

Bad Neustadt · Erlangen · München

2017

**RICHARD WAGNER**

Rienzi-Ouvertüre

**ERNEST BLOCH**

Schelomo

**EDWARD ELGAR**

Enigma-Variationen

Bayerisches Ärzteorchester

Konstantin Pfiz, Violoncello

Reinhard Steinberg, Leitung

BÄO

BAYERISCHES ÄRZTEORCHESTER

Verein zur Förderung  
des Bayerischen  
Ärzteorchesters e. V.  
[www.baao.de](http://www.baao.de)

*Richard Wagner (1813 – 1883)*  
**Ouvertüre zur Oper „Rienzi“**

*Ernest Bloch (1880 – 1959)*  
**Schelomo**  
*Rhapsodie Hébraïque for Violoncello and Orchestra*

– Pause –

*Edward Elgar (1857 – 1934)*  
**Enigma-Variationen**  
*Variationen über ein eigenes Thema op. 36*  
*Enigma. Thema (Andante)*

1. Variation **C. A. E.** (*L'istesso tempo*)
2. Variation **H. D. S-P.** (*Allegro*)
3. Variation **R. B. T.** (*Allegretto*)
4. Variation **W. M. B.** (*Allegro di molto*)
5. Variation **R. P. A.** (*Moderato*)
6. Variation **Ysobel** (*Andantino*)
7. Variation **Troyte** (*Presto*)
8. Variation **W. N.** (*Allegretto*)
9. Variation **Nimrod** (*Adagio*)
10. Variation **Dorabella**  
(*Intermezzo Allegretto*)
11. Variation **G. R. S.** (*Allegro di molto*)
12. Variation **B. G. N.** (*Andante*)
13. Variation **\*\*\*** (*Romanza Moderato*)
14. Variation **E. D. U.** (*Finale Allegro*)

Freitag, 16. Juni 2017, 18:00 Uhr, Bad Neustadt, Stadthalle

Samstag, 17. Juni 2017, 19:00 Uhr, Erlangen, Heinrich-Lades-Halle

Sonntag, 18. Juni 2017, 18:00 Uhr, München, Herkulessaal der Residenz



Unser diesjähriges Programm ähnelt in einer Hinsicht dem des Jahres 2013, als die drei Werke – Wagners *Faust-Ouvertüre*, Hillers *Pegasus* und Dvořaks *Aus der neuen Welt* – alle einen individuellen Titel trugen, eine Beziehung zu einem Namen hatten. Dieser Zufall wiederholt sich nun 2017 in noch gesteigerter Form, da sämtliche Werke und die Einzelsätze in den Enigma-Variationen Personen zugedacht sind; Elgar verschlüsselte die Titel durch Initialen oder Spitznamen. Die Titel der

heute gespielten Werke gründen also nicht auf einem eher abstrakten Begriff mit lockerer Assoziation (wie *Pegasus*) oder einer Herkunftsbezeichnung mit fraglicher Auswirkung auf die Musik (wie *Aus der neuen Welt*), sondern sind tatsächlich existierenden Personen verpflichtet. Hinter den Namen stehen Menschen, an die die Komponisten dachten, denen sie ein Denkmal setzen wollten, denen sie die Anregung zur Werkentstehung verdankten und denen sie womöglich ihre Schreibweise anpassten.

Freilich ist ein derartiges Herangehen nicht überraschend, wenn es darum geht, in einer Oper das Schicksal eines Titelhelden zu schildern. **Richard Wagner** wurde durch die Lektüre von Edward Bulwer-Lyttons Roman „*Rienzi, the Last of the Roman Tribunes*“ (1835, Übersetzung ins Deutsche 1836) angeregt, die „bereits gehegte Lieblingsidee“ einer *Rienzi*-Oper zu verwirklichen. Sofort nach Fertigstellung des Textbuches begann Wagner im August 1838 in Riga mit der Komposition. Die Ausarbeitung der Partitur erfolgte mit Verzögerungen: Im Juli 1839 floh Wagner nach Frankreich, wo er sein Glück versuchen wollte – er hatte vorsorglich eine französische Übersetzung angefertigt und hoffte in Paris auf die Unterstützung durch Meyerbeer. Der gewünschte Erfolg blieb aus, so dass Wagner das am 19. November 1840 vollendete Werk sofort von Paris aus der Dresdener Hofoper zur Uraufführung anbot. Die Zusage erfolgte im Sommer 1841; im April 1842 verließ

das Ehepaar Wagner Paris, im August begannen die Proben. Der Erfolg der Uraufführung am 20. Oktober 1842 ebnete Wagners Weg zur Spitzenposition als Hofkapellmeister in Dresden. Die enorme Länge des Werkes – im Januar 1843 wurde es sogar auf zwei Abende verteilt gegeben – machte umfangreiche Kürzungen notwendig, aber auch in dieser Form konnte sich *Rienzi* schon zu Wagners Lebzeiten nicht als Repertoirestück etablieren; ihm widerfuhr auch nie die Ehre einer Aufführung in Bayreuth.

Wagners vierbändige Partiturschreibung gilt heute als verschollen: Er schenkte sie 1868 König Ludwig II. Als 1939 die Reichswirtschaftskammer dringend ein Geschenk zu Hitlers fünfzigstem Geburtstag brauchte, erwarb sie vom Wittelsbacher Ausgleichsfond für 750.000 Reichsmark fünf Wagner-Partituren, darunter auch die des *Rienzi*. Welchen Weg die Handschriften – waren sie im Berliner Führer-Bunker oder am Obersalzberg? – Ende April 1945 genommen haben, ist bis heute ungeklärt.

Die Ouvertüre zu *Rienzi* bereitet den Hörer nicht auf den Beginn des ersten Aktes vor und folgt auch nicht dem Ablauf der weiteren Handlung, so als wolle sie eine gedrängte Inhaltsangabe vermitteln, sondern macht ihn mit wichtigen musikalischen Stationen bekannt. Ein Trompetensignal, mit dem das römische Volk zusammengerufen wird, und ein dunkel absteigendes Thema der

Bässe, musikalisches Symbol eines drohenden Schicksals und in allen Akten fast schon als Leitmotiv verwendet, eröffnen die langsame Einleitung, die *Rienzi* Gebet zu Beginn des fünften Aktes vorwegnimmt. Der Hauptteil in schnellem Tempo stützt sich im Wesentlichen auf den Schlusschor des ersten Aktes, in dem *Rienzi* als Erretter des Volkes von der Gewaltherrschaft des Adels gefeiert wird, sodann das Finale des zweiten Aktes (Lobpreis auf *Rienzi*, der edelmütig seine (erfolglosen) Attentäter begnadigt hat) und auf das Trompetenthema der Schlachthymne, die den Kampf *Rienzis* und des römischen Volkes gegen den Adel begleitet. Das Vorspiel schildert uns also *Rienzi* als gefeierten und siegreichen Volkstribun, verschweigt uns aber seine Konflikte, sein letztendliches Scheitern und seinen Untergang. Um dies mitzuerleben, müsste man doch noch gute vier-einhalb Stunden Musik vorüberziehen lassen.

Der Oper Wagners liegt zwar eine historisch greifbare Figur zugrunde (Cola di Rienzo lebte von 1313–1354), aber er folgte seiner literarischen Vorlage und hat, vermutlich wie diese auch, nur einige Seiten der namensgebenden Person darstellen können (und wollen). Ähnlich hat auch **Ernest Bloch** in seiner Komposition *Schelomo* einer Persönlichkeit gehuldigt, die ebenfalls nur durch die Vermittlung einer literarischen Überlieferung für uns erfahrbar ist. Allerdings haben die große zeitliche Distanz und die unsichere Quellenlage

– es gibt nur die wohl auch nicht immer historisch zuverlässigen Angaben im Alten Testament – zur Folge, dass der Komponist keine unmittelbare Beziehung zu dem Menschen König Salomon herstellen kann. Es ging Bloch vielmehr um die allgemeine Schilderung der salomonischen Weltsicht und Weisheit, um das Wesen der jüdischen Seele. „*Ich bin kein Altertumsforscher ... Die jüdische Seele interessiert mich, die glühende, bewegte Seele, die ich durch die Bibel hindurch schwingen fühle. ... ich habe das Problem einer jüdischen Musik nicht äußerlich angefaßt ... Nein! Ich habe nur einer inneren Stimme gelauscht, ... einem Instinkt viel mehr als einer kalten und trockenen Vernunft ... Das ganze jüdische Erbgut rührte mich auf, und es entstand daraus Musik.*“ Ursprünglich hatte Bloch geplant, Verse aus dem Buch *Der Prediger Salomo* zu vertonen, doch überredete ihn ein Freund, die Stimme Salomons einem Violoncello anzuvertrauen, wobei das Orchester Salomons Umgebung darstellt. Die Unbeständigkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen, von der das biblische Buch handelt, zeigt sich folgerichtig auch im meditierend-zweifelnden Charakter der Musik. „*Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel. Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne? Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt; die Erde aber bleibt ewiglich.*“

Obwohl Bloch nach eigenem Bekunden keine Folklore-Elemente, keine mehr oder

weniger authentischen Melodien mit orientalischen Formeln, Rhythmen oder Intervallen benutzt hat, ist *Schelomo* in seinem musikalischen Ablauf deutlich von der Musik der jüdischen Liturgie beeinflusst. Eine hervorragende Eigenschaft des Psalmodierens, die sich bis heute auch im gregorianischen Choral erhalten hat, ist das Umspielen und auch das längere Beibehalten eines sogenannten Rezitationstons, wie es der Beginn des Solocellos vorführt und – noch deutlicher – die erste unbegleitete Kadenz. Wichtigstes Element des Zentralton-Umspielens sind kleinstmögliche Tonschritte nach oben und – Seufzer-Charakter annehmend – nach unten. Diese winzigen motivischen Keime bestimmen fast alle melodischen Ereignisse des Werkes, von der kürzesten Floskel bis zur Einbindung in die Linie längerer Tonleitern, die dann zwangsläufig auch durch übergroße Tonschritte geprägt sind, wie sie nicht nur für die liturgische, sondern auch für die Volksmusik des Orients typisch sind. Da das Solocello die Stimme eines Predigers zu gestalten hat, bedient es sich zur Nachahmung des Sprachflusses vieler improvisatorischer und rhapsodischer Elemente, häufiger Rubati und Tempo- und Taktwechsel.

Trotz dieser vielen frei gestalteten Abschnitte und des Improvisationscharakters lässt sich bei *Schelomo* eine deutliche Dreiteilung heraushören. Nach einer den ersten Teil abschließenden abermaligen Kadenz des Solocellos stellt der Mittelteil neues Material vor,



fanfarenartige Motive mit häufigen und schnellen Tonrepetitionen, wie sie typisch für Blasinstrumente sind, und eine langgezogene absteigende Melodie, die im Gegensatz zu den zuvor gehörten nicht auf einer orientalischen Tonleiter basiert, sondern eher an eine der uns vertrauten „europäischen“ Kirchentonarten erinnert. Auf exotische Halbtonschritte verzichtet auch das Bläsermotiv, da es die Motivik und den sparsamen Tonvorrat eines Schofars vorführt, dessen vier grundlegende Signaltöne mit jeweils einer theologischen Aussage verknüpft sind: *der König kommt* (ein langer Ton), *Gott erbarme Dich* (drei kurze Töne), *gebrochenes Herz* (neun bis zwölf sehr kurze Töne, klingt wie weinen) und *der HERR kommt wieder* (ganz langer Ton). Bloch kombiniert im weiteren Verlauf dieses

Mittelteils sämtliche Themen miteinander; auch jene des ersten Teils treten hinzu und führen zu einem gewaltig kulminierenden Ausbruch des vollen Orchesters. Der Schlussteil bringt zwar zu Beginn eine leise Reminiszenz an das Schofar-Thema in der Pauke, doch dann lässt das Solocello wieder die resignative, klagende Grundstimmung des Anfangsteils anklingen, die den weiteren Verlauf bis zum Schluss bestimmt. Nach nochmaligem Aufbäumen in ausdrucksvollen Klagerufen erlischt die Musik endgültig, sich ins Nichts verlierend. „*Dies ist mein einziges Werk, das in völligem Pessimismus endet, aber das Thema rechtfertigt das. ... Die einzige Stelle von Licht und Hoffnung kommt nach einer der Meditationen Salomos.*“ Bloch benutzte diese Stelle 15 Jahre später in einer anderen Komposition, „*wo die Worte die Hoffnung und den glühenden Wunsch ausdrücken, dass eines Tages die Menschen endlich erkennen mögen, dass sie alle Brüder sind und in Eintracht und Frieden leben können.*“ So formulierte er es 1933 – den sich anbahnenden vorausgeahnten Katastrophen auch räumlich nahe: Nach langen Jahren in Amerika lebte er seit 1930 wieder in der Schweiz.

Mussten Bloch und Wagner ihre musikalischen Personenporträts mit großem räumlichen und gedanklichen Abstand zu ihren Sujets verwirklichen, so hatte **Edward Elgar** den entscheidenden Vorteil, dass er den Porträtierten physisch und wohl auch seelisch sehr nahe



Thema zu gestalten. Elgar selbst äußerte 1911 über sein Werk: „Diese Arbeit, begonnen in einer launigen Stimmung, aber sehr ernsthaft zu Ende geführt, enthält Skizzen von Freunden des Komponisten. Das ist so zu verstehen, dass diese Freunde das ursprüngliche Thema kommentieren oder reflektieren, und dass jeder auf seine Weise versucht, das „Rätsel“ zu lösen – denn der Name des Themas ist „Enigma“! Die Skizzen sind keine „Portraits“, aber jede Variation enthält eine besondere Idee, die sich auf eine ganz eigene Persönlichkeit bezieht oder auf ein Ereignis, das nur zwei Leute kennen. Das ist die Grundlage der Komposition, doch kann das Werk genauso

gut als ein „Stück Musik“ ohne jede zusätzliche Erklärung gehört werden.“

stand. So entstanden exakte Charakterstudien von Menschen seiner Familie und seines Freundeskreises. Allein dadurch, dass alle Personenschilderungen auf das motivische Material des Anfangsthemas zurückgreifen und es mehr oder weniger stark modifizieren, stellt sich auch eine musikalische Beziehung zwischen den Porträtierten und dem durch das Hauptthema vertretenen Komponisten ein. Dieses entstand eher als spontane Improvisation Elgars am Klavier, nach einem langen Arbeitstag sich entspannend mit einer Zigarre im Mund, und gefiel seiner Frau Alice so sehr (die Melodie erinnerte sie an ihren Nachbarn Billy Baker), dass die Idee geboren wurde, musikalische Personenschilderungen mit diesem

Der Begriff *Variation* erfordert, dass der Hörer ahnt, miterlebt und sogar bewusst mitverfolgen kann, wie musikalische Bausteine abgeändert, verfremdet und anders kombiniert werden. Es ist also ein gewisser Wiedererkennungseffekt nützlich, wenn eine solche Musik nicht nur die Genusssucht des Hörers, sondern auch seine Entdeckerfreude befriedigen soll. Es darf natürlich dabei auch gerätselt werden, wo sich denn das Ausgangsmaterial versteckt, doch der Begriff *Enigma* (den das Werk nicht von Anfang an trug) bezieht sich nicht

auf eine etwaige Rätselhaftigkeit der einzelnen Variationen, sondern des Themas selbst, oder genauer gesagt eines weiteren übergeordneten Themas, über das Elgar selber sagte: „Das „Rätsel“ (*Enigma*) möchte ich nicht erklären – sein Geheimnis muß unentdeckt bleiben, ... vielmehr zieht sich durch und über die gesamte Komposition ein anderes und bedeutendes Thema, das aber nicht gespielt wird... So erscheint das eigentliche Thema nie, wie in manchen Dramen der jüngsten Zeit – man denke an Maeterlincks „L’Intruse“ und „Les sept Princesses“, wo die Hauptperson nie auf der Bühne zu sehen ist.“ Trotz vieler Lösungsversuche – sind es die vier Tonbuchstaben B, A, C und H, die beim Hauptthema Anfang und Ende und zwei hervorgehobene Tenuto-Spitzentöne der Flöte bilden? Oder ist es ein beliebtes britisches Volkslied? - machen die Enigma-Variationen bis heute ihrem Namen alle Ehre.

Keine Rätsel hingegen wirft das Grundthema selbst auf, das aus ganz einfachen und leicht erkennbaren Bausteinen gebildet ist. Es ist dreiteilig in der Form A-B-A gestaltet, wobei der A-Teil wiederum zwei verschiedene motivische Keimzellen enthält: einen abfallenden Terzschritt, der mehrfach wiederholt wird, jeweils auf höherer Tonstufe (nicht, wie im Volkslied *Hänschen klein*, auf niedrigerer Stufe) - A1. Der zweite Keim (A2) besteht in einer Umkehrung dieses Terzschrittes nach oben, gefolgt von einer ausdrucksvollen, in einem großen

Septschritt nach unten weisenden zweimaligen Geste. Der Mittelteil des Variationenthemas bringt eine aufsteigende melodische Linie, die wieder mit einer von oben herabfallenden Bewegung abschließt (B). Diese drei Elemente lassen sich mehr oder weniger deutlich in allen folgenden Charakterstudien aufspüren.

#### Enigma. Thema (Andante)

Der Beginn erweist nicht nur durch die Keimzelle des Ganzen, das Hauptthema, dem Komponisten eine Referenz, sondern auch durch den zugrundeliegenden Rhythmus, indem sich dem ersten, dritten und fünften Takt zwanglos die Worte *Edward Elgar* unterlegen lassen. Möglicherweise aber nicht Absicht des Komponisten, sondern purer Zufall?

#### 1. Variation C. A. E. (L’istesso tempo)

Unmittelbar anschließend, mit sehr ähnlichem musikalischen Verlauf, selbem Tempo, geringen Modifikationen der Motive (z. B. Umkehrung), gleichzeitigem Erklingen der Elemente A und B. Zwischen Elgar und seiner Ehefrau Caroline Alice Elgar scheint große Harmonie geherrscht zu haben.

#### 2. Variation H. D. S-P. (Allegro)

Die Motive A kommen erst spät im Mittelteil, B ist höchstens stark verfremdet zu erahnen. Beherrschend ist eine hüpfende Sechzehntelfigur, deren Spitzentöne einer abfallenden Linie folgen. Hew David Stewart-Powell spielte mit Elgar und Basil Nevison Klaviertrio. Die Musik spielt auf seine „charakteristischen

diatonischen Läufe durch die Tonarten“ an, wenn er sich einspielte.

### 3. Variation R. B. T. (Allegretto)

Die Motive A gut erkennbar, wogegen im Mittelteil die Fragmente von B nur mit Phantasie und gutem Willen zu finden sind. Richard Baxter Townshend, ein exzentrischer Freund aus Oxford, zeigte bei einer Amateur-Theateraufführung eine „tiefe Stimme, die gelegentlich ins Sopran-Timbre umschlägt“.

### 4. Variation W. M. B. (Allegro di molto)

Heftig, impulsiv, kurz angebunden. Trotz Einbettung in einen anderen Takt (¾) sind alle Motive gut zu verfolgen: A, B, A (dreimal). Bei William Meath Baker blieb Elgar in Erinnerung, dass er bei einem Fest in seinem Haus pompös „den Tagesplan verlas und unverzüglich den Raum mit einem lässigen Türknall verließ“.

### 5. Variation R. P. A. (Moderato)

Motiv A unverfälscht in den Bässen mit breit ausgesungener Gegenmelodie in den Violinen. Im Folgenden Motiv B kaum erkennbar, meist in Umkehrung (abfallend), danach wieder A in vertrauter Form in den Holzbläsern, die Gegenmelodie in allen Streichern. Knappe Wiederholungen der Teile A und B. Richard Penrose Arnold, Sohn des Dichters Matthew Arnold mit Vorliebe für tiefgründige Gespräche, wird von Elgar als „wunderlich und geistreich“ beschrieben. Es folgt attacca die

### 6. Variation Ysobel (Andantino)

Motiv A in den Fagotten mit Gegenmelodie in den Bratschen. Motiv B diesmal nahezu unverfälscht. Der Rekapitulation von Teil A gesellt sich ein Bratschensolo hinzu. Isabel Fitton war Bratscherin, die Läufe zu üben hatte (diese werden in ihrer Variation aber nicht vorgeführt, sondern eher der lyrische, leicht melancholische Charakter ihres Instruments).

### 7. Variation Troyte (Presto)

Fast der ganze Satz wird von Motiv B in heftig drängender Bewegung bestritten. Motiv A1 ist zu Beginn lediglich rhythmisch in der Paukenstimme präsent und melodisch ganz kurz vor dem abrupten Schluss. Arthur Troyte Griffith bekam von den Pauken „seine linkischen Versuche, das Klavier zu spielen“, vorgeführt, vom Orchester seine Art, laut, stürmisch und ohne Rücksicht auf Verluste zu spielen.

### 8. Variation W. N. (Allegretto)

In einem leicht schwebenden 6/8-Takt werden alle Themenbausteine A und B in lyrischer, lieblicher Form variiert. Diese Variation gilt als Spiegelbild des aus dem 18. Jahrhundert stammenden friedvollen Hauses von Winifred Norbury, der Sekretärin der Worcestershire Philharmonic Society.

### 9. Variation Nimrod (Adagio)

Eine breit ausgespinnene Darstellung von Motiv A, wobei der Septsprung abwärts (A1) besonders emphatisch herausgehoben wird. Ein kurzer Mittelabschnitt bringt eine abwärts gerichtete Variante

von B, bevor Teil A sich nochmals ins Fortissimo steigert und dann leise und zart ausklingt. August Johannes Jaeger war Mitarbeiter des Londoner Verlagshauses Novello und eng mit Elgar befreundet. „Ich habe darauf verzichtet, Dein Auftreten und Verhalten zu zeigen, und habe nichts gesehen als die gütige, lebenswürdige Seele in Deinem Innersten.“ Elgar hatte sich mit dem Freund eines Sommerabends über Beethovens langsame Sätze unterhalten, die unerreichbar seien – wagte hier aber dennoch eine Reminiszenz an dessen Klaviersonate *Pathétique*.

### 10. Variation Dorabella (Intermezzo Allegretto)

Von Motiv A sind allenfalls nur noch Terzschriffe (diesmal aufsteigend) zu erahnen. Eine breite Kantilene, die aus der Umkehrung von B gewonnen wurde, ist im Mittelteil der Solobratsche und später den Violinen vorbehalten. Dora Penny wurde von Elgar mit dem Kosenamen Dorabella bedacht, den eine Hauptfigur in Mozarts *Così fan tutte* trägt. Ob die auffallende rhythmische Flüchtigkeit dieser Variation – kurze Motivfetzen, bruchstückhaft im Orchester verteilt, außerhalb der Haupttaktzeiten postiert, synkopisierende Pizzicatoanschläge der Bässe – auf ihren Sprachfehler (sie stotterte) anzuspielen soll?

### 11. Variation G. R. S. (Allegro di molto)

In ungestüme Bewegung erklingen gleich in den ersten vier Takten sämtliche Motive. Ein zweimaliger Einschub

mit Motiv A in auftrumpfender Originalgestalt vermag das unaufhaltsame Anstürmen nicht aufzuhalten. George Robertson Sinclair war Organist in der Kathedrale in Hereford. „Diese Variation hat nichts mit Orgeln oder Kathedralen zu tun und mit G. R. S. Auch nur am Rande. Die ersten Takte sind auf seine riesige Bulldogge Dan zurückzuführen.“ Das Tier war einst in einen Fluss gestürzt und hatte sich nur mit Mühe ans Ufer retten können.

### 12. Variation B. G. N. (Andante)

Ein beschauliches Kontrastprogramm in zartem Orchesterkolorit. Dem Solocello ist das Motiv A2 anvertraut, das gesanglich ausgeschmückte Thema A1 wird von den Streichern vorgetragen. Im Mittelteil mit der aufsteigenden Melodie B treten Holzbläser hinzu. Basil G. Nevison, Cellist in Elgars Klaviertrio, muss ein sehr ausgeglichener, ruhiger Mensch gewesen sein. Elgar bezeichnete diesen Satz als „meinen Tribut an einen sehr lieben Freund.“

### 13. Variation \*\*\* (Romanza Moderato)

Des Rätsels Lösung ließ Elgar offen. Er widersprach zwar nicht der Vermutung, eine musikalische Freundin, Lady Mary Lygon, könne die Widmungsträgerin sein – immerhin hatte er in Skizzen zu den Variationen ihre Initialen notiert und möglicherweise ihr, die nach Australien reiste, das Klarinettenzitat aus Mendelssohns *Meerstraße und glückliche Fahrt* zugeordnet. Man spekuliert auch mit der Möglichkeit, dass die Amerikanerin

Julia Worthington eine heimliche Liebe Elgars gewesen sein könnte und hier ihr musikalisches Denkmal erhalten hat, oder auch Helen Weaver, Elgars einstige Verlobte. Passend zur unsicheren Widmungssituation ist auch die musikalische Gestalt: Abgesehen von einer hin und her pendelnden, wellenförmigen Bewegung in Terzschritten lassen sich kaum irgendwelche Bestandteile des Originalthemas dingfest machen.

#### 14. Variation E. D. U. (Finale Allegro)

Der letzte Satz steigert sich nach filigranem Beginn schnell zu mannigfachen kraftvollen Manifestationen des Hauptthemas. Eine ähnliche Entwicklung, leise verhalten beginnend, erfährt das zweite Motiv B. In weiteren Steigerungen werden alle Themen zugleich verarbeitet und das Werk einem triumphalen Ende zugeführt. Die Person E. D. U. war zumindest Alice Elgar vertraut; es ist Edward Elgar selbst, der im familiären Umfeld Edu genannt wurde.

Elgar verlängerte diese letzte Variation nach der Uraufführung am 19. Juni 1899 auf Anraten seines Freundes Jaeger bedeutend. In dieser Form machten die Enigma-Variationen seinen Namen schnell auch außerhalb Englands bekannt. Er war bisher vor allem als Chor- und Oratorienkomponist in Erscheinung getreten. Es war ein Glücksfall, dass Hans Richter (der auch Wagners *Ring des Nibelungen* 1876 uraufgeführt hatte) zwei Tage nach Fertigstellung (19. Februar 1899) die Partitur erhalten und

sofort als Meisterwerk erkannt hatte. Die Enigma-Variationen sind bis heute das beliebteste Orchesterwerk des britischen Meisters geblieben.

## Fünfzigjähriges Jubiläum

Aufmerksame Leser unserer Programmhefte werden bemängeln, dass ein Orchester, das laut eigenem Bekunden 1967 gegründet wurde, 2017 kein Wort über sein 50-jähriges Bestehen verliert. Vor die Öffentlichkeit tritt ein Orchester jedoch nicht mit seiner Probenphase, manifest wird es erst mit dem ersten Erklingen der einstudierten Werke. So ist zu erklären, dass unser fünfzigjähriges Jubiläum erst im nächsten Jahr gefeiert wird, denn unser erstes Konzert fand Ende des Wintersemesters 1967/68 statt.

Zwischen dem damaligen Programm, der damaligen Besetzung und dem damaligen Veranstaltungsort – war es der Sophiensaal beim Alten Botanischen Garten oder der Hörsaal der Hygiene? – und der kommenden Fünfzigjahrfeier dürften gewaltige, damals nicht zu erahnende Unterschiede bestehen:

- Es ist nicht mehr nur ein Konzert, es sind deren dreie: in Bad Kissingen, Bamberg und München.
- Es ist nicht mehr an einem Semesterende, sondern am 1., 2. und 3. Juni 2018.

- Es spielt nicht mehr nur ein kleines Streicherensemble mit Verstärkung durch einige Bläser, sondern ein groß besetztes Symphonieorchester, vielleicht sogar das größte in der Geschichte des BÄO.

- Es erklingen nicht Werke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, sondern mit Bruckners 7. Symphonie, dem Festlichen Präludium von Richard Strauss und dem Konzert „Labyrinth“ für vier Klarinetten und großes Orchester von Wilfried Hiller Werke aus den letzten 130 Jahren, darunter eine veritable Uraufführung.

- Es ist nicht wie üblich ein Solist dabei (oder auch mal zwei), sondern gleich deren fünf: Zu Edgar Krapp bei Strauss gesellt sich bei Hiller das junge und spritzige Klarinettenquartett „Ensemble Clarezza“.

Was ist gleich geblieben seit den Zeiten des Studentenorchesters?

- Es spielen immer noch fast ausschließlich Angehörige medizinischer Berufe, darunter einige aus der Orchestergründungsbesetzung.
- Es wirkt der treueste und dienstälteste Solist unserer Konzerte mit, der renommierte Organist Edgar Krapp.
- Es dirigiert Reinhard Steinberg, der Gründer des Orchesters.

- Es herrscht bei den Orchestermitgliedern dieselbe Begeisterung für die Musik und dieselbe Freude am gemeinsamen Musizieren wie seit 1967.

Was ist zu wünschen?

- Ein Publikum, das unsere Freude an der Musik teilt, Freunde und Bekannte für die BÄO-Konzerte gewinnt, mit uns feiert und den Juni-Anfang 2018 bereits im Terminkalender rot anstreicht - auch andere Farben sind zulässig ...

Franz Scheder



Konstantin Pfiz ist einer der vielseitigsten Cellisten seiner Generation. Er wurde 1967 in Wilhelmshaven geboren. Seine wichtigsten Lehrer waren Georg Faust, Solocellist der Berliner Philharmoniker, David Strange, Royal Academy of Music London und Harvey Shapiro, Juilliard School of Music New York.

Regelmäßigen Kammermusikunterricht bekam er in London bei den Mitgliedern des Amadeus-Quartetts.

Weitere Lehrer waren David Geringas, Boris Pergamenschikow, Paul Tortelier, Heinrich Schiff und Daniel Schafraan.

Als Solist trat er unter anderem mit den Münchner Symphonikern, den Bremer Philharmonikern, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Orchestra Mozart

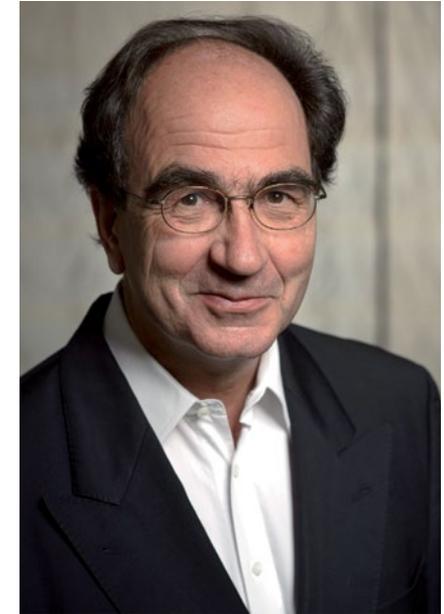
unter Dirigenten wie Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andrés Orozco-Estrada und Claudio Abbado auf.

Kammermusik spielt in seinem künstlerischen Schaffen eine wichtige Rolle. Pfiz ist seit 1994 Mitglied des Clemente-Trios, mit dem er ausgedehnte Tourneen durch Europa, Asien, Australien und den USA unternahm. Das Trio war Preisträger beim renommierten ARD-Musikwettbewerb in München und reiste in der Reihe „Rising Stars“ zu den wichtigsten Konzertsälen weltweit, darunter das Konzerthaus Wien, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London, Suntory Hall Tokio und die Carnegie Hall in New York.

Von seiner Gründung 1997 bis 2011 war Konstantin Pfiz Solocellist des Mahler Chamber Orchestra. Davor war er Solocellist im Europäischen Jugendorchester ECYO und später im Gustav Mahler Jugendorchester.

Als Solocellist trat er unter anderem auch mit dem Philharmonia Orchestra London, dem Concertgebouw Orchester Amsterdam, den Münchner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Bamberger Symphonikern, dem Oslo Philharmonischen Orchester, dem Orchestra Mozart und dem Orchester Santa Cecilia Rom auf. Er ist Gründungsmitglied des Lucerne Festival Orchestra.

Seit 2014 ist er 1. Solocellist im Bergen Philharmonischen Orchester, Norwegen.



Reinhard Steinberg wurde 1946 geboren, Vorschule und Musikgymnasium der Regensburger Domspatzen. Klavierunterricht mit 7, Cello mit 11, Tuba mit 25 Jahren, Chorleitung bei Domkapellmeister Georg Ratzinger, Cello bei Walter Reichardt an der Münchner Musikhochschule. Mit dem Cello 1964 und 1966 Bundessieger „Jugend musiziert“.

Sanitätsdienst, Medizinstudium in München, 1973 Staatsexamen, Promotion in Neurophysiologie, Assistent am Physiologischen Institut der Universität München und der Neurophysiologischen Abteilung des CNRS in Marseille. Seit 1978 Ausbildung zum Nervenarzt an der Münchner Universität, Habilitation 1987 in Psychiatrie über „Musikpsychopathologie – Musikalischer Ausdruck und psychische Krankheit“. 1987 bis 2011 Ärztlicher Direktor des Pfalz-Klinikums, des Bezirkskrankenhauses in Klingenmünster/Landau Pf., Akademisches Lehrkrankenhaus der Universität Mainz.

Im 1. Studiensemester 1967/68 Gründung des „Orchesters Münchner Medizinstudenten“, seit 1975 „BÄO - Bayerisches Ärzteorchester“. Dirigentenausbildung unter anderem in Bruno Madernas Dirigierklasse an der Salzburger Sommerakademie. Neben klinisch-neurophysiologischer Forschung seit 1980 Grundlagenforschung zu psychophysiologischen Fragestellungen über den Musiksinn.

## DAS BAYERISCHE ÄRZTEORCHESTER

Im Wintersemester 1967/68 machte Reinhard Steinberg, Erstsemester Medizin an der LMU München einen Ausweg zum Orchestermusizieren. 22 Kommilitonen folgten und gründeten das „Orchester Münchner Medizinstudenten“, das bis 1973 zu einem klassisch-romantischen Symphonieorchester anwuchs und auf sehr respektablem Niveau musizierte.

Die Gründungszeit selbst war eher unharmonischer Natur, auch an den Münchner Medizinischen Fakultäten gab es kontroverse und streitgebärende politische Auseinandersetzungen. Durch betonte Pflege der Moderne (Aufmacher: „Wir

spielen Bach bis Bartok“) wollte man sich natürlich auch bewusst absetzen von einem vermeintlich bürgerlichen Musizieritual.

Das Studentenorchester erlebte das Schicksal vieler derartiger Vereinigungen, die mit dem Eintritt ins Berufsleben die Akzente verschieben müssen. Zerstörerischer wirkten noch die der Medizin innewohnenden Lehr- und Wanderjahre, die der Sozialform des Akademischen Orchesters mit wöchentlicher Probe mangels Ortsstabilität entgegenstehen. Reinhard Steinberg löste 1973 das Orchester unter Wehklagen der Mitglieder und der Medizinischen Fakultät, des großen Förderers, auf, obwohl es musikalisch auf dem Höhepunkt war; es sollte nicht der musikalischen Agonie verfallen.

1975 trat Peter Clemente, Münchner Augenarzt und professioneller Cembalist an Reinhard Steinberg heran, für die Ärzteschaft ein Weihnachtskonzert zu veranstalten. Dies war die Wiedergeburt der Orchestertätigkeit, jetzt als „Bayerisches Ärzteorchester“. Unabdingbar war die neue Probenform als jährliche Arbeitsphase mit zehn Tagen Vollzeitübens und Konzertierens. Es wurde mit Schloß Craheim in Unterfranken ein idealer Probenort gefunden, der nun schon gut vier Jahrzehnte nicht mehr verlassen wird. Die Craheim-Idee fördert den Bestand des Orchesters, mittlerweile bringt die zweite Generation ihre Kinder mit, die zum Craheim-Erlebnis



dazugehören. Die Mischung aus konzertierter musikalischer Arbeit, zugeneigtem Ambiente, Kammermusik und Geselligkeit hat schon bald rituellen Charakter.

Wer trifft sich da eigentlich? Es sind fast ausschließlich Ärzte und Medizinstudenten, mit über 90% der derzeit 200 aktiven Mitglieder ist das BÄO tatsächlich ein praktisch reiner Ärzteeorchester. Ärzte sind mit Sicherheit nicht musikalischer als andere Leute oder Mitglieder anderer akademischer Berufe. Sie sind aber einfach zahlenmäßig mehr, daher gibt es vor allem im deutschsprachigen Raum diese berufsbezogene Orchestervariante gar nicht so selten. Die soziale Schicht, der viele Ärzte entstammen, schätzt und fördert aktives Musizieren anscheinend häufiger, hier dürfte der Hauptgrund liegen. Im BÄO versammeln sich Instrumentalisten, von denen nicht wenige ein Musikstudium

überlegten, sich dann aber doch lieber im Status des leistungsorientierten Amateurs wiederzufinden.

Das BÄO ist seit Jahrzehnten – an der zahlenmäßigen Besetzung gemessen – ein hochromantisches Orchester der Sonderklasse. Die Besetzung hat natürlich Einfluss auf die Programme, da alle Musiker spielen wollen. Besetzungsreduktionen kommen bei den Musikern einer Arbeitsphase sehr schlecht an. Die Programme entstammen daher der großsymphonischen Form der romantischen und zeitgenössischen Literatur. Bei Sondergelegenheiten wird in kleinerer Besetzung allerdings auch gerne anderes, z. B. Mozart gespielt, dessen Musik ja ein 110-Frau-und-Mann-Orchester ja nicht gut verträgt.

Die Programme werden gemeinschaftlich beschlossen und geprüft. Prüfung ist wichtig, denn selbstverständlich haben Amateurochester - das BÄO ist ein Amateurochester - ihre Grenzen. Das Programm muss musikalisch und technisch beherrschbar sein. Das Programm muss allerdings von den Orchestermitgliedern und seinem Publikum auch akzeptierbare Werke enthalten, Laienorchester können nicht nur die Schattenwerke der Musikliteratur wiederbeleben. Musik hat viel mit kultureller Tradition, mit Kennen, mit Emotions-Assimilation zu tun. Aber es muss technisch stimmen. Musik ist idealtypischer Natur, je besser, desto schöner. Das gilt selbstverständlich auch für Amateurmusik. Mit der Programmwahl werden aber auch kulturelle Überzeugungen präsentiert, manchmal mit durchaus politischem Aspekt. Das BÄO hat heuer sehr bewusst den jüdischen Komponisten Ernest Bloch mit seiner phantastischen Cello-Rhapsodie neben die populäre und in ihrer Art genauso phantastische Rieni-Ouvertüre ins

Programm gesetzt, um einer der Schriften Richard Wagners und diesbezüglichen Meinungsepigonen sehr deutlich zu widersprechen.

Kristallisationspunkte allen Erlebens in der Musik sind die Aufführungen, für die geprobt wird, für die man letztendlich zusammenkommt. Das BÄO hat sich ein Niveau erspielt, das sein Publikum, aber auch die Presse hinsichtlich Leistung und Begeisterungsfähigkeit immer wieder erstaunt. Fast fünf Jahrzehnte gemeinsames Musizieren haben einen eigenen BÄO-Stil hervorgebracht. Es ist eine glückliche Fügung, dass Ambiente, Musizierwille und Musiziervermögen bei allen in einer Mischung vorhanden sind, die Individualität zulässt und trotzdem einen in der Laien-Szene und darüber hinaus sehr beachteten Klangkörper ermöglicht.

*Reinhard Steinberg*



## MITSPIELEN

Das gemeinsame Musizieren mehrerer Generationen macht den besonderen Reiz des Bayerischen Ärzteorchesters (BÄO) aus.

Das BÄO gibt vor allem Studenten die Möglichkeit, ihr Instrument im Verlauf der Studienzeit weiterhin aktiv zu praktizieren. Der Verein zur Förderung des Bayerischen Ärzteorchesters e.V. bietet finanzielle Unterstützung für Medizinstudenten und junge Ärzte, die sich die Arbeitsphase ansonsten nicht leisten können, denn nur junger Nachwuchs sichert das Fortbestehen des Orchesters.

## SIE SIND MEDIZINER?

- Sie sind Mediziner, Hobby-Musiker und beherrschen Ihr Instrument auf hohem Niveau?
- Sie haben Lust am gemeinsamen Musizieren im großen Sinfonieorchester und in kleiner Kammermusikbesetzung?
- Sie wollen eine Woche in der idyllischen Atmosphäre von Schloss Craheim allein oder mit der ganzen Familie erleben?

*Dann sind Sie bei uns richtig!*

Bitte senden Sie Ihren künstlerischen Lebenslauf an [steinberg@baeo.de](mailto:steinberg@baeo.de), wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung.

## IMPRESSUM

Texte (soweit der Autor nicht genannt):  
Bayerisches Ärzteorchester

Layout, Graphic, Satz und Druck:  
Andreas Knapp  
[andreas.knapp@tubisten.de](mailto:andreas.knapp@tubisten.de)

Bildnachweise:  
BÄO, wikipedia, privat

V.i.S.d.P.:  
Verein zur Förderung des  
Bayerischen Ärzteorchesters e.V.  
% Veronica Gogl  
Böttingerstraße 9  
80796 München  
[management@baeo.de](mailto:management@baeo.de)  
[www.baeo.de](http://www.baeo.de)

## **Flöte**

Reinhard Ströle, Innere Medizin, Ansbach  
Julia Wüstenfeld, Allgemeinmedizin, Geretsried  
Anna-Sophia Kattner, Onkologie, Regensburg

## **Oboe**

Wolfgang Röckl, Dermatologie, Würzburg  
Leonie Geiger-Ruhnau, Pädiatrie, Stuttgart  
Christine Meesmann, Nervenheilkunde, Veitshöchheim

## **Klarinette**

Christoph Windisch, Neurologie, Psychiatrie, Rednitzhembach  
Tilman Röckl, Innere Medizin, Straubing  
Jutta Rank, Zahnheilkunde, München

## **Fagott**

Bernhard Koelber, KH-Management, Landau  
Maximilian Huhn, Psychiatrie, München  
Josef Schneider, Dermatologie, München

## **Horn**

Tobias Breyer, Neuroradiologie, Essen  
Christoph Eichler, Ingenieur, Donaustauf  
Christiane Koch, Praxismanagement, Zwiesel  
Christoph Reiter, Strahlenheilkunde, Augsburg  
Constantin Windisch, Medizinstudent, Rednitzhembach

## **Trompete**

Hans-Hubert Gerards, Pharmaz. Industrie, München  
Peter Kraupe, Labormedizin, München  
Johannes Leiner, Medizinstudent, Heidelberg  
Waltraut Kraxner, Musikerin, Markt Schwaben

## **Posaune**

Clemens Bäßler, Dermatologie, Hochheim  
Konrad Scheuerer, Orthopädie, München  
Ernst Salamon, Pharmaz. Industrie, Ingelheim

## **Tuba**

Heinz Nutt, Pharmaz. Industrie, Linkenheim-Hochs.

## **Harfe**

Sophie Glas-Flandin, Hals-Nasen-Ohrenarzt, Würzburg  
Stefanie Holm, Medizinstudentin, Würzburg

## **Pauke**

Leif Hommers, Psychiatrie, Würzburg

## **Schlagzeug**

n.n.  
n.n.  
n.n.

## **Celesta**

Rainer Rupprecht, Psychiatrie, Regensburg

## **Violine I**

David Rehm, Innere Medizin, München  
Susanne Heydner, Allgemeinmedizin, Taufkirchen/Vils  
Albrecht Bischoffshausen, Rechtsanwalt, Köln  
Eberhard Schneider, Anästhesie, Berlin  
Mathis Münchbach, Innere Medizin, Speyer  
Bernhard Grumbeck, Chirurgie, Straubing  
Ruth Haffner, Neurologie, Augsburg  
Michael Heuer, Innere Medizin, Leipzig  
Klaus Lieb, Psychiatrie, Mainz  
Elise Mayer, Innere Medizin, München  
Andrea Nothhelfer, Radiologie, Nürnberg

Tanja Papousek, Pädiatrie, Rosenheim  
Claudia-Fr. Roelcke, Psychiatrie, Neurologie, Regensburg  
Herbert Ruchti, Anästhesie, Konstanz  
Tanja Schneider, Dermatologie, München  
Birgit Steidle, Architektin, München  
Sabine Weber-Frommel, Psychosomatik, Ottobeuren

## *Violine II*

Franziska von der Helm, Chirurgie, München  
Martin Raghunath, Chirurgie, Aschheim-Dornach  
Bernhard Koch, Augenheilkunde, Zwiesel  
Dörte Bertram, Innere Medizin, München  
Katharina Emmerich, Chirurgie, Rosenheim  
Margot Grau-Stifel, Dermatologie, Konstanz  
Brigitte Hahn, Allgemeinmedizin, München  
Jascha Hellberg, Sportarzt/Geigenbauer, Hammelburg  
Helmut Johannsen, Anästhesie, Berlin  
Daniela Kemper, Medizinstudentin, Graz  
Reinhard Kohl, Psychiatrie-Neurologie, Pullach  
Anne Ohlmann, Augenheilkunde, München  
Andrea Ott, Medizinstudentin, Homburg  
Vlado Simeunovic, Innere Medizin, Nürnberg  
Lydia Teufel, Psychiatrie, Friedberg  
Michael Weber, Innere Medizin, München

## *Viola*

Franz Scheder, Zahnheilkunde, Nürnberg  
Clemens Jäger, Nephrologie, Altstätten  
Caritas Bauer, Allgemeinmedizin, Barnstorf  
Martin Brennenstuhl, Innere Medizin, Gilching  
Klaus Donecker, Allgemeinmedizin, Bad Homburg  
Gerhard Hasenfratz, Augenheilkunde, Regensburg  
Matthias Kerl, Radiologie, Frankfurt/Main  
Annett Michael, Dermatologie, Meerbusch  
Lothar Michael, Jura, Meerbusch

Theresa Reichel, Allgemeinmedizin, München  
Dorothea Rjosk-Dendorfer, Gynäkologie, Pöcking  
Annette Rose, Palliativmedizin, Lübeck  
Charlotte Scheder, Allgemeinmedizin, Nürnberg  
Veronika Ziegler, Innere Medizin, Gilching

## *Violoncello*

Edda Bischoffshausen, Pädiatrie, Köln  
Veronica Gogl, Innere Medizin, München  
Natascha A. Cidlinsky, Innere Medizin, Regensburg  
Dieter Brossmann, Innere Medizin, Lübeck  
Maria-Jasmin Albert, Anästhesie, Berlin  
Katharina Engel, Anästhesie, Günzburg  
Sabine Kahlow-Toussaint, Psychiatrie, Effeltrich  
Angela Raghunath, Innere Medizin, Aschheim-Dornach  
Christian Rupprecht, Medizinstudent, München  
Rainer Rupprecht, Psychiatrie, Regensburg  
Ingram Schulze-Neick, Kinderkardiologie, München  
Cornelius Schüle, Psychiatrie, München

## *Kontrabass*

Sabine Dietze, Gynäkologie, Bad Kreuznach  
Peter Heidenreich, Nuklearmedizin, Neusäß  
Irmgard Heinz, Medizinstudentin, München  
Ulf J. Müller, Psychiatrie, Magdeburg  
Stephan Nautscher-Timmermann, Anästhesie, Mühlhausen  
Martin von der Helm, Anästhesie, München  
Niels Weber, Student Maschinenbau, Mörfelden-Walld.

## *Leitung*

Reinhard Steinberg, Nervenheilkunde, München

