

PARADISI GLORIA 2018/2019

Fr., 5. April 2019
20.00 Uhr – Ende ca. 21.30 Uhr
HERZ-JESU-KIRCHE

Einführungsgespräch mit Howard Arman und Max Hanft: 19.00–19.30 Uhr
Moderation: Doris Sennefelder

2. KONZERT

Sina Dresp REZITATION

Anke Vondung MEZZOSOPRAN

Henry Raudales VIOLINE

Max Hanft ORGEL

Chor des Bayerischen Rundfunks

Münchner Rundfunkorchester

Howard Arman LEITUNG

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

In den Konzerten der Reihe Paradisi gloria übernehmen im Rahmen einer Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk Studierende der Otto-Falckenberg-Schule München die Textrezitation.

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 14. April 2019, um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK.

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden unter www.br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter www.rundfunkorchester.de in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

Programm

ANDRÉ CAPLET (1878–1925)

„**Le miroir de Jésus**“. **Mystères du rosaire**
für Mezzosopran, Frauenchor, Streicher und Harfe

1. Teil. **Miroir de joie (Spiegel der Freude)**

Prélude
Annonciation
Visitation
Nativité
Présentation
Recouvrement

Anke Vondung MEZZOSOPRAN
Chor des Bayerischen Rundfunks

Ausschnitt aus „Die Mutter Gottes erklimmt rückwärts
die Stufen des Rosenkranzes“ von Paul Claudel
„Agnus Dei“ von Paul Verlaine

Sina Dresp REZITATION

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704)

„**Rosenkranz**“-**Sonaten für Violine und Basso continuo**
Nr. 6 c-Moll. Jesus am Ölberg
Lamento

Henry Raudales VIOLINE
Max Hanft ORGEL

„Hymne an das heilige Herz“ von Paul Claudel (1. Teil)

Sina Dresp REZITATION

ANDRÉ CAPLET

„**Le miroir de Jésus**“

2. Teil. **Miroir de peine (Spiegel des Leids)**

Prélude
Agonie au jardin
Flagellation
Couronnement d'épines
Portement de croix
Crucifixion

„Hymne an das heilige Herz“ von Paul Claudel (2. Teil)

Sina Dresp REZITATION

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER
„Rosenkranz“-Sonaten
Nr. 10 g-Moll. Die Kreuzigung
Präludium – Aria mit Variationen

„Osternacht“ von Paul Claudel

Sina Dresp REZITATION

ANDRÉ CAPLET
„Le miroir de Jésus“
3. Teil. Miroir de gloire (Spiegel der Glorie)
Prélude
Résurrection
Ascension
Pentecôte
Assomption
Couronnement au ciel

ANNA VOGT
PERLENGEBETE

Zu André Caplets „Le miroir de Jésus“

Entstehung des Werks:

April bis September 1923 in Neuilly-sur-Seine

Uraufführung:

Uraufführung von Ausschnitten aus der Komposition am 22. Februar 1924 mit Claire Croiza (Mezzosopran) unter der Leitung des Komponisten in der Salle Rameau in Lyon; erste vollständige Aufführung am 1. Mai 1924 im Théâtre du Vieux-Colombier in Paris mit Claire Croiza, dem Chor von Suzanne Nivard und einem Streichquartett unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten:

* 23. November 1878 in Le Havre

† 22. April 1925 in Neuilly-sur-Seine bei Paris

André Caplets Leben war geprägt von einem kometenhaften Aufstieg und einem tragischen Ende. Beizeiten offenbarte er großes Talent, was von seiner musikbegeisterten Familie sehr gefördert wurde. Der Vater galt als herausragender Klavierstimmer im französischen Le Havre, dem Geburtsort von André. Früh lernte Caplet Klavier und Geige spielen, und bereits mit 14 Jahren wurde er im Theaterorchester von Le Havre engagiert. Ab 1896 studierte er am Pariser Konservatorium Harmonielehre, Klavierbegleitung und Komposition, 1901 gewann er den begehrten Prix de Rome für seine Kantate *Myrrha*. Dieser Erfolg mag Caplet dazu ermutigt haben, sich aufs Komponieren und Dirigieren zu konzentrieren. Als Musikalischer Leiter der Boston Opera arbeitete er ab 1910 jedes Jahr sechs Monate lang mit dem dortigen Orchester, 1914 wechselte er in derselben Position an die Pariser Oper. Dann begann der Erste Weltkrieg – und änderte alles. Caplet meldete sich freiwillig und zog noch 1914 enthusiastisch in den Krieg. Doch er kehrte mit schweren Lungenschäden zurück, die er durch eine Gasvergiftung erlitten hatte. Dirigieren war nun körperlich zu anstrengend für ihn. Er wandte sich ganz dem Komponieren zu, aber seine schwache Gesundheit führte dazu, dass er bereits mit 46 Jahren, im April 1925, starb.

Le miroir de Jésus war sein letztes großes Werk, es entstand im Frühjahr und Sommer 1923. Caplet gab der Komposition den Untertitel *Mystères du rosaire*: „Mysterien des Rosenkranzes“. Literarische Grundlage dafür waren fünfzehn Gedichte des französischen Schriftstellers Henri Ghéon. Sie kreisen um die wichtigsten Stationen im Leben Jesu, erzählt aus der Perspektive der Jungfrau Maria und gespiegelt gleichsam in ihrem Blick: *Miroir de joie* (*Spiegel der Freude*), *Miroir de peine* (*Spiegel des Leids*) und *Miroir de gloire* (*Spiegel der Glorie*). Jeder Teil ist in ein ausgedehntes instrumentales Prélude und fünf Episoden untergliedert: Der erste beginnt mit der Verkündigung, dass Maria ein Kind erwarte, berichtet dann von Marias Heimsuchung, der Geburt Christi, von seiner Zeit im Tempel von Jerusalem und seiner Auffindung dort als Zwölfjährigem. Der zweite Teil wendet sich den Mysterien des Schmerzes zu: dem Todeskampf und der Geißelung von Jesus Christus, der Dornenkrone auf seinem Haupt, dem Kreuzweg und schließlich seinem Tod. Im letzten Teil werden die „Glorreichen Mysterien“ reflektiert: Jesu Auferstehung, Christi Himmelfahrt, Pfingsten und schließlich Mariä Himmelfahrt und Mariä Krönung.

Ein Mezzosopran übernimmt die Stimme der Maria. An vielen Stellen mag man sich dabei an die anspruchsvollen Melismen in Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* erinnern fühlen, an anderen schimmert vielleicht auch Schönbergs Melodram *Pierrot lunaire* durch, das Caplet kurz vor der Komposition gehört hatte. Denn gelegentlich wechselt die Stimme in Rezitation oder gar Sprechgesang, wie am Ende in Mariä Krönung. Immer aber steht der Gesang dabei im Dienste des Textes, garantiert seine Verständlichkeit und deutet die Worte zugleich mit musikalischen Mitteln aus. Dies erklärt auch den ungewöhnlichen Untertitel, den Caplet seinem Miroir mit auf den Weg gab und der zu Beginn vom Chor rezitiert wird: „Quinze petits poèmes sur les saints mystères du rosaire qu’Henri Ghéon composa et qu’André Caplet de musique illustra“ („Fünfzehn kleine

Gedichte auf die heiligen Mysterien des Rosenkranzes, die Henri Ghéon verfasst und André Caplet mit Musik illustriert hat“). Später stellt der Chor den jeweiligen Titel des Gedichts vor und tritt zudem an einigen wenigen, aber dafür umso bedeutsameren Stellen hervor: Er bekräftigt am Ende des ersten Rosenkranzes die Aussage von Ghéons Text durch ein lateinisches Bibelzitat und später durch Lobpreisungen wie „Sanctus“ und „Alleluja“.

Caplet fand in *Le miroir de Jésus* für die Mysterien der uralten Passionsgeschichte eine musikalische Form, die Vergangenheit und Gegenwart in eine friedvolle Synthese bringt. Die frühe Mehrstimmigkeit des Mittelalters, Kirchentönenarten und gregorianische Melodien klingen hier ebenso an wie die Klangpalette des frühen 20. Jahrhunderts. Vor allem der französische Impressionismus, wie Caplet ihn durch Claude Debussy (siehe nachfolgender Text) kennenlernte, prägt diese Komposition, insbesondere die instrumentalen Passagen. Denn die reduzierte Besetzung mit Streichinstrumenten und Harfe hat zwar etwas sehr Pures und Asketisches, doch mit diesen bewusst sparsamen Mitteln lässt Caplet einen ganzen Kosmos von Stimmungen, von „Impressionen“ entstehen. Die fließenden Wellenbewegungen im ersten *Prélude* etwa, in denen jedes Gefühl für klare Taktgrenzen verloren geht, erinnern deutlich an die Streichquartette von Ravel und Debussy, ebenso wie die ungewöhnlichen Mischklänge aus sehr hohen und sehr tiefen Registern. Auch die schillernden Klangflächen, die sich oft in ungewöhnlichen harmonischen Rückungen fortbewegen, und die körperlosen, ätherischen Flageolets gemahnen an die luftigen Tonmalereien der Impressionisten.

Während der erste und der dritte Teil mit der Reflexion über Freude und Glorie vor allem Momente der meditativen Verinnerlichung, aber auch der pulsierenden Energie entstehen lassen, führt das *Prélude* des zweiten Teils in eine andere, eine dunkle Welt des Schmerzes: Wie eine lang ausgesungene Elegie klingt dieses Vorspiel, in dem die Streicher fast gänzlich ihre Stimmen im Unisono vereinigen. In den fünf folgenden Episoden herrschen die expressiven Mittel vor, die sich über Jahrhunderte als musikalische Chiffren für Schmerz und Trauer verfestigt haben: harte Dissonanzen, chromatisch absinkende Seufzerfiguren, in sich gespaltene Klänge, die etwa die Dornenkrone assoziieren lassen, oder auch der schleppende Marschrhythmus, mit dem Caplet den Weg zur Kreuzigung illustriert.

Caplet wusste sicherlich, wie es um ihn stand, als er kaum zwei Jahre vor seinem Tod dieses große geistliche Werk ersann. Seine Rosenkranz-Komposition zeugt von einer erstaunlichen, heute viel zu selten gewürdigten Begabung, aber auch von Caplets friedvoller Glaubensgewissheit. So wurde *Le miroir de Jésus* zu seinem spirituellen Testament.

ENGEL DER KORREKTUREN

Zum Verhältnis zwischen Claude Debussy und André Caplet

Claude Debussy und André Caplet lernten sich als Lehrer und Schüler kennen und entwickelten sich zu Freunden und Kollegen, die sich gegenseitig sehr schätzten. Als Caplet nach seinem Auslandsaufenthalt in Rom, der mit dem Gewinn des Prix de Rome verbunden war, nach Paris zurückkehrte, wurde er Schüler des 18 Jahre älteren Claude Debussy. Dieser hatte bald so viel Vertrauen in Caplet, dass er ihm nicht nur Dirigate seiner Oper *Pelléas et Mélisande* anvertraute, sondern ihn auch darum bat, Passagen seines Bühnenwerks *Le martyre de Saint Sébastien* zu orchestrieren. Zudem war Caplet für Debussy ein wichtiger Korrekturleser seiner Partituren, sodass Debussy ihn als „l'ange des corrections“ („Engel der Korrekturen“) pries. In Caplet hatte er jemanden gefunden, der seine Klangvorstellungen, seine Art des musikalischen Malens verinnerlichte und teilte. Daher betraute er Caplet mit weiteren Orchesterarrangements seiner Musik, etwa von *La boîte à joujoux*, *Children's Corner* und *Clair de lune*. Caplet arbeitete auch in seinen eigenen Kompositionen mit impressionistischen Techniken und wird daher gern als wichtigster Debussy-Nachfolger bezeichnet. Doch nicht nur Caplets früher Tod, sondern auch der übergroße Schatten von Debussy mögen dazu beigetragen haben, dass Caplet sich als Komponist kaum einen Namen machen konnte. Heute kennt man ihn vor allem als hervorragenden Arrangeur von Claude Debussys Klangimpressionen.

A. V.

ALEXANDER HEINZEL

VIOLIN-MYSTERIEN

Heinrich Ignaz Franz Biber und seine „Rosenkranz“-Sonaten

Entstehungszeit:

1678

Uraufführung:

nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten:

getauft am 12. August 1644 in Wartenberg (Böhmen; heute Stráž pod Ralskem in Tschechien)

† 3. Mai 1704 in Salzburg

Der Ruf des 26-jährigen Violinisten Heinrich Ignaz Franz Biber als exzellenter Virtuose war wohl schon weit über die mährischen Residenzen Olmütz und Kremsier hinausgelangt. Im Jahre des Herrn 1670 machte sich der Kammerdiener und Hofmusicus von Erzbischof Karl Liechtenstein-Castelcorn auf den Weg nach Absam in Tirol, um beim legendären Jacobus Stainer Violinen einzukaufen. Die Blätter färbten sich schon herbstlich, als der Skandal seinen Lauf nahm. Bibers Rückreise endete vorzeitig, nämlich in Salzburg: Er wollte nicht mehr zurück ins Mährische. Flucht, Insubordination, grußloser Abschied.

Freuen konnte sich der an der Salzach residierende Erzbischof Max Gandolph Graf von Kuenburg, dessen Sinn für Kunst und Prachtentfaltung unter Zeitgenossen sprichwörtlich war. „Kein größeres Fest, bei dem die ihm anvertrauten Schäflein nicht den Glanz ihres Hirten erblicken durften“, notierte ein Historiker über die prunkvollen Verhältnisse in Salzburg. Hier war einer wie Heinrich Ignaz Franz Biber bestens aufgehoben. Zwar musste er als Mitglied der Hofkapelle einige Jahre warten, bis ihm leitende Positionen angeboten wurden, was ihn aber nicht hinderte, seinen Ruhm als führender Geiger seiner Epoche und ebenso als Komponist zu mehren. Tatsächlich machte Biber im Lauf der Jahre Karriere an der Salzach, er wurde 1684 Hofkapellmeister und 1690 durch Kaiser Leopold sogar in den Adelsstand erhoben. Biber blieb in Salzburg bis an sein Lebensende 1704.

Unter Bibers Messen, Vespern, Instrumentalsuiten und Violinsonaten ragt als Werk der Superlative die 53-stimmige *Missa Salisburgiensis* heraus. Aber ein anderes, auf den ersten Blick weit weniger spektakuläres Opus kann als epochales Meisterstück ohnegleichen gelten: ein Zyklus von 15 Violinsonaten (wie üblich mit Begleitung des Basso continuo) und einer abschließenden Passacaglia für Violine solo, die eigentlich nur von Bachs berühmter Chaconne an Kunstfertigkeit noch übertroffen wurde. Bekannt sind sie als *Mysterien-* oder *Rosenkranz-Sonaten*, denn in dem 1678 in exquisiter Schönschrift geschriebenen Notenband mit Widmung Bibers an Bischof Max Gandolph ist bei jeder der Sonaten ein kleines Bild eingeklebt, das dem Spieler einen inhaltlichen Bezug gibt zu den 15 Mysterien des Rosenkranzgebets. Diese Folge von je fünf freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Mysterien bezieht sich auf Stationen im Leben Mariens, die natürlich vor allem auf das Leben Jesu verweisen: Verkündigung – Besuch bei Elisabeth – Jesu Geburt – Darstellung Jesu im Tempel – Auffindung im Tempel – Der Blutschweiß – Geißelung – Dornenkrone – Kreuzgang – Kreuzigung – Auferstehung – Christi Himmelfahrt – Der Heilige Geist – Mariä Himmelfahrt – Mariä Krönung.

Den krönenden Abschluss setzt eine Passacaglia, in der der Geiger im wahrsten Sinne des Wortes auf sich alleine gestellt ist: Die Abbildung in den Noten zeigt einen Schutzengel, und den braucht der Violinist, wenn er die hoch virtuoson Variationen über einer 65 Mal wiederholten Melodieformel bewältigen möchte. Den zyklischen Gedanken der Sonaten bekräftigt Biber aber auch durch den Einsatz technischer und gestalterischer Mittel: durch eine planvolle Abfolge der Tonarten und vor allem durch die Technik der Skordatur, bei der jede Sonate eine individuelle Saitenstimmung verlangt (siehe nachfolgender Text). Damit entsteht jeweils eine eigenständige Klangwelt, die in ausgewählten Momenten noch durch diverse lautmalerische Elemente unterstrichen wird.

Die Sonate Nr. 6 in c-Moll imaginiert die Szenerie im Garten Gethsemane. Jesus durchwacht die Nacht mit seinen Jüngern, das Lukas-Evangelium (Lk 22,44) berichtet von Jesus, „der für uns Blut geschwitzt hat“. Der Evangelist Matthäus überliefert die Worte: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber.“ Und Biber setzt hier im Zyklus das erste und einzige Mal eine Überschrift: Lamento. Im Barock sprach man vom Affectus doloris, also von einer schmerzlichen Stimmung, die von der gewählten Skordatur der Violine nur unterstützt wird: Die unteren beiden Saiten sind dabei um einen Halbton höher und die oberen Saiten um einen Ganzton tiefer gestimmt als üblich (as – es' – g' – d''). Mit verschiedenen für das Lamento typischen Motiven stimmt Biber die Hörer schon in der bohrenden c-Moll-Fläche des Beginns auf eine Szenerie ein, in der sich Jesus des Unausweichlichen bewusst wird und zwischen Furcht, Auflehnung und Schicksalsergebenheit schwankt. Ganz ähnlich findet auch die Sonate keinen Ruhepunkt, die Musik ist nachdenklich, feierlich, betrübt, sterbensschön – jedoch nichts davon lange. Erst die 12-malig wiederholte Schlussformel besiegelt anschaulich, dass nun kein Zweifel mehr am vorgezeichneten Weg sei.

Deutlich konkreter in ihrer Tonsprache wird die Sonate Nr. 10, in der die Skordatur (g – d' – a' – d'') bis auf die heruntergestimmte oberste Saite nahezu bei der Normalstimmung liegt. Innerhalb der Tonart g-Moll begünstigt sie eine große Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten der Violine. Gleich zu Beginn durchschreitet diese sinnbildlich ein kreuzförmiges Motiv und bringt dem Hörer mit hämmernden Staccati die Szenerie der Kreuzigung eindringlich und geradezu plastisch nahe. Die Musik ist schroff, von roher Penetranz. In der Aria mit Variationen über einem Motiv im Bass spiegelt sich dann die ganze Bandbreite der Emotionen wider: wie die Zeit quälend stehenzubleiben scheint, wie Jesu Worte der Verzweiflung und Verklärung widerhallen, wie römische Soldaten hektisch die Kleider teilen. In einer hoch verdichteten Schlussequenz werden dann unter den klanggewaltigen Violin-Tonrepetitionen die bekannten Matthäus-Worte illustriert: „Und die Erde erbebte und die Felsen zerrissen ...“ – eine Szenerie, deren Bildhaftigkeit Bach dazu veranlasste, diese Passage später sogar in seine *Johannes*-Passion zu integrieren.

DIE GEHEIMNISSE DER SKORDATUR

Absichtsvoll verstimzte Saiten

Gewiss, wer Bibers *Rosenkranz*-Sonaten hört, bemerkt, wie ein und dieselbe Violine ihren spezifischen Klang von Sonate zu Sonate wechselt. Einmal klingt sie fahl, dann wieder fast dumpf oder sogar seltsam aufgekratzt. Woran liegt das? Nur in einer einzigen der Sonaten wird dieses Geheimnis sichtbar gelüftet, wenn die Saiten jenseits des Steges nicht parallel zum Saitenhalter verlaufen, sondern über Kreuz. Skordatur nennt es sich, wenn Geiger ihr Instrument anders stimmen als in den üblichen Quinten. Hier hat jede Sonate ihre individuelle Skordatur, und in jener Sonate Nr. 11 mit der symbolträchtigen Überkreuzung der Saiten kann sich der Spieler nicht einmal mehr darauf verlassen, dass die nächsthöhere Saite auch tatsächlich höher klingt. Tut sie nämlich nicht. Aber es gibt einen Trick bei der Sache: die Noten! Die sind nämlich so notiert, als wäre die Violine gar nicht verstimmt. Damit geben sie ihr klangliches Geheimnis nur preis, wenn sie – mit einer entsprechend verstimzten Geige – gespielt werden. Wer sie nur liest, entdeckt nicht mehr als sinnlose Melodien wie bei einer chiffrierten Botschaft, zu welcher der Code fehlt. Aber es geht nicht nur um unterschiedliche Klangfarben: Die Skordatur ist von Biber auch so gewählt, dass in der entsprechenden Tonart die vielen komplizierten Doppel-, Tripel- und sogar Quadrupelgriffe, also Vierklänge, auf der Violine deutlich einfacher zu greifen sind und dadurch mehrstimmiges Spiel erleichtert wird.

A. H.

BIOGRAFIEN

SINA DRESP

Sina Dresp wuchs im ländlichen Hessen auf und lebte später in Frankreich und Australien. Im Zuge ihres Bachelorstudiums (Japanologie/Psychologie) an der Universität Heidelberg verbrachte sie auch ein Jahr in Japan. 2015 begann sie ihr Schauspielstudium an der Otto-Falckenberg-Schule in München, das sie im Juli 2019 abschließen wird. Seit früher Jugend war sie in verschiedenen Chorensembles als Sängerin und Solistin tätig und erhielt eine klassische Gesangsausbildung. Sina Dresp stand bereits mehrmals auf den Bühnen der Münchner Kammerstücke, so bei der Langen Nacht der Neuen Dramatik und der Opernbude der Münchner Kammerstücke. Zudem war sie am Volkstheater in *Nine Eleven Said Who* zu sehen. Sie arbeitete mit Künstlern wie Frauke Poolman (Live-Hörspiel *Der blaue Vogel*), Robert Lehniger (*Zeit zu lieben, Zeit zu sterben*) und Georgette Dee zusammen. Überdies wirkte sie in dem Film *Die defekte Katze* (2018) und in der BR-Doku *WRDLBRMPFD!* (2019) über Karl Valentin mit.

ANKE VONDUNG

Ausgebildet in Mannheim und ausgezeichnet u.a. beim ARD-Musikwettbewerb, hat die Mezzosopranistin Anke Vondung längst eine beachtliche Karriere vorzuweisen. So war sie Ensemblemitglied am Tiroler Landestheater in Innsbruck und übernahm dabei Rollen wie Sesto (*La clemenza di Tito*), Octavian und Hänsel. Von 2003 bis 2006 war sie fest an der Dresdner Semperoper verpflichtet, wo sie bis heute regelmäßig auf der Bühne steht, zuletzt etwa als Zerlina (*Don Giovanni*), Olga (*Evgenij Onegin*) und Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). Weitere Gastspiele führten sie z. B. an die Opéra Bastille in Paris und an die New Yorker „Met“ sowie zu den Salzburger und den Bregenzer Festspielen oder den Festivals von Herrenchiemsee und Glyndebourne. Anke Vondung hat mit renommierten Klangkörpern von Concerto Köln bis zum London Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Beim Münchner Rundfunkorchester war sie zuletzt 2018 in Zoltán Kodálys *Budavári Te Deum* zu erleben.

HENRY RAUDALES

Der belgische Geiger und Dirigent Henry Raudales stammt aus Guatemala, wo er im Alter von vier Jahren ersten Violinunterricht von seinem Vater erhielt. Mit neun trat er in den USA als Solist in Mendelssohns berühmtem e-Moll-Konzert auf. Später studierte er am Konservatorium in Antwerpen und an der Guildhall School in London. Er war Preisträger beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel und musizierte mit renommierten Künstlern wie Nigel Kennedy und Yehudi Menuhin. Henry Raudales war Erster Konzertmeister an der Vlaamse Opera und bei den Essener Philharmonikern. Seit 2001 hat er dieselbe Position beim Münchner Rundfunkorchester inne. Hier legte er als Solist und Dirigent zahlreiche Aufnahmen vor; so übernahm er z. B. den Solopart in Respighis *Concerto gregoriano*. Zuletzt erschien eine CD mit Werken des frühen Mendelssohn. Henry Raudales beherrscht ein umfangreiches Repertoire von allein über 60 Violinkonzerten und ist auch als Kammermusiker erfolgreich.

HOWARD ARMAN

Durch größte künstlerische Vielseitigkeit zeichnet sich der in London geborene Dirigent, Chorleiter und Komponist Howard Arman aus, der seit 2016 Künstlerischer Leiter des BR-Chores ist. Ausgebildet am Trinity College of Music, kooperierte er mit renommierten englischen Ensembles und weitete seinen Wirkungskreis bald auf Europa aus. In Deutschland arbeitete er z. B. mit den Chören des NDR, des SWR und des RIAS Berlin zusammen. Von 1998 bis 2013 war er Künstlerischer Leiter des MDR Rundfunkchores Leipzig und von 2011 bis 2016 Musikdirektor des Luzerner Theaters. Dort dirigierte er zahlreiche Produktionen – von *Le nozze di Figaro* bis zum modernen Tanztheater. Im Sommer dieses Jahres wird er mit Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der Staatsoper Hannover gastieren. Seine umfangreiche Diskografie enthält nicht zuletzt Rossinis *Stabat mater* sowie Psalmvertonungen von Mendelssohn mit dem BR-Chor und dem Münchner Rundfunkorchester.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Geiger Emmanuel Hahn

Emmanuel Hahn, das passende Instrument zu spielen, ist für ein glückliches Musikerleben außerordentlich wichtig. Wie und wo findet man eigentlich „seine Geige“?

Ich habe lange Zeit eine alte, historische Geige aus dem 18. Jahrhundert gespielt – dieses Instrument war wie eine alte zickige Dame: sehr anfällig. Man musste viel machen, immer wieder Veränderungen an der Einstellung vornehmen. Obwohl ich die Liebe zu ihr nie ganz verloren habe, hatte ich irgendwann Lust auf ein Instrument, welches richtig gut funktioniert. Ich habe mich auf die Suche gemacht und bin in Berlin auf einen ganz fantastischen Geigenbauer gestoßen: Ragnar Hayn. Dort habe ich verschiedene Instrumente ausprobiert und mich dabei in den Klang seiner Violinen verliebt. Schließlich habe ich mir dann eine Geige von ihm bauen lassen. Die ist letztes Jahr, genau drei Wochen vor meinem Probespiel beim Münchner Rundfunkorchester, fertig geworden – übrigens mein erstes Probespiel mit der neuen Geige. Ich fühlte mich sehr gut mit dem Instrument und habe die Stelle dann ja auch bekommen.

Ist die Beziehung zum Instrument – einer Ehe vergleichbar – auf lebenslänglich angelegt, oder denkt man da eigentlich schon von vornherein auf Zeit?

Das ist durchaus vergleichbar mit einer Ehe. Man geht davon aus und hofft, dass es eine Beziehung fürs Leben ist. Aber man weiß es nicht. Als Musiker entwickelt man sein Spiel weiter, und die Ansprüche entwickeln sich auch. Daher können neue Erfahrungen dazu führen, dass man irgendwann ein neues Instrument braucht. Zudem ist das Instrument abhängig von der Art der Musik, die man spielt. Für Kammermusik muss die Geige ganz anders beschaffen sein als für Orchestermusik.

Sie sind seit Januar 2018 festes Mitglied des Münchner Rundfunkorchesters in der Stimmgruppe der Zweiten Violinen. Im selben Orchester hat bereits Ihr Vater Ulrich Hahn von 1986 bis 2018 als Geiger gewirkt. Hat er Ihnen viel davon erzählt oder Sie in die Proben mitgenommen?

Oh ja, ich bin als kleines Kind sehr viel in den Proben dabei gewesen. Auch auf Tourneen hat mich mein Vater oft mitgenommen. Ich kenne das Rundfunkorchester also von Kindesbeinen an und habe alles ziemlich hautnah mitbekommen.

Wie darf ich mir das vorstellen? Saßen Sie irgendwo im Parkett oder waren Sie mit auf der Bühne und haben sich neben Ihren Papa gesetzt?

Nein, auf der Bühne war ich nicht. Meistens war ich unten im Saal und habe zugehört. Bei Aufnahmen war ich aber auch öfters oben in der Kabine bei den Tonmeistern.

Erinnern Sie sich an ein besonderes, für Sie wichtiges Erlebnis aus diesen Kindertagen?

Ja, ich erinnere mich besonders an eine Probe mit Luciano Pavarotti, der damals beim Münchner Rundfunkorchester zu Gast war. Ich war noch ziemlich klein und wollte ein Autogramm von ihm. Ich bin einfach auf ihn zugegangen, doch dann waren gleich die Bodyguards zur Stelle und haben mich beiseitegeschoben. Das war keine schöne Erfahrung. Sehr gerne denke ich aber an Proben mit Marcello Viotti zurück. Das hat mir immer sehr gefallen – musikalisch und auch seine Persönlichkeit; er hatte eine starke und gute Ausstrahlung. Damals war ich schon etwas älter.

Familiäre Anbindung an das Münchner Rundfunkorchester gibt es nicht nur durch Ihren Vater: Ihre Frau, Eva Hahn, spielt ebenfalls in den Zweiten Geigen. Man kann also fast sagen, das Münchner Rundfunkorchester ist so eine Art Familienmitglied ...

Absolut – mit allem, was dazugehört. Die Musikerinnen und Musiker kennen mich seit sehr langer Zeit, was es mir nicht unbedingt leichtgemacht hat. Oft ist man jemandem, den man kennt, ja kritischer gegenüber als einem Fremden. Da möchte man sich selbst und auch den anderen zeigen, dass man gut genug ist. Aber ich fühle mich hier sehr, sehr wohl. Wir haben einen wunderbaren Chefdirigenten und machen tolle Projekte.

Hatten Sie je eine andere Wahl als Geiger zu werden – bei diesem Umfeld?

Offen gesagt, gab es lange Zeit nichts Anderes für mich als die Geige. Aber die Entscheidung, Berufsmusiker zu werden, habe ich trotzdem erst relativ spät, im Studium, getroffen.

Sie hatten sich also ein Hintertürchen offengehalten?

Ja, ich habe sehr viele andere Interessen und wollte es auf dem Feld der Musik erst mal bis zu einem gewissen Punkt bringen, um zu schauen, ob das Musikerleben das Richtige für mich ist. Ich habe auch viel Jazz gemacht, vor allem im Studium. Wir haben sogar eine Jazzband gegründet, die es immer noch gibt, das Andromeda Mega Express Orchestra; allerdings spiele ich nicht mehr mit.

Was machen Sie denn neben der Musik noch gerne?

Zum Beispiel Vespas restaurieren! Ich habe mir eine alte Vespa in komplett marodem Zustand gekauft und sie bis zur letzten Schraube selbst wiederhergerichtet, auch der Motor musste überholt werden. Für dieses Projekt habe ich sogar lackieren und schweißen gelernt.

Ein starkes, musikalisches Interesse ist sicherlich das Streichquartett: 2008 gründeten Sie das Arnon-Quartett und waren dort viele Jahre sehr aktiv. Warum haben Sie diesen Weg nicht weiter beschritten?

Das Quartett sein zu lassen, war die wohl größte Entscheidung meines Lebens. Denn wir haben lange, und viele Jahre auch ausschließlich, Quartett gespielt. Früher war es für mich keine Option, ins Orchester zu gehen; ich hatte auch gar keine Probespiele gemacht. Mein Quartett war wie meine Familie. Wir haben uns täglich gesehen. Ich habe im Quartettspiel sehr viel über mich selbst gelernt – ich würde sogar sagen, mehr als in meinem ganzen Studium. Aber die Streichquartettszene ist ein hartes Pflaster, und als ich dann Vater geworden bin, haben sich meine Prioritäten verschoben. Dann habe ich die Vorzüge des Lebens als Orchestermusiker gesehen: wie es ist, wenn man an einem Ort und nicht sechs oder sieben Monate im Jahr unterwegs ist. Und so habe ich das Streichquartett dann letztes Jahr endgültig ziehen lassen – zugegebenermaßen etwas schweren Herzens.

Sie haben mit dem Arnon-Quartett eine Konzertreihe gegründet, bei der Sie in Berliner Clubs aufgetreten sind. Mit welchem Ziel sind Sie damals angetreten?

Der Anfangsgedanke war, dass wir unsere Freunde, die keine Musiker waren, ins Konzert locken wollten. Die wären normalerweise nie gekommen – einfach wegen des traditionellen Rahmens. Als sie aber eine Aufnahme von uns gehört haben, waren sie total begeistert. Diese Freunde wollten jedoch nicht in die Philharmonie oder sowas. Wir hatten aus Studienzeiten noch eine Freundin, die einen Berliner Club im S-Bahnhof Friedrichstraße führte – und so kam uns die Idee, dort aufzutreten und Motto-Konzerte zu geben: Eines hieß „Schumann und Wurst“. Wir haben Schumann gespielt, und in der Pause wurden Würste gegrillt. Einen Abend namens „Klassikburger“ gab es auch mal ... Diese Konzerte kamen wahnsinnig gut an. Und wir fanden es einfach toll, für Leute zu spielen, die mit klassischer Musik nicht so viele Berührungspunkte haben, sich aber total begeistern lassen. Gerade Streichquartett ist ja auch ein Erlebnis – allein schon optisch, wenn man sieht, wie vier Menschen miteinander verbandelt sind. Man ist sehr nah an den Leuten dran.

Was haben Sie jetzt im Orchester, was Sie im Streichquartett nicht hatten?

Es gibt nicht diese extreme Auseinandersetzung wie im Quartett – dort laufen ja immer wieder fast zermarternde Diskussionsorgien über einzelne Takte, über Striche und über Intonation. Im Orchester ist da mehr vorgegeben – daher wird nicht so viel diskutiert. Wenn man nach Hause geht, dann hat man einfach Feierabend.

Das Münchner Rundfunkorchester ist, was das Repertoire betrifft, sehr breit aufgestellt mit konzertanten Opern, Symphonischem, den Kinder- und Jugendkonzerten, geistlicher Musik, Filmmusik ... Wofür schlägt Ihr Herz am meisten?

Ich liebe eben genau diese Vielfalt – auch weil wir nur selten zweimal das Gleiche spielen. Bei uns steht jede Woche etwas Anderes auf dem Programm, wir sind immer wieder neu herausgefordert. Das gefällt mir, denn auf diese Weise schleicht sich keine negative Routine ein.

Welches Konzert ist Ihnen besonders zu Herzen gegangen, seitdem Sie selbst dem Orchester angehören?

Das war im Februar dieses Jahres ein Tourneekonzert in Kroatien mit unserem Chefdirigenten Ivan Repušić, den ich übrigens sehr schätze. Er ist so positiv, lässt sich nie aus der Ruhe bringen und hat eine wunderbare Art, jeden einzelnen mitzunehmen und so mit seinen Aufführungen viel Energie zu transportieren. So habe ich es auch bei diesem Gastspiel in Zagreb empfunden. Ivan Repušić stammt ja aus Kroatien, und er hat sich sehr bemüht, uns seine Heimat zu zeigen. Dieser Abend mit berühmten Opernchören war ein fantastisches Konzert. Es hat unglaublich viel Spaß gemacht. Wir haben dort auch ein Stück gespielt, das in Kroatien jeder kennt – die *Friedenshymne* von Jakov Gotovac; sie wurde nach dem Krieg so eine Art National-Hymne. Als wir dieses Stück nun extra für das Publikum dort gespielt haben, waren viele Leute zu Tränen gerührt und haben mitgesungen. Das war ein sehr schönes, emotionales Erlebnis.

Das Gespräch führte Uta Sailer.

Weitere Interviews: rundfunkorchester.de
(Rubrik „Aktuelles“)

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
Chefdirigent Ivan Repušić
Management Veronika Weber
Bayerischer Rundfunk, 80300 München
Tel. 089/59 00 30 325

rundfunkorchester.de
facebook.com/muenchner.rundfunkorchester

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,
Programmbereich BR-KLASSIK
Redaktion Dr. Doris Sennefelder
Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis: Anna Vogt, Alexander Heinzl: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Doris Sennefelder; Interview: Uta Sailer.

Verlage: Durand; Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz (Denkmäler der Tonkunst in Österreich).