

1. Mittwochs um halb acht 2018/2019
17. Oktober 2018
19.30 Uhr
Ende ca. 21.00 Uhr
Prinzregententheater

Im Anschluss an das Konzert: Nachklang im Gartensaal
sowie Signieraktion mit Anna Bonitatibus und Corrado Rovaris

EN TRAVESTI

Hosenrollen in der Oper

Anna Bonitatibus MEZZOSOPRAN

Maximilian Maier MODERATION

Münchener Rundfunkorchester
Corrado Rovaris LEITUNG

Direktübertragung des Konzerts auf BR-KLASSIK
Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter
www.br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter www.rundfunkorchester.de
in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

Programm

GIOACHINO ROSSINI (1792–1868)

„Tancredi“

Ouverture

„O patria“ – „Tu che accendi questo core“ / „Di tanti palpiti“
Rezitativ und Kavatine des Tancredi aus dem 1. Akt

GAETANO DONIZETTI (1797–1848)

„Maria di Rohan“

„Son leggero, è ver, d'amore“

Arie des Armando di Gondi aus dem 2. Akt

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787)

HECTOR BERLIOZ (1803–1869)

„Orphée et Eurydice“

Ouverture

„Qu'entends-je“ – „Amour, viens rendre à mon âme“
Rezitativ und Arie des Orphée aus dem 1. Akt

ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

„Farnace“

„Gelido in ogni vena“

Arie des Farnace aus dem 2. Akt

WOLFGANG AMADÉ MOZART (1756–1791)

„Le nozze di Figaro“

Ouverture

„Voi che sapete“

Arietta des Cherubino aus dem 2. Akt

MAURICE RAVEL (1875–1937)

„L'enfant et les sortilèges“

„Toi, le cœur de la rose“

Lied des Kindes

HENRY MANCINI (1924–1994)

„Victor / Victoria“

„Crazy World“

Song der Victoria aus dem 1. Akt des Musicals

Guido Johannes Joerg

„EN TRAVESTI“

HOSENROLLEN IN DER OPER

Eine Frau steht ihren Mann

Am 6. Februar 1813 fand am Teatro La Fenice in Venedig die Uraufführung von Gioachino Rossinis Oper *Tancredi* statt. Sie verhalf dem jungen Komponisten, der bereits neun Bühnenwerke geschrieben und ein knappes halbes Jahr zuvor seinen gelungenen Einstand am berühmten Teatro alla Scala in Mailand gegeben hatte, abrupt zu anhaltendem europaweitem Ruhm. Das Libretto spielt vor dem Hintergrund der Kreuzzüge, wartet mit allerlei Verwechslungen auf und wendet – ein Zugeständnis an den Geschmack des Publikums – die tragisch schließende Vorlage Voltaires zu einem Happy End. Bereits die Premiere war ein unglaublicher Triumph; auf den schmalen Gassen der Lagunenstadt piffen die Kinder, auf den Kanälen die Gondolieri die eingängigen Melodien nach. Tancredis Kavatine wurde der Ohrwurm des Jahrhunderts schlechthin: Sie wurde zitiert und variiert und sogar von Richard Wagner in seinen *Meistersingern* parodiert. Die Musik ist typisch für Rossinis Stil, der schon seinen vorangegangenen Opern abzuhören ist und den er bis zu *Guillaume Tell* – seinem letzten Bühnenwerk, bevor er sich mit 37 Jahren aus dem Opernbetrieb zurückzog – stetig weiterentwickelt hat.

Die Ouvertüre beginnt mit einer langsamen Einleitung; es folgt ein verkürzter Sonatensatz ohne Durchführung, der sich schließlich in jenes Crescendo steigert, wie es für Rossinis Opernvorspiele, aber auch die Aktfinale der Opern so charakteristisch ist. (Ob diese Musik einer heroischen Oper angemessen sei oder eher einer komischen vorangehen möge, wird seit 1813 ebenso erbittert wie ergebnisoffen diskutiert.) – Der durch einen Bürgerkrieg zwischen zwei adeligen Familien zerrissene sizilianische Stadtstaat Syrakus führt im Jahre 1005 Krieg mit den Sarazenen. Tancredi, einst enteignet und verbannt, kehrt inkognito zurück, um Amenaide wiederzusehen, die Tochter eines syrakusischen Patriziers, in die er sich verliebt hat. Doch um Amenaide werben auch noch der syrakusische Edelmann Orbazzano (der erbitterte Gegner ihres Vaters im Bürgerkrieg) und der sarazenische Heerführer Solamiro. In seiner Eröffnungsarie begrüßt Tancredi sein Heimatland, fasst Mut durch die Liebe Amenaides und ist nach mannigfachem Ungemach und Leiden eines glücklichen Wiedersehens gewiss.

Als am 5. Juni 1843 Gaetano Donizettis tragische Oper *Maria di Rohan* am Wiener Kärntnertheater herausgebracht wurde, die eine der einflussreichsten und gleichzeitig umstrittensten Kurtisanen der Zeit Ludwigs XIII. und Kardinal Richelieus behandelt, stand der Komponist zwar auf dem Höhepunkt seiner Karriere, gleichzeitig war mit seiner vorletzten Oper aber auch deren Ende besiegelt: Die Symptome der Spätsyphilis verstärkten sich, sein Gesundheitszustand wurde rapide schlechter, und schwerste geistige Beeinträchtigungen machten bald eine Unterbringung im Irrenhaus unumgänglich. Nur wenige Jahre später starb er in seiner Heimatstadt Bergamo. Die Partie des Armando di Gondi arbeitete Donizetti für die französische Erstaufführung der Oper in Paris, die ein knappes halbes Jahr nach der Premiere stattfand, um und wertete sie deutlich auf. – Der junge, unbeherrschte Armando hat ein Duell provoziert; den Gegner bittet er um kurzen Aufschub. Seine Kavatine ist ein überraschend ernsthafter Moment des eher flatterhaften Charakters.

Mit zahlreichen Bühnenwerken, vor allem den sogenannten „Reformoper“ hatte Christoph Willibald Gluck zu seinen Lebzeiten größte Erfolge auf deutschen, italienischen und französischen Theaterbühnen; eines seiner Werke bestimmt bis heute die Opernspielpläne mit: die herzerreißende Tragödie von Orpheus und Eurydike aus der griechischen Mythologie. Die früheste Fassung von *Orfeo ed Euridice* wurde am 5. Oktober 1762 in italienischer Sprache am Wiener Burgtheater gegeben, die französische Zweitfassung *Orphée et Euridice* schließlich am 2. August 1774 an der Pariser Opéra. Unter den Bewunderern von Glucks Opernreform, die den Übergang von der tragischen Barockoper zur musikalischen Tragödie des 19. Jahrhunderts herstellte, war auch Hector Berlioz – zwar ein erklärter Erneuerer der Musik, der jedoch richtungsweisende Werke bedeutender Vorläufer für seine Zeit und seine Zeitgenossen zu bewahren und zu aktualisieren suchte. Für die Altstimme der berühmten Sängerin Pauline Viardot-García überarbeitete er 1859 die französische Fassung von Glucks Oper. Die Premiere fand am 19. November am Pariser Théâtre-Lyrique statt und wurde so hoch geschätzt, dass sie sich bis heute (vor allem an französischen Bühnen) im Repertoire halten konnte. – Der an Eurydikes Grab trauernde Orpheus hat vom Liebesgott Amor erfahren, dass er die Geliebte wieder zu den Lebenden zurückführen könne, wenn es ihm gelänge, die Furien der Unterwelt mit seinem Gesang zu rühren (unter der Bedingung, dass er sich auf dem Rückweg nicht nach ihr

umsieht). Orpheus mag die frohe Botschaft kaum glauben, bedankt sich überschwänglich, ergreift seine Leier und macht sich voller Hoffnung auf den Weg ins Ungewisse.

Farnace ist einer der häufiger vertonten Opernstoffe des Barocks. Allein Antonio Vivaldi hat sieben verschiedene Fassungen des Librettos in Musik gesetzt und zur Aufführung bringen lassen – zum ersten Mal am 10. Februar 1727 am Teatro Sant’ Angelo in Venedig. Da nur die Partitur der ersten Fassung überlebt hat, sind die Unterschiede nicht auszumachen, die später neu geschaffenen Arien verloren. – Die Geschichte um Pharnakes II., König von Pontos, orientiert sich grob an den wenigen überlieferten Fakten und schmückt diese fantasievoll aus: In den Wirren des römischen Bürgerkriegs zwischen Caesar und den Pompeianern unterliegt Pharnakes Caesar in der Schlacht bei Zela. Das Opernlibretto erfand Intrigen zwischen den Angehörigen von Pharnakes’ Familie, perfide Absprachen zwischen den Kriegsparteien, Liebeshändel und – man höre und staune – einen glücklichen Ausgang. Schon das Vorspiel zu Farnaces Arie lässt einem indes das Blut stocken: Um sie nicht in die Hände der Sieger geraten zu lassen, befahl Farnace der Gemahlin Tamiri, erst den gemeinsamen Sohn und dann sich selbst zu töten. Dass ihn das Ausmaß der grausamen Wahrheit nichts weniger als unberührt lässt, hat Vivaldi in ein ungemein ein- und ausdrucksvolles Musikstück gefasst, das wahrlich zu Tränen rührt.

Es mag erstaunen, dass ein Stück wie **Le nozze di Figaro** seinerzeit überhaupt an einer Habsburger Bühne gezeigt werden durfte: Offen wird darin die Adels Herrschaft kritisiert, die Unmoral des Grafen drastisch ausgemalt; gleichzeitig ist der von den Dienern Figaro und Susanna repräsentierte dritte Stand aufgewertet. Lorenzo Da Pontes Libretto nach der Komödie von Beaumarchais überwand alle Klippen der Zensur; die Musik von Wolfgang Amadé Mozart überzeugte auf ganzer Linie. Die Uraufführung am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater war ein einzigartiger Triumph; der Welterfolg indes gründet auf der Prager Produktion der Saison 1786/1787, die gleichzeitig Anlass für den Kompositionsauftrag zu **Don Giovanni** war. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wurde Mozarts **Figaro** jedoch weniger oft gespielt als andere seiner Opern; man hielt ihn für zu schwierig. – Um die Untreue des Grafen zu entlarven, hat Figaro einen kühnen Plan erdacht: Susanna soll ihrem Dienstherrn ein Rendezvous gewähren, zu dem an ihrer Stelle aber der als Frau verkleidete Cherubino erscheinen wird. Die Gräfin soll beide ertappen und den Grafen dadurch zum Einlenken zwingen. Während Susanna Cherubino beibringt, wie er sich als Frau zu verhalten hat, singt dieser ein selbsterdachtes Lied.

Viele Jahre lang beschäftigte sich Maurice Ravel mit dem Libretto, das die Schriftstellerin Colette gedichtet hatte; erst lange nach dem Ende des Ersten Weltkriegs konnte er 1924 sein letztes Bühnenwerk **L’enfant et les sortilèges** vollenden; es wurde am 21. März 1925 an der Opéra de Monte-Carlo uraufgeführt. Ravels „lyrische Fantasie“ erzählt von einem ungezogenen Kind, das seine Spielsachen in einem Wutanfall zerstört und seine Schoßtiere quält. Doch plötzlich geschehen wundersame Dinge: Die Gegenstände werden lebendig, klagen das Kind an und bedrängen es. Tiere aus Garten und Wald beschuldigen das Kind und beginnen schließlich, sich gegenseitig zu zerreißen. Erst als sich das Kind liebevoll eines verletzten Eichhörnchens annimmt, hat der Spuk ein Ende.

In Blake Edwards’ Verwechslungskomödie **Victor / Victoria** von 1982 und dem gleichnamigen Musical, das zwischen 1995 und 1997 am New Yorker Broadway gezeigt wurde – beide gehen auf eine deutsche Filmkomödie von 1933 zurück –, verkleidet sich die erfolglose Sängerin Victoria Grant in den Travestiekünstler und Damenimitator Victor: eine Frau, die sich als Mann ausgibt, der wiederum eine Frau imitiert – gewissermaßen eine Hosenrolle mit doppeltem (Hosen-)Boden. Der erfolgreiche Jazz-Komponist Henry Mancini gewann 1983 einen Oscar für seine Filmmusik; die bekannte Musicaldarstellerin Julie Andrews gestaltete die Hauptrolle sowohl im Spielfilm als auch in der Originalbesetzung des Musicals. – Alle Songs sind als Bühnendarbietungen in einem Pariser Nachtclub angelegt und nur lose mit der Handlung des Stücks verknüpft. Der Song „Crazy World“ entwickelte sich rasch zu einem Standard des einschlägigen Repertoires, den zahlreiche Sängerinnen aus Musical, Jazz, Populärmusik und Crossover in ihr Repertoire aufgenommen haben.

Sämtliche Gesangsnummern des heutigen Programms wurden entweder anlässlich einer Uraufführung oder einer wesentlichen Neufassung für eine Frau geschrieben – typische Hosenrollen. Vivaldi besetzte seinen **Farnace** – eine Partie, die damals üblicherweise einem Kastraten anvertraut worden wäre – mit einer Altistin. Die von einem Kastraten interpretierte Partie des Orfeo in der Erstfassung von Glucks **Orfeo ed Euridice**

wurde in der für Paris geschaffenen Zweitfassung *Orphée et Euridice* von einem Tenor gesungen; in Berlioz' Bearbeitung ist sie einer Frau anvertraut.

En travesti

Die Hosenrolle in der Oper

Die Verkleidung ist eine Grundbedingung des Theaters: Ein Künstler schlüpft in Kostüm und Maske – und derart verwandelt in seine Rolle, bevor er die Bühne betritt; seinem Publikum ist dies wohl bewusst. Die Hosenrolle in der Oper entwickelte sich im Barock, als die Stimmlage der Figur noch nicht im Zusammenhang mit einer natürlichen (männlichen oder weiblichen) Geschlechterrolle verstanden wurde. Seinerzeit wurden Männerstimmen für Nebenrollen eingesetzt, die Hauptpartien fast ausnahmslos von Kastraten gesungen – ihre hohen Stimmlagen empfand man als engelsgleich und waren rein stimmphysiologisch besser geeignet, virtuose Verzierungen auszuführen. Dass eine hohe Stimme für eine ausgesprochen männliche Rolle wie die eines Feldherrn oder Kriegshelden wenig natürlich sein sollte, glaubte man damals nicht. Das Zierliche entsprach ganz jener Zeit; das Kraftvollere sollte erst im 19. Jahrhundert an Einfluss gewinnen. Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Kastraten allmählich verschwanden, wurde es üblich, die Geschlechterrollen auf der Bühne mit jenen aus dem wirklichen Leben parallel zu setzen und zu besetzen: Männerrollen wurden von Männern, Frauenrollen von Frauen gespielt und gesungen. In einigen weiterhin beliebten Opern des Repertoires wurden die entsprechenden Partien einfach transponiert; noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden für Kastraten geschriebene Hauptpartien in Barockopern von Baritonen und Bässen gesungen, bevor dies eine historisch informierte Aufführungspraxis unterband. Bei zahlreichen neu geschaffenen Bühnenwerken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die von vornherein nicht auf Kastraten setzen konnten, wurde die Tradition mit der „Frau in Hosen“ fortgesetzt, wodurch das Ideal der hohen Stimme erhalten blieb. Nach und nach verebte diese Mode – trotzdem konnte sich die Hosenrolle bis ins 20. Jahrhundert halten; das bekannteste Beispiel findet sich in Richard Strauss' *Rosenkavalier* von 1911.

G. J. J.

Biografien

ANNA BONITATIBUS

Die Mezzosopranistin Anna Bonitatibus stammt aus der süditalienischen Region Basilicata und wurde in den Fächern Klavier und Gesang ausgebildet, ehe sich ihre Karriere auf dem Gebiet der Vokalkunst entfaltete. 1999 stand sie bereits in Mozarts *Don Giovanni* unter der Leitung von Riccardo Muti auf der Bühne der Mailänder Scala. Inzwischen umfasst ihr Repertoire über fünfzig Opern und reicht von Werken des Frühbarocks über den Belcanto bis hin zu Partien wie Nicklausse in *Les contes d'Hoffmann* oder dem Komponisten in *Ariadne auf Naxos*. Vor allem die Werke von Mozart, Händel und Rossini brachten sie weltweit an die wichtigsten Bühnen. Ihre Spezialität sind nicht zuletzt die sogenannten Hosenrollen, darunter der Cherubino (*Le nozze di Figaro*), den sie zuletzt am Gran Teatre del Liceu in Barcelona verkörperte. Zu ihren Leidenschaften gehören aber auch die musikalische Recherche und das Entdecken von unbekanntem Werken. Anna Bonitatibus war Mitbegründerin des Verlags Consonarte, der sich der vokalen Kammermusik widmet. Zu ihren jüngsten sängerischen Highlights zählen Ausschnitte aus Massenets *Don Quichotte* unter Marc Minkowski in Bordeaux, ihr Rollendebüt als Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* beim englischen Grange Festival, Cavallis *La Calisto* an der Bayerischen Staatsoper und Sesto (*La clemenza di Tito*) in Warschau. Unter den Herausforderungen dieser Spielzeit sei nur eine Rarität hervorgehoben: die Titelpartie in *Enrico di Borgogna* beim Donizetti-Festival in Bergamo. Auch auf vielfach preisgekrönten Aufnahmen stellt Anna Bonitatibus ihre Virtuosität unter Beweis. So wurde ihre CD *Semiramide, la Signora regale* bei den International Opera Awards 2015 als beste Einspielung eines Arienprogramms ausgezeichnet. Begleitet vom Münchner Rundfunkorchester ist sie zum einen auf einem Live-Mitschnitt von Simon Mayrs *Ginevra di Scozia* zu hören; zum anderen erschien Anfang dieses Jahres das Album *En travesti*.

CORRADO ROVARIS

Corrado Rovaris wird besonders für seine lebhaften und ausdrucksstarken Aufführungen von Werken des Belcanto und des Verismo sowie für seine Erarbeitungen zeitgenössischer Werke gelobt. Der italienische Dirigent ist Träger des Ordine al merito della Repubblica Italiana (2015) sowie des Franco-Abbiati-Preises (2016). Aktuell ist er Music Director der Opera Philadelphia und des Artosphere Festival Orchestra. Die Spielzeit 2018/2019 hat er mit der Opera Philadelphia und *Lucia di Lammermoor* eingeläutet, worauf Britten's *A Midsummer Night's Dream* und Puccini's *La bohème* folgen werden. Im September 2018 hat er mit der Opera Philadelphia und der Organisation National Sawdust das Kunstinstallationsprojekt *Glass Handel*, das Musik von Händel und Philip Glass vereint, uraufgeführt. Des Weiteren wird er u. a. in Oviedo Mozarts *La clemenza di Tito* dirigieren. Corrado Rovaris studierte Komposition, Orgel und Cembalo am Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi in Mailand. Von 1992 bis 1996 war er assistierender Chorleiter an der Mailänder Scala. 1996 gab er sein Dirigierdebüt mit Galuppis *Il filosofo di campagna* bei der Associazione lirica e concertistica italiana. Seither folgten zahlreiche Engagements in Europa und Nordamerika. 2009 etablierte er die Zusammenarbeit zwischen dem Curtis Institute of Music in Philadelphia und der Philadelphia Opera, die zuletzt 2018, unter seiner Leitung, gemeinsam Bernsteins *A Quiet Place* aufführten. Regelmäßig tritt er z. B. an der Santa Fe Opera auf, wo er etwa im Sommer 2017 *Lucia di Lammermoor* dirigierte. Dass Corrado Rovaris sich engagiert der zeitgenössischen Musik widmet, zeigt u. a. auch die von ihm 2017 geleitete Uraufführung von Kevin Puts Oper *Elizabeth Cree*. Neben dem Opernrepertoire widmet er sich mit Ensembles wie dem Orchestre de Chambre de Lausanne und der Danish Radio Sinfonietta auch der Konzertliteratur.

MAXIMILIAN MAIER

Charmant und fachkundig präsentiert Maximilian Maier beim Bayerischen Rundfunk als Musikjournalist und Moderator Themen aus der Welt der Klassik. So interviewte er für das Hörfunkprogramm BR-KLASSIK Künstler wie Andris Nelsons, Piotr Beczala oder Olga Peretyatko. Er schrieb Live-Blogs von bedeutenden Veranstaltungen wie den Bayreuther Festspielen oder dem Wiener Opernball. Bei den Salzburger Festspielen 2015 führte er ein pausenfüllendes Gespräch mit Anne-Sophie Mutter; kurz darauf wurde sein erster Film *Traumstart – Preisträger des ARD-Musikwettbewerbs* im BR Fernsehen ausgestrahlt. Mehrfach moderierte er live die TV-Übertragungen von Klassik am Odeonsplatz, und für 3sat kommentierte er Übertragungen von den Bayreuther Festspielen. 2014 begann Maximilian Maier, der Geschichte und Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München studierte, für den Münchner Merkur Kritiken zu verfassen und Interviews zu machen. Gesprächspartner waren u. a. Jonas Kaufmann, Elīna Garanča und René Pape; zudem begleitete er etwa die Münchner Philharmoniker auf Gastspielreisen nach Moskau und Asien. Maximilian Maier gehört zum Moderatorenteam des alpha-Forums von ARD-alpha, für das er sich z. B. mit Christian Thielemann, Martin Stadtfeld und weiteren Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft unterhielt. Mit Marina Rebeka, der Artist in Residence des Münchner Rundfunkorchesters in der vergangenen Saison, unternahm der Journalist im Auftrag von BR-KLASSIK eine unterhaltsame Stadtrundfahrt durch München. Und mit dem aktuellen Artist in Residence, Schlagzeuger Simone Rubino, gestaltete er Anfang 2018 eine Folge des alpha-Forums (abrufbar in der BR-Mediathek). Im Sommer moderierte Maximilian Maier das große Abschlusskonzert des Projekts Klasse Klassik, bei dem Mitglieder des Münchner Rundfunkorchesters und der BR-Chor gemeinsam mit bayerischen Schulorchestern und -chören musizierten.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit dem Bratschisten Albert Bachhuber

Albert Bachhuber, Sie sind in München geboren, haben hier studiert und beruflich Wurzeln geschlagen. Ist München eine gute Musikstadt?

Ich empfinde es tatsächlich als ein Geschenk, hier leben zu dürfen. Allein schon die geografische Lage ist sehr schön – und das kulturelle Leben vielfältig. So habe ich während des Studiums schon meine Fühler ausgestreckt und als freischaffender Musiker Fuß gefasst; zum Beispiel habe ich zwei Jahre im Ensemble für

moderne Musik von Roger Epple gespielt, wo ich viel gelernt habe. Es war manchmal sehr herausfordernd, mit den zeitgenössischen Werken klarzukommen. Doch es war eine gute Schule, auch was das schnelle Erfassen von Notentexten oder außergewöhnliche Spielweisen angeht, die man als Studierender noch gar nicht „auf dem Schirm“ hat.

Wie ist die Musik überhaupt in Ihr Leben gekommen?

Durch die Ansicht meines Vaters, dass ich zu viel Zeit auf dem Fußballplatz verbringe. Er dachte sich wohl: „Sport ist ganz gut, aber ich drücke ihm mal eine Geige in die Hand.“ Er ist Hobbymusiker, spielt sehr gut Klavier, und ich habe als Kind gern gesungen. Im Alter von sieben Jahren bekam ich ersten Violinunterricht. Ich habe mich wohl nicht ganz dumm dabei angestellt und relativ schnell Fortschritte gemacht. Aber natürlich ist da noch nicht so viel Zug dahinter wie später, wenn man die berufliche Option im Hinterkopf hat. Ab vierzehn oder fünfzehn war ich dann parallel zur Schule Jungstudent am Richard-Strauss-Konservatorium. Eine Zeit lang wohnten wir außerhalb von München und ich fuhr mit der Bahn zum Violinunterricht. Vom Zug aus sah ich das BR-Funkhaus und stellte mir vor, wie es wohl wäre, dort zu arbeiten.

Ab wann war klar, dass Sie Berufsmusiker werden wollten?

Richtig klar wird es einem erst, wenn man das Probejahr bestanden hat. Vorher, während der Schulzeit, als mir die Musik immer wichtiger wurde und ich zuhause stundenlang Klassik hörte, war es ein Wunsch, der immer größer wurde. Ich wollte entweder Musik oder Medizin studieren. Die Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule stand zuerst an, und damit war für mich die entscheidende Weiche gestellt. Im Studium bin ich dann durch ziemlich viele offene Türen gegangen. Ich habe mein Diplom im Fach Violine abgeschlossen, spielte außerdem Klavier und ein bisschen Trompete, aber Bratsche war zunächst nicht dabei. Doch wir waren vier Freunde, die zusammen Kammermusik machen wollten [das spätere Arias-Quartett]. Drei davon waren Geiger, also brauchten wir einen Bratscher. Schließlich hat es denjenigen getroffen, der bereit war, sich möglichst schnell den Bratschenschlüssel anzueignen: Ich habe es ausprobiert und war von Anfang an ziemlich begeistert. Die C-Saite und das tiefe Register haben mir richtig gut gefallen. Ich habe mich dann zum Aufbaustudium im Fach Viola entschlossen, hatte aber zu diesem Zeitpunkt noch kaum Repertoire. Hariolf Schlichtig hat mich in seine Klasse aufgenommen; er kannte mich schon von der Kammermusik her und hat wohl gesehen, dass Potenzial vorhanden ist. Nach nur eineinhalb Jahren Aufbaustudium habe ich das Probespiel beim Münchner Rundfunkorchester gewonnen, und den Abschluss habe ich dann parallel zur Berufstätigkeit gemacht.

War die Geige damit ad acta gelegt?

Nein, ich spiele immer noch Geige, in der Kammermusik und auch als Solist. Mit Raúl Teo Arias [Stimmführer der Zweiten Violinen bei den Bamberger Symphonikern] habe ich zum Beispiel bei einem Konzert letztes Jahr in Mexiko zuerst Geige als Solist im Trio gespielt, und dann im nächsten Stück Bratsche als alleiniger Solist. Ich hatte keine Zeit, mich auf die neue Mensur einzustellen, es ging sofort weiter. Aber diese Umstellung fällt mir nicht schwer. Ich spüre den Unterschied eher rechts mit dem Bogen als links mit der Griffhand. Denn man wählt die Kontaktstelle bei der Bratsche etwas anders als bei der Geige, geht etwas anders auf die Saite.

Nochmal zurück zu Ihrer Ausbildung: Violine haben Sie bei Gerhart Hetzel studiert, der Professor an der Münchner Musikhochschule und Erster Konzertmeister der Wiener Philharmoniker war. Was haben Sie von ihm mitbekommen?

Er legte großen Wert auf das „Organisiert-Sein“. Ich bin vom Typ her eher der „Drauflos-Spieler“. Aber er wollte, dass ich mir musikalisch und auch technisch einen Plan zurechtlege. Alles sollte total durchdacht sein, er arbeitete zum Beispiel gern mit Fingersatzkonzepten. Strukturiertes Üben, das Zurechtlegen von Übepatterns – das war komplementär zu der Art, wie ich damals gedacht habe, und hat mir sehr geholfen. Wie werde ich einer schwierigen Stelle Herr, welche Herangehensweisen gibt es, um sie nach einer bestimmten Zeit zu beherrschen? Daran orientiere ich mich heute noch, und ich überlege, wie ich Fingersatz und Saitenwechsel optimieren kann.

Wie war Hariolf Schlichtig im Vergleich dazu?

Er hat einem viel mehr Freiheiten gelassen. Aber natürlich war ich zu diesem Zeitpunkt schon auf einer anderen Entwicklungsstufe. Und was im Unterricht verlangt wurde – auch das Pensum – war enorm. Er legte viel Wert auf Etüden, und es musste alles auswendig vorgetragen werden. Gleichzeitig kann man sich verstärkt auf das Künstlerische verlegen, wenn man nicht mehr so sehr mit den technischen Basics beschäftigt ist. Dazu kam sein Interesse für Kammermusik; er hatte eine umfassende Sicht auf die Dinge. Als Geiger ist man, gerade wenn man auf der „Soloschiene“ fährt, ein bisschen versucht, zu sehr auf sich selbst zu schauen und sich in Details zu vergraben. Aber bei Hariolf Schlichtig hat sich mir der Blick geweitet.

Wie verlief 1992 Ihr Start beim Münchner Rundfunkorchester?

Wenn man als Musiker auf der Suche ist, bewirbt man sich natürlich auf alle Stellen, die gerade frei sind. Beim ersten Probespiel hier wurde die Position nicht besetzt, aber ich war in die dritte Runde gekommen. Beim zweiten Probespiel hat es dann geklappt. Anfangs war mir noch gar nicht klar, welche tolle Stelle ich bekommen hatte, weil ich das Orchester noch nicht gut genug kannte. Aber im Lauf der Zeit habe ich zu schätzen gelernt, wie vielseitig das Orchester ist. Einer meiner ersten Dienste war die Gesamtaufnahme der Oper *Die schweigsame Frau* von Richard Strauss unter der Leitung von Pinchas Steinberg. Gleich mit so herausragenden Sängern wie Kurt Moll in Berührung zu kommen – da hat sich für mich eine neue Welt geöffnet. Seitdem liebe ich es sehr, mit Sängerinnen und Sängern zu arbeiten. Und ich finde es schön, dass wir bei den Sonntagskonzerten auch unbekannte Werke „ausgraben“. Gerne erinnere ich mich zum Beispiel an *Fedora* von Umberto Giordano unter der Leitung von Fabio Luisi – einer meiner „Gänsehautmomente“! Aber auch die Reihe *Paradisi gloria* mag ich sehr, weil sich dadurch die Gelegenheit bietet, regelmäßig mit dem BR-Chor zusammenzuarbeiten. Dazu die Atmosphäre in der Herz-Jesu-Kirche! Ich bin ein sehr gläubiger Mensch, und daher ist es auch für mich persönlich etwas Besonderes, bei diesen Aufführungen dabei zu sein und mit meinem Instrumentalpart den Text zu unterstützen. Ich bin fest davon überzeugt, dass die Musik eine spirituelle Seite, eine geistliche Dimension hat; bei den großen Werken von Johann Sebastian Bach zum Beispiel dient sie ganz dem Wort. Der Text wird ja oft über den Kopf gefiltert; doch dieses Problem wird von der Musik gelöst, indem sie direkt ins Herz geht.

Gab es auch mal eine dramatische Konzertsituation, die Ihnen im Gedächtnis geblieben ist?

Ja, die Aufführung von Benjamin Godards Oper *Dante* bei einem Gastspiel in Versailles habe ich noch wie heute vor mir. Véronique Gens, die die weibliche Hauptrolle sang, sank eine halbe Minute vor dem Ende des Stücks ohnmächtig zu Boden. Inhaltlich ging es darum, dass die sterbende Béatrice nach all ihrem Leid in den Himmel eingeht. An dieser Stelle versagten Véronique Gens die Kräfte, und im ersten Moment hätte man glauben können, sie spielt es, weil die zwei Stunden davor so dicht und emotional waren. Wir hatten große Sorge um sie und waren sehr erleichtert, als wir später erfuhren, dass es ihr gut geht. Ich kann mir vorstellen, dass sie als Sängerin auf der Bühne die Handlung so tief empfunden hat, dass dies zu ihrem Zusammenbruch beigetragen hat. Wir haben das Stück dann nicht mehr zu Ende gespielt. Ulf Schirmer, der das Werk dirigiert hat, entschied, es lieber so zu belassen.

Was tun Sie, wenn Sie nach all den intensiven Eindrücken und Erlebnissen, die das Leben als Musiker mit sich bringt, ein wenig abschalten wollen?

Ich mache gern Sport, bin Hobby-Rennradfahrer. Zu Fuß geht es mir zu langsam und im Auto zu schnell. Aber auf dem Rennrad habe ich die perfekte Geschwindigkeit, um die Welt um mich herum wahrzunehmen. Überhaupt beobachte ich gerne die Natur und Tiere – auch beim Schnorcheln oder in den Bergen. Ganz vom Sport hat mich mein Vater also nicht weggeholt. Bis heute spiele ich auch Beach-Volleyball – und glücklicherweise ist mir noch nie etwas an den Händen passiert.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

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

Gesamtkonzept & Layout: factor product münchen

Fotografie Titel: mierswa-kluska.de

Grafische Umsetzung: Antonia Schwarz

Druck: alpha-teamDRUCK GmbH, München

Nachdruck nur mit Genehmigung. Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

Textnachweis Guido Johannes Joerg: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien (Bonitatibus, Maier) und Interview: Doris Sennefelder; Biografie (Rovaris): Viviane Brodmann.

Verlage: Bayerischer Rundfunk, Bärenreiter, Editions Durand, JoAnn Kane Music Service, Ricordi.