

PARADISI GLORIA 2017/2018

Fr., 1. Dezember 2017
20.00 Uhr / Ende ca. 21.10 Uhr
HERZ-JESU-KIRCHE

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

1. KONZERT

Lea Johanna Geszti REZITATION

Laura Tatulescu SOPRAN
Peter Schöne BARITON

Kinderchor der Bayerischen Staatsoper
Stellario Fagone EINSTUDIERUNG

Chor des Bayerischen Rundfunks
Howard Arman EINSTUDIERUNG

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 Konzertschnitts am Sonntag, 10. Dezember 2017, um 19.05 Uhr 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

ANDRÉ CAPLET (1878–1925)

„Tout est lumière“

für Sopran, Chor und Orchester

nach einem Gedicht von Victor Hugo

Laura Tatulescu SOPRAN

Chor des Bayerischen Rundfunks

„O sieh den Morgen“ und „Was ist der Sinn von allem?“ von Victor Hugo

Lea Johanna Geszti REZITATION

DARIUS MILHAUD (1892–1974)

„La création du monde“

Ballettmusik, op. 81

Modéré – I – II – III Vif – IV – V

„Erscheinung“ von Victor Hugo und „Weihnachten“ von Théophile Gautier

Lea Johanna Geszti REZITATION

ARTHUR HONEGGER (1892–1955)

„Une cantate de Noël“

für Bariton, Kinderchor, Chor, Orgel und Orchester

Peter Schöne BARITON

Kinderchor der Bayerischen Staatsoper

Chor des Bayerischen Rundfunks

Max Hanft ORGEL

Nicole Restle
EIN PREIS FÜR ROM
Zu André Caplets *Tout est lumière*

Entstehung des Werks:
1901, komponiert für die Vorrunde
des Prix de Rome

Uraufführung:
unbekannt

Lebensdaten des Komponisten:
* 23. November 1878 in Le Havre
† 22. April 1925 in Neuilly-sur-Seine

„Dieser Caplet ist ein Künstler. Er versteht es, eine klangvolle Atmosphäre zu erfinden und – mit einem wunderbaren Empfindungsvermögen ausgestattet – besitzt er einen Sinn für Proportionen; eine Eigenschaft, die in unserer so zusammengeflickt oder wie mit einem Korken verschlossen wirkenden musikalischen Epoche seltener ist, als man glauben möchte“, urteilte Claude Debussy 1908 über André Caplet. Die beiden Komponisten hatten sich kurz zuvor kennengelernt. Aus dieser Begegnung entstand in den folgenden Jahren eine sehr enge Freundschaft. Mehr noch: André Caplet wurde in künstlerischen Dingen Debussys wichtigster Berater. Er fertigte dem 16 Jahre älteren Freund eine Orchestrierung seiner *Children's Corner*-Suite an, half ihm bei der Instrumentierung von *Le martyre de Saint Sébastien* und setzte sich für Aufführungen seiner Werke ein. In der Rückschau mag er als Adlatus Debussys erscheinen, als Mensch, der sich ganz in den Dienst eines anderen stellte. Die Zeitgenossen hingegen sahen in André Caplet durchaus einen eigenständigen Künstler, der sowohl als Komponist wie als Dirigent mit seinem Talent überzeugte.

Schon früh wusste Caplet, der 1878 in Le Havre geboren wurde, seine musikalische Begabung gewinnbringend einzusetzen. Weil die Familie ziemlich mittellos war, arbeitete er im Alter von elf Jahren als Pianist im Café-Concert. Gerade zwölfjährig verdingte er sich als Geiger im Orchester des Grand Théâtre von Le Havre. 1896 wurde er Student des Pariser Conservatoire, und noch während dieser Ausbildung legte er den Grundstein zu seiner dirigentischen Karriere, indem er seinen Lehrer Xavier Leroux am Pult des Théâtre de la Porte Saint-Martin vertrat und Assistent von Edouard Colonne wurde, dem Begründer der berühmten Concerts Colonne. 1899 übernahm er am Théâtre de L'Odéon die Stelle des Musikdirektors, ab 1910 leitete er das Bostoner Opernorchester, und 1914 wurde er zum musikalischen Leiter der Pariser Oper berufen. Doch Caplet trat dieses Amt nicht an, sondern meldete sich freiwillig zum Kriegsdienst und erlitt im Feld eine schwere Gasvergiftung. Gesundheitlich und seelisch stark angeschlagen, zog er sich nach dem Krieg immer mehr von seinen Aufgaben als Dirigent zurück und widmete sich verstärkt dem Komponieren. 1925 erkrankte er an einer Rippenfellentzündung, an der er am 22. April im Alter von nur 46 Jahren starb.

Wie alle Kompositionsstudenten bewarb sich Caplet während seiner Ausbildung am Pariser Conservatoire um den Rompreis, ein Stipendium, das seit 1803 alljährlich vergeben wurde und einen dreijährigen Aufenthalt in der Villa Medici in Rom sowie eine einjährige Studienreise durch Deutschland ermöglichte. Die Teilnehmer mussten die Jury in einer Vorrunde mit einer Fuge und einem Chorsatz über einen vorgegebenen Text, dann in der Hauptrunde mit einer Kantate überzeugen. André Caplet trat 1901 an und gewann – gegen Maurice Ravel. Zu den Pflichtstücken der Vorauswahl gehörte auch eine Vertonung des Gedichts *Spectacle rassurant* (*Beruhigender Anblick*) aus dem 1840 veröffentlichten Zyklus *Les rayons et les ombres* (*Strahlen und Schatten*) von Victor Hugo. Dieses Gedicht ist eine Hommage an die Schönheit der Natur. Schwebend, schillernd, sonnendurchflutet stellt Hugo diese dar: mit knospenden Rosen, sirrenden Libellen, eifrigen Spinnen und zwitschernden Vögeln. Der Dichter beschwört viele Bilder, um eine einzige Stimmung wiederzugeben: stille, unermessliche Freude.

Diese Stimmung galt es nun in Musik auszudrücken. Caplet beginnt sein Stück, das sich in drei Teile gliedert, hymnisch: Die ruhige, pendelnde Quartbewegung in den Violinen und Oboen suggeriert das Läuten von Glocken; Glissandi und Triller in den Violoncelli, Bratschen, Klarinetten und der Harfe umgeben diesen behäbig anmutenden Klang mit einer flirrenden Atmosphäre – das Bild eines sonntäglichen Sommertags in der Natur entsteht. Die Quarte, von Caplet als Glockengeläut eingeführt, wird ein wichtiges Element seiner Melodiegebung. Sie prägt die zentrale Aussage des Textes „Tout est lumière, tout est joie“ („Licht alles, alles Lust und Freude!“) und ist auch im Sopransolo des Mittelteils bestimmend. Caplet kreiert in diesem Stück eine frohe, erhabene Stimmung – aber er lässt sie dank geschickter Instrumentierung changieren, mal intimer, mal auftrumpfender erscheinen. Betörende klangliche Effekte erzielt er durch das Aufblitzen einzelner, expressiver Melodiephrasen in der Solovioline und der Oboe während der dritten Strophe „La rose semble, rajeunie“. Der Mittelteil besticht durch einen besonders ätherischen Klangeindruck: Über zarten Streichertremoli und einem summenden Chor erhebt sich süß der Solosopran. Im dritten Teil greift Caplet musikalisch auf den Beginn zurück. Auch die Anfangsworte „Tout est lumière, tout est joie“ werden nochmals zitiert und in die Verse integriert. Dadurch schafft Caplet musikalisch einen eigenen Bogen, der in der Form des Gedichts nicht vorgegeben ist. Schon dieses frühe Werk zeugt von Caplets sicherem Gespür für klangliche Atmosphäre. Kein Wunder, dass Debussy seinen Freund so hoch geachtet hat.

Nicole Restle

DIE SCHÖPFUNG DER WELT

Zu Darius Milhauds Ballettmusik *La création du monde*

Entstehung des Werks:

1923

Uraufführung:

25. Oktober 1923 am Théâtre des Champs-Élysées in Paris

Lebensdaten des Komponisten:

* 4. September 1892 in Marseille

† 22. Juni 1974 in Genf

Darius Milhaud fühlte sich als durch und durch französischer Komponist. Davon zeugen die Gespräche, die er mit dem Musikkritiker Claude Rostand führte. In ihnen betonte Milhaud immer wieder, wie stark er in der Musiktradition Frankreichs verwurzelt sei, nicht nur in der neueren, auch der älteren: Couperin, Rameau, Berlioz, Bizet und Chabrier nennt er als seine Leitbilder. Und natürlich Debussy, dessen Streichquartett ihm 1905 zur Offenbarung wurde. Dennoch zählte er mit zu den ersten seiner Generation, die sich ganz neuen Musikrichtungen öffneten und diese in ihren Stil integrierten: die brasilianische Folklore, die er in den Jahren 1917/1918 als Botschaftsattaché in Rio de Janeiro kennenlernte, und den amerikanischen Jazz. Doch das entspricht ja in gewisser Weise ebenfalls der französischen Tradition. So war es zu Bizets und Debussys Zeiten die spanische und ostasiatische Musik, welche die Pariser Szene ungeheuer interessierte und inspirierte. Jüngere Komponisten wie Darius Milhaud orientierten sich zu Beginn der 1920er Jahre nun an Brasilien und Nordamerika.

Milhaud begegnete dem Jazz erstmals 1920 in einer Londoner Tanzhalle, in der das Orchester des New Yorker Bandleaders Billy Arnold gastierte, und war sofort davon fasziniert. Besonders die Verwendung der einzelnen Instrumente begeisterte ihn: das Saxofon, „das aus Träumen die Essenz presst“, die oft in den hohen Registern spielende Klarinette, die lyrische Behandlung der Posaune mit ihren zahlreichen Glissandi, die Komplexität des Schlagzeugs und nicht zuletzt das Klavier, das die Aufgabe hat, alles zusammenzuhalten. Ihn elektrisierte die synkopische

Melodiebildung, die vermeintliche Leichtigkeit des Musizierens, und es regte sich in ihm der Wunsch, „diese Rhythmen und Klänge für ein Kammermusikwerk zu benutzen“. Während einer Amerikareise 1922 hatte Milhaud Gelegenheit, den Jazz in Boston, New York und New Orleans zu studieren. Besonders beeindruckte ihn ein Besuch in einem Club in Harlem.

Als er im folgenden Jahr den Auftrag erhielt, zu dem auf afrikanischen Volksmythen basierenden Ballett *La création du monde* (*Die Schöpfung der Welt*) die Musik zu schreiben, lag es daher für ihn nahe, auf den Jazz zurückzugreifen. Nach eigener Aussage besetzte er das Orchester so, wie er es in Harlem kennengelernt hatte. Und die Behandlung der Instrumente entspricht genau den Beobachtungen, die er bei seiner ersten Begegnung mit einer Jazzband in London gemacht hatte. Die Verwendung von Jazzelementen, zu der neben dem Einsatz des charakteristischen Instrumentariums auch die im Jazz üblichen modalen Tonskalen und „Blue notes“ sowie synkopischen Melodiebildungen gehören, diente Milhaud vor allem dazu, in *La création du monde* „ein rein archaisches Gefühl zu vermitteln“.

Das Ballett handelt davon, dass drei afrikanische Götter aus dem Chaos die Welt erschaffen. Zunächst entstehen die Bäume, Pflanzen, Insekten, Vögel und Tiere, schließlich Mann und Frau, die in gegenseitigem Begehren entflammen und im gemeinsamen Kuss zusammenfinden. Milhaud gliedert das Stück in fünf ineinander übergehende Teile. Das diese Abschnitte einleitende Vorspiel lässt er mit ganz einfachen musikalischen Mitteln beginnen: mit einem zweitönigen Ostinato der Kontrabässe und einer sich ständig wiederholenden, monoton wirkenden Viertonfolge von Klavier und Streichern, aus der die Trompete ein synkopisches Motiv ableitet, sowie dem Saxofonthema mit seinem charakteristischen Quartsprung. So primitiv dieser Anfang auch scheinen mag, Milhaud präsentiert hier die musikalischen Keimzellen, aus denen er die Themen und Motive der folgenden Teile „erschafft“. Das aus kleinteiligen Motivsplittern zusammengesetzte Fugenthema des ersten Abschnitts, der das Chaos charakterisiert, ist daraus ebenso abgeleitet, wie das Oboenthema des zweiten Teils, in dem die Lebewesen entstehen, oder die synkopische Hauptmelodie des dritten Teils, in dem Mann und Frau auf die Welt kommen. Die in ihren musikalischen Stimmungen sehr konträren Abschnitte erhalten durch das regelmäßige Wiederaufgreifen der originalen Motive und Themen des Vorspiels eine formale Einheitlichkeit. Höhepunkt des Werks ist der orgiastisch gestaltete vierte Teil, der die immer stärker werdende Anziehung zwischen Mann und Frau beschreibt; den eigentlichen Kuss untermalt Milhaud mit leisen zärtlichen Klängen, dabei nochmals die wichtigsten Themen von *La création du monde* beschwörend.

Bei der Uraufführung am 25. Oktober 1923 durch die Ballets suédois, eine avantgardistische schwedische Tanztruppe, stieß das Stück bei Publikum und Presse noch auf wenig Verständnis. Es sei unseriös und gehöre besser in eine Music Hall als in den Konzertsaal. Zehn Jahre später hingegen galt *La création du monde* – wie Milhaud humorvoll in seiner Autobiografie schildert – als eine seiner besten Schöpfungen.

DER VIELSEITIGE

Zu Leben und Werk von Darius Milhaud

„Ich habe immer komponieren wollen“, bekannte Darius Milhaud einmal. 1892 in Marseille geboren, erhielt der Sohn einer ebenso wohlhabenden wie musisch interessierten jüdischen Kaufmannsfamilie aus Aix-en-Provence von den Eltern diesbezüglich jede Unterstützung. 1909 begann er am Pariser Conservatoire Geige zu studieren, wechselte jedoch schon bald ins Fach Komposition, wo er Schüler von André Gédalge und Charles-Marie Widor wurde. Obwohl Milhaud ein großer Bewunderer Debussys und des Impressionismus war, verweigerte er als Komponist die Fortsetzung romantischer Traditionen. Diese antiromantische Haltung sowie die totale Ablehnung der Musik Richard Wagners teilte er mit fünf weiteren Gleichgesinnten, mit denen er sich zur berühmten Groupe des six zusammenschloss. Ein gemeinsames künstlerisches Konzept verband „Les six“ jedoch nicht, jedes der Mitglieder verfolgte einen eigenen kompositorischen Weg. In seinen Anfangsjahren erhielt Milhaud wichtige Inspirationen durch die Musik Igor Strawinskys, die brasilianische Folk-lore und den Jazz. Schon früh benutzte er in seinen Kompositionen Polytonalität und Polyrhythmik. Provozierte er mit seinen Werken zunächst noch Skandale und Proteste, so avancierte er schon bald zu einem der führenden Komponisten seines Landes.

1940 floh er vor den Nationalsozialisten nach Amerika und unterrichtete dort am kalifornischen Mills College. Die Lehrtätigkeit gab er auch nach seiner Rückkehr nach Frankreich nicht auf, wo er ebenfalls eine Professur erhielt. Darius Milhaud war trotz seiner schweren gesundheitlichen Probleme, an denen er seit den 1930er Jahren litt, sehr produktiv und schrieb für sämtliche Genres, angefangen von Vokal- und Kammermusik über Orchesterwerke, Opern und Ballette bis hin zur Filmmusik. Er starb 1974 hochgeehrt in Genf. N.R.

Wolfgang Stähr

LOBGESANG EINES TODKRANKEN
Zu Arthur Honeggers *Cantate de Noël*

Entstehung des Werks:

Dezember 1952 – Oktober 1953 nach Teilen des unvollendeten *Selzacher Passionsspiels* von 1941 und 1944; gewidmet dem Basler Kammerchor zu dessen 25. Gründungstag und seinem Gründer und Leiter Paul Sacher

Uraufführung:

18. Dezember 1953 in Basel mit Derrick Olsen (Bariton) sowie dem Basler Kammerchor und Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher

Lebensdaten des Komponisten:

* 10. März 1892 in Le Havre

† 27. November 1955 in Paris

Am Ende fühlte sich Arthur Honegger wie ein Toter unter den Lebenden. Jahrelange Krankheit, Ermattung und Schlaflosigkeit hatten ihm den Atem genommen, den Mut geraubt, das Dasein erstickt. Und dennoch starb die Hoffnung nicht – nicht einmal in der tiefsten Niedergeschlagenheit. Die letzte Partitur, die Honegger im Zürcher Kantonsspital vollendete, schließt mit dem Lobpreis Gottes und dem Dank für seine Gnade und Wahrheit. Die Worte des 117. Psalms („Laudate Dominum omnes gentes“) und der kleinen Doxologie („Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“) besiegelten das Lebenswerk des Schweizer Komponisten: Eine Weihnachtskantate war es, mit der er sein Schaffen beschloss. Seine letzte Kraft sammelte der todkranke, abgemagerte und gequälte Musiker, um den Menschen noch einmal die Frohbotschaft von Bethlehem weiterzusagen: „Fürchtet euch nicht! Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren.“

Mit einem Lobgesang auf die Geburt des Herrn schied er aus der Welt. „Es müssen nicht Männer mit Flügeln sein, die Engel“, sagt der Dichter Rudolf Otto Wiemer: „Sie gehen leise, sie müssen nicht schreien, / oft sind sie alt und hässlich und klein, die Engel.“

„Ich habe mich in einen kleinen, alten Mann verwandelt, wie Gandhi, trockene Haut hängt in Falten von einem spröden Knochengestell“, gestand Honegger Anfang Dezember 1953, nachdem er das Spital verlassen hatte, in einem Brief an Darius Milhaud. Nur wenige Wochen zuvor, am 16. Oktober, hatte er, noch auf dem Krankenlager, den Schlussstrich unter sein Opus ultimum gezogen: *Une cantate de Noël*. Diese Weihnachtsmusik entstand im Auftrag des Schweizer Dirigenten und Mäzens Paul Sacher zum 25-jährigen Jubiläum seines Basler Kammerchores, der das Werk am 18. Dezember 1953 uraufführte. Die Vorgeschichte allerdings reicht einige Jahre zurück. Ursprünglich wollte Honegger für Sachers Jubiläum eine Osterkantate auf Worte von Paul Claudel, dem Librettisten seiner *Jeanne d'Arc au bûcher*, komponieren. Sein fragiler Gesundheitszustand jedoch, der sich seit der ersten schweren Herzattacke im Sommer 1947 schubweise verschlechterte, durchkreuzte diesen Plan. Paul Sacher erwies sich als wahrer Freund, bestärkte und ermutigte den Komponisten und brachte ihn schließlich, als sich Honeggers

Zukunft immer tiefer verdunkelte, auf den rettenden Gedanken, ein älteres, Fragment gebliebenes Manuskript aus der Schublade zu holen.

1937 war Honegger von den Passionsspielen im schweizerischen Selzach, unweit von Solothurn, um die Musik zu einer monumentalen, sieben- bis achtstündigen Handlung gebeten worden, eines gewaltigen Festaktes, einer Folge von Szenen und Tableaus, die im Laufe eines Tages die christliche Schöpfungs- und Heilsgeschichte entfalten sollten. Der Dichter Caesar von Arx (1895–1949) schuf den Text, und Arthur Honegger begann im Juni 1938 erste Skizzen für das gigantische Projekt aufzuzeichnen. Er entwarf in den Folgejahren Musik zum ersten Teil des Passionsspiels (*Die Erschaffung der Erde; Adam und Eva: Der Garten Eden; Hiob*) und den Anfang des zweiten Teils (*Die Verkündigung der Geburt Christi; Die Heilige Nacht*). Mit dem Krieg jedoch kam das ganze Vorhaben ins Stocken. Und als endlich wieder an eine Fortführung des gemeinsamen Werks zu denken war, brachte im Sommer 1949 ein entsetzliches Ereignis alle Pläne und Hoffnungen zu Fall: Caesar von Arx beging Selbstmord, einen Tag nach dem Tod seiner Frau, eine Verzweiflungstat, die er lange schon angekündigt hatte.

Im Dezember 1952 lagen die unfertigen Papiere des *Selzacher Passionsspiels* wieder auf Honeggers Schreibtisch. Von Paul Sacher freundschaftlich ermuntert, nahm er sich die Seiten der Weihnachtsmusik zur Geburt Christi noch einmal vor, überprüfte und überarbeitete sie gründlich, verband sie mit dem „De profundis“-Chor aus dem ersten Teil, der Wehklage des gefallenen Menschen, und komponierte eine neue Solopartie für Bariton sowie ein- und überleitende Takte für Orgel und Orchester. Am 25. Januar 1953 konnte Honegger die kompositorische Arbeit an der *Cantate de Noël* abschließen; die Orchestrierung aber sollte ihm erst Monate später gelingen, mit versiegender Kraft, im Krankenhaus von Zürich.

Honeggers Weihnachtskantate umfasst sieben Abschnitte, eine symbolträchtige, heilige Zahl, Inbegriff der Vollkommenheit, der Schöpfermacht und der kosmischen Ordnung. Obendrein sind die Teile des Ganzen achsensymmetrisch um das dramaturgische Zentrum geordnet, ein Quodlibet altvertrauter Weihnachtslieder, das Herzstück der Kantate. Aus den schwärzesten Abgründen steigt die Musik der *Largo*-Introduction empor. Nacht deckt die Erde. Über dem unerbittlichen Gleichschritt der in sich kreisenden Bass-Ostinati setzt der Chor ein, wortlos zunächst, wie nach Sprache ringend, ehe das dumpfe Lamento in die Klage des 130. Psalms einmündet: „De profundis clamavi ad te, Domine“ – „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“. Ein bis zum äußersten gespannter Steigerungszug treibt dem zweiten Teil der Kantate entgegen und kulminiert in dem wiederholten, schmerzerfüllten Aufschrei: „O viens, Emmanuel!“ – „O komm, Emmanuel!“ Wie aus tausend Kehlen bricht mit den Worten des Kirchenlieds der Ruf nach dem Messias hervor, nach dem Erlöser, den einst der Prophet verheißen hatte: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Emmanuel: Gott mit uns.“ (Jesaja 7,14) Es ist mehr als nur ein anrührender Einfall, wenn Honegger die Antwort auf diesen herzerreißenden Verzweiflungsschrei dem Kinderchor überlässt: „Freu dich, o Israel! Bald kommt Emmanuel.“ Es liegt ein tieferer Sinn darin, eine Wegweisung, eine versteckte Mahnung: „Wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.“ (Matthäus 18,3) Den Einfältigen, den Gutgläubigen und Toren mag zwar nicht die Welt gehören, gewiss aber der Himmel.

In einem ersten Zwischenspiel sind dem Bariton die Worte des Engels anvertraut, der nach dem Lukas-Evangelium in der Heiligen Nacht die Geburt des Heilands verkündete. Bruchlos leitet dieses Solo zum vierten und zentralen Abschnitt der Kantate über, einem Quodlibet berühmter Weihnachtslieder, das die Chöre kaleidoskopartig nach-, neben- und übereinander singen: „Es ist ein Reis entsprungen“, „Gloria in excelsis Deo“, „Il est né le divin enfant“, „Vom Himmel hoch, ihr Engelein, kommt“, „O du fröhliche“, „Stille Nacht“. Die Vielfalt der Sprachen spiegelt die Völker des Erdenrunds, die in der überschwänglichen Freude der Weihnacht zusammenfinden: „Laudate Dominum omnes gentes.“ Im zweiten Interludium lässt Honegger diese Anfangszeile des 117. Psalms von einer Kinderstimme, dann vom Chor nach der gregorianischen Melodie intonieren (die in protestantischen Ohren stark an Philipp Nicolais „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ erinnert), im Wechsel mit dem Bariton, der noch einmal das „Gloria in excelsis Deo“ der himmlischen Heerscharen anstimmt (Lukas 2,14): eine kurze, besinnliche Überleitung nur, bevor Chor und Orchester mit unwiderstehlichem Schwung und mitreißender Kraft den gesamten Psalm zum Lob

Gottes musizieren, verschränkt mit der kleinen Doxologie und überstrahlt von dem in breiten Notenwerten gesungenen gregorianischen Cantus firmus. Seine lebenslange Verehrung für Johann Sebastian Bach hat Honegger, wie unschwer zu hören ist, nicht verleugnet.

Der rein instrumentale Epilog, der siebte und letzte Teil der Weihnachtskantate, schöpft ganz aus der Fülle der Themen, Lieder und Melodien; ein aufbrandender Jubel, der allmählich erst verklingt, langsam verhallt, um am Schluss einer tiefen, erhabenen Stille zu weichen. Es ließe sich lange darüber nachsinnen, warum Honegger die Urfassung dieser Musik gerade inmitten des Krieges schrieb. Und im Herbst 1953 waren es eben jene friedvollen Takte, mit denen sich der Komponist von seinen Hörern verabschiedete.

Wenige Monate blieben ihm noch, ein Schwebestadium zwischen Leben und Tod. Am Nachmittag des 27. November 1955 starb Honegger in seinem Pariser Studio am Boulevard de Clichy. „Arthur, du bist ein wunderbarer Freund gewesen. Heute zum ersten Mal hast du uns Schmerz zugefügt“, sagte Jean Cocteau bei der Trauerfeier für den Komponisten. „Arthur, du hast den Respekt eines Zeitalters errungen, das keinen Respekt kennt. Du vereintest das Wissen eines mittelalterlichen Baumeisters mit der Schlichtheit eines demütigen Arbeiters an der Kathedrale. Deine Asche glüht und wird nie erkalten, selbst wenn diese Erde vergeht. Denn die Musik ist nicht von dieser Welt, und ihre Herrschaft wird niemals enden.“

MUSIKALISCHE ARCHITEKTUR

Arthur Honegger über sein Selbstverständnis als Komponist

Es war immer mein Wunsch und mein Bemühen, eine Musik zu schreiben, welche für die große Masse der Hörer verständlich und doch vom Banalen so weit frei wäre, dass sie auch noch die wirklichen Musikfreunde zu fesseln vermöchte. [...]

Ich lege großes Gewicht auf die musikalische Architektur, die ich niemals aus Gründen literarischer oder malerischer Natur geopfert sehen möchte. Ich habe eine vielleicht übertriebene Neigung für polyphone Kompliziertheit. Mein großes Vorbild ist Johann Sebastian Bach. Ich suche nicht, wie gewisse anti-impressionistische Musiker, den Rückweg zur harmonischen Einfachheit. Ich finde, im Gegenteil, dass wir die harmonischen Mittel, die jene Schule, die uns voranging, geschaffen hat, benützen sollen; aber in einem anderen Sinn: als Basis für lineare Entfaltung und Rhythmus. Bach benützt die Elemente der tonalen Harmonie, wie ich die modernen harmonischen Überlagerungen benützen möchte. (1952)

BIOGRAFIEN

Lea Johanna Geszti

Geboren in Wien, wuchs Lea Johanna Geszti ebendort und in der Steiermark auf. Sie nahm nach dem Abitur zunächst ein geisteswissenschaftliches Studium auf, arbeitete zwei Jahre in der Behindertenbetreuung und nahm in diesem Zeitraum an diversen freien Theaterprojekten sowie Workshops teil. Seit 2014 wird sie an der Otto-Falckenberg-Schule in München als Schauspielerin ausgebildet, und seit 2016 ist sie in Produktionen der Münchner Kammerspiele zu sehen. Dies waren insbesondere *Rocco und seine Brüder* nach dem Film von Luchino Visconti in der Regie von Simon Stone, *Klein Zaches, mein Zinnober* nach einem Märchen von E.T.A. Hoffmann in der Inszenierung von Wiebke Puls sowie aktuell *Nachts, als die Sonne für mich schien*, ein biografisches Stück der deutsch-mongolischen Regisseurin Uisenma Borchu. Auch in der österreichischen TV-Miniserie *tschuschen:power* von Jakob M. Erwa (2009) und dem Film *Die defekte Katze* von Susan Gordanshekan (2017) wirkte Lea Johanna Geszti mit.

Laura Tatulescu

Die rumänisch-amerikanische Sopranistin Laura Tatulescu lernte zunächst Geige, studierte dann jedoch Gesang und schloss ihre Ausbildung mit einem Master im Fach Oper an der Nationalen Musikuniversität Bukarest ab. Bald darauf folgten Festengagements und Gastspiele an renommierten Häusern wie der Wiener Staatsoper (u. a. als Pamina in der *Zauberflöte*), der Cincinnati Opera (als Marzelline in *Fidelio*) und der Bayerischen Staatsoper, wo sie von 2009 bis 2014 Ensemblemitglied war. Die Künstlerin trat dort in vielen großen Rollen auf, darunter Susanna in *Le nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Musetta in *La bohème* und Gretel in *Hänsel und Gretel*. Auch bei den Münchner Opernfestspielen war sie zu erleben; 2011 wurde sie zudem mit dem Festspielpreis ausgezeichnet. Laura Tatulescu sang unter renommierten Dirigenten wie Riccardo Muti, Daniele Gatti und Kent Nagano und interpretierte auch im Konzertfach zahlreiche Werke, darunter Mahlers Zweite Symphonie und Pergolesis *Stabat mater*.

Peter Schöne

Über 300 Beiträge hat Peter Schöne im Rahmen seines Projekts www.schubertlied.de bereits im Internet veröffentlicht, und generell nimmt das deutsche Klavierlied im Repertoire des Baritons eine zentrale Rolle ein. Nach dem Violinstudium absolvierte Peter Schöne eine Gesangsausbildung an der Universität der Künste in seiner Heimatstadt Berlin und war Preisträger u. a. beim ARD-Musikwettbewerb in München. Sein Debüt an der Komischen Oper Berlin in *Greek* von Mark-Anthony Turnage markiert zugleich sein spezielles Interesse für die Musik des 20./21. Jahrhunderts, das sich auch in der Zusammenarbeit mit Komponisten wie Aribert Reimann, Wolfgang Rihm und Moritz Eggert ausdrückt. Peter Schöne war als Solist an mehr als zwanzig Opernhäusern engagiert. Zuletzt feierte er z. B. am Staatstheater Saarbrücken, wo er fest verpflichtet ist, große Erfolge mit der Titelrolle in Rossinis *Guillaume Tell*. Beim Münchner Rundfunkorchester ist der vielseitige Künstler regelmäßig zu Gast.

Howard Arman

Durch größte künstlerische Vielseitigkeit zeichnet sich der in London geborene Dirigent, Chorleiter und Komponist Howard Arman aus, der seit Herbst 2016 Künstlerischer Leiter des BR-Chores ist. Ausgebildet am Trinity College of Music in London, kooperierte er mit renommierten englischen Ensembles und weitete seinen Wirkungskreis bald auch auf Europa aus. In Deutschland arbeitete er z. B. mit den Chören des NDR, des SWR und des RIAS Berlin zusammen. Er war von 1998 bis 2013 Künstlerischer Leiter des MDR Rundfunkchores Leipzig, mit dem er zweimal den ECHO Klassik errang, sowie von 2011 bis 2016 Musikdirektor des Luzerner Theaters. Dort dirigierte er zahlreiche Produktionen – von *Le nozze di Figaro* bis zum modernen Tanztheater. Auch an vielen weiteren Opernhäusern war Howard Arman zu Gast. Seine umfangreiche Diskografie enthält nicht zuletzt die CDs *Christmas Surprises* und *Joy to the World* mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und dem Münchner Rundfunkorchester.

Kinderchor der Bayerischen Staatsoper

Dem Kinderchor der Bayerischen Staatsoper gehören rund 120 Mädchen und Buben verschiedener Nationalitäten an. Er verfügt über ein breit gefächertes Opern- und Konzertrepertoire und wirkte in vielen Bühnenwerken mit, darunter *La bohème*, *Carmen*, *Hänsel und Gretel*, *Parsifal* und *Boris Godunow*, aber auch Janáčeks *Schlaues Fuchlein* und Alban Bergs *Wozzeck*; zudem sang er etwa in Bachs *Matthäuspassion* und Mahlers Dritter Symphonie oder bei Chorkonzerten im Cuvillies-Theater. Dazu kommen immer wieder Einladungen zu besonderen Anlässen: So präsentierte sich das Ensemble 2012 bei einem Festakt in der Bayerischen Staatsoper zum Tag der Deutschen

Einheit, 2013 auf Einladung des Bayerischen Ministerpräsidenten Horst Seehofer bei einem Empfang für den damaligen Bundespräsidenten Joachim Gauck in der Staatskanzlei und 2014 im Konzerthaus Berlin anlässlich des Neujahrsempfangs der Bayerischen Regierung. Im selben Jahr trat der Chor bei einem Adventsbenefizkonzert zusammen mit Jonas Kaufman unter der Leitung von Zubin Mehta auf. Weitere Gastspiele führten ins In- und Ausland, so nach Luxemburg und Italien. 2015 war der Kinderchor der Bayerischen Staatsoper bereits an der Münchner Festspielnacht beteiligt; in diesem Sommer nun führte er im selben Rahmen Hans Krásas Oper *Brundibár* auf. In Zusammenarbeit mit dem Kinderchor der Prager Oper wurden außerdem erneut eben dieses Werk sowie Puccinis *Messa di gloria* im Prinzregententheater und am Ständetheater in der tschechischen Hauptstadt dargeboten. Beim Münchner Rundfunkorchester war der Kinderchor der Bayerischen Staatsoper ebenfalls mehrfach zu erleben.

Stellario Fagone studierte in seiner Heimatstadt Turin und war Pianist und musikalischer Assistent des dortigen RAI-Symphonieorchesters. An der Bayerischen Staatsoper ist er seit 2006 stellvertretender Chordirektor; zudem leitet er den Kinderchor. Auch beim Chor des Bayerischen Rundfunks übernahm er schon mehrfach Einstudierungen.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Solobassisten Ingo Nawra

Herr Nawra, wie kamen Sie zu Ihrem Instrument? War es Liebe auf den ersten Blick?

Na ja, eigentlich wollte ich Toningenieur werden. Ich wusste damals aber noch nicht, dass man ohne entsprechendes Klavierspiel kaum Chancen hat, in diesen Studiengang hineinzukommen. Doch auch der Bass hatte mich schon immer gereizt. Ich habe mit dem E-Bass in Rockbands gespielt, und irgendwann hielt mir mein Musiklehrer am Gymnasium einen Kontrabass hin – so fing es an. Ich hatte das Glück, in einer Kleinstadt aufzuwachsen, in der es auch eine Musikhochschule gab, nämlich in Trossingen. Als ersten Lehrer hatte ich daher mit Fritz Maßmann gleich einen Hochschulprofessor. So erhielt ich von Beginn an – im Alter von 18, 19 Jahren – einen sehr guten Unterricht. Das hat mir so viel Spaß gemacht, dass ich nach meinem Ersatzdienst sofort mit dem Kontrabassstudium begann. An die Ausbildung als Toningenieur habe ich dann gar nicht mehr gedacht.

Auch die Ausbildung an der Hochschule haben Sie maßgeblich bei Fritz Maßmann absolviert. Welche weiteren Lehrmeister gab es?

Fritz Maßmann hatte guten Kontakt zu Heinz Herrmann, dem Solobassisten der Dresdner Staatskapelle. Dieser ist noch vor der Wende bei einer Tournee im Westen geblieben. Bei ihm hatte ich immer in den Semesterferien Unterricht, denn ein Vierteljahr ohne Betreuung wäre schlecht gewesen. Er beherrschte ein riesiges Repertoire, das ich in allen Facetten kennenlernen durfte; er hat mich durch die gesamte Literatur „getrieben“. Maßmanns Nachfolger in Trossingen wiederum war der Rumäne Ovidiu Bădilă – ein fantastischer Solist und Virtuose, leider sehr früh verstorben. Er hat dem Ganzen das i-Tüpfelchen aufgesetzt: ein kleines Funkeln. Ohne diese drei wäre ich nicht da, wo ich bin.

Anschließend waren Sie Akademist im Rundfunkorchester des Südwestfunks in Kaiserslautern, dann Mitglied der Niederrheinischen Sinfoniker sowie des Philharmonischen Orchesters Dortmund, das neben dem Operndienst ebenfalls Symphoniekonzerte spielt. Wie kamen Sie zu Ihrer jetzigen Stelle?

Das Münchner Rundfunkorchester war für mich insofern reizvoll, als es damals sozusagen „das“ Opernorchester innerhalb der ARD war. Die Tätigkeit an einem Opernhaus kannte ich ja

bereits. Natürlich treten an diesen mittleren Häusern gute Solisten auf. Aber die absoluten Topsänger arbeiteten mit dem Münchner Rundfunkorchester zusammen. Hier waren sie alle! Schon damals spielte das Orchester außerdem viel im Bereich Crossover. Mein allererstes Konzert mit dem Rundfunkorchester war 1994 ein Auftritt beim Jazzfestival in Montreux unter der Leitung von Lalo Schifrin, mit so illustren Musikern wie Ray Brown am Bass, Slide Hampton an der Posaune, Jon Faddis und James Morrison an der Trompete: die Crème de la Crème der Szene. Das hat mich für diesen Repertoirebereich gleich auf den Geschmack gebracht. Ab 1. März 1995 war ich dann fest im Rundfunkorchester angestellt.

Als Solobassist führen Sie Ihre Stimmgruppe an und übernehmen die Soli. Wie exponiert ist man in dieser Position?

Das ist extrem unterschiedlich. Die meiste Zeit über spielt man dieselben Noten wie die anderen und hat die Verantwortung dafür, dass alles zusammenfindet. Das Vorzeigesolo für jeden Solobassisten aus dem symphonischen Bereich wäre dasjenige aus der Ersten Symphonie von Gustav Mahler. Doch dieses Repertoire kommt beim Rundfunkorchester nicht vor; stattdessen begegnet uns immer wieder Überraschendes. Roberto Abbado, der erste Chefdirigent, unter dem ich hier gespielt habe, hat zum Beispiel in den Promenadenkonzerten bunt gewürzte Programme geboten – darunter interessante Tondichtungen wie *Horace victorieux* von Arthur Honegger oder *Le chant du rossignol* von Igor Strawinsky, die beide ein kleines Basssolo enthalten. Stücke, die man im Studium nicht kennenlernt und die wohl die meisten Orchestermusiker dieser Welt nie kennenlernen werden! In *Le chant du rossignol* ist es ganz verzwick: Zuerst hat die Trompete ein elegisches Solo, dann kommt der Kontrabass mit einer verrückten Stelle – rauf und runter, so dass es absichtlich möglichst krumm und schräg klingt. Strawinsky hat sogar Fingersätze dazugeschrieben.

Sie haben in der Reihe Klassik zum Staunen ein Werk von einem Orchesterkollegen, dem Hornisten und Komponisten Franz Kanefzky, aufgeführt. Was hat es damit auf sich?

Es ist ein Divertimento für Kontrabass und Orchester ohne Streicher, entstanden auf Anregung von Fritz Maßmann. Damit der Solist besser durchdringt, wird er nur von Bläsern und Schlagwerk begleitet. Ein technisch anspruchsvolles und musikalisch sehr schönes Werk! Das gesamte Programm bei der Uraufführung hieß „Wir schauen einem Komponisten über die Schulter“. Ein Schauspieler stellte dabei den Komponisten dar, der sich über einen Kompositionsauftrag freut, dann jedoch entsetzt feststellt, dass es ein Werk für Kontrabass werden soll, mit dem er überhaupt nichts anfangen kann. Warum denn nicht Geige oder Flöte?! Auf CD erschien das Stück unter dem Titel *Erzähl mir Märchen, Kontrabass*.

Sie bilden gemeinsam mit zwei Kollegen den Vorstand des Münchner Rundfunkorchesters. Was veranlasste Sie, sich in diesem Gremium zu engagieren?

Auch hier muss ich wieder auf meinen ersten Lehrer zurückkommen: Fritz Maßmann war Gründungsmitglied der Deutschen Orchestervereinigung (DOV). Schon während des Studiums habe ich mich mit ihm viel darüber unterhalten. Deswegen weiß ich, wie bedeutend die Organisation der Musiker untereinander ist, und sehe das als eine wichtige ehrenamtliche Aufgabe an. Es muss Personen geben, die das Orchester offiziell vertreten – dem Haus, den Veranstaltern, den Dirigenten gegenüber. Ich war schon ab Ende der 1990er Jahre für längere Zeit im Vorstand – und jetzt wieder seit 2014. Auch als künstlerischer Beirat war ich tätig. Außerdem bin ich der DOV-Delegierte des Orchesters, halte Kontakt zur Gewerkschaft und bin bei Tarifverhandlungen mit dem BR dabei – zusammen mit je einem Vertreter von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit eingebunden ist dann auch ein hauptamtlicher Beauftragter aus der DOV-Geschäftsstelle in Berlin.

Was sind die spezifischen Anforderungen an einen Orchestermusiker?

Die wenigsten können sich wohl vorstellen, wie es wäre, wenn ihnen bei der Arbeit am Schreibtisch immer sechzig gleich qualifizierte Kolleginnen und Kollegen über die Schulter schauen und jedes Wort, das in den Computer getippt wird, prüfen würden. Innerhalb des Orchesters findet eine starke

Kontrolle statt, weil die anderen natürlich jeden Ton verfolgen, den man spielt. Ein weiterer Unterschied zu anderen Berufen ist, dass man – wenn eine Sache gut gelaufen ist – beim nächsten Mal nicht darauf aufbauen kann, denn da muss man die Musik wieder neu zum Klingen bringen. Das, was ich gestern gut und schön gespielt habe, hilft mir heute nichts; die Musik entsteht im Augenblick! Speziell im Münchner Rundfunkorchester werden wir zudem ständig mit neuen Aufgaben konfrontiert, und meistens stehen Stücke auf dem Programm, die wir vorher noch nie gespielt haben. Stilistisch kann man aus der Erfahrung schöpfen, aber man muss sich jedes Werk neu erarbeiten – und das in relativ kurzer Zeit. Doch das ist ja unsere Spezialität: Wir sind sehr schnell im Umschalten.

Einen Kontrabassisten stellt man sich gern als allzeit in sich ruhenden Kollegen vor. Ist an dieser Typologie etwas dran?

Auf jeden Fall! Meiner Erfahrung nach sind die Kontrabassisten im Orchester normalerweise sehr bodenständig. Sie wissen, was sie in dieser zu einem Gutteil „dienenden“ Funktion zu tun haben, und empfinden dies auch als ihre Berufung. Dazu gehört ein gewisses Understatement: Man muss sich nicht in den Vordergrund spielen, sondern nimmt die eigene Aufgabe im Kontext wahr – nämlich für die unterste, aber nicht die unwichtigste Stimme in der Partitur zuständig zu sein!

In dem Theaterstück „Der Kontrabass“ von Patrick Süskind geht es um die Befindlichkeiten und Frustrationen eines Kontrabassisten. Wie gut ist das beobachtet?

Das Stück ist in jeder Hinsicht ein Wurf! Extrem überzeichnet – aber das erfordert die Dramaturgie. Wer ganz nach oben möchte, kann als Kontrabassist im Orchester schon mal verzweifeln. Oder wie es bei Süskind heißt: Nicht einmal der Kollege am Pult nebedran hat gemerkt, „wie eklatant schön ich gespielt habe“. In der Realität sind die Bassisten aber weitaus vielschichtiger, als sie in diesem Einakter dargestellt werden.

Sie lieben Literatur – was zum Beispiel?

Gerade lese ich eine Biografie über die Klavierbauerfamilie Bechstein. Zur Unterhaltung darf es aber auch mal ein Krimi von Wolf Haas sein. Und manchmal versuche ich mich an Philosophischem wie *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* von Peter Sloterdijk. Er leitet bestimmte Phänomene unserer Zeit aus den Umwälzungen durch die Französische Revolution her, aufgrund derer die Verhältnisse von „unten“ und „oben“ nicht mehr so eindeutig sind wie zuvor. Sehr interessant, aber auch harte Kost!

Das Gespräch führte Doris Sennfelder.

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: Dr. Nicole Restle: Beitrag zu *Tout est lumière* aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 14./15. Juni 2007 und Beitrag zu *La création du monde* aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 8. Mai 2011; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 8. Dezember 2000; Gesangstext *Tout est lumière*: nach der Partitur, © Bayerischer Rundfunk 2006; deutsche Übersetzung: aus *Victor Hugos sämtliche poetische Werke*, deutsch von Ludwig Seeger, Bd. 3, Stuttgart 1861; Gesangstext *Une cantate de Noël*: nach der Partitur, Éditions Salabert, Paris 1953; Biografie Tatulescu: Friederike Walch; Biografie Arman: Archiv des Bayerischen Rundfunks; übrige Biografien und Interview: Dr. Doris Sennefelder. Verlage: Eigenverlag Bayerischer Rundfunk (*Tout est lumière*), Éditions Max Eschig (*La création du monde*), Éditions Salabert (*Une cantate de Noël*).

AUSWAHL DER REZITATIONSTEXTE: Friederike Walch/Doris Sennefelder