

Fr., 16. November 2018  
20.00 Uhr / Ende ca. 21.15 Uhr  
HERZ-JESU-KIRCHE

*Einführungsgespräch mit Ivan Repušić und Martin Steidler: 19.00–19.30 Uhr  
Moderation: Matthias Keller*

## 1. KONZERT

Zum 100. Jahrestag des Endes des Ersten Weltkriegs am 11. November 1918  
und zum 100. Todestag der Komponistin Lili Boulanger († 15. März 1918)

**Shirin Lilly Eissa** REZITATION

**Annika Schlicht** MEZZOSOPRAN  
**Thomas Kiechle** TENOR

**Madrigalchor der Hochschule für Musik und Theater München  
mit Solisten**  
**Martin Steidler** EINSTUDIERUNG

**Münchner Rundfunkorchester**  
**Ivan Repušić** 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, 9. Dezember 2018, um 19.05 Uhr  
auf BR-KLASSIK. Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden  
unter [www.br-klassik.de/programm/konzerte](http://www.br-klassik.de/programm/konzerte) sowie unter  
[www.rundfunkorchester.de](http://www.rundfunkorchester.de) in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

## Programm

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

JOACHIM RAFF (1822–1882)

„Ciaccona“

aus der Partita für Solovioline d-Moll, BWV 1004  
in der Bearbeitung für großes Orchester, WoO 39

\*\*\*

Hermann Hesse: „Gebet“ (1921)

Shirin Lilly Eissa REZITATION

\*\*\*

JOSQUIN DESPREZ (um 1450–1521)

„Nymphes des bois“

La déploration de Johannes Ockeghem  
für gemischten Chor

Madrigalchor der Hochschule für Musik und Theater München

\*\*\*

Georg Trakl: „De profundis“ (1912)

Shirin Lilly Eissa REZITATION

\*\*\*

ARTHUR HONEGGER (1892–1955)

„De profundis clamavi“

2. Satz aus der „Symphonie liturgique“, H 186  
Adagio

\*\*\*

Hermann Hesse: „Dem Frieden entgegen“ (1945)

Shirin Lilly Eissa REZITATION

\*\*\*

LILI BOULANGER (1893–1918)

„Du fond de l’abîme“

Psalm für Soli, Chor, Orchester und Orgel

Annika Schlicht MEZZOSOPRAN

Thomas Kiechle TENOR

Chorsolisten:

Anna-Lena Elbert, Elena Harsanyi SOPRAN

Alicia Grünwald, Veronika Sammer ALT

Magnus Dietrich, Eric Price TENOR

Wolfgang Filser, Martin Burgmair BASS

Madrigalchor der Hochschule für Musik und Theater München

Wolfgang Stähr  
**GROSSES SOLO FÜR ORCHESTER**  
Joachim Raff präsentiert Bachs „Ciaccona“

**Entstehung des Werks:**

Reinschrift von Bachs Ciaccona 1720 in Köthen; Bearbeitung durch Raff im Herbst 1873  
(gewidmet der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft)

**Uraufführung von Ruffs Bearbeitung:**

24. Februar 1887 in Philadelphia

**Lebensdaten von J.S. Bach:**

\* 21. (julian.) bzw. 31. (gregorian.) März 1685 in Eisenach  
† 28. Juli 1750 in Leipzig

**Lebensdaten von J. Raff:**

\* 27. Mai 1822 in Lachen/Kanton Schwyz  
† 24. Juni 1882 in Frankfurt am Main

„In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend“, berichtete Carl Philipp Emanuel Bach über seinen Vater. „Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts besseres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß.“

„Obengenannte Violinsoli ohne Baß“, die Sonaten und Partiten BWV 1001–1006, komponierte Johann Sebastian Bach in seiner Zeit als Hofkapellmeister im anhaltischen Köthen. Die erhaltene Reinschrift des sechsteiligen Zyklus trägt den Titel *Sei Solo. a Violino senza Baßo accompagnato* und das Datum 1720. Die Idee der Sonaten und Partiten für Violine solo erscheint ebenso radikal wie unerhört kühn: Musik für eine Stimme, die gleichwohl allen Klangraum und Reichtum der Mehrstimmigkeit in sich trägt. Dabei setzt Bach keineswegs allein auf die Fertigkeiten des Geigers im Akkordspiel. Ihm genügt die einfache Linie, um polyphone Verflechtungen zu suggerieren, Mittel- und Gegenstimmen anzudeuten, harmonische Zauberbilder in Kadenzten und gebrochenen Akkorden zu projizieren, Standorte zu wechseln und Perspektiven zu schaffen. Diese beispiellose Kompositionskunst gipfelt in dem paradoxen Unterfangen, eine Fuge für eine Stimme zu schreiben, wie es Bach in den Sonaten wagte. Die Musik ist niemals reicher geworden in ihrer Geschichte, selbst wenn Hundertschaften das Konzertpodium bevölkerten.

Die Partita Nr. 2 in d-Moll (BWV 1004) gründet auf der seit den 1670er Jahren in Deutschland etablierten Standard-Satzfolge *Allemande – Courante – Sarabande – Gigue*. Ihr schließt sich ein zusätzlicher fünfter Satz an, eine *Ciaccona*, nein, die *Ciaccona*, die Krönung des ganzen Zyklus (häufig auch *Chaconne* genannt). Als „eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke“ rühmte Johannes Brahms die *Ciaccona*, von der er eine pianistische Version für die linke Hand allein einrichtete. „Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen“, staunte Brahms. Auch der Deutsch-Italiener Ferruccio Busoni, ergebener Bewunderer des „Dombaumeisters“ Bach, hat die *Ciaccona* 1897 „zum Konzerts vortrage für das Pianoforte bearbeitet“. Aber für eben diesen Zweck, den öffentlichen Vortrag im Konzert, waren die Sonaten und Partiten ursprünglich gar nicht bestimmt. Sie dienten als Lehr- und Studienwerke, Exempel und Exerzitium: Musik für die stille Kammer, zur Selbstprüfung und Selbstüberwindung.

Schon Jahre und Jahrzehnte vor Brahms und Busoni hatte Joachim Raff die *Ciaccona* „für Pianoforte bearbeitet“, im Wettstreit mit den frühen Wagnissen, diesen und andere Sätze der Sonaten und Partiten tatsächlich solo oder mit nachgetragener Klavierbegleitung (von

Mendelssohn und Schumann) aufzuführen. Im Herbst 1873 aber nahm sich Raff das Werk ein zweites Mal vor, um es diesmal auch sicht- und nachzählbar auf viele Stimmen zu verteilen und einer überaus realen Polyphonie zu überschreiben: „J.S. Bach's *Ciaccona* (in D moll) für Solo-Violine, bearbeitet für grosses Orchester und der Philharmonischen Gesellschaft zu New York gewidmet von deren Ehrenmitglieder Joachim Raff“. Im Geleitwort zur Partitur freilich setzte Raff eine unerwartete Pointe, als er klarstellte, dass es sich bei seiner zeitgemäß mit doppeltem Holz und zwei- bis vierfachem Blech besetzten Orchesterfassung gar nicht um eine Bearbeitung handele, sondern vielmehr um eine Rückbesinnung auf das verlorene Original. „J.S. Bach's Compositionen für eine Violine haben, wie jeder weiss, der sie näher kennen gelernt hat, einen so bedeutenden polyphonen Gehalt, dass die Vermuthung nahe liegt, sie möchten – zum grössern Theil wenigstens – ursprünglich gar nicht für Violine geschrieben sein“, erklärte Raff. „Auch mit der *Ciaccona* verhält es sich unzweifelhaft so; die zahlreichen Ansätze und Verstümmelungen in diesem Stück müssen selbst dem Laien auffallen, und ihn auf den Gedanken bringen, dass dasselbe anfänglich in anderer Gestalt vorhanden gewesen, und die jetzige ein blosses Arrangement sei.“

Joachim Raff dreht den Spieß einfach um: Das Original wird zum Arrangement und die Fassung zur Urfassung, rekonstruiert mit dem Instrumentarium eines zeitgenössischen „grossen“ Orchesters. Wenn nun das Raff'sche Geigentutti die Passagen der Bach'schen Solovioline nachspielen muss, führt dies nicht selten zu virtuoson Grenzerfahrungen, weshalb Raff in der Partitur die aufmunternde Fußnote anbrachte: „ist durch den H. Concertmeister ein wenig einzuüben“. Vor allem aber zerlegt er die Solostimme der Partita und verbindet sie neu in der symphonischen Totale, er trennt die rhythmischen von den melodischen Aspekten, isoliert die Motive und aktiviert sie im Wechselspiel der Streicher und Bläser – er präpariert sie heraus mit wohlüberlegter Klangregie, überblendet sie zuweilen auch mit Gegenmelodien, nicht ohne romantischen Schmelz. Doch deformierte Raff die fragile *Ciaccona* keineswegs zu einem monumentalen gründerzeitlichen Orchesterschinken. Seine Bearbeitung bleibt durchweg im Rahmen der nachbeethovenschen Klangkultur, hie und da „erinnert“ sie auch an Brahms, dessen Erste Symphonie freilich damals weder vollendet noch veröffentlicht war. Dass Brahms ein Jahrzehnt danach seine Vierte und letzte Symphonie ebenfalls mit einer bachfundierte Chaconne besiegelte, sagt viel über diese Epoche aus: ihren Historismus, ihr altmeisterliches Bewusstsein für Erbe, Erwerb und Besitz, das Bedürfnis nach wetterfesten Formen für die Ewigkeit, ihr Hochgefühl einer erfüllten Mission, aber auch ihren antimodernen Untergrund.

## NACHRUF, NACHRUHM, NACHWELT

### Anmerkungen zu Joachim Raff

Auf seine alten Tage vertrieb sich Richard Strauss in Garmisch die Zeit mit dem Entwerfen „stylvoller Konzertprogramme“, in denen auch Joachim Raff einen Platz wenn nicht in der ersten, so doch wenigstens in der zweiten Reihe zugewiesen bekam. Bruckners Vierte Symphonie wollte Strauss mit der Symphonie Im Walde des heute weithin vergessenen Bruckner-Zeitgenossen koppeln, um das Konzert zu guter Letzt mit der *Akademischen Festouvertüre* von Brahms zu krönen. Aber von solchen Zufallstreffern abgesehen, findet sich Rapps Name heute nur noch im Halbdämmer einer diskografischen Nischenexistenz. Und bei aller Ignoranz muss er sich auch noch das gehässige Urteil der Fürstin und Liszt-Gefährtin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein nachrufen lassen, er sei ein Gelehrter gewesen und kein Künstler und hätte besser Mathematik studiert. Auch Franz Liszt selbst, sein zeitweiliger Mentor und Meister, warf dem jungen Raff vor, sich „fortwährend auf wissenschaftliche Stelzen“ zu schwingen.

Der 1822 in Lachen am Zürichsee als Sohn eines deutschen Flüchtlings geborene Joachim Raff führte jahrelang ein plan- und glückloses Leben als Klavierlehrer, Musikalienhändler, Gelegenheitskritiker und mäßig erfolgreicher Komponist pianistischer Piècen. Nach dem Bruch mit Liszt und dem „neuen musikalischen Weymar“ war es ausgerechnet seine Zeit als freischaffender Künstler in Wiesbaden, die sein Schicksal wendete und ihn um 1870 sogar zum meistgespielten (lebenden) Symphoniker in Deutschland aufsteigen ließ. 1877 wurde er als Gründungsdirektor des Hoch'schen Konservatoriums nach Frankfurt am Main berufen (um dort seinerseits Clara

Schumann als einzige Frau unter lauter lehrenden Männern zu engagieren). Hier, in Frankfurt, starb Raff mit gerade einmal sechzig Jahren. Und hinterließ ein enzyklopädisch komplettes Œuvre, dem nichts fehlt, weder Opern noch Oratorien, Symphonien, Streichquartette oder Klaviersonaten – nichts fehlt: außer der Aufmerksamkeit der Nachwelt.

W. St.

Anna Vogt

## IN DER FALLE DER ATROPOS

Zu Josquin Desprez' „Nymphes des bois“

### Entstehungszeit:

1497 anlässlich des Todes von Johannes Ockeghem am 6. Februar 1497

### Uraufführung:

vermutlich 1497

### Lebensdaten des Komponisten:

\* zwischen 1450 und 1455 in der Umgebung von Saint-Quentin (Nordfrankreich)

† 27. August 1521 in Condé-sur-l'Escaut (Nordfrankreich)

Welche Kunst ließe sich besser nutzen, um die Trauer über den Tod eines Freundes, eines Vorbilds oder einer berühmten Persönlichkeit auszudrücken und in den Mitmenschen auszulösen, als die Musik? Die zahlreichen Genres der Trauermusik, die sich durch die Jahrhunderte entwickelten, zeugen davon: Blechbläser-Choräle bei Beerdigungen, Trauermarsch und Requiem, Lamento, Elegie oder auch Nänie. Ihre grundlegenden Stilmittel wurzeln in der Renaissance, wo vor allem das expressive Potenzial der menschlichen Stimme in kunstvollen Klagegesängen auskostet wurde. Im Jahr 1497 schrieb der franko-flämische Komponist Josquin Desprez (gelegentlich als „des Préz“ zu lesen) ein schlichtes, aber ergreifendes fünfstimmiges Lamento aus Anlass des Todes seines Komponistenkollegen

Johannes Ockeghem: *Nymphes des bois*, auch bekannt unter dem Titel *La déploration de Johannes Ockeghem*. Dieser war berühmt und geachtet gewesen wie wenige andere Komponisten seiner Zeit – eine wahre Ausnahmeerscheinung von großer Bedeutung auch für die nachfolgenden Generationen (siehe unten). Sein Tod wurde daher von seinen Zeitgenossen mit großer Bestürzung aufgenommen; der französische Dichter Guillaume Crétin schrieb in seinem Gedenken eine mehrere Hundert Strophen umfassende „Déploration“, Musikerkollegen ehrten den Meister mit französischen und lateinischen Trauerkompositionen.

Auch der französische Poet Jean Molinet verfasste auf Ockeghem zwei Trauergedichte, von denen Josquin Desprez eines als Textvorlage für sein Lamento *Nymphes des bois* aufgriff und mit Versen aus der lateinischen Totenmesse kombinierte. Die „Nymphen der Wälder“ werden in Molinets Text dazu angehalten, ihren klaren und schönen Gesang in grelle Schreie und Klagen zu verwandeln, um Ockeghems Tod zu beweinen. Atropos – nach griechischer Mythologie die Durchtrennerin des Lebensfadens – habe Ockeghem in ihre Falle gelockt. Mit dem „vray trésor de musique“ (dem „wahren Schatz/Schatzmeister der Musik“) würdigt der Text gleichzeitig Ockeghems Bedeutung als Komponist wie auch seine wichtige Aufgabe als Schatzmeister an der königlichen Abtei von Saint-Martin in Tours. Mit „Josquin, Brumel, Pi(e)rchon, Compère“ werden zudem vier der damals bekanntesten Komponisten dazu aufgerufen, Fluten von Tränen zu vergießen über den Verlust des „lieben Vaters“.

Dass Josquin Desprez in Molinets Text namentlich erwähnt wird, unterstreicht seinen Rang als Komponist zu jener Zeit. Sein Geld verdiente er zunächst als Sänger in der Hofkapelle von Herzog

René von Anjou in Aix-en-Provence. Anschließend stand er im Dienste von König Ludwig XI. in Paris, wo er vermutlich auch Ockeghem kennenlernte, der als Komponist in der königlichen Hofkapelle wirkte. Später zog Desprez von Engagement zu Engagement durch Europa, arbeitete u. a. in Mailand und Rom im Hause eines kunstliebenden Kardinals, eines Mailänder Herzogs und als Sänger der päpstlichen Kapelle. Seine fundierte Kenntnis des Chorgesangs hört man seinen Kompositionen an, auch wenn in *Nymphes des bois* die Stilmittel wegen des getragenen Trauercharakters bewusst sparsam eingesetzt sind. Die fünf Stimmen bewegen sich im langsamen Fluss, meist mit langen Notenwerten. Dabei wechseln sie sich in sanfter Imitation fast unmerklich ab oder sind durch andere kontrapunktische Techniken rhythmisch belebt. So entsteht ein kunstvolles Geflecht der Stimmen, in dem sich die Klageworte und der musikalische Ausdruck aufs Schönste ergänzen. Denn gerade in Josquin Desprez' Werken kehrten die Emotionen in die Musik ein. Musik und Wort wollte er in einer Klangkunst vereinen, die den Hörer unmittelbar erfasst. Wie die antike Vorstellung von der „Mousiké“, der untrennbaren Verflechtung von Klang und Wort, ist auch *Nymphes des bois* eine Begegnung der Künste auf Augenhöhe, eine „sprechende“ Musik. Der musikalische Rhythmus wird dafür der Bedeutung der Worte angepasst, der Sinn einzelner Sätze oder Begriffe mit musikalischen Mitteln besonders hervorgehoben. Im abschließenden Cantus firmus „Requiescat in pace. Amen“ findet diese Musik ihren ernsten und zugleich versöhnlichen Abschluss, wenn sich alle Stimmen im ruhigen Gebet vereinen.

In den zeitgenössischen Handschriften und Drucken der Komposition sind die musikalischen Trauermittel im Übrigen noch um eine optische Dimension erweitert. Die komplett schwarz ausgefüllten Notenwerte dienen dort als symbolhafte „Augenmusik“, als ein weiteres Tor zum Herzen.

## LICHTGESTALT

### Leben und Bedeutung von Johannes Ockeghem

Es gibt sie nur selten: die Schlüsselfiguren, die für eine ganze Generation, ein ganzes Jahrhundert prägend sind. Ähnlich wie Ludwig van Beethoven weit über seine Epoche hinaus strahlte, war auch Johannes Ockeghem (um 1420 bis 1425 – 1497) für die Frührenaissance im 15. Jahrhundert eine einflussreiche Lichtgestalt. Er wurde vermutlich im flämischen Dendermonde geboren und wirkte später als Sänger zunächst in Antwerpen, danach in der Kapelle von Herzog Karl I. von Bourbon in Moulins. Vor allem aber ab 1451 war Ockeghem etwa vier Jahrzehnte lang als Hofkomponist im Dienste von Karl VII. und den nachfolgenden Königen Ludwig XI. und Karl VIII. für das französische Musikleben von enormer Bedeutung. Daneben war er Stiftsherr und Schatzmeister an der Kirche Saint-Martin in Tours: eine finanziell äußerst lukrative Position, die vom König vergeben wurde.

Frankreich war damals das kulturelle Zentrum Europas, von hier kamen – auch dank Ockeghem – die wesentlichen Impulse für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Ockeghem schrieb Kompositionen von bis dahin unbekannter Komplexität. Sogar eine 36-stimmige Motette soll er komponiert haben, die leider nicht überliefert ist. Er trug wesentlich zur Entwicklung der Messe als musikalischer Gattung bei, und sein Requiem gilt als erste vollständige Vertonung der Totenmesse. Die franko-flämische Schule ist auch dank ihm als eine wichtige Phase der Vokalpolyphonie in die Musikgeschichte eingegangen. Seine Zeitgenossen und Nachfolger – wie Jacobus Clemens non Papa, Thomas Crécquillon, Cipriano de Rore und auch Josquin Desprez – haben Ockeghems kompositorische Errungenschaften aufgegriffen und in ihren eigenen Kompositionen weiterentwickelt.

A. V.



Annika Forkert-Smith

## GEGEN DIE FLUT VON BARBAREI UND DUMMHEIT

Zu Arthur Honeggers „De profundis clamavi“ aus der „Symphonie liturgique“

### Entstehungszeit:

Januar 1945 bis Ostern 1946; Charles Münch gewidmet

### Uraufführung:

17. August 1946 in Zürich mit dem Tonhalle-Orchester Zürich

### Lebensdaten des Komponisten:

\* 10. März 1892 in Le Havre

† 27. November 1955 in Paris

Der Eisenbahnliebhaber Arthur Honegger ist vor allem für seine symphonische Studie *Pacific 231* bekannt, die die Begeisterung der Moderne für Geschwindigkeit, Maschinen und Technologie wie kaum ein zweites musikalisches Werk zum Ausdruck bringt. Weitere Inspirationen kamen aus dem Sport (*Rugby*), aber auch aus der Bibel und der Legende von Jeanne d'Arc. Honegger war aber stets enttäuscht, wenn sein Publikum diese Inspirationen als starre Programme verstand, denen es beim Zuhören glaubte, folgen zu müssen. Seine Dritte Symphonie, die *Symphonie liturgique*, war die erste seiner insgesamt fünf Symphonien, der ebenfalls eine solche explizite Idee zugrunde liegt. Dementsprechend sind auch die Titel ihrer drei Sätze aus losen Assoziationen mit der Liturgie zusammengestellt. „Dies irae“ („Tag des Zornes“) ist ein Zitat aus der Totenmesse. „De profundis clamavi“ („Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“) hingegen ist der erste Vers aus Psalm 130: einem der vielfach vertonten Bußpsalmen. „Dona nobis pacem“ („Gib uns Frieden“) entstammt dem *Agnus Dei* der katholischen Messe. Obwohl die Symphonie also bei Weitem keiner strengen textuellen Liturgie folgt, trägt sie eine zutiefst spirituelle Botschaft und beschwört mit diesen wenigen Worten der Bibel jahrhundertealte Traditionen herauf. Die Satztitel sind Archetypen menschlichen Erlebens und Erfahrens, aber es braucht wohl kaum den Hinweis darauf, mit welcher Dringlichkeit sie zur Zeit der Komposition – gegen Ende des Zweiten Weltkriegs – gehört worden sind.

1945 war Honegger vor allem mit der Lehre an der Pariser *École normale de musique*, mit Musikkritik und Kompositionen für Radio, Theater und Film beschäftigt. Aufführungen seiner Konzertmusik fanden zu dieser Zeit verstärkt in der Schweiz statt, wo die Dirigenten Paul Sacher und Charles Münch sich seiner Werke angenommen hatten. Der Anstoß zur Komposition der *Symphonie liturgique* kam ebenfalls aus der Schweiz, von Pro Helvetica, einer Einrichtung zur Kulturförderung. Das Werk selbst ist von Honegger als „Reaktion des modernen Menschen gegen die Flut von Barbarei, Dummheit, Leid, Mechanisierung und Bürokratie“ gedacht, die der Krieg hervorgebracht hatte. Mit der Musik wollte Honegger „den inneren Konflikt zwischen der Kapitulation vor blinden Gewalten und dem Drang zum Glück, zur Friedensliebe und den Gefühlen eines göttlichen Refugiums“ ausdrücken.

Der dramatische Bogen, den die Symphonie entfaltet, stellt einen 1946 zeitgemäßen, aber auch ewigen Konflikt zwischen den Mächten des Bösen und des Guten dar, in dem der Mensch hin- und hergetrieben wird. Der mittlere Satz, *De profundis clamavi*, ist der Kern dieses Werkes, von dem aus die beiden Rahmensätze mit ihren Texten aus der Messe und Totenmesse gedacht sind. Der Mittelsatz hält inne und verstärkt so den Gegensatz zu den äußeren Teilen mit ihrer Härte und Dissonanz.

Verschiedene Instrumentengruppen lassen zunächst die wichtigsten Motive anklingen, während sich die Klangfarbe schnell von den tiefen, dunkleren Regionen weiter ins Helle und Hohe verschiebt. Mit diesem symbolischen Aufstieg erinnert Honegger auch an den 130. Psalm, der ursprünglich als Wallfahrtslied sowie als Totengebete fungierte. Den Text „De profundis clamavi ad te, Domine“ assoziierte Honegger besonders mit einer von mehreren dominanten Melodien, die am

Beginn des Satzes in den Holzbläsern, später aber in Klavier, Kontrabass und Kontrafagott in den tiefsten Registern des Orchesters beheimatet ist. Dieses und weitere Motive scheinen beinahe frei durch Stimmen und Klangfarben zu wandern, denn Honegger verweigerte sich bewusst den Prinzipien, auf denen die symphonische Tradition aufgebaut ist: „Keine Schubladen, kein harmonisches Fortschreiten der Töne; keine Scharniere, die dem so nützlich sind, der nichts zu sagen hat!“

Anhaltspunkte innerhalb dieser Struktur bieten die Solopartien der Holzbläser, die die subtileren Schattierungen des Gebetscharakters dieses Satzes ausdrücken. Ein dramatischer Umschwung folgt in der Mitte des Satzes, wo Blech, Klavier und Streicher die rohe Verzweiflung dieses Rufes aus der Tiefe dynamisch und mit strengeren Dissonanzen nachempfinden. Auch in die folgenden, beinahe idyllisch anmutenden Episoden drängen sich immer wieder Anklänge an diese Verzweiflung und den universellen Zweifel angesichts des Todes und des Bösen. Das Ende des Satzes ist dementsprechend, so der Musikwissenschaftler Ulrich Konrad, wie in einem „unwirklichen musikalischen Tableau“ eingefroren. Honegger selbst wollte sich dies wie eine unheimliche Szene im Kino vorstellen: „die tote und rauchende Stadt, der Tag, der anbricht, der unschuldige Vogel, der freudig über den Trümmern piept“.

„Es ist schwer, dem menschlichen Mund ein Gebet ohne Hoffnung anzuvertrauen“, beschwerte sich Honegger später. „Was für eine Mühe mich dieser Satz gekostet hat!“

## **DAS UNAUSSPRECHLICHE HÖRBAR MACHEN**

### **Kriegssymphonien**

Die Symphonie und der Krieg sind eine seltsame Kombination. Als krönende Gattung der Instrumentalmusik verlangt die Symphonie ein ganzes Arsenal von Personal, Räumlichkeiten und Finanzen, während im Krieg sämtliche Mittel buchstäblich an anderen Fronten benötigt werden. Gleichzeitig aber ist die Symphonie ein kulturelles Prestigeobjekt, das gerade während der gewaltsamen Konflikte des 20. Jahrhunderts durch seinen schieren Exzess Stärke demonstrierte und Trost spendete. Ein Beispiel ist Schostakowitschs Siebte Symphonie von 1941, gewidmet „unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem unabwendbaren Sieg über den Feind und Leningrad, meiner Heimatstadt“. Die Aufführung im belagerten Leningrad am 9. August 1942 wurde vom staatlichen Rundfunk landesweit voller Siegesgewissheit übertragen. Einen verhalteneren oder gar anklagenden Zugang zu den Gräueln des Zweiten Weltkriegs ermöglichten hingegen Symphonien, die nach dem Offenlegen des Ausmaßes an Zerstörung und Mord entstanden. Goreckis *Symphonie der Klagelieder* von 1976 enthält ein Gebet von der Wand einer Zelle im Gestapo-Hauptquartier von Zakopane; Henzes Symphonie Nr. 9 *Das siebte Kreuz* (1995–1997) beruht auf dem gleichnamigen Roman von Anna Seghers über die Flucht aus einem Konzentrationslager.

Am drastischsten aber repräsentieren jene Kriegssymphonien das Leid, die nie geschrieben wurden. Viktor Ullmanns Zweite Symphonie etwa lag nur als Klaviersonate mit detaillierten Instrumentationsangaben vor, als Ullmann von Theresienstadt nach Auschwitz deportiert und ermordet wurde. Seine Symphonie wurde erst 1989 in der Instrumentierung von Bernhard Wulff uraufgeführt.

A. F. - S.



Christian Thomas Leitmeir

## ZWISCHEN VERZWEIFLUNG UND HOFFNUNG

Zu Lili Boulangers Vertonung des 130. Psalms „Du fond de l'abîme“

### Entstehung des Werks:

vollendet 1917

### Uraufführung:

18. Februar 1923 in Paris unter der Leitung von Paul Paray

### Lebensdaten der Komponistin:

\* 21. August 1893 in Paris

† 15. März 1918 in Mézy-sur-Seine (Département Yvelines)

Durch Leben und Schaffen der französischen Komponistin Lili Boulanger ziehen sich tiefe Gegensätze, die selbst jenen zeitgenössischen Beobachtern auffallen mussten, welche die Stationen ihres 24 Jahre währenden Lebens lediglich anhand von Presseberichten verfolgten. Betrachtet man nur die hellen Seiten ihrer Biografie, ergibt sich eine Erfolgsgeschichte, deren Ausmaß und Stetigkeit ein zuvor (zumal bei Frauen der damaligen Zeit) ungekanntes Ausmaß annahm. Im Sommer 1913 trat Lili Boulanger mit einem Paukenschlag in die Öffentlichkeit, als sie auf Anhieb den prestigeträchtigen Prix de Rome gewann. Diese Auszeichnung war in mehr als einer Hinsicht eine Sensation: Zum ersten Mal in den zehn Jahren, seit überhaupt weibliche Teilnehmer zu diesem Wettbewerb zugelassen waren, ging das Stipendium an eine Komponistin. Selbst die mit vielen Vorschusslorbeeren angetretene Nadia Boulanger, die dem Triumph ihrer sechs Jahre jüngeren Schwester Lili am nächsten gekommen war, fiel 1908 und 1909 auf der Zielgeraden persönlichen Intrigen und dann internen Zwistigkeiten und Frauenfeindlichkeit zum Opfer. Die Preise, für die sie jeweils als einzige Kandidatin ernsthaft in Betracht kam, wurden kurzerhand überhaupt nicht vergeben. Da musste es umso sensationeller wirken, mit welcher Mühelosigkeit Lili Boulanger 1913 trotz aller Hindernisse die renommierte Auszeichnung errang: Schon aufgrund ihres Geschlechts hatte sie mit Vorurteilen zu kämpfen, ihr jugendliches Alter und die Umstände, dass sie zuvor noch nie als Komponistin an die Öffentlichkeit getreten war und noch nicht einmal einen Konservatoriumsabschluss nachweisen konnte, ließen die Aussichten auf einen Erfolg erst recht gering erscheinen. Vor der kompositorischen Meisterschaft der von ihr eingereichten Werke mussten indessen selbst die frauenfeindlichsten Kritiker ihre Knie beugen. Nach erstaunlich kurzer Beratung vergab die Jury den Prix de Rome an Lili Boulanger, die damit in die Fußstapfen ihres Vaters Ernest, des Auserwählten des Jahres 1835, treten konnte. Sogar der Pariser Musikkritiker Emile Vuillermoz, der lange einen feuilletonistischen Feldzug gegen Komponistinnen – von ihm als „Gefahr in Rosa“ („Le péril rose“) apostrophiert – geführt hatte, musste sich durch ihre musikalische Souveränität eines Besseren belehren lassen und zähneknirschend die Überlegenheit Boulangers anerkennen.

Von Presse und Fachwelt einmütig gefeiert, galt Lili Boulanger schlagartig als größtes Talent der französischen Musik an der Schwelle zur Moderne. Als sie nur fünf Jahre darauf starb, mussten freilich die in sie gesetzten Hoffnungen begraben werden. Der schier unbeugsame Schaffenswille, der die Komponistin über lange Krankheiten hinweg am Leben gehalten hatte, konnte der Heftigkeit der körperlichen Gebrechen schließlich nicht mehr standhalten. Aus dieser Perspektive betrachtet, liest sich ihr Leben wie eine einzige Leidensgeschichte. Seit einer lebensbedrohlichen Lungenentzündung im Alter von zwei Jahren sollte der Schatten der Krankheit nicht mehr aus Lilis Leben weichen. Ihre Gesundheit blieb so labil, dass selbst eine harmlose Erkältung sie für Monate außer Gefecht setzte, häufige Lungen- und Darmerkrankungen beeinträchtigten zunehmend ihre ohnehin schon schwache Konstitution.

Künstlerischer Erfolg und körperliches Leiden bildeten somit die Pole, zwischen denen sich Lili Boulangers Leben ereignete: Gegensätze, die sich nur schwer in einer Person zusammen denken lassen. In der Tat erscheint wie ein Wunder, woher die zerbrechliche, von frühester Kindheit an mit

dem Tod ringende Musikerin überhaupt die Kraft schöpfte, Werke von überragender Ausdrucksgewalt hervorzubringen. Denn infolge ihrer Krankheit war ihr ein regelmäßiger Besuch von Schule und Konservatorium verwehrt geblieben, und sie konnte oft nur mit letzter Energie die Feder führen, um Noten aufs Papier zu bringen. Indes: Mit einer kaum erklärlichen Selbstverständlichkeit und -sicherheit beschränkte sich Lili Boulanger (als eine der ersten Komponistinnen überhaupt) nicht auf die für Frauen als angemessen erachteten Genres wie Salonstücke und Lieder („mélodies“), sondern verschrieb sich zugleich großen und größten Formen. Namentlich Psalmvertonungen für Gesangsstimmen und Orchester nehmen in ihrem Schaffen eine zentrale Rolle ein: angefangen von ihren ersten kompositorischen, später vernichteten Gehversuchen aus den Jahren 1907 und 1909 bis hin zu den 1916 und 1917 fertig gestellten Vertonungen der Psalmen 24 und 130, die den Gipfel- und Schlusspunkt ihrer monumental besetzten Kompositionen geistlicher Musik markieren.

Von diesen beiden gestattet es vor allem letzteres Werk, zu der von extremen Spannungen geprägten, aber geheimnisvollen Persönlichkeit der Komponistin vorzudringen. Abgesehen von ihrem Liederzyklus *Clairières dans le ciel* (1914) und ihrem unvollendeten Opernprojekt *La princesse Maleine* (nach einem Drama Maeterlincks), mit deren zerbrechlichen, mädchenhaften Protagonistinnen Lili Boulanger sich offen identifizierte, verschwieg sie grundsätzlich selbst ihren engsten Vertrauten alle näheren Umstände zu ihren Kompositionen. Infolgedessen konzentrierte sich die Forschung bislang fast ausschließlich auf die erstgenannten, biografisch begreifbaren Werke. Dabei eröffnet gerade Boulangers Komposition *Du fond de l'abîme* (Psalm 130) einen Zugang zum Selbstverständnis des Menschen und der Komponistin, das sie ansonsten hinter dem Schleier des Mysteriums verbarg. Dazu muss man freilich in die innere Bedeutung des Werks eindringen, über das die Künstlerin kaum mehr preisgab, als dass es zwischen 1913 und 1917 entstanden und dem Andenken ihres Vaters gewidmet sei.

Anders als in den vorangegangenen Psalmvertonungen nahm sich Lili Boulanger in *Du fond de l'abîme* erstmals die Freiheit, von der biblischen Textvorlage abzuweichen. So ersetzte sie unter anderem die Gottesnamen „Éternel“ („Ewiger“) und „Seigneur“ („Herr“/„Herrscher“) durch die ungleich ausdrucksstärkeren hebräischen Bezeichnungen „Jahwe“ und „Adonai“. Damit verschob sie den Akzent vom ewigen Sein Gottes hin zur Bestätigung seiner Gegenwart, seines Daseins, das der Name „Jahwe“ einschließt. „Adonai“, obgleich eine Rückübersetzung des französischen „Éternel“, beschwört zugleich das nahende Kommen des Herrschers herauf, da dieser Name vor allem in der adventlichen Liturgie Verwendung findet: ein Sinnbild dafür, dass Lili im Wissen um ihren nahenden Tod sowohl den Beistand Gottes als auch die endzeitliche Wiederkunft des Erlösers herbeirief. Damit nicht genug, verschmolz Boulanger beide Namen zu einer simultanen, flehentlichen Anrufung von großer Intensität, die als zentrales Motiv an allen Schlüsselstellen des Werks in Erscheinung tritt. Neben textlichen Eingriffen im Detail wich Boulanger von dem sonst verwendeten Verfahren ab, den Psalm Vers für Vers zu vertonen. Statt die kontrastierenden Themen der Vorlage – das Flehen aus tiefster Not einerseits, Hoffnung und Erlösung andererseits – nacheinander abzuhandeln, kombinierte Boulanger die darin enthaltene Antithese, als wolle sie ausdrücken, dass Schwäche und Kräftigung, Abgrund und Erlösung, Gebet und Heilsgewissheit in eins fallen. Diese Haltung, die das religiöse Empfinden der Komponistin offenbart, zeigt sich besonders eindrucksvoll am Schluss der Psalmvertonung: Der Jubel über die ausstehende Errettung wird gedämpft, der Satz greift den düsteren Charakter der Ausgangssituation auf und schließt scheinbar unversöhnlich mit leeren Quint-Oktav-Klängen. Während des irdischen Lebens – so Boulangers nicht zuletzt aus ihrer Krankheitserfahrung gewonnenes Fazit – wird der Mensch bei aller Zuversicht und göttlichen Tröstung immer wieder auf das eigene Leid zurückgeworfen. Vermittlung zwischen beiden schenkt nur die Anrufung Gottes, das flehende Gebet.

Den Zwiespalt zwischen abgründiger Verzweiflung und verheißener Erlösung artikuliert Boulangers Partitur auf verschiedenen Ebenen: Polytonale Schichtungen schaffen ein teils zart schwebendes, teils unerbittlich hartes Klangbild, das trotz aller Vieldeutigkeit doch das Gefühl einer tieferen tonalen Verankerung weckt. Dies wird von einer meisterlichen Klangfarbenregie unterstützt: Die Instrumente mischen sich zu einem changierenden Gebilde, in dem die einzelnen Elemente nicht mehr geortet werden können, sondern in einem größeren Ganzen aufgehen. Neben diesen spezifischen Eigenheiten ist *Du fond de l'abîme* eng verwandt mit den früheren Werken Lili

Boulangers, was sich besonders in der suggestiven Vertonung der Verszeilen, einer an Strawinsky gemahnenden rhythmischen Verve und Archaik sowie einer geradezu visionären Klarheit, Energie und Intensität äußert, wie man sie von einer Komponistin, die äußerlich als Femme fragile erschien, nicht erwarten würde. Wie Lili Boulanger, von Krankheit bis an die Grenzen des Erträglichen ausgemergelt, einen derartig unbeugsamen künstlerischen Willen aufrechterhalten konnte, bleibt eines der Mysterien ihrer Persönlichkeit. Doch mag ihre Vertonung des 130. Psalms einen Hinweis darauf geben, woraus sie diese Kraft schöpfte.

## BIOGRAFIEN

### SHIRIN LILLY EISSA

Shirin Lilly Eissa – geboren in Hannover mit deutsch-ägyptischen Wurzeln – studiert im dritten Jahr Schauspiel an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Dabei war sie u. a. an dem musikalischen Projekt *nevermore mp3* und an dem inklusiven Workshop *Wie hoch ist Augenhöhe?* beteiligt. Bereits als Gymnasiastin besuchte Shirin Lilly Eissa die Musicalschule Stagecoach; außerdem sammelte sie Tanzerfahrung in verschiedenen Stilen wie Ballett, Jazz Dance, Hip-Hop und Street Dance. Sie leistete Freiwilligenarbeit in Peru und Jamaika und gab Musicalunterricht für Kinder. 2015 hat sie das Oscar Weildas Ensemble in Hannover mitgegründet. Dieses freie Jugendtheaterkollektiv gewann mit dem Stück *Per(de)fekt* den Ersten Preis beim Festival Jugend spielt für Jugend und gastierte mit *Making of* beim Festival Rampenlichter in München. 2018 wurde Shirin Lilly Eissa mit dem Eva-Frank-Stipendium ausgezeichnet und erhielt überdies ein Stipendium des Deutschen Bühnenvereins.

### ANNIKA SCHLICHT

Die aus Stuttgart stammende Mezzosopranistin Annika Schlicht studierte Gesang an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler und war zwei Spielzeiten lang Mitglied im Internationalen Opernstudio der Staatsoper Berlin. Mit Meisterkursen u. a. bei Júlia Várady und Brigitte Fassbaender ergänzte die mehrfach ausgezeichnete Künstlerin ihre Ausbildung. Als ehemalige Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes erweitert sie stets ihr Wagner-Repertoire, das etwa die Zweite Norne (*Götterdämmerung*) und die *Wesendonck*-Lieder umfasst. Zudem beherrscht sie Rollen wie Dorabella (*Così fan tutte*), Mercédès (*Carmen*) oder die Tante in Britten's *Peter Grimes* sowie Konzertpartien u. a. in Mendelssohns *Paulus*. Dabei tritt sie mit renommierten Dirigenten wie Daniel Barenboim und Donald Runnicles und Orchestern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden auf. Annika Schlicht ist Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin, wo sie in dieser Saison z. B. den Adriano (*Rienzi*) singt.

### THOMAS KIECHLE

Der Tenor Thomas Kiechle studierte Schulmusik, Latein fürs Lehramt und Gesang in Freiburg und absolvierte ein Auslandssemester am Conservatorio Santa Cecilia in Rom. Nach dem Masterabschluss Konzertgesang bei Andreas Schmidt an der Hochschule für Musik und Theater München setzt er seine Studien hier im Fach Liedgestaltung fort. Er war Stipendiat der Fritz-Wunderlich-Gesellschaft und wird aktuell von Yehudi Menuhins Stiftung Live Music Now gefördert. Bei der Jungen Oper Schloss Weikersheim war Thomas Kiechle als Basilio und Don Curzio (*Le nozze di Figaro*) zu erleben, und bei der Kammeroper München spielte er den Grafen Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*). Am Teatro lirico sperimentale in Spoleto verkörperte er den Don José (*Carmen*) und in Bari den Alfred in der Operette *Die Fledermaus*. 2019 wird er in Saint-Saëns' Oper *L'ancêtre* auftreten – einer Koproduktion von Münchner Rundfunkorchester und Theaterakademie August Everding.

## IVAN REPUŠIĆ

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb sowie bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti ausgebildet. Von 2006 bis 2008 war er Chefdirigent und Operndirektor am Nationaltheater in Split. Seit 2005 ist er zudem Chef des Zadar Chamber Orchestra; auch unterrichtete Ivan Repušić an der Akademie der Schönen Künste in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister an der Staatsoper Hannover; seit 2016 ist er dort Generalmusikdirektor. An der Deutschen Oper Berlin präsentierte Ivan Repušić als Erster ständiger Gastdirigent zahlreiche Werke, darunter *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Er gastierte z. B. an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie. Seit der Spielzeit 2017/2018 ist Ivan Repušić Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters. Auf CD erschienen u.a. Ouvertüren von Franz von Suppé und Verdis *Luisa Miller*.

## MADRIGALCHOR DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Der Madrigalchor der Hochschule für Musik und Theater München wurde 1979 von Max Frey gegründet. Jährlich musizieren etwa 50 bis 60 Studierende, überwiegend aus den Fächern Schulmusik, Kirchenmusik und Chordirigieren, in diesem Ensemble. Dabei erarbeiten sie ein breit gefächertes Repertoire, das sie als Chorleiter in ihren eigenen Ensembles weitergeben können. Ein wichtiges Anliegen des Chores besteht darin, mit beispielhaften Interpretationen an die Öffentlichkeit zu treten und dem Publikum neben dem traditionellen Repertoire auch zeitgenössische Musik nahezubringen. So erlebte eine Reihe von Werken junger Komponisten ihre Uraufführung durch den Madrigalchor. Konzertreisen führten ihn in viele europäische Länder, nach Israel, in die Türkei und den Oman sowie zum Beispiel auch mehrmals in die USA. Der Chor sang vielfach für Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte und CD. Zahlreiche Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben sowie die Zusammenarbeit mit den wichtigsten Münchner Kultureinrichtungen und mit international renommierten Künstlern bzw. Ensembles wie Trevor Pinnock oder dem Dave Brubeck Quartet zeigen das breite Spektrum des Chores.

Seit 2008 liegt die Leitung in den Händen von **Martin Steidler**, der an der Hochschule für Musik und Theater München eine Professur innehat und auch die Audi Jugendchorakademie betreut. 2014 gewann der Madrigalchor beim Deutschen Chorwettbewerb in der Kategorie für große gemischte Chöre und 2015 beim Wettbewerb Let the Peoples Sing in der Kategorie für Erwachsenenchor.

## DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

### Ein Gespräch mit dem Kontrabassisten Martin Schöne

**Martin Schöne, lassen Sie uns dieses Gespräch mit etwas Instrumentenkunde beginnen, denn Kontrabass ist nicht gleich Kontrabass. Es gibt deutliche Unterschiede in Bau und Spielweise: Kontrabässe in Violin- und Gambenform, Vier- und Fünfsaiter, größere und kleinere Bässe ...**

Wir Kontrabassisten beim Münchner Rundfunkorchester spielen alle Fünfsaiter. Im Orchestergebrauch ist das üblich; mit der tiefen C- oder H-Saite hat man also unter dem tiefsten Ton des Violoncellos noch zwei Oktaven zur Verfügung. Wir sind ja das Fundament im Orchester. Aber die Physik arbeitet nicht unbedingt für uns: Die langen, dicken Saiten müssen so bearbeitet werden, dass sie pünktlich zum Klingen kommen; sie brauchen einige Zeit, bis sie ansprechen. Das ist aber nur eine der Schwierigkeiten beim Orchesterspiel. Wenn man Rhythmus und Tempo mit- und vorgeben will, muss man auch darauf achten, die Töne nicht zu lange zu halten. Gelingt das in der Gruppe, dann hat man sehr viel Kraft, kann Impulse geben.

**Und wie ist das mit der Größe der Instrumente?**

Die Länge der schwingenden Saiten – man nennt das Mensur – reicht beim Kontrabass ungefähr von 100 bis 115 Zentimeter. Sobald man zwischen verschiedenen Instrumenten wechselt, muss man seine linke Hand justieren. Aber die Größe ist nicht so entscheidend für den Klang.

### **Eine logistische Herausforderung sind die Kontrabässe allemal ...**

Die Kontrabässe, die wir hier im Orchester benutzen, gehören dem Bayerischen Rundfunk und wurden zum Teil eigens für uns angeschafft. Ich spiele zum Beispiel ein Instrument aus England, das um 1900 gebaut wurde, und unser Kollege Christian Brühl spielt einen sehr großen Bass aus der Geigenbaufamilie Klotz. Zum Glück haben wir Orchesterwarte, die die Kontrabässe transportieren und auf die Bühne stellen. Wir müssen sie dann nur noch stimmen. Das ist sehr angenehm. Wir haben große Transportkisten, in denen Platz ist für alles, was man braucht, inklusive Konzertkleidung und Schuhen, Stimmgerät und dem kleinen Täschchen mit Kolophonium für den Bogen.

### **Was macht einen guten Kontrabassisten aus? Braucht man mehr Technik oder mehr Kraft?**

Es erfordert schon eine gewisse Kraft, die Saiten herunterzudrücken und mit dem Bogen Töne zu produzieren. Aber man versucht das auszugleichen, indem man mehr mit Gewicht arbeitet und die Kraft, die man braucht, kontrolliert. Auch sind größere Bewegungen als bei anderen Instrumenten erforderlich. Man muss sich eine Haltung suchen, in der das alles gut und nachhaltig funktioniert. Denn im Orchester sitzt man lange; bei einer konzertanten Oper wie zuletzt Rossinis *Sigismondo* sind das schon mal drei Stunden, und man hat permanent die Arme und den Bogen oben. Wir sitzen auf hohen Hockern, aber ich versuche trotzdem, mit beiden Beinen auf dem Boden zu bleiben und den Körper, fast wie ein Cellist, halbwegs gerade zu halten.

### **Es gibt beim Kontrabass noch einen interessanten spieltechnischen Unterschied zu den anderen Streichern – Stichwort Fingersatz ...**

Ich habe in Berlin noch bei jemandem gelernt, der vier Töne pro Lage gegriffen hat; dazu muss man einen langen kleinen Finger mitbringen, was bei mir nicht der Fall ist. Aber normalerweise spielt man drei Töne in einer Lage: je einen mit Zeigefinger und Mittelfinger; der Ringfinger und der kleine Finger greifen dann zusammen den dritten Ton. Auch bei der Bogenhaltung gibt es eine Besonderheit, den Ober- und den Untergriff [je nachdem, ob man von oben oder von unten nach dem Bogen fasst]. In deutschen Orchestern dominiert der Untergriff, in französischen der Obergriff. In unserer Bassgruppe spielt unser Kollege Peter Schlier einen französischen Bogen mit Obergriff. Das ist in deutschen Orchestern eher selten anzutreffen, mischt sich aber hervorragend. Beide Arten haben Vor- und Nachteile. Die deutsche Bogenhaltung erleichtert das Gestalten eines dunklen kraftvollen Klangs, den wir besonders für die romantische Literatur wie zum Beispiel eine Wagner-Oper brauchen.

### **Und was hat es mit der sogenannten Solostimmung auf sich?**

Da sind alle Saiten einen Ton höher gestimmt als bei der normalen Stimmung. Dazu zieht man dünnere Saiten auf. Der Klang ist dann heller. Im Orchesterspiel ist das nicht relevant, aber beim Probespiel – oder wenn man eine Solosonate spielt, zum Beispiel Schuberts *Arpeggione*-Sonate. [Da das Instrument Arpeggione nicht mehr gebräuchlich ist, wird dieses Werk heute von Bratschisten, Cellisten oder auch Kontrabassisten interpretiert.]

### **Wie sind Sie überhaupt zum Kontrabass gekommen?**

Als Schüler habe ich Gitarre und E-Bass gespielt. Dann habe ich Interesse für den Jazz entwickelt und mir einen Kontrabass gekauft; ich habe eine Zeitlang damit herumprobiert, aber auch da muss man üben ... Nach dem Abitur habe ich erst einmal ein geisteswissenschaftliches Studium an der Freien Universität Berlin begonnen – Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere deutsche Literatur. Durch ein Symposium zum Thema Kontrabass habe ich mich dann wieder auf das Instrument besonnen. Esko Laine, Solobassist bei den Berliner Philharmonikern, spielte dort ein

Stück, das mich so beeindruckt hat, dass ich dachte: Das will ich auch können. Ich nahm Unterricht bei meinem späteren Professor Michael Wolf und habe dann an der Hochschule der Künste bei ihm studiert.

### **Wie ging es 2004 nach dem Diplom weiter?**

Ich habe lange Zeit freiberuflich gearbeitet, dadurch viele Kollegen kennengelernt und viele Stücke „gefressen“: Oper, Symphonik, Neue Musik. Als Aushilfe und auf der Basis von Zeitverträgen habe ich bei verschiedenen Orchestern und Ensembles gespielt, zum Beispiel beim NDR Sinfonieorchester, an der Hamburgischen Staatsoper, bei den Göteborger Symphonikern und im Ensemble Modern. Zu meinen Hoch-Zeiten als Freiberufler wurde ich auch einmal vom Lucerne Festival Orchestra für ein Gastspiel in Tokio engagiert: Brahms' Zweites Klavierkonzert mit Maurizio Pollini, Bruckners Vierte und Mahlers Sechste Symphonie unter Claudio Abbado in der Suntory Hall. Und ein Jahr lang war ich beim Gewandhausorchester in Leipzig.

### **War das eine gute Grundlage für die Tätigkeit im Münchner Rundfunkorchester?**

Ja, es war gut, in alles mal reinzuschmecken. Wir sind programmatisch breit aufgestellt und führen oft Werke auf, die lange nicht gespielt wurden und von uns wiederentdeckt werden. Das erfordert Erfahrung und Verantwortungsgefühl. Die Referenz zu solchen Stücken findet man nicht auf YouTube, sondern man muss sie selbst herstellen – und zwar innerhalb kürzester Zeit.

### **Wie kam es 2009 zu Ihrer Anstellung im Münchner Rundfunkorchester?**

Ich habe nach meiner Phase der freiberuflichen Arbeit tatsächlich noch einmal Unterricht genommen und Probespiele absolviert. Waldemar Schwirtz vom Gewandhausorchester hat mich damals fit gemacht, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Denn für ein Probespiel muss man Orchesterstellen üben und die Solokonzerte so einstudieren, dass man sie überzeugend vortragen und sich gegenüber anderen Kandidaten durchsetzen kann. Hier im Münchner Rundfunkorchester hören bei Probespielen immer alle zu. Und es ist nicht unbedingt angenehmer, nur zuzuhören. Nervosität zu „hören“, ist auch eine Herausforderung. Man kennt die Situation ja selbst – und auch die Versuche, ihr beizukommen. Bei meinem eigenen Probespiel war wohl auch Ulf Schirmer, der damalige Künstlerische Leiter, anwesend. Das habe ich aber zunächst gar nicht mitbekommen, weil man die erste Runde hinter einem Vorhang spielt.

### **An welches Erlebnis mit dem Rundfunkorchester erinnern Sie sich besonders?**

An Puccinis *Manon Lescaut*, konzertant bei den Salzburger Festspielen. Anna Netrebko als Manon ist quasi direkt neben mir auf der Bühne „verstorben“. Es war sehr beeindruckend, sie so unmittelbar zu beobachten. Bei den konzertanten Opern, die wir machen, ist man ohnehin näher dran an den Sängern und am Gesamtwerk als im Orchestergraben eines Opernhauses. Wir arbeiten außerdem immer auf „die“ eine Aufführung hin, und durch die Mikrofone für die Rundfunkübertragungen wird eine besondere Präzision gefordert. Auch die Studioaufnahmen mit bekannten Sängern machen Spaß; ich denke zum Beispiel an die Produktionen mit dem Bariton Michael Volle oder mit der französischen Sopranistin Véronique Gens.

### **Was tun Sie in Ihrer Freizeit zum Ausgleich?**

Ich gehe so oft wie möglich reiten – am liebsten im Gelände und schon vor dem Dienst. Mit einem Pferd ganz entspannt durch den Herbstwald – klingt kitschig, ist aber das Beste.

### **Und welche Musik hören Sie zu Hause?**

Gerne mal Jazz oder auch Musik der 1920er Jahre mit Max Raabe und seinem Palast Orchester. Die spielen so präzise zusammen – einfach unschlagbar!

*Das Gespräch führte Doris Sennfelder.  
Weitere Interviews: [rundfunkorchester.de](http://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: Wolfgang Stähr, Anna Vogt, Dr. Annika Forkert-Smith: Originalbeiträge für dieses Heft; Prof. Dr. Christian Thomas Leitmeir: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 19. Dezember 2003; Biografie (Schlicht): Viviane Brodmann; weitere Biografien, Interview und Auswahl der Rezitationstexte: Dr. Doris Sennefelder.

VERLAGE Edition Nordstern (Bach/Raff), Éditions Durand (Boulanger), Éditions Salabert (Honegger), Harmonia (Desprez).