

3. Mittwochs um halb acht 2018/2019

10. April 2019

19.30 Uhr

Ende ca. 21.00 Uhr

Prinzregententheater

Im Anschluss an das Konzert: Nachklang im Gartensaal

PERCUSSION TIME!

Virtuose SchlagWERKE

Mit Simone Rubino – Artist in Residence

Antonia Goldhammer MODERATION

Simone Rubino SCHLAGZEUG

Münchner Rundfunkorchester

Ariel Zuckermann LEITUNG

Video-Livestream auf br-klassik.de und facebook.com/brklassik

Direktübertragung des Konzerts auf BR-KLASSIK

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

Programm

KEIKO ABE (* 1937)

„Prism Rhapsody“

für Marimbafon und Orchester

Simone Rubino MARIMBAFON

DARIUS MILHAUD (1892–1974)

„Le bœuf sur le toit“, op. 58

(„Der Ochse auf dem Dach“)

Kinofantasie über südamerikanische Lieder

TAN DUN (* 1957)

„Water Concerto“

für Water Percussion und Orchester

Prelude. Largo molto rubato –

I. Adagio molto misterioso –

II. Andante molto animato –

III. Allegro molto agitato

Simone Rubino SCHLAGZEUG

Alexander Fickel SCHLAGZEUG

Andreas Moser SCHLAGZEUG

MIRJAM SCHADENDORF

PERCUSSION TIME!

Von der Marimba zur Vielfalt der Water Percussion

Als die japanische Künstlerin Keiko Abe 1986 ein kleines Stück namens *Prism* schrieb, wollte sie eigentlich nur neue Klangfarben und Spieltechniken für ihr Instrument, die Marimba, entwickeln. Heute, mehr als dreißig Jahre später, gibt es zahlreiche Kompositionen für das hölzerne Stabspiel. Doch damals war das anders – und Keiko Abe eine Pionierin an ihrem Lieblingsinstrument. In den folgenden Jahren entwickelte sie viele weitere Kompositionen aus dem nur vier Minuten dauernden Solostück. Dazu gehört auch die ausschweifende *Prism Rhapsody* (1996). Hier stellt die Japanerin dem Marimbafon ein komplettes Orchester gegenüber, sodass zahlreiche ungewöhnliche Effekte entstehen. Ein Zwiegespräch zwischen Querflöte und Marimba, wilde Solopassagen der Marimba und ein großangelegtes Solo der Schlagzeuger aus dem Orchester gehören zu den Höhepunkten des Werks.

Die *Prism Rhapsody* ist kein eindeutig strukturiertes Stück. Dem Hörer wird kein fester Plan wie in einer Symphonie an die Hand gegeben, mit dem er die Komposition von vorneherein entschlüsseln könnte. Keiko Abe hat hier eine echte Rhapsodie geschrieben, eine endlose und freie Reihung von verschieden gestalteten Teilen – so wie es eben in der Antike die rhapsodische Erzählung war, die sehr lang sein konnte und einen ungewissen Ausgang hatte. Der Hörer lässt sich am besten einfach in diesem vielfältigen Kosmos treiben: von den zerfaserten Klängen des Beginns, die wie eine Art Schöpfungsprozess angelegt sind, hin zu den immer neuen Anläufen, durch die das Geschehen Gestalt annimmt. Abe komponiert hier einen naturhaften Vorgang, bei dem sich die Marimba schließlich als treibende Kraft entpuppt.

Überrascht wird der Hörer dabei durch im traditionellen Dur-Moll-System verankerte Passagen. Keiko Abe nutzt die Freiheit der Form und wechselt permanent ihre Sprache. Gelegentlich verwendet sie breite Streicherklänge, sodass sich der Hörer in einen Western mit der dazu passenden Filmmusik versetzt fühlt. Dann hebt eine freie Improvisation der Marimba an. Dafür muss der Solist all seine technischen Fähigkeiten abrufen. Denn während im Ausgangsstück *Prism* mit nur zwei Schlägeln gearbeitet wird, gibt es in der *Rhapsody* höchst virtuose Passagen für sechs Schlägel.

Keiko Abe, die heute als Grande Dame einer neuen perkussiven Musik gilt, hat mit der *Prism Rhapsody* ein Werk geschrieben, das aus sich selbst heraus zu atmen scheint, aber auch über einen pathetischen und überbordenden Gestus verfügt.

Darius Milhaud schrieb *Le bœuf sur le toit* (*Der Ochse auf dem Dach*) 1919, nachdem er von einem zweijährigen Aufenthalt in Brasilien zurückgekehrt war. In Frankreich klangen ihm dann die brasilianischen Tangos und Volkslieder im Ohr. So entstand schließlich ein Stück, das knapp dreißig dieser südamerikanischen Melodien verarbeitet. *Le bœuf sur le toit* ist der französische Titel eines alten brasilianischen Tangos, der dem Werk seinen Stempel aufdrückt. Milhaud reiht die Volkslieder mehr oder weniger unverbunden aneinander, doch er gibt dem Ganzen eine Form, indem er *Le bœuf sur le toit* stets wiederholt und auf diese Weise eine Art Rondo komponiert. Dabei wird der Tango jedoch so oft gespielt, dass die klassische Form geradezu unterlaufen wird. *Le bœuf sur le toit* ist demnach kein Bindeglied, das dem Stück einen Zusammenhang gibt, sondern eine mit gewollter Hartnäckigkeit insistierende Passage.

Zu allem Überfluss moduliert sich Milhaud dabei einmal durch den kompletten Quintenzirkel. Alle 24 Moll- und Dur-Tonarten werden in dem knapp 20-minütigen Stück angespielt. Da könnte man schon einmal auf die Idee kommen, dass der Komponist sich ein wenig lustig macht: über die Musiktheorie oder über Übungsstücke, die der Schüler in alle Tonarten transponieren muss!

Außerdem bedient sich der Franzose noch eines weiteren kompositorischen Tricks, der heute gerne bei Schlagern verwendet wird: Bei jedem neuen Einsatz des Tangos eröffnet er das Thema um eine kleine Terz nach oben versetzt. Und damit er nicht irgendwann in der Sopranlage endet, wird das Thema bei jedem vierten Erklingen um einen Ganzton nach unten transponiert. Auf diese Weise entsteht der mechanische und gleichzeitig komische Effekt des Stücks. Man hat den Eindruck, dass sich hier ständig alles wiederholt. Und doch ändert sich permanent die Tonart, sodass man wieder neu anhören muss. Sinnvoll erscheint diese Anlage jedoch, wenn man weiß,

dass Milhaud das Werk ursprünglich als Musik für einen Stummfilm von Charlie Chaplin geschrieben hat. Doch zu diesem Projekt kam es nie. Und so existiert *Le bœuf sur le toit* heute als Konzertstück, obwohl es nie als solches gedacht war.

Was für Geräusche produziert Wasser? Jeder denkt bei dieser Frage sofort an das Plätschern eines Baches oder das Rauschen des Regens. Der chinesische Komponist Tan Dun jedoch hat seine ganz eigenen Assoziationen. Sein *Water Concerto* basiert auf den Erinnerungen an seine Kindheit in einem kleinen Dorf in der Provinz Hunan. Das Wasser bestimmte hier den Alltag: „Mein früheres Leben, umgeben zu sein von Wasser, Spaß an diesem Element zu haben und rituelle Musik damit zu gestalten – das hat mich sehr inspiriert“, erzählte er 2007 in einem Interview mit Helen Elmquist. „Die alten Frauen waren jeden Tag am Fluss und haben dort die Wäsche gewaschen. Sie haben wunderbare Klänge und Rhythmen hervorgebracht.“

Das Wasser ist für den Chinesen jedoch auch eine Metapher: für Leben, für Geburt, aber inzwischen auch für Tränen. Das Wasser seiner Kindheit, sagt er, war vollkommen klar. Heute sieht er so etwas nicht mehr. In seinem 1988 entstandenen Konzert möchte er all das wieder zum Klingen bringen: die Reinheit der Natur, das Leben in der Natur. Balance ist in der chinesischen Denkweise ein wichtiger Begriff. Und um Balance geht es auch im *Water Concerto*.

Dafür hat Tan Dun ein komplett neues Setting entwickelt. Der Solist und seine beiden Mitstreiter stehen vor mit Wasser gefüllten Schalen. Um die verschiedensten Klänge mittels Wasser zu erzeugen, hat der Komponist gemeinsam mit seinen Schlagzeugern unterschiedlichstes Material gesammelt: Tischtennisschläger, Flip-Flops, kleine hölzerne Schalen, Marmeladengläser – sogar ein Nudelsieb findet Verwendung. Das Wasser wird im Verlauf der Performance aufgewühlt, geschöpft, getropft und geschlagen. Kleine Schalen, die im Wasser liegen, werden mit Schlägeln bearbeitet, offene Gläser rhythmisch ins Wasser gedrückt. So ist das Konzert für den Solisten ein großartiger Ausflug in fremde Gefilde. Das Orchester übernimmt in diesem Gefüge über lange Strecken nur die Rolle eines vorsichtigen Begleiters. Es unterstreicht die Aktivitäten des Solisten und verstärkt die Emotionen, die die Wassergeräusche auslösen. Die einzelnen Instrumentengruppen bringen Geräusche hervor, Klangfetzen, selten Melodien.

Alles beginnt mit einem geheimnisvollen Vorspiel, dem *Prelude*, in dem das Waterphone (siehe nachfolgender Text) eine wichtige Rolle übernimmt. Dessen klirrender, hoher Klang beherrscht die Einleitung, gelegentlich greifen die Blechbläser mit kräftigen Rufen ein und leiten zum ersten Satz über, der ganz im Zeichen des Solisten steht. Seine beiden Wasserschalen verwandelt er zeitweilig mit Hilfe von kleinen Gläsern in ein Drumset. Die Orchestermitglieder haben immer wieder sehr ungewöhnliche Aufgaben: Die Bläser blasen zum Beispiel in ihre Mundstücke, um Tierrufe zu imitieren. Schon hier spielt der Gedanke der Balance eine Rolle: Es geht in diesem Werk nicht um Gegensätze wie Natur versus Kunst oder Ost versus West. Tan Dun vereint die traditionellen Orchesterklänge mit den Geräuschen des Wassers. Diese Balance wird mit jeweils anderen Mitteln erreicht. So kommt den Orchestermitgliedern im zweiten Satz eine größere Bedeutung zu. Eine Cellokantilene prägt das Bild, später übernimmt die Klarinette die Führung, schließlich klingt chinesische Volksmusik an. Mit einem Solo des Perkussionisten kommt die Welt des Wassers wieder zur Geltung, bis der Solist sich dem Glockenspiel im Orchester zuwendet und damit die Verbundenheit der verschiedenen Milieus zum Ausdruck bringt.

Obwohl die klassische Form im *Water Concerto* nur am Rande eine Rolle spielt, gibt es doch einen Spannungsbogen, wie er für die Sätze einer Symphonie typisch ist. So erklingen im letzten Satz neue Wassergeräusche. Und auch aus dem Orchester kommen mit kräftigen Paukenschlägen zusätzliche Akzente. Gemeinsam sind Orchester und Solist über weite Strecken in rhythmischen Mustern vereint. Eine neue Balance entsteht, bis ein mit einem Bogen gestrichenes Becken die volle Aufmerksamkeit des Zuhörers einfordert. Die sirrenden Klänge des Waterphones leiten eine Steigerung ein, die auf das Finale des Werks zuläuft. Schließlich hebt der Solist in einer beinahe theatralischen Geste ein Nudelsieb aus dem Wasser. Das Strömen und Tropfen aus dem metallischen Gegenstand bildet Höhe- und Endpunkt von Tan Duns Wasserkomposition. Im Gegensatz zu den oft verschatteten und lyrischen Passagen der vorangegangenen Sätze herrscht hier nun eine emotional stark aufgeladene Stimmung.

Tan Dun beschreibt seine Gefühle angesichts des *Water Concerto* so: „Umgeben von pittoresken Bergen, durch die klare Ströme flossen, war das Dorf meiner Kindheit ein wunderschönes, pastorales Paradies. Wenn es geregnet hatte, roch die Luft süß. Jedes Mal, wenn ich dieses Werk dirigiere, fühle ich mich so, als wäre ich wieder in meiner Heimat.“

AUF DER SUCHE NACH DEM KLANG DES WASSERS

Richard Waters erfindet das Waterphone

Als Richard Waters, Student des California College of Arts and Crafts, zum ersten Mal eine tibetanische Wassertrommel hörte, war er fasziniert: Geschlagen wird in diesem Fall auf eine Halbschale, die kopfüber in Wasser schwimmt. Waters, passionierter Bastler und Künstler, entwickelte in der Folgezeit verschiedenste Musikinstrumente, wobei er sich auch von der nordafrikanischen Kalimba inspirieren ließ. Deren metallene Lamellen sind auf einem kleinen hölzernen Resonanzkörper befestigt und werden mit den Daumen zum Schwingen gebracht. Irgendwann füllte Waters etwas Wasser in solch einen Resonanzkörper, und der Grundstein für das Waterphone war gelegt.

In den Folgejahren experimentierte der Tüftler mit verschiedensten Materialien, um Klang und Haltbarkeit des ungewöhnlichen Musikinstruments zu verbessern. In seiner endgültigen Form besteht das Waterphone aus einem kleinen runden Stahlkorpus, in dem sich etwas Wasser befindet. Mittig ist ein Hals angebracht, an dessen Ende der Spieler das Instrument festhält. Ringsum am Rand des Korpus ragen Metallstäbe unterschiedlicher Länge nach oben. Auf ihnen spielt der Perkussionist hauptsächlich: Er bringt sie mit einem Schlägel zum Klingen oder streicht mit einem Bogen darüber. Durch die Bewegung des Instruments verändert sich, ausgelöst durch das Fließen des Wassers, auch der Ton.

So unkonventionell und außergewöhnlich das Waterphone scheinen mag, fast jeder hat es schon einmal gehört. Denn wegen seines durchdringenden und ungewöhnlichen Klangs ist es vor allem bei Filmmusikkomponisten beliebt. *Poltergeist*, *Matrix* oder *Star Trek* – wer hier aufmerksam zuhört, wird auch die charakteristischen Geräusche des Waterphones vernehmen.

M. Sch.

Biografien

SIMONE RUBINO

Ein virtuoses Feuerwerk an Klangfarben und rhythmischer Präzision, so beschreibt die Fachwelt das Spiel des jungen italienischen Perkussionisten Simone Rubino. Und spätestens seit seinem fulminanten Auftritt beim ARD-Musikwettbewerb im Jahr 2014 ist er auch dem Münchner Konzertpublikum wohlbekannt. Neben dem Ersten Preis im Fach Schlagzeug erkannte man ihm damals zusätzlich auch einen Publikumspreis und den Brüder-Busch-Preis zu. Keine Frage – mit seiner persönlichen und künstlerischen Ausstrahlung hinterließ er bleibenden Eindruck. Grund genug, Simone Rubino für eine Saison als Artist in Residence zum Münchner Rundfunkorchester zu berufen. Denn längst hat er sich unter den Großen etabliert, er musiziert mit den Wiener Philharmonikern, dem Orchestra dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin oder den Münchner Philharmonikern. Bei der Biennale Musica in Venedig war er mit Tan Duns *The Tears of Nature* unter der Leitung des Komponisten zu erleben, und in der Hamburger Elbphilharmonie brachte er 2018 Avner Dormans Schlagzeugkonzert *Eternal Rhythm* zur Uraufführung. Ein weiteres Highlight war die Europatournee mit den Pianistinnen Katia und Marielle Labèque. Zukünftige Verpflichtungen führen ihn u. a. zum Nederlands Philharmonisch Orkest, zum Orchestre National de Lyon und zum MDR Musiksommer. Unter dem Titel *Immortal Bach* hat Simone Rubino sein erstes Soloalbum herausgebracht. Auf dieser CD ist wie im Brennglas seine Vielseitigkeit dokumentiert, wenn er die

Bearbeitung von Bachs Dritter Cellosuite zeitgenössischen Werken von Xenakis, Cage und Boccadoro gegenüberstellt.

Geboren 1993 in Turin, studierte Simone Rubino zunächst am Konservatorium Giuseppe Verdi in seiner Heimatstadt und dann bei Peter Sadlo an der Hochschule für Musik und Theater München. Seine Residenz beim Münchner Rundfunkorchester wurde zu Beginn dieser Saison mit einem kammermusikalischen Willkommenskonzert eröffnet. Der künstlerische Austausch wird sich am 24. Mai 2019 in der Reihe Paradisi gloria mit Werken von Tōru Takemitsu und Johann Sebastian Bach fortsetzen.

ANTONIA GOLDHAMMER

Antonia Goldhammer studierte Theater- und Medienwissenschaften sowie Germanistik in Bayreuth, Erlangen und Utrecht. In dieser Zeit wirkte sie bereits an verschiedenen Filmprojekten mit und absolvierte Praktika z. B. beim WDR und in der Pressestelle der Bayreuther Festspiele. 2011 veröffentlichte sie das Buch *Weißt du, was du sahst? – Stefan Herheims Bayreuther „Parsifal“*. Von 2010 bis 2012 war sie redaktionelle Volontärin (Radio, Fernsehen, Online) beim Bayerischen Rundfunk in München und arbeitete in diesem Rahmen in der Redaktion Fiktion des Kinderkanals als Filmlektorin. Für die Reportage Mission Verantwortung: Jugendliche im Zeltlager im BR Fernsehen erhielt sie zusammen mit zwei Kollegen den Journalistenpreis „Bürgerschaftliches Engagement“ der Robert-Bosch-Stiftung. Seit 2012 ist Antonia Goldhammer freie Autorin beim Bayerischen Rundfunk und u. a. als redaktionelle Mitarbeiterin im Bereich Kinofilm und beim Bayerischen Filmpreis tätig. Sie gehört zum Moderatorenteam der Sendung *Cinema – Kino für die Ohren* und des Magazins *Allegro* auf BR-KLASSIK. Beim Münchner Rundfunkorchester trat sie schon mehrfach in Erscheinung: So präsentierte sie jeweils gemeinsam mit Matthias Keller ein Konzert bei der Nacht der Filmmusik und das große Filmmusikevent Sounds of Cinema im Circus-Krone-Bau. In der Reihe Mittwochs um halb acht führte sie durch einen Abend mit dem Titel „Christmas Classics at the Movies“. Auch außerhalb des BR ist Antonia Goldhammer live zu erleben, zuletzt etwa bei den Audi Klassik Open Airs der Audi Sommerkonzerte oder beim Barbershop Musikfestival 2018 in der Show of the Champions.

ARIEL ZUCKERMANN

Der in Tel Aviv geborene Dirigent Ariel Zuckermann zählt mittlerweile zu den gefragtesten Dirigenten seiner Generation. So ist er seit 2015 Musikdirektor des renommierten Israel Chamber Orchestra. In der aktuellen Saison umfasst sein Kalender außerdem Auftritte z. B. mit der Hong Kong Sinfonietta, dem Australian Youth Orchestra, dem Jerusalem Symphony Orchestra und dem Bruckner Orchester Linz. Beim Staatsorchester Braunschweig präsentierte er Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* sowie ein Schlagzeug-Konzert von John Corigliano mit Martin Grubinger als Solist. Und am Theater Basel war er für das Ballett *Tewje* von Richard Wherlock eingeladen. Begonnen hat Ariel Zuckermann seine Musikerkarriere jedoch als Flötist; an der Hochschule für Musik und Theater München wurde er u. a. von András Adorján unterrichtet. Sein Dirigierstudium absolvierte der vielseitig begabte Künstler bei Jorma Panula an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm sowie bei Bruno Weil in München. In der Spielzeit 2003/2004 fungierte er als Assistent von Iván Fischer beim Budapest Festival Orchestra, und von 2007 bis 2011 hatte Ariel Zuckermann die Position als Chefdirigent des Georgischen Kammerorchesters Ingolstadt inne. Weitere markante Punkte in seinem Lebenslauf waren 2007 das Debüt beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und 2009 eine Tournee mit dem Orquesta sinfónica de Euskadi. Inzwischen stand Ariel Zuckermann am Pult zahlreicher bedeutender Klangkörper, darunter das Israel Philharmonic Orchestra, die Tschechische Philharmonie, das Bayerische Staatsorchester, die NDR Radiophilharmonie, die Camerata Salzburg sowie die Orchester verschiedener Rundfunkanstalten. Sein Operndebüt gab Ariel Zuckermann am Gärtnerplatztheater in München. Bereits 2008 war er mit Filmmusik à la russe in der Reihe Mittwochs um halb acht beim Münchner Rundfunkorchester zu Gast.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Solotrompeter Makio Bachauer

Makio Bachauer, wie viele Trompeten besitzen Sie?

Da muss ich glatt überlegen: Ich habe eine Deutsche B- und C-Trompete – beide auch in amerikanischer Bauart –, zwei Piccolo-Trompeten in A/B und G, ein Kornett, eine Es-Trompete, eine Barocktrompete und eine Zugtrompete.

Erinnern Sie sich an den Moment, als Sie zum ersten Mal eine Trompete gehört haben?

Daran kann ich mich leider nicht mehr erinnern. Aber sicherlich spielt das Elternhaus eine große Rolle: Meine Eltern sind beide Berufsmusiker, Cellisten. Oft durfte ich bei den Proben und Konzerten dabei sein: Das hat mich begeistert – vor allem die Trompete! Ich dachte mir: Dieses Instrument will ich auch mal spielen!

Mit neun Jahren haben Sie begonnen, Unterricht zu nehmen. Wie lief die Lernphase an?

Anfangs war es mühsam, einen Ton herauszubekommen, der schön klingt. Wie fast jeder Neunjährige war ich recht übefaul, aber mit der Zeit hat sich das gegeben: spätestens als klar war – ich dürfte ungefähr 15 oder 16 Jahre alt gewesen sein –, dass ich Berufstrompeter werden wollte.

Ab diesem Zeitpunkt kam der Antrieb von Ihnen selbst und nicht mehr von außen?

Ja, ich denke, das hat damit zu tun, dass ich damals begonnen habe, viel in Jugendorchestern zu spielen. Ich komme aus Hamburg, dort war ich Mitglied im Albert-Schweitzer-Jugendorchester. Außerdem hatte ich ein Blechbläserquintett. Das Ensemblespiel war ein großer Ansporn für mich. Weil ich dieses gemeinschaftliche Musizieren so sehr mochte, habe ich dann auch eher freiwillig geübt. Ensembles wie German Brass oder Canadian Brass habe ich mir oft angehört – es war ein Traum von mir, so etwas auch zu spielen. Und ich wirke immer wieder gerne in Blechbläserensembles mit.

Wer waren Ihre Vorbilder?

Vor allem mein Lehrer Matthias Höfs, Professor an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Er ist für mich das größte Vorbild. Und ich höre auch sehr gerne Jazz. In der Jazzwelt finden sich viele Trompeter, die mich begeistern: Till Brönner, der kubanische Trompeter Arturo Sandoval oder auch der australische Multiinstrumentalist James Morrison.

Sie haben schon erwähnt, dass es, wenn man Trompete lernt, anfangs schwierig ist, einen vernünftigen Ton herauszubringen. Muss man als Bläser auch „Trockenübungen“ machen?

Ja, bestimmte Bewegungsabläufe können wir trocken üben. Da steht man beispielsweise vor dem Spiegel und macht Mimik-Übungen, um die sogenannte Binnenspannung aufzubauen. Dafür benötigen wir den Ringmuskel, die Lippen. Ziel ist, dass wir die Muskeln der Ringmuskulatur getrennt voneinander anspannen können, sodass man jeden Muskel, den man zum Spielen braucht, einzeln ansteuern kann. Pfeifen ist zum Beispiel auch hilfreich.

Gibt es eine typische Trompeter-Schwäche, die eintritt, wenn man es mit dem Üben übertreibt – vergleichbar der Sehnenscheidenentzündung bei Pianisten?

Ja, die Lippen schwellen irgendwann an. Dann entsteht ein seltsames Gefühl auf der Lippe. Das ist auch der Grund, weshalb ich nach einer halben Stunde eine kurze Pause einlege, damit die Lippe wieder gut durchblutet werden kann. Sehr anstrengend ist es auch, wenn man lange sehr laut und vor allem hohe Stellen übt. Wenn man es hiermit übertreibt, kann man danach auch mal

zwei oder drei Tage indisponiert sein. Wir Trompeter sagen dazu: „Dann ist man platt auf der Lippe.“

Sie haben bereits Ihren Lehrer Matthias Höfs erwähnt. Was war die wichtigste Lektion auf Ihrem Weg zum Profitrompeter?

Zu lernen, wie man richtig übt. Wie du dich einspielst, wie du deine Übungen machst, wie du deinen Tag gestaltest, damit die Trompete im Vordergrund steht, was du tust, um körperlich fit zu bleiben. Die Hauptfrage war: Wie muss ich üben, damit ich ein bestimmtes Resultat erziele? Auch war wichtig, zu erkennen, was passiert, wenn ich falsch übe, ein Gespür dafür zu entwickeln, wann ich produktiv und wann ich unproduktiv bin.

Sie haben eine Weile beim Heeresmusikkorps in Münster (Westfalen) verbracht. Wie lief das ab?

Man absolviert eine ganz normale Grundausbildung mit allen Soldaten. Weil Musiker im Ernstfall als Sanitäter eingesetzt werden, habe ich darüber hinaus einen Sanitätslehrgang absolviert. Danach habe ich im Musikkorps gespielt – ein reines Blasorchester mit täglich drei bis vier Stunden Proben. Das war eine tolle Zeit. Ich hatte bis dahin keinerlei Berührung mit Blasmusik. Ich habe nie im Posaunenchor, einem Musikverein oder einer Blaskapelle gespielt. Deswegen war mir auch das gesamte Repertoire für Blasmusik unbekannt. Das habe ich dann alles beim Heeresmusikkorps kennengelernt.

Anschließend waren Sie Praktikant im SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, also in jenem Orchester, das regelmäßig bei den Donaueschinger Tagen für Neue Musik auftrat. Waren Sie bei diesem Festival mal dabei?

Ja, da haben wir ganz wilde Sachen gespielt, zum Beispiel ein Stück von Hans Zender, das er selbst dirigiert hat. Da ging es wirklich drunter und drüber. In dieser Zeit habe ich die moderne Musik kennen und durchaus auch lieben gelernt. In der Neuen Musik geht es oft um ganz andere Sachen als beim „normalen“ Trompetenspiel. Allein die Spieltechniken: Vierteltöne, Flatterzunge, Multiphonics und so weiter.

Später waren Sie Solotrompeter im Sinfonieorchester Aachen, und seit 2009 sind Sie Stellvertretender Solotrompeter beim Münchner Rundfunkorchester. Was lieben Sie an Ihrem Beruf?

Am Schönsten finde ich, dass ich aus meinem Hobby meinen Beruf machen konnte. Als junger Mensch habe ich sehr gerne im Jugendorchester musiziert. Das hat mir viel Freude bereitet, gerade auch das Unterwegs-Sein auf Tournee (das sehe ich heute etwas anders, ich bin auch sehr gerne daheim bei meiner kleinen Familie). Auch die großen und berühmten Konzertsäle kennenzulernen, war eine tolle Erfahrung. Das war damals ein großer Anreiz für mich, und ich bin glücklich, dass ich das heute beruflich tun darf.

Erinnern Sie sich an Konzerte, die Sie besonders bewegt haben?

Ja, da fällt mir unser Gastspiel in Zagreb mit dem BR-Chor und unserem neuen Chefdirigenten Ivan Repušić ein. Das fand ich einfach beeindruckend: eines der tollsten Konzerte, die ich je gespielt habe. Ivan Repušić schätze ich sehr, nicht nur, weil er hervorragend dirigiert, sondern auch, weil er ein sehr netter Mensch ist.

Das Münchner Rundfunkorchester ist sehr breit aufgestellt mit geistlicher Musik, konzertanten Opern, Kinder- und Jugendkonzerten sowie Crossover-Projekten. Was liegt Ihnen besonders?

Mir hat „Sounds of Cinema“ im Circus-Krone-Bau großen Spaß gemacht. Das war immer das Highlight der Saison, auf das ich hingefiebert habe. Leider gibt es diese Konzerte nicht mehr. Aber ich hoffe, dass wir wieder mehr Filmmusik spielen. Filmmusik und Crossover-Projekte bereiten mir eigentlich am meisten Freude.

Gelegentlich sind Sie auch im Rahmen der Education-Projekte des Münchner Rundfunkorchesters in Schulen unterwegs. Bei einem solchen Schulbesuch haben Sie sogar mal ein Didgeridoo [typisches Blasinstrument aus Australien] ausgepackt ...

Didgeridoo zu spielen ist für uns Trompeter sehr entspannend, denn mit seinen tiefen Tönen werden die Lippen wieder gut durchblutet. In der Schule damals wollte ich zeigen, dass man als Trompeter nicht nur dieses eine Instrument spielt, sondern sich auch noch mit Anderem beschäftigt. Als ich das erste Mal bei einem Schulbesuch dabei war, hatte ich schon ein bisschen Bammel: Ich bin ja nicht pädagogisch ausgebildet – also nicht speziell geschult dafür, vor einer Klasse mit zwanzig oder dreißig Kindern zu stehen. Aber es war gar nicht so heikel, wie ich befürchtet hatte. Ganz im Gegenteil: Es war sehr schön, denn die Kinder waren alle begeistert, haben sehr gut zugehört und lustige Sachen gefragt.

Kommen wir zu einem wichtigen Aspekt des Trompetenspiels, dem Mundstück. Worauf muss man dabei achten?

Man muss da viel ausprobieren. Es existiert kein Mundstück, das pauschal für alle Spieler gut ist. Und es gibt sehr viele verschiedene Mundstücke: unterschiedliche Größen, Randformen, Kesseldurchmesser und -tiefen, verschiedene Bohrungen und so weiter. Das ist eine Wissenschaft für sich. Ich bin keiner, der täglich an seinem Mundstück tüftelt, aber generell ist das für Trompeter immer ein Gesprächsthema: Was spielst du für ein Mundstück? Und wenn man selbst gerade auf der Suche ist, kann man einfach fragen: „Darf ich mal dein Mundstück ausprobieren?“ Natürlich wäscht man es hinterher wieder ab. Selbst wenn man Mundstücke im Internet bestellt, darf man sie ausprobieren und zurücksenden, falls sie nicht passen. Man muss nur aufpassen, dass sie nicht zerkratzen.

Neben dem Rundfunkorchester spielen Sie auch in kleineren Besetzungen und machen Kammermusik ...

Ja, das ist ein ganz anderer Aufgabenbereich. Da hat man zum Beispiel viel mehr zu spielen als im Orchester, wo man als Trompeter – wenn es sehr schlecht läuft – manchmal nur vierzig oder fünfzig Töne in einer ganzen Symphonie zu spielen hat. In der Kammermusik ist man mehr gefordert, denn dort hat jedes Instrument eine tragende Rolle. Dadurch benötigt man mehr Konzentration und Präsenz.

Was machen Sie, wenn Sie nur wenige Töne in einer Symphonie zu spielen haben?

Man zählt die vielen Pausentakte, damit man die wenigen Töne zur richtigen Zeit spielt und seinen Einsatz nicht verpasst. Manchmal liest man aber auch ein Buch oder hört zu, wenn man die Musik gerade gerne mag.

Das Gespräch führte Uta Sailer.

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. Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS Dr. Mirjam Schadendorf: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Dr. Doris Sennefelder (Goldhammer, Zuckermann), Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview: Uta Sailer.

NOTENMATERIAL Eschig, G. Schirmer, Xebec Music Publishing.