

PARADISI GLORIA 2018/2019

Fr., 24. Mai 2019

20.00 Uhr / Ende ca. 21.30 Uhr

STUDIO 1 IM FUNKHAUS

Einführungsgespräch mit Duncan Ward und Simone Rubino: 19.30 Uhr

Moderation: Doris Sennefelder

3. KONZERT

Simone Rubino SCHLAGZEUG – ARTIST IN RESIDENCE

Andreas Moser SCHLAGZEUG

Christian Obermaier SCHLAGZEUG

Jörg Hannabach SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl SCHLAGZEUG

Amélie Pauli MODERATION

Münchner Rundfunkorchester

Duncan Ward LEITUNG

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Übertragung des Konzertmitschnitts am Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, um 19.05 Uhr
auf BR-KLASSIK.

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

br-klassik.de/programm/konzerte

rundfunkorchester.de/konzerte-digital

Programm

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
Ricercar zu sechs Stimmen (Fuge)
aus „Musikalisches Opfer“, BWV 1079
Bearbeitung für Orchester von Anton Webern

TŌRU TAKEMITSU (1930–1996)
„From Me Flows What You Call Time“
für fünf Schlagzeuger und Orchester

A Breath of Air – Premonition – Plateau –
Curved Horizon – The Wind Blows – Premonition –
Mirage – Waving Wind Horse – The Promised Land –
Life's Joys and Sorrows – A Prayer

Simone Rubino, Andreas Moser,
Christian Obermaier, Jörg Hannabach,
Sebastian Förschl SCHLAGZEUG

JOHANN SEBASTIAN BACH
Fantasie c-Moll, BWV 537
Bearbeitung für Orchester von Edward Elgar

Suite für Violoncello Nr. 3 C-Dur, BWV 1009
Transkription für Marimbafon von Eduardo Egüez
(Ausschnitte)
 Sarabande
 Bourrée I und II

Simone Rubino MARIMBAFON

Fuge c-Moll, BWV 537
Bearbeitung für Orchester von Edward Elgar

WOLFGANG STÄHR
GEWAGTE UNTERNEHMEN
Ein Bach für alle Zeiten

Entstehung der Bach'schen Werke und ihrer Bearbeitungen:

Musikalisches Opfer, BWV 1079: 1747 in Leipzig. Bearbeitung des Ricercars zu sechs Stimmen aus dem *Musikalischen Opfer* von Anton Webern: 1934/1935.

Fantasie und Fuge c-Moll, BWV 537: möglicherweise ca. 1716 in Weimar oder auch später in Leipzig. Bearbeitung von Edward Elgar: 1921/1922.

Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012: wahrscheinlich um 1720. Bearbeitung von Eduardo Egüez: 2017.

Lebensdaten von Johann Sebastian Bach:

* 21./31. März 1685 in Eisenach

† 28. Juli 1750 in Leipzig

Unter den Lebenden verehrte Anton Webern keinen Musiker leidenschaftlicher (außer seinem Lehrmeister Schönberg natürlich) als den „heiligen“ Mahler. Im Februar 1905 war es Webern vergönnt, Gustav Mahler in der Wiener „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ kennenzulernen und gebannt seinen Worten lauschen zu dürfen, die er anschließend in sein Tagebuch eintrug: „Man kam auf die Contrapunktik zu sprechen, da Schönberg sagte, Contrapunkt könnten nur die Deutschen. Mahler weist auf die alten französischen Komponisten, Rameau u.s.w. hin, und läßt als größte Contrapunktiker der Deutschen nur Bach, Brahms und Wagner gelten. ‚Muster in dieser Sache ist uns die Natur. Wie sich in ihr aus der Urzelle das ganze All entwickelt hat, über die Pflanzen, Thiere und Menschen hinaus bis zu Gott, dem höchsten Wesen, so sollte sich auch [in] der Musik, aus einem einzigen Motiv, ein größeres Tongebäude entwickeln, aus einem einzigen Motiv, in dem der Keim zu allem, was einst wird, enthalten ist.‘ “

Diese kosmologische Musikanschauung harmonierte vollkommen mit Weberns geradezu religiöser Naturliebe; sie bestätigte die Erkenntnisse seiner Goethe-Lektüre (namentlich der Metamorphose der Pflanzen) und bekräftigte obendrein den Anspruch der geschichtsbewussten Kompositionslehre seines Meisters. „Also das wollen wir festhalten“, verkündete Webern: „Über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus. Was später gekommen ist, war nur Veränderung, Erweiterung, Verkürzung – aber die Formen sind geblieben – auch bei Schönberg!“

Im Mai 1747 reiste der „größte Contrapunktiker der Deutschen“, der Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach, an den preußischen Hof nach Potsdam, wo er vom König höchstselbst empfangen wurde. Bei dieser historischen Begegnung intonierte Friedrich II. auf einem der Silbermann'schen Hammerflügel das Thema zu einer Fugenimprovisation. Doch Bach wollte es nicht bei kontrapunktischen Kostproben aus dem Stegreif belassen: „Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen“, erklärte Bach in der Widmungsschrift seines Sammelwerkes, das er nach seiner Rückkehr in Leipzig schuf und als *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) dem Preußenkönig zueignete. Das „Thema regium“ oder „Soggetto reale“ wird in diesem Musterbuch der Tonkunst nach allen Regeln der alten und der neuen Zeit „ausgearbeitet“, etwa in einer durchaus tagesaktuellen Triosonate im galanten Stil, aber auch in einer sechsstimmigen Fuge, die allein schon durch den anachronistischen Titel als „Ricercar a 6“ das stolze Bewusstsein einer aussterbenden Kompositionswissenschaft bekundet. Das italienische Verb „ricercare“ bedeutet „suchen, forschen“, und gesucht wird hier das königliche Thema in allen Wechselfällen und Verwicklungen, gesucht erscheint die hohe, erlesene Kunst des sechsstimmigen Satzes, erforscht wird das perspektivische Denken, die Vorstellungsgabe des menschlichen Geistes – und erforscht wird zuerst und zuletzt der vollkommene göttliche Schöpfungsplan, die Harmonie der Sphären, deren Nachhall und Abglanz die Musik in ihrer strengsten gedanklichen Disziplin zu bewahren vermag.

Fast zweihundert Jahre später – 1934/1935 – sollte Anton Webern das sechsstimmige Ricercar, das Bach mit keiner greifbaren Besetzungsangabe versehen, aber zweifellos für ein Tasteninstrument konzipiert hatte, mit dem modernen Orchesterapparat gewissermaßen neu- und nachkomponieren: „Meine Instrumentation versucht (damit spreche ich jetzt vom ganzen Werk), den motivischen Zusammenhang bloß zu legen“, betonte Webern in einem Brief an den Dirigenten Hermann Scherchen. „Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; dieser Musik! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens! Ja, gilt es nicht zu erwecken, was hier noch in der Verborgenheit dieser abstrakten Darstellung durch Bach selbst schläft und für fast alle Menschen dadurch einfach noch gar nicht da oder mindestens völlig unfassbar ist? Unfassbar als Musik!“

Auch der Brite Sir Edward Elgar glaubte, den verborgenen Bach zu neuem Leben zu erwecken: „Ich wollte zeigen, wie prachtvoll und großartig und brillant er seine Musik hätte klingen lassen können, hätte er über unsere heutigen Mittel verfügt.“ Eine ähnlich ahistorische Unbefangenheit (nach der Devise: Wie hätte der barocke Kantor, Organist und Kapellmeister Bach komponiert, wäre er nicht der barocke Kantor, Organist und Kapellmeister gewesen?) bewies auch der amerikanische Stadirigent Leopold Stokowski: „Wenn Bach heute lebte, er würde ohne jeden Zweifel herrliche Musik für das hochkultivierte moderne Orchester schreiben“, davon war Stokowski überzeugt. „Seiner Ausdrucksgewalt wären keine Grenzen gesetzt, nein, er würde alle Möglichkeiten des Orchesters von heute ausreizen, wie er zu seiner Zeit alle Möglichkeiten der Orgel nutzte.“ Gewaltig, bombastisch, martialisch, prachtvoll bis zur imperialen Attitüde, andererseits aber elegisch, nobel und zeremoniell: So ließ Edward Elgar die Bach'sche Orgelmusik klingen, als er 1921/1922 seine Orchesterfassung der Fantasie und Fuge c-Moll (BWV 537) schuf. Ursprünglich war Arbeitsteilung verabredet: Elgar sollte lediglich die Orgelfuge, Richard Strauss die Fantasie orchestrieren, blieb seinen Anteil an diesem Arrangement jedoch schuldig.

Wenn Bach heute lebte – wäre er ein Anhänger der „historischen Aufführungspraxis“ und der „Originalklangbewegung“, zurück zu den Ursprüngen? Wir wissen es naturgemäß nicht. Immerhin könnte uns Bach dann verraten, ob die fragmentarische c-Moll-Fuge von einem seiner Schüler postum vollendet worden ist: eine Echtheitsfrage, die der Bach-Forschung erhebliches Kopfzerbrechen bereitet.

„Johann Sebastian Bach ist für mich unsterblich“, ruft der italienische Perkussionist Simone Rubino begeistert aus. Und *Immortal Bach* nannte er auch seine erste CD, für die er Bachs Cello-Suite Nr. 3 C-Dur (BWV 1009) einspielte: in einem Arrangement des Argentiniers Eduardo Egüez, der das Original vom Violoncello auf das Marimbafon übertragen hat (da ja auch Bach selbst eine der Suiten für ein anderes Instrument, die Laute, transkribierte). Doch legt es Rubino keineswegs auf „Play Bach“, swingende Rhythmen und tänzerischen Schwung an, sondern auf „eine cantable Art im Spielen“, wie Bach dieses Ideal einst formulierte. Simone Rubino will erklärtermaßen „dem Schlagzeug das Singen beibringen“. Wenn Bach das noch erlebt hätte!

„DIE QUINTESSENZ ALLER MUSIK“

Bachs Suiten für Violoncello – Im Original und in Bearbeitungen

Um das Jahr 1720 schuf der Hofkapellmeister Johann Sebastian Bach im anhaltischen Köthen die „6 Suites a Violoncello Solo senza Basso“. Für Aufführungen im höfischen Konzert waren sie freilich nicht bestimmt. Sie dienten als Lehr- und Studienwerke, Exempel und Exerzitium, zur Selbstprüfung und Selbstüberwindung. Die Idee der sechs Cello-Suiten erscheint ebenso radikal wie unerhört kühn: Musik für eine Stimme, die gleichwohl allen Klangraum und Reichtum der Mehrstimmigkeit in sich trägt. Dabei setzt Bach die Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe auf dem Violoncello nur sparsam ein. Ihm genügt die einfache Linie, um polyphone Verflechtungen zu suggerieren, Mittel- und Gegenstimmen anzudeuten, harmonische Zauberbilder in Kadenz und gebrochenen Akkorden zu projizieren, Standorte zu wechseln und Perspektiven zu schaffen. Die

Musik ist niemals reicher geworden in ihrer Geschichte, selbst wenn Hundertschaften das Konzertpodium bevölkerten. Allein aus diesem Grund schon wird die Ehrfurcht, die beinahe andächtige Scheu verständlich, mit der Cellisten von den sechs Solosuiten sprechen, die Bach für ihr Instrument geschrieben hat. Sein Leben lang sei er mit diesen Werken verbunden, bekannte Mstislav Rostropowitsch: „Ich hänge buchstäblich an ihnen, wie man am Teuersten im Leben hängt.“ Die Bach'schen Suiten seien für den Cellisten „dasselbe wie die Bibel für den Gläubigen“ – das „Buch der Bücher, die Basis des Lebens“. Und der spanische Cellist Pablo Casals schwärmte: „Diese Suiten eröffneten mir eine ganz neue Welt. Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik.“ Kein Wunder, dass auch Virtuosen auf anderen Instrumenten begierig darauf sind, diese Werke zu interpretieren. Zahlreich sind die Bearbeitungen für andere Solisten – von der Viola über den E-Bass bis hin zum Marimbafon, wie im heutigen Konzert zu hören. W. St.

SUSANNE SCHMERDA

DAS ORCHESTER ALS GARTEN

„From Me Flows What You Call Time“ von Tōru Takemitsu

Entstehung des Werks:

1990

Uraufführung:

19. Oktober 1990 mit dem Schlagzeug-Ensemble Nexus und dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Seiji Ozawa in der Carnegie Hall in New York

Lebensdaten des Komponisten:

* 8. Oktober 1930 in Tokio

† 20. Februar 1996 in Tokio

Mit dem Tod von Tōru Takemitsu 1996 verlor Japan einen seiner tiefsten kulturellen Botschafter. Die Musik der Moderne aber verlor eine Stimme von einmaliger Originalität, einen Komponisten, der zu einem Vermittler zwischen Ost und West wurde und in seinen Werken die Vorliebe für die Stille ebenso zu seinem Markenzeichen werden ließ wie die Kraft vorwärtsfließender Klänge von großer Gefühlsintensität, mit der er die Seele seines Publikums erreichte. Sein immenses Lebenswerk umschließt Orchester- und Kammermusik ebenso wie Jazz, französische Chansons und Filmmusik.

Geboren 1930 in Tokio, bildete Takemitsu sich vor allem autodidaktisch als Komponist aus, wichtige Vorbilder waren Schönberg, Berg, Debussy und Messiaen. Schon früh schuf er aus „realen“ Klängen Musikcollagen (*Water Music*, 1960). Neben der Einbeziehung der traditionellen japanischen Musik (*November Steps* für Biwa, Shakuhachi und Orchester, 1967) halten Naturphänomene Einzug in sein Schaffen, etwa mit der Musikalisierung traditioneller japanischer Gartenbaukunst in *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* für Orchester (1977), den Klängen des Kosmos in *Orion and Pleiades* für Violoncello und Orchester (1984) oder dem Fließen des Wassers in *I Hear the Water Dreaming* für Flöte und Orchester (1987).

Bemerkenswert ist die ungeheure akustische Vielfalt, die Takemitsu dem Orchester entlockt, basierend auf einem grundsätzlich anderen Verständnis dieses Klangkörpers: „Obwohl das Orchester mit seinen Instrumenten in der westlichen Musik als ein gigantisches Instrument angesehen wird, ist es für mich eine Quelle vieler verschiedener Klänge.“ Nicht ein homogenes Ergebnis interessiert Takemitsu, sondern ein Orchester, „das – in jedem beliebigen Moment – so viele verschiedene Klänge wie nur möglich erzeugen kann“. Als Inspirationsquelle dienen ihm japanische Gärten, die ihn zu einer eigenen Ästhetik finden lassen: „Wir können uns das Orchester

als einen Garten vorstellen, einen Garten zum Promenieren, zum Flanieren: als den traditionellen japanischen Landschaftsgarten, den ‚kaiyūshiki‘, der eine Vielzahl von Ansichten hat, die sich alle miteinander in Harmonie befinden [...]. In einem solchen Garten flimmern die Dinge im Sonnenlicht, verdunkeln sich, wenn es wolkig wird; verändern die Farbe, während es regnet; verändern die Form, wenn es stürmt. Genau so soll mein Orchester sein. Ich möchte meinen eigenen vielfältigen Garten schaffen, der die um ein Vielfaches größere Welt um ihn herum reflektiert.“

Mit dieser Ästhetik ist Takemitsu wesensverwandt mit einer bedeutenden Gestalt des japanischen Zen, Musō Soseki (1275–1351), einem in der Gartenkunst bewanderten Mönch, der einst schrieb: „Das Lieben der Landschaft gleicht zwar einem weltlichen Gefühl, aber es gibt auch solche, die dieses weltliche Gefühl zum Wahrheitsstreben machen und den jahreszeitlichen Wechsel von Quellen und Felsen, Gräsern und Bäumen als Vehikel dieser Wahrheitssuche benutzen.“

From Me Flows What You Call Time für fünf Schlagzeuger und Orchester entstand zum 100-jährigen Bestehen der New Yorker Carnegie Hall. Dort wurde das gut halbstündige, in oszillierenden Klängen prozessionsartig dahinfließende Stück am 19. Oktober 1990 von dem kanadischen Schlagzeug-Ensemble Nexus und dem Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Seiji Ozawa uraufgeführt – zu all diesen Interpreten pflegte der Komponist einen engen und herzlichen Kontakt. Auch den Werktitel übernahm Takemitsu von einem Freund, von Makoto Ōoka aus dessen Gedicht *Klares blaues Wasser*, in dem ein alter Wassergeist nahe des Rhône-Gletschers seinem Gegenüber, einem Bergsteiger, den Satz zuruft: „Aus mir strömt, was du Zeit nennst.“ Takemitsu übertrug diese Worte auf den hundert Jahre alten Saal der Carnegie Hall und seine Historie – „es war, als könnte ich die Halle aus den Ritzen zwischen den Lagen dieser Jahre murmeln hören [...]. Das ‚mir‘ im Titel bezieht sich also auf die Carnegie Hall, nicht auf den Komponisten.“

Das Werk ist kein Schlagzeugkonzert im herkömmlichen Sinn, es trumpft nicht mit Virtuosität auf, sondern eröffnet Klang- und Assoziationsräume und bewegt sich dabei zwischen den Spannungspolen von Freiheit und Struktur, ähnlich wie in traditionellen japanischen Landschaftsgärten. Improvisierte Flächen der Perkussionisten ohne Dirigent, die ohne genaue Zeitangaben nach lockeren Vorgaben frei gestaltet werden sollen, wechseln mit auskomponierten Abschnitten samt suggestiven Vortragsangaben. „Das in diesem Werk vorherrschende Gefühl ist eines des Gebets. Und da es zugleich die Spontaneität der Spieler stimuliert und von dieser getragen wird, wird das Werk bei jeder Aufführung in einer anderen Form (oder einem anderen Klang) Gestalt annehmen“, so Takemitsu.

Von zentraler Bedeutung ist die Zahl Fünf: Es gibt fünf Schlagzeug-Solisten und ein wie ein Mantra immer wiederkehrendes Hauptmotiv im Quintumfang, das aus fünf Noten besteht. Dann fünf farbige Gebetsbänder, angelehnt an das Ritual des „Windpferds“, ein Windspiel der tibetischen Nomaden. Den Elementen Wasser, Feuer, Erde und Wind sind die Farben Blau, Rot, Gelb und Grün zugeordnet. „Weiß, als jene Farbe, die durch die Kombination der anderen vier erzeugt wird, bezeichnet den Himmel, die Luft, die himmlischen Mächte und schließlich das Nichts“, so Takemitsu. Diese Farben sollen laut Takemitsu präsent sein in der Kleidung der fünf Schlagzeuger und in den Farbbändern des Windspiels und seiner kleinen Glocken hoch oben im Konzertsaal, mit denen die Solisten verbunden sind und die sie von der Bühne aus aktivieren können.

Am Beginn des Werks erwächst aus der Stille ein Flöten-Solo (*A Breath of Air*), subtil angelehnt an die japanische Bambusflöte Shakuhachi. Erst nach dieser Anrufung betreten die Perkussionisten das Podium, um das nun beginnende mystische Klangkontinuum mit ihren Gesten zu begleiten. Alle fünf Schlagzeug-Batterien sind mit verschiedenen exotischen Instrumenten besetzt, ohne jedoch einen speziellen Kulturkreis zu repräsentieren. So stehen uralte Gongs aus Thailand und China oder das aus Java stammende Bambus-Angklung neben Glocken aus Pakistan, der karibischen Steeldrum oder der türkischen Darabuka-Trommel. Die Solisten dialogisieren miteinander, spielen sich die rätselhaften Töne zu und umspinnen mit ihnen das Orchester. Sogartig entfaltet sich der Klangstrom über mehrere explizit in der Partitur benannte Stationen hinweg: etwa *Vorahnung* mit Celli- und Bass-Tremoli, *Gewölbter Horizont* mit einem Marimbafon-

Ostinato und *Der Wind weht* mit Harfen-Glissandi. Durch ein Cello-Solo mit stilisierter orientalischer Melodik wird eine *Fata Morgana* evoziert, darauf folgen die weite Improvisationsstrecke *Wehendes Windpferd* und *Das Land der Verheißung* mit hinzutretenden Streichern. Dann, zum Ausklang: *Ein Gebet*, „calm and transparent“. Ein Lufthauch nur, und in einem szenisch-theatralischen Moment erschließt sich die Tiefe des Raumes – über der Grundierung des Kontrabasses ertönen im Zuschauerraum so leise wie möglich feine Glocken. Die Musik endet, wenn die Windspiele aufhören zu klingen.

DAS RITUAL DES WINDPFERDS

Zur Symbolik in Takemitsus „From Me Flows What You Call Time“

From Me Flows What You Call Time von Tōru Takemitsu verweist auf den Ritus eines Gebets und stellt die Zahl Fünf ins Zentrum seiner Symbolik, angelehnt an den tibetischen Buddhismus. Der Komponist bezieht sich dabei auf das alte Ritual des Windpferds (Rlungta), für das die Pferde züchtenden Nomaden des tibetischen Hochlands zur Bestimmung neuer Weidegründe und Lebensräume fünf verschiedenfarbige Fahnen an ein Seil knüpften, in den Wind hielten und sich so die Richtung ihrer Suche weisen ließen. Die Zahl Fünf symbolisiert die vier Himmels- und Windrichtungen samt der zentrierenden Mitte des Windpferds als Verkörperung der Seele, die Harmonie und Frieden schafft. Takemitsu erklärt in seinen Erläuterungen zu dem Stück: „In diesem Werk korrespondiert die Rolle der fünf Solisten mit jeweils einer der fünf Farben des Windpferds. Jeder der Solisten existiert als Teil eines unteilbaren Ganzen und bewahrt doch seine Individualität.“

S. 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 Dun's *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 gemeinsame Europatournee mit den Pianistinnen Katia und Marielle Labèque. Zukünftige Verpflichtungen führen ihn u. a. 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 Cello-Suite 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 und setzte sich fort in einem Abend der Reihe

Mittwochs um halb acht mit dem spektakulären *Water Concerto* von Tan Dun, ehe heute mit Werken von Tōru Takemitsu und Johann Sebastian Bach Brücken zwischen den Epochen geschlagen werden.

AMÉLIE PAULI

Ihre Tätigkeit als Moderatorin und freie Journalistin empfindet Amélie Pauli als ideale Verbindung von fachlichen Kenntnissen und dem Umgang mit der eigenen Stimme. Die gebürtige Würzburgerin sammelte Bühnenerfahrung im Extrachor des Staatstheaters Nürnberg und studierte Musik- und Theaterwissenschaft sowie Romanistik in Bayreuth. Dazu kamen u. a. Praktika in Dramaturgie und Regieassistenzen sowie Einblicke in die Arbeit des Orchesterbüros der Bayreuther Festspiele. Hospitanzen beim Bayerischen Rundfunk eröffneten ihr nicht zuletzt die Möglichkeit, am Mikrophon durch die ARD-Nachtkonzerte zu führen. Amélie Pauli gehört zum Team der Sendung Wunsch:Musik von BR-KLASSIK und arbeitet für die Website des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. 2014 führte sie durch eines der Abschlusskonzerte des ARD-Musikwettbewerbs, 2016 moderierte sie einen Abend des Münchner Rundfunkorchesters mit frühen Tonfilmschlagern unter dem Motto „Ich küsse Ihre Hand, Madame“.

DUNCAN WARD

Duncan Ward, einer der vielversprechendsten jungen Dirigenten unserer Tage, stand bereits beim Orchestre de Paris, bei den Bamberger Symphonikern und beim London Symphony Orchestra am Pult. Von 2012 bis 2014 war er Stipendiat der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker und von 2015 bis 2017 Leiter der englischen Sinfonia Viva. Als Operndirigent trat der Brite bei den Salzburger Festspielen und mit dem Glyndebourne Tour Orchestra auf. Des Weiteren leitete Duncan Ward die chinesische Erstaufführung von Brittens *Peter Grimes* sowie Sonderkonzerte der Berliner Philharmoniker zu Brittens 100. Geburtstag und zum Jahrestag der Befreiung von Auschwitz. Mit 500 Laienmusikern brachte er in der Hamburger Elbphilharmonie Terry Rileys *In C* zum Klingen. Duncan Ward ist Mitbegründer der gemeinnützigen WAM Foundation und ist außerdem selbst als Komponist aktiv, wofür er 2005 als BBC Young Composer of the Year ausgezeichnet wurde.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Posaunisten Markus Blecher

Markus Blecher, bevor Sie Berufsmusiker wurden, haben Sie eine Ausbildung zum Maschinenschlosser absolviert. Stammen Sie aus einer Handwerker- oder aus einer Musikerfamilie?

Keines von beiden, aber mein Vater hat von Jugend an in einem Posaunenchor [Blechbläserensemble] Trompete gespielt. Tagsüber arbeitete er im Büro; abends von sechs bis sieben setzte er sich bei uns zuhause im Kinderzimmer auf einen Hocker unter der Lampe und übte. Wir waren fünf Kinder: zwei Mädchen und drei Buben. Und das Jungszimmer, wo er spielte, war am weitesten von den Nachbarn entfernt. Eines Tages – ich war ungefähr elf – musste ich mich auf den Stuhl setzen und die ersten Versuche auf der Trompete starten. Wir Kinder sollten alle ein Instrument lernen, und mein Vater sorgte dafür, dass wir von Anfang an guten Unterricht bekamen. Als ich mit sechzehn die Schule mit der mittleren Reife abgeschlossen hatte, war ich soweit, dass man die Laufbahn als Berufsmusiker in Erwägung ziehen konnte. Aber wie heißt es so schön: erst einmal etwas „Anständiges“ lernen! Nach drei Jahren Ausbildung zum Maschinenschlosser habe ich das Fachabitur gemacht, um Maschinenbau zu studieren. In meiner früheren Firma bot man mir einen Arbeitsplatz an, aber ich habe mich für das Studium der Posaune entschieden. Das war meinem Vater zuerst nicht so recht, denn ich streckte ja noch die

Füße unter seinen Tisch. Aber er merkte dann schon, dass ich auf dem richtigen Weg bin: Mit knapp 24 Jahren bekam ich meine Stelle beim Münchner Rundfunkorchester.

War die Lehre denn im Nachhinein betrachtet ein Umweg?

Nein, es war absolut richtig, denn ich hatte damit einen Beruf gelernt, in den ich jederzeit hätte zurückkehren können. Dieses Wissen hat mir über manche Durststrecke hinweggeholfen. Ich durchlebte Phasen, in denen ich an mir selbst zweifelte und mich fragte, wie ich bei einem Probespiel genau an dem Tag von zwanzig Bewerbern der Beste sein sollte. Und es gab Mitstudenten, die sich diese Gedanken auch machten, aber nicht die Sicherheit eines bereits erlernten Berufes hatten. Abgesehen davon liegt mir das Handwerkliche mindestens so sehr wie das Musikalische.

Wenden Sie das handwerkliche Können gelegentlich an?

Solange die Autos noch nicht so kompliziert waren wie heute, habe ich meine Fahrzeuge selbst repariert. Schweißen und Metallverarbeitung in jeglicher Form hatte ich ja gelernt. Ich besitze immer noch mein allererstes Auto, das ich mir mit achtzehn Jahren gekauft habe: einen Peugeot 404. Den habe ich schon dreimal zerlegt und wieder zusammengebaut, und er fährt immer noch.

Warum haben Sie sich für die Posaune entschieden?

Das war in gewisser Weise Zufall. Zunächst musste ich Trompete spielen wie mein Vater. Aber im Posaunenchor war gerade die Altposaune frei – für einen Anfänger eigentlich gänzlich ungeeignet. Sie ist relativ klein und als Instrument in Es allein schon wegen der Grundstimmung etwas kompliziert. Normalerweise nimmt man sie als Sonderinstrument zur Tenorposaune dazu. Zum Glück musste die Altposaune irgendwann repariert werden. Für den Übergang bekam ich ein Tenorhorn mit einem etwas größeren Mundstück, das funktionierte schon viel besser. Doch das Tenorhorn ist weder Trompete, noch Posaune: ein Zwitterinstrument. Schließlich habe ich eine Bassposaune bekommen, und das hat in der Stimmlage, vom Mundstück und von der Größe her am besten gepasst.

Sie studierten am Konservatorium für Musik und Theater in Wiesbaden und an der Staatlichen Hochschule für Musik in Würzburg. Warum dort?

In Wiesbaden zu studieren, war naheliegend, denn dort habe ich damals gelebt. Und mein Privatlehrer, Joachim Tobschall, hat auch am Konservatorium unterrichtet. Irgendwann brauchte ich aber neue Impulse. Daher hat er mich an Hans Rückert vermittelt, der in Würzburg die Bassposaunenklasse leitete und im Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks spielte. Die entscheidende Frage war immer: Wo sind die Lehrer, die Erfolg haben und ihre Schüler weiterbringen? Ob sich die Hochschule auf Sylt oder in Garmisch-Partenkirchen befindet, wäre eigentlich egal. Mein erster Lehrer hat mir eine sehr gute handwerkliche Grundlage vermittelt, der zweite hat dann die musikalische Ausdrucksweise „draufgesetzt“.

1987, noch während des Studiums, erhielten Sie eine feste Stelle im Münchner Rundfunkorchester. Wie lief das ab?

Im Dezember 1986 habe ich in einer Woche drei Probespiele absolviert: das erste hier beim Rundfunkorchester. Da hieß es: „Wir laden Sie zum nächsten Termin wieder ein.“ Das zweite war bei den Bamberger Symphonikern, das dritte am Theater in Mainz. Dreimal hintereinander bekam ich also leider kein Engagement, war aber kurz davor. Im Januar erhielt ich dann die Zusage für einen Zeitvertrag am Nationaltheater Mannheim, wo ich letztendlich nur ein paar Wochen tätig war. Im Februar absolvierte ich das zweite Probespiel in München, und das hat dann funktioniert. Damals habe ich gelernt, in einer solchen Situation die Nerven zu behalten. So werden die Probespiele zu einem Wettkampf, an dem man Spaß hat.

An welches Konzert mit dem Münchner Rundfunkorchester erinnern Sie sich besonders gern?

Das erste Erlebnis als fest angestellter Musiker bleibt einem natürlich immer in Erinnerung. In meinem Fall war das ein Konzert unter der Leitung von Herbert Mogg in Baden bei Wien. Am Abend nach der Anreise waren die Kollegen beim Heurigen, und ich habe gelernt, was das bedeutet. Ein älterer Kollege hat mich gegen 23 Uhr rausgelotst, bevor es zum „Absturz“ kam ... Aber die wilden Zeiten sind vorbei. Als damals jüngster Kollege habe ich durchgesetzt, dass im Blechbläserzimmer nicht mehr geraucht wurde. Das zweite Ereignis, an das ich mich sofort erinnere, war 1994 ein Gastspiel beim Jazz-Festival in Montreux: Der Dirigent und Arrangeur Lalo Schiffrin leitete das Konzert. Mit dabei waren unter anderem die Trompeter James Morrison und Jon Faddis sowie der Posaunist Slide Hampton und der Bassist Ray Brown. Alles in allem ein unvergessliches Erlebnis!

Ab 1990 waren Sie gut zehn Jahre lang Dozent für Posaune am Leopold-Mozart-Konservatorium in Augsburg [später Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg bzw. Universität Augsburg]. Was war Ihnen beim Unterrichten wichtig?

Ich war erst 27 Jahre, als ich damit begonnen habe. Anfangs hatte ich großen Respekt vor dieser verantwortungsvollen Aufgabe, aber es machte mir dann sehr viel Freude, die Studierenden auf ihre Tätigkeit im Orchester vorzubereiten und zu sehen, wie sie sich entwickeln. Der Unterricht beinhaltete ja nicht nur Etüden und Konzerte, sondern auch die Frage, wie man sich in einem Probespiel präsentiert. Nachdem ich als Mitglied im Orchester die Situation des Probespiels auch von der „anderen Seite“ her kannte, wurde mir erst richtig klar, worauf es ankommt. Neben dem handwerklichen Können ist es vor allem ein überzeugender musikalischer Vortrag. Ein kleiner Fehler ist dabei gar nicht so entscheidend. Beim Zuhörer zählt der künstlerische Gesamteindruck. Im Nachhinein bin ich jedenfalls froh, mich dieser Herausforderung gestellt zu haben.

1993 wurde das Datura-Posaunenquartett aus der Taufe gehoben, dem neben Ihnen drei weitere Kollegen aus Orchestern der ARD angehören. Wie haben Sie Ihr Publikum „gepackt“?

Anfangs spielten wir sehr viele Konzerte. Im ersten Teil erklang immer Alte Musik auf sogenannten Barockposaunen, im zweiten Teil neuere Musik auf modernen Instrumenten. Als wir die erste Hälfte des Programms auswendig drauf hatten, stand ein Auftritt im Saal des wunderschönen Historischen Kaufhauses in Freiburg an. Wir betraten also ohne Notenständer und ohne Noten die leere Bühne. Das waren einige Meter, die ich nie vergessen werde. Wie geht es los, mit welchem Ton? Einer von uns hat wie üblich moderiert und das erste Stück angesagt. Dann haben wir uns ohne Schutzschild zum Publikum gedreht und auswendig gespielt. Ein tolles Gefühl, als es dann gelungen war! Am besten schaut man einfach ins Leere, denn die Noten laufen irgendwie im Kopf ab. Und man musiziert ganz anders, wenn man nicht diesen Haltepunkt Notenständer hat. Es ist ein viel intensiveres Zusammenspiel. Später haben wir die kompletten Programme inklusive Zugaben auswendig gespielt.

Unterscheidet sich die Barockposaune sehr von einem modernen Instrument?

Ja, die Bohrung des Mundstücks und die Mensur des Instruments sind viel enger. Daher muss man den Ansatz etwas umstellen, um nicht mit zu viel Luft zu spielen. Außerdem klingen die Instrumente anders, und die Intonationssicherheit muss eingeübt werden. Die Töne im Zentrum zu treffen – das bedarf einiger Erfahrung. Aber wenn man es regelmäßig macht, schaltet der Kopf einfach um. Die moderne Bassposaune hat zwei Ventile; sie dienen dazu, die Posaune für die tiefen Töne zu verlängern, weil der Arm ja nur eine gewisse Länge hat. Das gibt es bei der Barockposaune nicht. Stattdessen hat der Zug eine Verlängerung, mit deren Hilfe man in die tiefe Lage kommt.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Weitere Interviews: rundfunkorchester.de/interviews

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 Sennfelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

TEXTNACHWEIS Wolfgang Stähr, Susanne Schmerda: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografie Duncan Ward: David Vondráček; übrige Biografien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview: Doris Sennfelder.

VERLAGE Novello, Schott Japan, Universal Edition.