

Philharmonie Berlin

Sonntag, 17. November 2019, 16.00 Uhr

Berliner Dom

Samstag, 23. November 2019, 20.00 Uhr

The logo consists of the letters 'AOB' in a stylized, handwritten font. The 'A' is tall and has a horizontal stroke that extends to the right, passing over the 'O' and 'B'. The 'O' and 'B' are rounded and connected to the 'A'.

Akademisches
Orchester Berlin

Konzertchor **Johanneskirche**
SCHLACHTENSEE

Solisten:

Bettina Jensen (Sopran), Anna Werle (Mezzosopran)

Michael Zabanoff (Tenor), Christian Wagner (Bariton)

Leitung:

Peter Aderhold (Philharmonie)

Stefan Rauh (Berliner Dom)

Das Programm am 17. und 23. November 2019

Antonin Dvořák

(1841-1904)

Requiem op.89

1. Requiem aeternam (Soli und Chor)
2. Graduale (Sopransolo und Chor)
3. Dies irae (Chor)
4. Tuba mirum (Soli und Chor)
5. Quid sum miser (Soli und Chor)
6. Recordare, Jesu pie (Soli)
7. Confutatis maledictis (Chor)
8. Lacrimosa (Soli und Chor)

-
9. Offertorium (Soli und Chor)
 10. Hostias (Soli und Chor)
 11. Sanctus (Soli und Chor)
 12. Pie Jesu (Soli und Chor)
 13. Agnus dei (Soli und Chor)

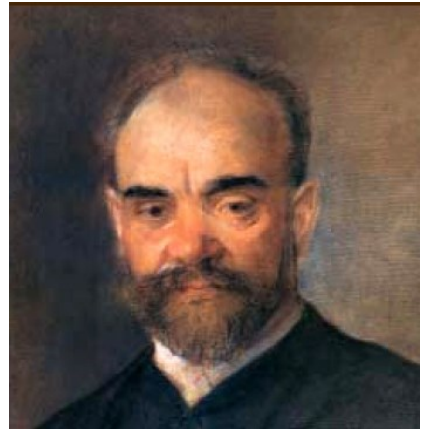
Eine Totenmesse für den Konzertsaal

Zum Requiem von Antonín Dvořák von Verena Großkreutz

Wie schon vor ihm Felix Mendelssohn-Bartholdy erlangte auch Antonín Dvořák mit seinen Beiträgen zur Chormusik einen bedeutenden Ruf in der angelsächsischen Welt. Seit der Aufführung seines *Stabat Mater* in London im Jahre 1883 war Dvořák als Komponist und Musiker in England außerordentlich gefragt. In den folgenden Jahren entstanden deshalb einige Werke im Auftrag der berühmten englischen Chorfestivals: Mit der Kantate *Die Geisterbraut* erlebte Dvořák 1885 beim Musikfest in Birmingham einen der größten Erfolge seines Lebens, und ein Jahr später wurde auch die Uraufführung der *Heiligen Ludmilla* in Leeds frenetisch bejubelt.

Auch für das Birmingham Musical Festival 1888 lag eine inoffizielle Anfrage vor: Die Veranstalter wünschten sich ein »großes geistliches Werk«. Doch war Dvořák vorerst mit anderen Projekten beschäftigt. Erst zwei Jahre später konnte er mit der Komposition des *Requiem* op. 89 beginnen, das am 9. Oktober 1891 in Birmingham uraufgeführt wurde. Die Wahl der Gattung war dabei von Dvořák selbst getroffen worden. Vermutlich sah auch er, wie viele andere

Komponisten vor und nach ihm, die Komposition eines Requiems als eine ganz besondere Herausforderung an, als eine Möglichkeit der subjektiven musikalischen Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des menschlichen Daseins. So entstand ohne einen besonderen Anlass und ohne einen spezifischen Auftrag ein bemerkenswertes Requiem, dessen Uraufführung – ein erstaunliches Phänomen – in einem Theater stattfand. Aber blicken wir erst einmal zurück ...



Antonin Dvorák 1891; Pastellzeichnung
von Ludwig Michalek;
Prager Konservatorium

Ritus und Totenklage

Die Bestattungszeremonie gehört zu den grundlegendsten Kulturleistungen der Menschheit. Die Ehrfurcht vor dem Tod, in dessen Angesicht alles andere seine Wichtigkeit verliert, und das damit zusammenhängende Bedürfnis, den verstorbenen Menschen durch eine angemessene Feierlichkeit über den Tod hinweg Achtung zu erweisen, sind Empfindungen, die am Beginn der menschlichen Entwicklungsgeschichte stehen. Ob im kleinen oder großen Rahmen: Die Bestattungsriten der verschiedenen Kulturen sind darauf bedacht, dem Tod des Menschen Würde zu verleihen und damit sein Leben zu respektieren. Wird dem Toten eine solche Zeremonie vorenthalten, so wird ihm seine Würde genommen. Dass Musik erklingt, wenn es um Tod und Trauer geht, hat eine lange Tradition. Neben der angemessenen Untermalung des feierlichen und ehrfurchtsvollen Charakters der Zeremonie hat sie noch einen weiteren Effekt: Sie scheint die Auflösung erstarrter, stummer Trauer in die emotionsgeladene Artikulation des Weinens bewirken zu können und kann daher der Trauer Ausdruck verleihen. Das wird uns schon im Mythos durch Ovid überliefert: Mit seinem betörenden Gesang gelang es Orpheus, seine geliebte Eurydike wenigstens vorübergehend dem Totenreich zu entreißen: Überwältigt von der gewaltigen musikalischen Totenklage Orpheus' sollen sogar zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden, der Rachegöttinnen, von Tränen benetzt gewesen sein.



Camille Corot (1796-1875); Orpheus führt Euridike zurück;
Museum of Fine Arts Houston

»... Während er [Orpheus] so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, staunend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein. Damals sollen zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden von Tränen feucht geworden sein, weil der Gesang sie überwältigte. Weder die Königin noch der Herrscher der Unterwelt bringen es über sich, die Bitte abzuschlagen, und sie lassen Eurydice rufen. Sie befand sich unter den neuangekommene Schatten, kam heran, und die Wunde erlaubte ihr nur langsam zu schreiten. Orpheus vom Rhodopegebirge erhält sie unter der Bedingung, nicht zurückzublicken, bevor er die Täler des Avernus verlassen habe – sonst werde das Geschenk zunichte ...«

Ovid; Metamorphosen

Requiem und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert

Die Diskrepanz zwischen allgemeingültigem Ritus einerseits und dem Bedürfnis individueller Trauer andererseits schlägt sich auch in der langen Tradition der katholischen Totenmesse, des Requiems, nieder. Als Gattung für die musikalische Ausgestaltung von Begräbnis- und Gedenkgottesdiensten gedacht, hat das Requiem seine bis heute gültige Text-Gestalt bereits 1570 erhalten. Damals war die katholische Kirche darauf bedacht, die verschiedenen Texttraditionen der Länder zu vereinheitlichen, was jedoch nicht vollständig gelang. Es musste weiterhin akzeptiert werden, dass Textkürzungen, -umstellungen und Ergänzungen vorgenommen wurden.

Bemerkenswert am Requiem ist die Tatsache, dass nicht die Trauer um die Verstorbenen im Mittelpunkt des liturgischen Textes steht, sondern die Kraft des Glaubens, mit der die Angst vor dem Jüngsten Tag überwunden werden soll. Zweck des Requiems ist die Stärkung des Glaubens an Gott, an die Erlösung und an die Überwindung des Todes durch Wiederauferstehung. Das mag einerseits ein tröstlicher Gedanke sein, andererseits lässt es den individuellen Gefühlen wenig Raum. Vielleicht ist das der Grund, warum die Komponisten des 19. Jahrhunderts darangingen, die damals sehr beliebte Gattung aus ihrer liturgischen Funktion und den damit verbundenen Beschränkungen zu befreien und sie im öffentlichen Rahmen aufzuführen. Als Folge dieser Entwicklung begannen nun auch evangelische Komponisten, den Messetext zu vertonen. Das Requiem wandelte sich langsam von der katholischen Totenmesse zum konfessionsübergreifenden Vokalwerk für säkularisierte Trauerfeiern.

Im Zuge dieser Lösung aus dem kirchlichen Rahmen eröffneten sich dem Requiem neue Wege. Da der liturgische Text vielen Komponisten als nicht mehr zeitgemäß erschien, gab es neue Konzepte: Johannes Brahms etwa griff in *Ein deutsches Requiem* (1868) nicht auf bestehende Vorlagen zurück, sondern stellte sich das Libretto aus Bibeltexten der Luther-Übersetzung selbst zusammen. Andere Komponisten suchten nach Vorlagen, die sich dem Thema Tod und Trauer auf persönlichere Weise näherten. Oder sie verzichteten ganz auf die Worte: Nur der Titel des Werkes nimmt dann noch Bezug auf die ursprüngliche Textvorlage.



Arnold Böcklin (1827-1901); Die Toteninsel III; Alte Nationalgalerie Berlin

Dvorák's *Requiem* trägt dieser allgemeinen Entwicklung Rechnung. Zwar bediente sich der Komponist des liturgischen Textes, doch ist sein *Requiem* weder ein liturgisches Werk, noch ist es aus irgendeinem aktuellen Anlass entstanden. Es gab weder einen eigentlichen Auftrag noch ein privates auslösendes Ereignis. Um im Vergleich andere Beispiele zu nennen: Zwar sind auch die Requiem-Vertonungen von Hector Berlioz und Giuseppe Verdi nicht mehr für den liturgischen Gebrauch gedacht. Dennoch wurden sie aus bestimmten Anlässen komponiert: Die *Grande Messe des Morts* von Hector Berlioz aus dem Jahre 1837 wurde im Rahmen einer Trauerfeier für einen französischen General im Pariser Invalidendom uraufgeführt. Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* erklang erstmals zum einjährigen Todestag des italienischen Dichters Alessandro Manzoni 1874 in Mailand.

Dvorák's *Requiem* steht hinsichtlich seiner Form und seines Ausdrucks der Gattung des Oratoriums nahe. Weil es für eine konzertante Aufführung konzipiert ist, gliedert es sich in zwei Teile: Im ersten Teil – Introitus, Graduale und Sequenz – kommen Trauer, Schuldeingeständnis und Bitte um Erlösung zum Ausdruck. Die Stimmung ist vorwiegend düster, beklemmend, oft auch erschreckend. Bei der Textvertonung gibt es einige Besonderheiten: Wie im 19. Jahrhundert üblich werden die einst eigenständigen liturgischen musikalischen Teile Introitus und Kyrie in einem Satz vertont, der Tractus bleibt unvertonnt.

Den Text der Sequenz verteilt Dvorák auf sechs Sätze (»Dies irae«, »Tuba mirum«, »Quid sum miser«, »Recordare«, »Confutatis«, »Lacrimosa«), wobei das »Dies irae« am Ende des »Tuba mirum« noch einmal aufgegriffen wird. Auch die letzten Worte der Sequenz – »Pie Jesu, Domine« – erscheinen später noch einmal: Sie bilden die Grundlage für den zwölften Satz. Der zweite Teil – Offertorium, Sanctus und Agnus Dei – steht inhaltlich komplementär zum ersten: Er bringt Trost, die Stimmung hellt sich auf.

Chiffre des Todes

Inwiefern schlägt sich der öffentliche Charakter dieses Werkes in der Musik nieder? Wie gelingt es Dvorák, zu einer so universellen Ausdruckskraft zu gelangen? Zum Zeitpunkt der Komposition des *Requiem* hatte Dvorák bereits acht seiner insgesamt neun Symphonien geschrieben. Er hatte also in der Artikulation einer differenzierten instrumentalen Klangsprache höchste Meisterschaft erlangt. Aus der symphonischen Praxis stammt die Idee, durch Wiederaufgreifen eines Themas des ersten Satzes innerhalb späterer Sätze Zusammenhang zu stiften. Diese Idee stellt in Dvoráks *Requiem* eine besondere Bedeutungsebene her: Das in den ersten beiden Takten vorgestellte Leitthema durchzieht das ganze Stück und bringt immer wieder den Grundgedanken der Gattung zur Sprache: den Tod. Wie aus dem Nichts – *pianissimo* und *con sordino* – intonieren die Streicher zu Beginn des *Requiem* unisono ein Viertel-Motiv, das für das gesamte Stück von größter Bedeutung sein wird: Metrisch unbestimmt, harmonisch schwebend, vage, verwischt... Und doch ist das Motiv so prägnant, dass es sich im Folgenden wiedererkennen lässt. Die ersten beiden Takte sind die Keimzelle des Ganzen. Immer wieder taucht das Motiv auf, in fast allen Sätzen. Stets kunstvoll abgewandelt in Tonart, Rhythmus, Taktart und Klangfarbe scheint es weit über hundert Mal aus dem Stimmengewirr hervor, hier im Orchester, dort in den Vokalstimmen. Immer wieder wird es wirkungsvoll in Szene gesetzt:



Albrecht Dürer (1471-1528); Der Tod und der Landsknecht; Kupferstichkabinett Veste Coburg



So rufen in der langsamen Einleitung des »Tuba mirum«, dem Beginn des Jüngsten Gerichts, die Trompeten nicht – wie bei Berlioz oder Verdi – mit schmetternden Fanfaren zur Auferstehung. Nein, hier gleichen ihre Stimmen einsamen Rufen, die unbeantwortet bleiben: Dreimal, immer um einen Halbton aufwärts versetzt, erklingt jenes Motiv, das jedes Mal in die Dissonanz eines sich nicht auflösenden, übermäßigen Dreiklanges mündet. Dann greifen gedämpfte Streicher den Leitgedanken auf.

Die Bedeutung dieses Motivs liegt auf der Hand: Es ist eine Chiffre für den Tod. Der Musikwissenschaftler Klaus Döge nennt in seiner Dvorák-Biographie noch andere Werke Dvoráks, in denen eben dieses »Todesmotiv« in demselben Sinnzusammenhang auftritt. Erstmals erscheint es im Klaviernachspiel des 6. Liedes der *Liebeslieder* op. 83 nach den Worten »Wann spült die Lebensflut auch mich hinab?«. Auch in der 1892 komponierten Ouvertüre *Othello* op. 93 findet sich das Motiv, und zwar nur wenige Takte vor jener Stelle, an der sich in der Partitur Dvoráks Vermerk findet: »Othello ermordet sie [Desdemona] in toller Wut.« Ein anderer Komponist nahm später ebenfalls semantisch Bezug auf dieses Motiv. Josef Suk war seit 1891 Kompositionsschüler von Dvorák und heiratete 1898 dessen Tochter Ottilie. Als Dvorák 1904 starb und 1905 auch noch Ottilie, brach für Suk eine Welt zusammen. Unter diesen Eindrücken Einführung schrieb er 1905/06 seine Symphonie op. 27 *Asrael*, benannt nach dem Todesengel, der die Seelen der Verstorbenen begleitet. Die Symphonie ist gewidmet »Dem Angedenken Antonín Dvoráks und seiner Tochter, meiner Gattin Ottilie«. Zu Beginn des zweiten Satzes zitiert Suk jenes Todesmotiv Dvoráks... als ein Stück Trauerarbeit. Dvoráks Verwendung dieses Motivs kann übrigens auch als eine Reminiszenz an Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* aufgefasst werden. Dort erscheint eine ähnliche Tonfolge im zweiten Kyrie – als Kopf des Fugenthemas.



Josef Suk (1874-1935)

Poesie

Dvorák wird oft als Lyriker unter den Komponisten bezeichnet. Auch in seinem *Requiem* herrsche der lyrische Gestus vor, so der Allgemeinplatz. Dennoch kann man nicht behaupten, dass dem *Requiem* Dramatik fehle. Dvorák nähert sich der Textvorlage mit Ehrfurcht und Respekt, aber der dem Text innewohnende poetische Gehalt wird inszeniert, wenn auch nicht im theatralischen Sinn. Vor allem in den Vokalpartien lässt die Musik häufig eine Aura der Erhabenheit entstehen. Solisten und Chor scheinen manchmal wie aus einer anderen Zeit heraus zu singen. Dann erinnert die Stimmführung und Harmonik zuweilen an alte Kirchenmusik. Besonders der Gesang der Solisten wirkt oft, als werde musikalisch eine rituelle Handlung nachgezeichnet: so im Tenor- Solo »Liber scriptus« des »Tuba mirum«.

Der Text des *Requiem* scheint für das Alte, Überlieferte und Vertraute zu stehen und damit auch Sicherheit auszustrahlen und Trost zu spenden: Die Liturgie ist die Grundlage der Glaubensgemeinschaft. Dies wird von Dvorák vorgeführt. So zum Beispiel im Abschnitt »Domine Jesu Christe, Rex Gloriarum« des Offertorium, wo der solistische, traurige Gesang langsam übergeht in eine sich steigernde Chorhymne: In der Gemeinschaft der Gläubigen ist der Einzelne sicher aufgehoben.

Zwar gibt es auch in diesem *Requiem*, wie etwa im »Dies irae«, immer wieder Abschnitte von erschreckender und bedrohlicher Natur. Die starken, krassen Bilder des Jüngsten Gerichts, die dem Text der Sequenz zugrunde liegen, sind dennoch im Ton viel milder umgesetzt als bei Berlioz oder Verdi, die diese Passage hochdramatisch mit den expressivsten musikalischen Mitteln und in den grellsten Farben geschildert haben. Bei Dvorák ist der Schrecken des Todes zurückgenommen. Das Bedrohende liegt nicht im Requiemtext selbst, sondern es wird von außen an ihn herangetragen: auf der symphonischen Ebene.

Jenes »Todesmotiv« ist es, das die sorgenvolle Frage nach dem Mysterium von Leben und Tod stellt. Immer wieder stört es die durch die Tradition hergestellte Sicherheit. Stehen die Solisten für das Individuum, der Chor für die Gemeinschaft, so könnte man die symphonische Ebene als das lyrische Ich des Komponisten bezeichnen. Es reflektiert, es ist beunruhigt, es stellt in Frage. Es ist sich bewusst, dass der Tod allgegenwärtig ist.

Dvorák schildert die liturgische Ebene, inszeniert den Text und komponiert das subjektive, individuelle Empfinden aus. Es gelingt ihm auf beeindruckende Weise, auch die Diskrepanz zwischen Ritus und Individuum musikalisch differenziert zu thematisieren. Es gibt ein berühmtes Gedicht, das den poetischen Kern dieses Werkes trifft: Es ist das Gedicht *Schlußstück* von Rainer Maria Rilke:



Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten
im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns

Gustav Klimt (1862-1918); Tod und Leben; Museum Leopold Wien



Bettina Jensen

Bettina Jensen studierte Gesang bei Norma Sharp, Júlia Várady, Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Schreier in Berlin. Sie gewann den Hanns-Eisler-Preis und zweimal den Bundesgesangswettbewerb jeweils in der Kategorie Oper und Lied/Konzert.

Schon während des Studiums hatte die junge Sopranistin ihre ersten Opern-Engagements. Ein Festengagement führte sie nach ihrem Studienabschluss in die Schweiz an das Theater Luzern. Dort sang sie mit großem Erfolg die Agathe und wurde von der OPERNWELT für ihre Leistung als Governess in „The turn of the screw“ zur Nachwuchssängerin des Jahres nominiert.

Aus Luzern kehrte die gebürtige Hamburgerin zurück in ihre Wahlheimat Berlin um ein 5-jähriges Engagement an der Komischen Oper anzunehmen. Mit namhaften Regisseuren und Dirigenten wie Harry Kupfer, Peter Konwitschny, Hans Neuenfels sowie Kiril Petrenko, Stefan Soltesz, Michael und Vladimir Jurowski u.a. erweiterte sie ihr Repertoire auf die bekannten großen lyrischen Partien.

Opern-Gastspiele gab sie in allen drei großen Berliner Häusern, an deutschen Opernhäusern wie Wiesbaden, Essen, Leipzig, Bremen, Hannover, oder Kassel und international z.B. in Basel, Tel Aviv Opera, Hongkong, Sydney, sowie am Teatre del Liceu in Barcelona.

Auch im Bereich Liedgesang tritt Jensen weltweit auf. Mit dem Akademischen Orchester Berlin konzertierte die Künstlerin zuletzt im November 2015 in Verdis „Messa da Requiem“.



Anna Werle

Die Berliner Mezzosopranistin studierte bei Robert Gambill in ihrer Heimatstadt (UdK, Diplom 2012). Liedklassen bei Erik Schneider und Axel Bauni sowie Meisterkurse bei Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Lorenzo Regazzo, Frank Hilbrich, Michael Hampe und Christina Pless rundeten ihre Ausbildung ab.

Die Sängerin ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe u.a. 1. Preis beim Concorso Città di Alcamo, 2. Preis beim Concorso Bellini (Caltanissetta), 1. Preis beim Canto Festival Amandola, 2. Preis beim Wettbewerb der Accademia Belcanto in Graz, Sonderpreis beim Podium Junger Gesangssolisten des VdKC, sowie Finalistin beim Marie Kraja Wettbewerb in Tirana und beim Richard Strauss Wettbewerb in München.

Zahlreiche Engagements in ganz Europa zeugen von der Vielseitigkeit der begehrten Künstlerin. In der aktuellen Spielzeit tritt sie u.a. in Bari (Italien), Neapel, Stuttgart, Halle, Dresden und Berlin auf. Mit dem Akademischen Orchester Berlin konzertierte sie zuletzt im November 2015 in Verdis „Messa da Requiem“.



Michael Zabanoff

Der Tenor Michael Zabanoff erhielt in seiner Heimatstadt Berlin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ eine umfassende Ausbildung als Sänger und Gesangspädagoge.

Es schloss sich ein privates Gesangsstudium bei Friedrich-Wilhelm Nahr in Berlin an, weitere entscheidende Impulse erhielt er seither von Prof. Robert Gambill und Gudrun Bär.

Seit 1999 freischaffend, ist Michael Zabanoff vorwiegend im deutschsprachigen Raum auf dem Konzertpodium als auch auf der Bühne tätig. Mit seinem hohen Anspruch an darstellerische Qualität, die er unter anderem in der Arbeit mit dem Regisseur und Schauspieler Heribert Sasse erworben hat, konnte er sowohl als Operetten-Darsteller überzeugen, als auch in diversen Opern-Partien im jugendlich-heldischen Fach.

Neben seiner Bühnentätigkeit widmet sich Michael Zabanoff gleichermaßen dem Konzertgesang. So gibt er regelmäßig Liederabende in Berlin und gilt als ein gefragter Partner einer großen Zahl von Konzertchören, mit denen er immer wieder in den großen Konzertsälen Berlins und anderer Städte zu hören ist.

Michael Zabanoff verfügt über ein Konzert-Repertoire von mehr als 90 Partien, das von den Evangelisten J.S. Bachs bis zur »Messa da Requiem« von G. Verdi reicht.



Christian Wagner

Der Bariton Christian Wagner studierte erst Violoncello und Sprachen, dann Gesang bei Prof. Claudia Eder in Mainz. In Meisterkursen bei Andreas Scholl, Cheryl Studer und Prof. Rudolf Piernay, aber auch bei Ton Koopman und Masaaki Suzuki, verfeinerte er sein Wissen im Oratorienfach und Liedgesang. Er war der Preisträger des internationalen Gesangswettbewerbs Schloss Rheinsberg. Im Opernfach war er bereits in Mainz, Koblenz, Rudolstadt, Rheinsberg und Berlin zu hören.

Als Spezialist für barockes Repertoire brillierte er in der Christuskirche Mainz, dem Frankfurter Dom, der Berliner Gedächtniskirche und Kirchen in Belgien und Frankreich. Daneben ist er Mitglied in Ensembles, wie dem Vocalconsort Berlin und dem Amsterdam Baroque Choir (Ton Koopman), wo er auch solistisch auftritt. So war er beispielsweise unter Leitung von Ton Koopman in Amsterdam und Utrecht solistisch in Bachs Matthäuspassion zu hören.

In jüngster Zeit wirkte er als Solist in CD-Produktionen der Labels Christophorus, Accent und Naxos mit und konzertiert daneben regelmäßig mit La Petite Bande unter Leitung von Sigiswald Kuijken in Belgien und Frankreich, sowie in den großen Kirchen seiner Wahlheimat Berlin.

Berlin – Wien 2019 / AOV und AOB musizieren gemeinsam

Nach unserem fantastischen Filmmusik-Projekt im März im Konzerthaus – es stand für die erste „1“ in unserem 111. Jahr seit Gründung des AOB – haben wir bereits zwei Monate später ein weiteres Projekt in Angriff genommen, um die zweite „1“ mit Leben zu erfüllen: Berlin – Wien 2019! Vom 17. bis 19. Mai war der Akademische Orchesterverein Wien in Berlin zu Besuch. Nach erstem Kennenlernen bei einer gemeinsamen Bootstour durch das Berliner Zentrum folgte am nächsten Tag die Generalprobe in der Philharmonie. Sie gab den Kollegen aus Wien die Möglichkeit, sich an den Raum und seine Akustik zu gewöhnen.

In Anwesenheit des österreichischen Botschafters, Herrn Dr. Huber, eröffnete das AOB am Sonntag, 19.5. um 11.00 Uhr das Konzert mit der Egmont-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven. Es folgte die 4. Sinfonie von Robert Schumann. Nach der Pause spielte der AOV die 6. Sinfonie von Peter I. Tschaikowsky, die „Pathetique“, und als Zugabe noch den Kaiserwalzer von Johann Strauß. Ein gemeinsamer Restaurantbesuch bildete den harmonischen Ausklang des gelungenen Konzerts.



Drei Tage später startete dann unser Instrumententransporter und erreichte nach 11-stündiger Fahrt im Dauer-regen Wien. Der Haupttrass kam am folgenden Tag per Flugzeug, bezog die Zimmer und fand sich anschließend zum Sightseeing-Programm unter professioneller Führung zusammen. Die Ringstraße, die Hofburg, natürlich der Stephansdom, Schloss Schönbrunn, Grinzing (per eigener Tram!) und viele andere Sehenswürdigkeiten wurden abgearbeitet bevor dann am Samstagnachmittag die Generalprobe im Gläsernen Saal des Musikvereins stattfand. Am nächsten Tag, Sonntag, den 26. Mai, war es endlich soweit: Wir durften die heilige Halle des Goldenen Saales betreten – zunächst nur zum Aufbau und zur Garderobensuche in den Katakomben des Hauses (keiner ist verloren gegangen!), dann aber zur Anspielprobe, um den Saal etwas kennen zu lernen. Es gab mehr Platz für die einzelnen Musiker als erwartet und wenn man zwei Stühle übereinander stellte, konnte man auch als großer gewachsener Mensch halbwegs vernünftig sitzen. Nach einer eher

ernüchternden Anspielprobe wurde es dann um 11.00 Uhr ernst: Wieder startete das AOB mit Beethoven und Schumann und plötzlich fühlten wir uns unglaublich wohl in diesem Saal, sodass wir ein wirklich gutes Konzert abliefern konnten. Das Publikum dankte es uns mit stürmischem Applaus. Nach einer für uns Berliner entspannten Pause ging es dann als Zuhörer der Wiener weiter und jetzt konnte man noch besser verstehen, warum der Saal als einer der akustisch besten Säle der Welt gilt. Als Konzertbesucher wird man von der Musik umgarnt und fühlt sich wie in einer Wolke voller Tönen – fantastisch!

Auch in Wien ging es nach dem Konzert noch gemeinsam in ein Restaurant bevor der Großteil des AOB wieder nach Berlin zurückflog. Wir haben die beiden Wochen in Berlin und Wien unglaublich genossen und in unseren Kollegen aus Wien ganz hervorragende Musiker und echte Freunde gefunden. WI

In Memoriam Professor Hans Hilsdorf



Heute genau vor 20 Jahren verstarb Professor Hans Hilsdorf, der von 1962 bis 1999 Leiter des Akademischen Orchester Berlin war, im Alter von nur 69 Jahren.

Hans Hilsdorf wurde am 16. März 1930 in Main geboren, wo er nach Abschluss der Schule an der dortigen Hochschule Musik studierte. Von 1959 bis zu seinem Tode war er an der Deutschen Oper als Studienleiter und Dirigent tätig. Er arbeitete als Assistent von Herbert von Karajan, Karl Böhm, Eugen Jochum und Lorin Maazel und arbeitete zusammen mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle oder dem Radio Symphonie Orchester Berlin. Aber auch im Ausland absolvierte er viele Gastdirigate, z. B. in Frankreich, Finnland und den USA. 1989 wurde Hans Hilsdorf für sein Engagement bei den Savonlinna Festspielen seit 1975 mit dem Komturkreuz des Ordens des Löwen von Finnland ausgezeichnet. Bereits 1983 erhielt er das Bundesverdienstkreuz am Band der Bundesrepublik Deutschland.

1962 übernahm Hans Hilsdorf die Leitung des AOB, das bereits 1959 seinen Dirigenten Carl verschiedenen Gastdirigenten trafen 1962 Hans Hilsdorf und das AOB aufeinander und waren für 37 Jahr unzertrennlich miteinander verbunden. In den 82 gemeinsamen Konzerten bis zum letzten Konzert am 5. Juni 1999 in Schulpforta in Thüringen legte Hans Hilsdorf immer Wert auf ein weit gefasstes Spektrum an Literatur. Neben „den Klassikern“ der Musikliteratur wurden immer wieder Stücke aufgeführt, die nicht zum üblichen Repertoire von Liebhaber- oder sogar Profiorchestern gehören. In all den Jahren wurde kaum ein Stück mehr als einmal gespielt und so das Repertoire des Orchesters erheblich erweitert. 1988 führte das AOB die von Hans Hilsdorf für Orchester arrangierte Fassung der Brahmsvariationen von Robert Schumann auf; erst nach dem Tode von Hans Hilsdorf konnte die Komposition Hilsdorfs über „Sah ein Knab`ein Röslein stehen“ am 26. März 2000 in der Philharmonie uraufgeführt werden. Hans Hilsdorf war die Idee hierzu auf der gemeinsamen Reise mit dem AOB nach Japan im April 1998 gekommen, als wir alle feststellen mussten, dass fast jeder japanische Musiker dieses Lied auswendig konnte.

Weitere Höhepunkte der Zusammenarbeit mit Hans Hilsdorf waren die Konzerte zum 60., 70., 75., 80. und 90. Orchesterjubiläum. Wegen immer mehr in den Vordergrund tretender gesundheitlicher Probleme entschied man sich im Sommer 1999, die gemeinsame Arbeit nach 37 Jahren nicht mehr fortzuführen.

Von 1973 bis 1999 war Hans Hilsdorf Direktor der Singakademie zu Berlin und führte 1981, 1985 und 1987 mit beiden Ensembles Konzerte auf. Zusätzlich hatte er bis zu seinem Tode als

Honorarprofessor an der Hochschule der Künste (der heutigen Universität der Künste) mehrere Lehraufträge, unter anderem für Komposition und Orchesterleitung.

Im Sommer 1998 wurde Hans Hilsdorf als Ehrendirigent des Akademischen Orchester Berlin ausgezeichnet, das ihm immer ein ehrendes Andenken bewahren wird.

Nachgefragt: "Was ist eigentlich aus ihm geworden?" Norbert Anger, Violoncello



Vor ziemlich genau 10 Jahren, am 22. November 2009 erstaunte und bewegte ein junger Cellist sowohl das Orchester wie das Publikum: Mit souveräner Technik und tiefgreifender Musikalität präsentierte Norbert Anger eine begeisternde Interpretation des 1. Cello-konzerts von Dmitri Schostakowitsch. Dazu kam, dass er als Ersatz für den krankheitsbedingt ausgefallenen ursprünglich vorgesehenen Solisten kurzfristig eingesprungen war. Anger, damals noch Student an der UdK Berlin, und dem Orchester mussten eine intensive Probe plus Generalprobe genügen, um das Werk aufführungsreif zu gestalten. Norbert Anger absolvierte seinen Part in dem höllisch anspruchsvollen Konzert mit einer Reife und Gelassenheit, die sich schnell auf das Orchester übertrug und die Gewissheit vermittelte, dass nichts schief gehen konnte. Der Erfolg beglückte alle Beteiligten.

Norbert Anger hat inzwischen viele Stufen der Karriereleiter erklommen und gilt international als einer der bemerkenswertesten Cellisten. Er ist Erster Konzertmeister der Violoncelli der Sächsischen Staatskapelle Dresden, seit 2015 zudem Solocellist des Bayreuther Festspielorchesters und Professor seines Fachs an der HfM Dresden.

Als Solist tritt er weltweit mit großen Orchestern und Dirigenten auf. Auch kammermusikalisch agiert er zusammen mit Partnern wie Daniil Trifonov, Denis Matsuev, Sol Gabetta, Wolfgang Emanuel Schmidt, David Geringas und Christoph Eschenbach und ist Gast internationaler Festivals. Mehrere CDs von ihm wurden von der Presse hoch gelobt.

Er beeindruckte als Preisträger des Tschaikowski Wettbewerbs in Moskau, des Concours Rostropovich in Paris, des Paulo Wettbewerbs in Helsinki und des Deutschen Musikwettbewerbs.