

Paradisi gloria 2016/2017

1. Konzert

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Freitag, 11. November 2016

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch: 19.00–19.30 Uhr

Konzert: 20.00 – ca. 21.30 Uhr

Einführungsgespräch mit Ulf Schirmer

Moderation: Fridemann Leipold

»ECCLESIA SEMPER REFORMANDA«

Rosa Falkenhagen REZITATION

Susanne Bernhard SOPRAN

Wallis Giunta MEZZOSOPRAN

Tobias Haaks TENOR

Peter Schöne BARITON

via-nova-chor München

Sebastian Adelhardt EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester

Ulf Schirmer LEITUNG

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, 27. November 2016, um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK. Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter www.br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter www.rundfunkorchester.de in der Rubrik »Medien/Konzerte digital«.

Programm

JAROMÍR WEINBERGER (1896–1967)

»Préludes religieux et profanes«

für Orchester

VIII. Zum Lobe der hl. Cäcilie. Maestoso

»Mensch, du bist Mensch – oder: An die Satten« von Christiane El-Nahry
Rosa Falkenhagen REZITATION

GÜNTER NEUBERT (* 1936)

»Von menschlichen Schwächen«

Fünf Gesänge für Bass und Kammerorchester

nach Texten aus Luthers »Tischreden«

- I. Von der Menschen Unruhe
- II. Vom Geiz
- III. Vom Stolz
- IV. Vom Saufen
- V. Von der Uneinigkeit

Peter Schöne BARITON

»Adventsfragen« von Carola Moosbach
Rosa Falkenhagen REZITATION

PĒTERIS VASKS (* 1946)

»Musica adventus«

Streichquartett Nr. 3

Fassung für Streichorchester

- Moderato
- Allegro energico
- Adagio
- Moderato

»O Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens«, Franziskus von Assisi zugeschrieben
Rosa Falkenhagen REZITATION

HANS KRÁSA (1899–1944)

»Die Erde ist des Herrn«

für Soli, Chor und Orchester

Susanne Bernhard SOPRAN
Wallis Giunta MEZZOSOPRAN
Tobias Haaks TENOR
Peter Schöne BARITON
via-nova-chor München

Christoph Schaller

Nachhall eines Komponistenlebens

Zu Jaromír Weinbergers *Zum Lobe der hl. Cäcilie* aus den *Préludes religieux et profanes*

Entstehung des Werks:
1954

Uraufführung:
nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten:

* 8. Januar 1896 in Prag

† 8. August 1967 in Saint Petersburg/Florida

Wie ein letztes sehnsüchtiges Zurückblicken, ein melancholisches Lauschen nach verlorenen Klängen muten Jaromír Weinbergers *Préludes religieux et profanes* von 1954 an. In ihnen schimmern Erinnerungen, Melodiefetzen aus alten Zeiten wie durch Fenster auf, die sich in die Vergangenheit öffnen. Uralte, archaische Choräle, die Musik des jüdischen Tempelritus in Jerusalem oder ganz einfach das Kartoffelbraten mit einem Hirtenmädchen auf offenem Feld – all diese gesammelten Eindrücke und Erfahrungen, aber immer wieder auch die religiösen Aspekte eines bewegten Lebens waren Inspiration für diese acht späten Miniaturen des tschechischen Komponisten. *Préludes* im eigentlichen Wortsinn sind sie alle nicht, eher ein letztes Erhaschen des Vergangenen, das vor dem geistigen Auge langsam schwimmt, und der vergebliche Versuch, daran festzuhalten – auf sie folgt nichts mehr, zumindest nichts von dieser Welt. Vorspiel und Vorbereitung für das Danach scheinen sie für Weinberger gewesen zu sein. Das achte und letzte der *Préludes* hat Jaromír Weinberger der heiligen Cäcilie, der Schutzpatronin der Musik, gewidmet. Am Ende seines Komponistenlebens steht eine Huldigung an die Heilige desjenigen Mediums also, das es ihm während seines Lebens erlaubt hat, seine Erinnerungen auch für die Nachwelt zu bewahren. Ein ganz persönlicher »Dank für die Gabe«, wie Weinberger schreibt, »zumindest in meiner Musik mit der Vergangenheit zu leben«, sollte es sein.

Ruhig und majestätisch beginnt das *Prélude* in reinem Es-Dur. Wie ein abschließender Lobpreis der Harmonie, eine würdevolle, große Schlussgeste mutet dieser Anfang mit den Quartsprüngen der Harfe, der Fagotte und Pauken über dem Pianissimo-Fundament der tiefen Streicher an und wirkt damit gleichsam schon wie ein Aufhören. Genau zu dieser Ruhe und Ausgeglichenheit wird das *Prélude* auch am Ende wieder zurückkehren. In diesem Stück gibt es nichts mehr zu verhandeln, keinen Konflikt, der gelöst werden müsste, in ihm spiegelt sich vielmehr die stille und uneingeschränkte Dankbarkeit des Komponisten für seine schöpferische Begabung. Vieles in dieser Musik strebt von einem immer geerdeten harmonischen Fundament aus nach oben, als wolle sie sich an jemanden wenden, der unerreichbar scheint, jemandem zurufen, der, wie die heilige Cäcilie über der Musik, über dem Leben thront. Die Violinen übernehmen zu Beginn die aufwärts

gewandte, aber doch in sich ruhende Figur der Hörner, führen sie – begleitet von den choralartig-strahlenden Holzbläsern – modulierend weiter, bis sich schließlich das gesamte Orchester fast unmerklich auch harmonisch ins helle E-Dur erhoben hat. Eine lang gezogene, im Piano beginnende melodische Linie der Streicher schließt sich an. In sich selbst kreisend, schraubt sie sich fortlaufend in die Höhe, bis die Geigen schließlich im Wechsel mit den Holzbläsern glissandohaft nach oben rauschen und die Musik in immer entlegene Harmonieregionen tragen. Zuweilen erinnern diese Tonleitern, die wie Klangvorhänge aufgezogen werden und Blick und Ohr für wieder und wieder neue Harmonien öffnen, an die Mixturregister einer Orgel – eines der Attribute der heiligen Cäcilie. Sie treiben das Stück vorwärts, das dennoch immer wieder zur Ruhe kommt, zu einer Ruhe aber, die nie Stillstand ist, sondern von Bewegung erfüllte, lebendige Harmonie. Jetzt übernehmen die Bratschen die Führung: Anders als zuvor die Violinen beginnen sie ihre Kantilene nicht zurückgenommen-innig, sondern kraftvoll und expressiv, bis sich ihnen schließlich der gesamte Bläusersatz anschließt und in gewaltige Harmonieflächen einstimmt, unterbrochen von markanten Melodiebruchstücken der Streicher. Kurz droht der musikalische Fluss zu verebben, wenn die Linie der Bratschen ins Pianissimo zurückgeht und die stetig-ruhige Bewegung scheinbar zum Erliegen kommt. Doch dieses Abebben entpuppt sich schnell als langsames, fast genussvolles Zurücksinken in die Ruhe und Tonart Es-Dur des Beginns, ausgefüllt von weitgriffigen Arpeggien in Streichern und Harfe. Ein letztes Aufbäumen lässt die Wiederholung des harmonischen Aufschwungs vom Anfang erahnen. Doch das *Prélude* endet nach einem letzten Aufscheinen der Melodie der Streicher doch in reinem Es-Dur und verhält im Pianissimo – unverändert, aber doch nicht unerfüllt.

Ein Leben im Gestern

Biografische Notizen zu Jaromír Weinberger

Den Blick nach vorne wenden, Zuversicht schöpfen, dazu fühlte sich Jaromír Weinberger 1954, im Entstehungsjahr seiner *Préludes religieux et profanes*, nicht mehr im Stande. Als »composer of the past« sah er sich in seinen letzten Jahren. Die *Préludes*, die letzten von einem großen Verlag herausgegebenen Stücke Weinbergers, waren der Abschluss seines kompositorischen Lebens. Von Misserfolgen, finanziellen Schwierigkeiten und dem Verlust jeglicher familiärer und geistiger Wurzeln in Europa in eine schwere Depression getrieben, beendete er sein Leben 13 Jahre später in Saint Petersburg/Florida, wo er seit der Emigration 1938 in völliger Isolation lebte.

Jaromír Weinberger – für dieses kompositorische Wunderkind, das früh am Konservatorium in seiner Heimatstadt Prag aufgenommen wurde und später bei Max Reger studierte, schien solch ein Ende nicht vorherbestimmt. Doch schon bald musste er feststellen, dass sein Weg als Komponist ein steiniger sein würde. In Prag konnte er nie richtig Fuß fassen – Bühnenmusiken, seichte Gelegenheitskompositionen verschafften ihm sein täglich Brot, selten aber konnte er sich mit seinem eigenen künstlerischen Anspruch behaupten. Ein einziges Mal erlangte Weinbergers oft des Eklektizismus bezichtigter Stil die erhoffte öffentliche Anerkennung: 1927, als seine Oper *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* (*Švanda dudák*) zunächst in Prag und ein Jahr später in einer deutschen Fassung in Breslau uraufgeführt wurde und anschließend zum Welterfolg wurde. 1929 das meistgespielte Werk an deutschsprachigen Bühnen, schaffte sie es bis an die Metropolitan Opera in New York. In ihr verbindet sich die strenge Schule des Kontrapunkts mit folkloristischen Elementen, berühmt gewordenes Beispiel dafür ist die wahnwitzige Höllenfuge Schwandas. Auch später, in seiner ungewollten und ungeliebten, aber zwangsweise gewählten zweiten Heimat USA, versuchte Weinberger beständig, Traditionelles und Neues, Leichtes und Schweres zu verbinden – dem Erfolg von *Schwanda* kam er aber nie wieder nahe.

Chr. Sch.

Anna Vogt

Ewig unzufriedenes Herz

Zu Günter Neuberts fünf Gesängen *Von menschlichen Schwächen*

Entstehung des Werks:

1983

Uraufführung:

17. Dezember 1983 in Dresden mit Theo Adam (Bass) und dem Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach der Berliner Staatsoper Unter den Linden unter der Leitung von Hartmut Haenchen

Lebensdaten des Komponisten:

11. März 1936 in Crimmitschau (Sachsen)

Die Schwächen und Fehler der Menschen sind ein zeitloses Thema in der Religion. Martin Luther machte sich in seinen *Tischreden* (siehe S. 11) bereits im 16. Jahrhundert Gedanken zu den unschönen Charaktereigenschaften der Menschheit und suchte für den Umgang mit ihnen Rat in der Religion. Aus diesen *Tischreden* vertonte Günter Neubert 1983 fünf Texte in einem Liederzyklus: *Von der Menschen Unruhe, Vom Geiz, Vom Stolz, Vom Saufen* und *Von der Uneinigkeit*. Von ihrer Brisanz und Relevanz haben die recht plastischen und dabei in ihrer Kürze und Aussagekraft sehr essenziellen Zeilen Luthers bis heute nichts eingebüßt. Mit anschaulichen Beispielen werden hier die einzelnen Schwächen offengelegt. So äußert sich etwa die ewige Unzufriedenheit und Unruhe des Menschen im Wunsch des Armen nach Reichtum, des Ledigen nach einem Weib – oder im Gegenteil: »Hat einer ein Weib, so wollt' er, dass er keins hätte.« Das Resultat: »Des Menschen Herz nimmer kann zufrieden sein.« Der Geizige wird in seinem immerwährenden, sinnfreien Trieb nach Geld entlarvt, die Stolzen dagegen wollen »über die andern alle herrschen und sie verachten und regieren« anstatt sich gegenseitig zu helfen und die Hand zu reichen. Gegen den übermäßigen Alkoholkonsum am Hofe ersann Luther eine Strategie, die manch einem aus der Kindererziehung vertraut sein mag: »Vielleicht, wenn es geboten würde, möchten sie das Gegenteil tun; was verboten ist, dawider handelt man gern.« Und schließlich dient als etwas makabrer Rat gegen die Uneinigkeit zwischen den Menschen: »Wenn wir uns aber untereinander beißen und fressen, so mögen wir zusehen, dass wir nicht untereinander verzehrt werden.«

In seinen fünf Liedern vertonte Günter Neubert die Texte mit teilweise grotesken und sehr drastischen Mitteln. Seine musikalische Handschrift ist dabei hörbar beeinflusst von Paul Dessaus Vokalschaffen. Von ihm und Rudolf Wagner-Régeny wurde Neubert nach einem Schulmusik- und Tonmeister-Studium als Meisterschüler an der Akademie der Künste in Berlin im Komponieren unterrichtet. Neben seiner Arbeit als Tonmeister bei verschiedenen Rundfunkanstalten hatte Neubert in den letzten Jahrzehnten diverse Lehraufträge an Musikhochschulen inne und legte ein umfangreiches Œuvre vor, das Kammermusik ebenso wie musikdramatische Werke und Vokalsymphonik umfasst. Seine fünf Gesänge *Von menschlichen Schwächen* sind eine Reihe von expressiven Charakterstücken. Sie basieren zwar auf gemeinsamen Prinzipien –

Atonalität, oft weit aufgesplitterten Klängen, gelegentlichen Clustern und großem Kontrastreichtum –, doch werden diese in jedem Lied etwas anders angewendet. Besondere Spieltechniken der Moderne wie hohe, »blutleere« Flageolets, Glissandi und das perkussive Collegno-Spiel mit den Streicherbögen oder die Klangfarben der schmetternden Blechbläser setzen genau platzierte, effektvolle Akzente. Nur selten entstehen dabei Momente der Harmonie und des Schönklangs, stattdessen geben sich diese Lieder über weite Strecken parodierend und aggressiv und verstärken gerade dadurch die Bedeutung der Textzeilen Luthers.

So wird im ersten Gesang, *Von der Menschen Unruhe*, mithilfe musikalischer Gestik das Thema auch sinnlich unmittelbar deutlich: Der Hektik der rasanten Streicherfiguren und dem schnellen Wechsel von lauten und leisen Stellen, Bläser- und Streicherphrasen kann man sich kaum entziehen. *Vom Geiz* setzt sanfter an, doch auch dieses Lied ist zerfurcht von plötzlichen Akkorden, und das Groteske des hier angeprangerten menschlichen Verhaltens wird in der Bassstimme durch kurz abgehackte Worte und Phrasen und im Orchester mit dazwischenfahrenden Blechbläserklängen immer wieder betont. Das folgende Lied, *Vom Stolz*, ist zwar überschrieben mit »Äußerst intensiv, jeden flüchtigen Charakter vermeiden!«, doch Ruhe will auch hier nicht einkehren, nur der Puls hat sich etwas verlangsamt, die Sprünge wie auch das An- und Abschwellen der Lautstärke sind nicht mehr ganz so atemlos. Im Mittelteil setzen unerwartet, nach einem triolenreichen, sich dissonant verdichtenden Orchesterzweischenspiel, in einem kurzen friedlichen Klangidyll Flöten und Oboen ein. Mit ihren hohen, klaren Stimmfarben und einem scheinbar der Zeit enthobenen Tempo sorgen sie für Beruhigung in dieser ansonsten so aufgepeitschten Musik. Wellenartig ziehen sich im nächsten Lied, *Vom Saufen*, zunächst flirrende Streicherfiguren wie Wellen durch die Register, bevor wieder derbe Blechbläser-Akkorde die Aufmerksamkeit für sich beanspruchen. Beide Elemente – bewegte Streicher und markante Bläser – wechseln sich anschließend ab und sammeln sich zwischendurch immer wieder in dichten Tonknäueln. Das letzte Lied, *Von der Uneinigkeit*, beginnt »energico« mit störrisch gegeneinander gesetzten Metren: Achtel, Sechzehntel, Achtel-Triolen und Sechzehntel-Quintolen erklingen gleichzeitig und tragen im Verlauf des Liedes einen unerbittlichen Wettstreit miteinander aus. Das gegenseitige menschliche »Beißen und Fressen«, von dem hier die Rede ist, kann klanglich wohl kaum drastischer vermittelt werden.

Spirituelle Mahlzeit

Die *Tischreden* nach Martin Luther

Es muss inspirierend zugegangen sein bei den Mahlzeiten im Hause Luther, dem imposanten »Schwarzen Kloster« in Wittenberg. Martin Luther (1483–1546) pflegte ein offenes, gastfreundliches Haus, in dem in zwangloser Atmosphäre angeregte Unterhaltungen stattfanden. Und so wurde in oft großer und geselliger Runde mit Familienmitgliedern, Freunden, Studenten und Gästen nicht nur einfach gespeist, sondern es kamen auch die großen Themen auf den Tisch, geistliche wie weltliche. Die Gespräche, Reden und Diskussionen der Jahre 1531 bis 1544 wurden von Luthers Gästen oft mitgeschrieben. Vor allem vom Zwickauer Pfarrer Konrad Cordatus, der längere Zeit im Schwarzen Kloster logierte, gibt es detaillierte Aufzeichnungen. Als *Colloquia oder Christliche nützliche Tischreden* publizierte sie Johann Aurifaber 1566, zwanzig Jahre nach Luthers Tod, erstmals in gesammelter Form. Es handelt sich hier freilich nicht um belegte Zitate Luthers, sondern um schriftlich zusammengefasste Essenzen seiner Reden und der gemeinschaftlichen Diskussionen, reflektiert durch seine Bekannten und Verehrer. Gleichwohl gehören diese *Tischreden* zu Luthers wichtigstem Vermächtnis. Sie kreisen um auch heute noch aktuelle lebenspraktische wie religiöse Fragen und verdeutlichen bildstark Luthers reformatorisches Denken, wie es auch die Paradisi-gloria-Konzertreihe in dieser Saison in den Fokus rückt. Bis in unsere Zeit lebt dieses Denken weiter, gespiegelt und reflektiert auch in der Musik.

Susanne Schmerda

»Maximum an Konzentration und Expressivität«

Pēteris Vasks' *Musica adventus* für Streichorchester

Entstehung des Werks:

1995/1996

Uraufführung:

26. Januar 1997 in Kaustinen (Finnland) mit dem Ostbottnischen Kammerorchester unter der Leitung von Juha Kangas

Lebensdaten des Komponisten:

16. April 1946 in Aizpute (Lettland)

»Die meisten Menschen haben heute keinen Glauben, keine Liebe und keine Ideale mehr. Die geistige Dimension geht verloren. Ich will der Seele Nahrung geben, das predige ich in meinen Werken«, meinte Pēteris Vasks, der Pfarrerssohn aus Riga, einmal. Geboren wurde er 1946 in dem kleinen Städtchen Aizpute im Westen Lettlands; heute zählt er zu den bekanntesten Komponisten aus den Staaten der ehemaligen Sowjetunion. Mit seiner ausdrucksstarken und unmittelbaren, sich oft bewusst einfach gebenden Musik wurde er schnell zur stolzen Stimme des lange Zeit unterdrückten lettischen Volkes.

Schon früh kam Vasks mit Musik in Berührung – in der Kirche und vor allem in seinem Elternhaus; der Vater und die Mutter sangen, die Schwestern spielten Klavier, er selbst Geige: »Das war so organisch und einfach. Ich verstand: Musik ist das Wichtigste für mich«, erkannte er schon ganz jung. Und komponierte bereits mit acht Jahren – »das war mein größtes Geheimnis, dass ich komponiere. So wichtig, und so intim.«

Sein Vater war ein baptistischer Pfarrer, der trotz Unterdrückung unter den Sowjets zu seinem Glauben stand, seine Predigten frei hielt, ohne abzulesen, und der voller Mitgefühl für seine Gemeinde war. Diesem väterlichen Vorbild und gebärdreichen Predigtstil folgte der Komponist Pēteris Vasks: »Genauso mache ich es in der Musik. Ich muss das Wichtigste sagen. Es geht um Ideale, um Glaube, um Liebe, und das ist in meiner Musik, ich muss das für die Leute erzählen.« Zu weiteren Vorbildern wurden außerdem die polnischen Komponisten Witold Lutosławski, dessen künstlerische Integrität Vasks als »professionell, ausdrucksstark und existenziell« bewunderte, und Krzysztof Penderecki. Vasks selbst, der zunächst Kontrabass studierte und lange Zeit in Opern-, Kammer- und Sinfonieorchestern in Riga, Litauen und Lettland spielte, begann zunächst mit dem Schreiben von Kammermusik, darunter auch Streichquartette. In den 1980er Jahren näherte er sich immer mehr dem Orchester, wobei ihn die Streicherbesetzungen besonders interessierten. Meilensteine dieser Entwicklung sind Werke wie *Botschaft* (1982) für Streichorchester, zwei Klaviere und Schlaginstrumente, *Musica dolorosa* (1983), ein dreizehnminütiges Streicherstück für seine verstorbene Schwester, das private und politische Trauermusik in einem ist, *Musica adventus* (1995/1996), zunächst als Streichquartett konzipiert und dann für Streichorchester umgearbeitet, sowie das Konzert für Violine und

Streichorchester *Distant Light* (1996/1997), uraufgeführt von Gidon Kremer. Allen Kompositionen gemeinsam ist die unverstellte und einprägsame Musiksprache, die auch archaisch-folkloristische Elemente aufgreift. Und ihre emotionale überschwängliche Kraft, mit der Vasks sein Publikum erreichen will.

Zweifellos sind es ethische Grundsätze und spirituelle Überzeugungen, denen sich der Komponist moralisch zutiefst verpflichtet fühlt, Themen wie die Gegensätze von Gut und Böse, die Naturzerstörung durch den Menschen, aber auch Einsamkeit und Totalität des universellen Gefüges. Mit Leidenschaft kämpft er für diese philosophischen Fragestellungen. »Ich habe keine Wahl. Jede meiner Kompositionen ist eine erste und eine letzte, jede mit einem Maximum an Konzentration und Expressivität«, beschrieb es Vasks 1995. Im selben Jahr hatte er nach dem gerade vollendeten Dritten Streichquartett die *Musica adventus* in ihrer Fassung für Streichorchester begonnen. Das knapp halbstündige Werk bewegt sich in vier Sätzen zwischen religiösen Anspielungen, Naturbetrachtungen und Momenten der Meditation, mitunter ist auch der Einfluss seines estnischen Musikerkollegen Arvo Pärt hörbar.

Der erste Satz (*Moderato*) ruft mit Anklängen an ein altes Weihnachtslied Kindheitserinnerungen an die Adventszeit wach; der fragile Beginn lässt mit seinen Melodiefragmenten auch an Bach denken, im weiteren Verlauf öffnet sich der Satz in eine meditative Weite. Im zweiten Satz werden wir laut Vasks' Landsmann, dem Musikwissenschaftler Arnolds Klotiņš, Zeuge »eines heidnischen Sonnenwendfests mit ausgelassenem Maskenspiel«; kraftvoll und energiegeladen ist dieser *Allegro energico*-Satz im Stil eines Scherzo. Der lyrische dritte Satz (*Adagio*) schlägt dagegen einen kontemplativen Ton an und wird zunehmend chromatisch, lange ausladende Steigerungen bestimmen die Musik.

Im Finale (*Moderato*) dann überwiegen scharfe Kontraste. Zerbrechliche gläserne Gesten, atmosphärisch anklingend an den Beginn des Werks und erzeugt durch Flageolett-Töne in den Streichern, werden unterwandert von markanten, rhythmisch betonten Phrasen; hymnische, flimmernd-naturhafte Momente treffen immer wieder auf starke Gegenkräfte, können diese letztlich aber überwinden. Vielleicht ein Kampf von »Gut« gegen »Böse«? Das Ende mündet in einen hoffnungsvollen Ausklang mit nächtlichem Sternenglanz im vierfachen Pianissimo.

Musica adventus wurde im Januar 1997 im finnischen Kaustinen vom Ostbottischen Kammerorchester unter der Leitung von Juha Kangas uraufgeführt. Am Opernhaus Dortmund ist das Werk derzeit auch szenisch zu erleben: im Rahmen des Tanztheaterabends *Faust II – Erlösung!*.

Vision der Freiheit

Die »singende Revolution« in den traditionell chorbewegten baltischen Staaten

Die Schönheit, die Pēteris Vasks in seiner Musik beschwört, wäre für ihn nicht denkbar ohne die Erfahrung von Gewalt und Grausamkeit in dieser Welt. »Sie mögen mich einen Don Quichotte nennen, aber ich glaube, dass diese Welt im Gleichgewicht gehalten wird, weil es Musik gab, gibt und geben wird. Und die Musik ist aus Schmerz gewonnen, mit Schmerz geboren – ehrlich und heiß, das Loblied auf Glaube und Liebe singend«, bekannte er 1992. Der Komponist weiß, wovon er spricht, wuchs er doch in Unfreiheit auf, war wegen seines Glaubens und seiner künstlerischen Überzeugungen den Repressalien der russischen Kulturdoktrin ausgeliefert. Trotz einer glänzenden Aufnahmeprüfung durfte er an der Musikakademie von Riga zunächst nicht studieren; sein Vater, ein baptistischer Pfarrer, galt als Staatsfeind.

Vasks' Heimatland, in dem die lettische Sprache verboten war und von wo aus nach 1945 mehr als 100.000 Letten nach Sibirien und Mittelasien deportiert wurden, stand wie alle baltischen Staaten unter sowjetischer Kontrolle. So entwickelte Vasks in seiner Musik zunehmend eine Vision der Freiheit und des subtilen Protests. Die *Musica dolorosa*, 1983 auf den Tod der Schwester komponiert, werteten seine Landsleute über eine private Trauermusik hinaus als Klagemusik eines ganzen Volkes, als Ausdruck des Leidens im »Völkergefängnis der Sowjetunion«, wie Vasks es selbst bezeichnete. Mit einer »singenden Revolution«

leiteten die Länder des traditionell chorbewegten Baltikums dann ihre Unabhängigkeit von der Sowjet-Herrschaft ein, und auch Pēteris Vasks hatte mit seinen Werken hieran Anteil. In ihnen gibt er seiner Nation eine Stimme, die weltweit vernommen wird. *Musica adventus* bedeutet in diesem Sinne als »Musik der Ankunft« nicht nur die Ankunft Jesu in der Adventszeit, sondern auch die Ankunft des Menschen mit all seinen Möglichkeiten in der Freiheit.

S. Sch.

Teresa Ramming

»Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch«

Zu Hans Krásas *Die Erde ist des Herrn*

**Entstehung des Werks:
1931 in Prag**

**Uraufführung:
10. März 1932 in Prag unter der Leitung
von Heinrich Swoboda**

Lebensdaten des Komponisten:

*** 30. November 1899 in Prag**

† 17. oder 18. Oktober 1944; ermordet im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau

Hans Krásas Vier Orchesterlieder op. 1, Abschlusswerk seiner Studienzeit bei Alexander von Zemlinsky, bedeuteten 1921 zugleich auch den Durchbruch dieses jungen Prager Komponisten mit jüdischen Wurzeln. Und sie zeigen bereits die wesentlichen Elemente seines Stils: klangliche Transparenz, pointierte Formulierung, meisterhafte Instrumentierung sowie den Hang zu aphoristischer Kürze. Um dem Ruf als »Miniaturist« entgegenzuwirken, der ihm seither anhaftete, beschloss Hans Krása jedoch Ende der 1920er Jahre, sich der Komposition von Bühnenwerken zuzuwenden: Zwischen 1928 und 1930 arbeitete er ausschließlich an seiner Oper *Verlobung im Traum*. Die wiederholt gescheiterten Versuche, das Werk in Deutschland uraufzuführen, konfrontierten ihn schmerzlich mit der zunehmenden Ablehnung gegenüber »jüdischen« Werken. In Anbetracht dieser repressiven Stimmung erstaunt es nicht sonderlich, dass der unpolitische und unreligiöse Krása sich ausgerechnet jetzt der Komposition seines einzigen geistlichen Werks zuwandte. Im Jahre 1931 entstand so die Psalmenkantate *Die Erde ist des Herrn*. Die Uraufführung am 10. März 1932 in Prag durfte noch ohne Einwände vom Norddeutschen Rundfunk Hamburg gesendet werden, was dem Werk einige Beliebtheit und Verbreitung einbrachte. Schon kurz danach wurde es der deutschen Chorvereinigung jedoch untersagt, das Werk öffentlich aufzuführen.

Auf den ersten Blick scheint Krása bei der Auswahl der Psalmen ohne Systematik vorgegangen zu sein, hat er doch die Verse ohne Rücksicht auf deren ursprüngliche Reihenfolge vertont. Sein planvolles Vorgehen

zeigt sich jedoch im Textinhalt: Bewusst wählte er nur besonders aussagekräftige Verse, welche die Hoffnung auf die ewig gültigen Gesetze von Moral und Wahrheit sowie den Glauben an eine allumfassende Gerechtigkeit untermauern. Auffällig ist, dass Krása bei der Zusammenstellung der Psalmzitate höchste Vorsicht im Hinblick auf eine überkonfessionelle Bedeutung walten ließ. Im Rückblick auf die Geschehnisse der folgenden verhängnisvollen Jahre bleiben dem heutigen Hörer indes einige Verse besonders eindrücklich haften: »Verlasset euch nicht auf Fürsten, denn des Menschen Geist muss davon. Und er muss zu Erde werden. Der Herr ist König ewiglich.«

Die dreiteilige Komposition beginnt mit einer fanfarenhaften Einleitung. Das erste der beiden Themen (»Die Erde ist des Herrn«) wird durch das Forte des Chor-Tuttis vorgestellt, bevor der Solo-Tenor ihm den Weg für die nachfolgenden Variationen ebnet. Ein lyrisches Zwischenspiel bereitet den Hörer auf das innigere und nun sacht erwachende zweite Thema vor: »Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch«. Im zweiten Teil werden die beiden Themen ganz im Sinne einer »klassischen« Durchführung miteinander verflochten und verdichtet, wobei auch andere Psalmzitate Eingang in die Vertonung finden. Nach einem ersten apothetischen Höhepunkt (»Dass der König der Ehren einziehe«) wird durch einen abrupten Wechsel ins dreifache Orchester-Pianissimo der Textinhalt der nun nach innen gerichteten Verse musikalisch vorausgenommen. Zu den Worten »Wende dich zu mir und sei mir gnädig« inszeniert Krása ein andächtig flehendes Chorgebet, einen Moment des Innehaltens, eigentümlich um den c-Moll-Akkord zirkulierend; Angst, Leid und Schmerz werden in diesem still-demütigen Part thematisiert, bevor endlich die Hoffnung alle Zweifel besiegt. Der dritte und letzte Teil der Kantate zeugt von Krásas Talent als Opernkomponist: Verschiedene Lobpreise auf den Herrn, so unter anderem in der Bariton-Arie, schließen den dramatischen Spannungsbogen. Das Werk endet mit den bezeichnenden Worten »Singet dem Herrn ein neues Lied«.

Wie so viele Kinder assimilierter Juden in Prag wuchs Hans Krása in einer, wie der Schriftsteller Max Brod es formulierte, »Kultur aus drei Kulturen« auf: der tschechischen seines Vaters Karl, erfolgreicher Rechtsanwalt in Prag, der deutschen seiner kulturell bewanderten Mutter Anna sowie der jüdischen beider Elternteile. Wie ein roter Faden zieht sich diese dreifache kulturelle Prägung durch Krásas Lebenswerk: In einer ersten Schaffensperiode sah er sich vorwiegend als Künstler der Prager deutschen Kultur. Später näherte er sich – wohl aufgrund des zunehmenden Antisemitismus – den tschechischsprachigen Künstlerkreisen an. Doch es war die dritte Prägung, seine jüdische Abstammung, die dem Komponisten zum Verhängnis wurde; heute ist er uns vor allem als »Theresienstadt-Komponist« bekannt – ermordet im Oktober 1944 in Auschwitz.

»Ihr müsst auf Freundschaft bau'n, den Weg gemeinsam geh'n«

Hans Krásas Kinderoper *Brundibár* und das Kulturleben im Ghetto Theresienstadt

Die Kinderoper *Brundibár*, in der es gleichnishaft um Hilfsbereitschaft und gegenseitige Unterstützung geht, ist heute Hans Krásas vielleicht bekanntestes Werk; »ihr müsst auf Freundschaft bau'n, den Weg gemeinsam geh'n«, heißt es darin vielsagend. Entstanden ist die Oper im Umkreis einer Gruppe von antifaschistischen Künstlern, der neben Krása auch der Dirigent Rafael Schächter oder der Bühnenbildner František Zelenka angehörten. Mittelpunkt und Federführer der Gruppierung war Moritz Freudenfeld, Direktor des Prager Jüdischen Waisenhauses und Gründer des Waisenkinderchors. Dieses Ensemble hatte schon mit großem Erfolg Hindemiths Kinderoper *Wir bauen eine Stadt* aufgeführt, bevor Schächter und Zelenka sich 1941 der Einstudierung der Kinderoper *Brundibár* widmeten – übrigens Krásas letzte Komposition, die noch in Freiheit vollendet werden konnte.

Im Oktober desselben Jahres begannen die sogenannten Umsiedlungstransporte, die eine Großzahl der tschechischen Juden nach Theresienstadt verbrachten. Schon bald fiel auch ein erheblicher Teil der Waisenkinder den Transporten zum Opfer. Nachdem auch Schächter deportiert worden war, übernahm Freudenfelds Sohn Rudolf kurzerhand die musikalische Leitung der weiteren Proben. Krása selbst, nun nur noch »Nummer 21855«, wurde am 10. August 1942 deportiert.

Im Ghetto von Theresienstadt engagierte sich Krása, der die Stellung als Leiter der »Musiksektion« der

vorgeschriebenen »Freizeitgestaltung« bekam, an vorderster Stelle für die Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens: Neben Theater, Oper und Kabarett gab es im Ghetto auch Kammermusikzirkel, die berühmte Jazzgruppe »Ghetto Swingers« oder unterhaltende Salonmusik im »Kaffeehaus«.

Inzwischen war es Freudenfeld nicht nur gelungen, heimlich *Brundibár* in Prag aufzuführen, sondern bei seiner Deportation im Juli 1943 schmuggelte er gar einen Klavierauszug der Oper ins Ghetto: Gemeinsam mit den übrigen Waisenkindern und dem nun ebenfalls inhaftierten Zelenka machte sich Krása sogleich an die Planung einer Theresienstädter Inszenierung. Die Oper wurde, freilich mit stark eingeschränkter Besetzung, am 23. August in der »Magdeburger Kaserne« aufgeführt und genoss solchen Erfolg, dass sie an die 55-mal wiederholt wurde. Gerade diese Beliebtheit veranlasste die Nationalsozialisten, *Brundibár* für ihre Propagandazwecke heranzuziehen: Nach einer angeordneten Aufführung *Brundibárs* anlässlich einer Lagerinspektion entstanden auch Aufnahmen für den (nie vollendeten) Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentar-Film aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, der die angeblich vorbildlichen Lebensverhältnisse der Juden in der »Kolonie« vermitteln sollte. Für die Machthaber hatte der Komponist Krása damit seinen Zweck erfüllt – er wurde, gemeinsam mit vielen anderen Künstlern und Musikern, am 16. Oktober 1944 ins Todeslager Auschwitz deportiert, womit auch ein Erliegen des Kulturlebens in Theresienstadt einherging.

T. R.

Biografien

ROSA FALKENHAGEN

Geboren 1993 in Berlin, sammelte Rosa Falkenhagen in ihrer Heimatstadt bereits zu Schulzeiten erste Bühnenerfahrung in der Jugendtheatergruppe Murkelbühne und an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. So war sie etwa in *Lovely Rita/Mercedes* von Thomas Brasch zu erleben. Auch bei Frank Castorfs Filmadaption von Dostojewskis *Der Idiot* (2006) hat sie mitgewirkt. Nach dem Abitur studierte sie zwei Semester Semiotik in Berlin und reiste durch Israel und Palästina. Anschließend assistierte sie an der Murkelbühne sowie bei dem Film *Der Tropfen – ein Roadmovie* von Matthias Kubusch und Robert von Wroblewsky. Gegenwärtig besucht sie den zweiten Jahrgang im Fach Schauspiel an der Otto-Falckenberg-Schule in München. In der Spielzeit 2015/2016 verkörperte sie bereits die Doppelrolle Colonel/Psychiater in der Romanadaption *Catch-22* von Joseph Heller an den Münchner Kammerspielen. Zurzeit arbeitet sie mit Dozent Robert Gigganbach an einem Szenenstudium zu *Hamlet*.

SUSANNE BERNHARD

Die Sopranistin Susanne Bernhard studierte an der Hochschule für Musik und Theater in ihrer Heimatstadt München und war an vielen Produktionen der Theaterakademie August Everding beteiligt. Bereits als 23-Jährige wurde sie Ensemblemitglied am Theater Kiel, es folgten Gastspiele z. B. in Frankfurt und Dresden. Neben dem Operngesang – und Partien wie Susanna (*Le nozze di Figaro*) oder Violetta (*La traviata*) – widmet sich Susanne Bernhard insbesondere dem Lied- und Konzertfach. So arbeitete sie etwa mit den Sankt Petersburger Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem WDR Sinfonieorchester und dem NHK Symphony Orchestra Tokyo zusammen; beim Münchner Rundfunkorchester gastierte sie u. a. in Joseph Beers Operette *Polnische Hochzeit*. Auch bei namhaften Festivals wie dem Rheingau Musik Festival und dem Menuhin Festival in Gstaad trat sie auf. Rundfunk-, TV- und CD-Aufnahmen spiegeln ihr breites künstlerisches Schaffen.

WALLIS GIUNTA

Die kanadische Mezzosopranistin Wallis Giunta wurde in ihrem Heimatland sowie an der Juilliard School in New York ausgebildet und absolvierte ein Förderprogramm der Metropolitan Opera. Seit der vergangenen Saison ist sie Ensemblemitglied an der Oper Leipzig, wo sie u. a. schon Cherubino (*Le nozze di Figaro*) und Rossweiße (*Die Walküre*) sowie die Titelpartie in Rossinis *La Cenerentola* sang – eine Rolle, die sie auch an der Opera North in Leeds präsentieren wird. Zu ihren jüngsten Erfolgen zählen die weibliche Hauptfigur in Purcells *Dido and Aeneas* in Toronto und Mercédès (*Carmen*) in Frankfurt. John Adams' *I Was Looking at the Ceiling* führte sie nach Rom. Für die Canadian Opera Company interpretierte sie Dorabella (*Così fan tutte*) und Annio (*La clemenza di Tito*), und an der »Met« gab sie die Olga in Léhars *Lustiger Witwe*. Auf dem Konzertpodium wirkte Wallis Giunta z. B. in Bernsteins *Candide* mit den Hamburger Symphonikern unter Jeffrey Tate sowie in Beethovens »Neunter« in Ottawa mit.

TOBIAS HAAKS

Bereits bei den Augsburger Domsingknaben wurde das Talent von Tobias Haaks gefördert, und er sang z. B. den Ersten Knaben in Mozarts *Zauberflöte*. Später studierte er an den Musikhochschulen in Augsburg und München sowie an der Theaterakademie August Everding. Noch vor dem Ende seiner Ausbildung wurde der Tenor am Staatstheater Braunschweig verpflichtet, wo er z. B. als Tamino (*Die Zauberflöte*), Max (*Der Freischütz*) und Hans (*Die verkaufte Braut*) sowie als Alfred (*Die Fledermaus*) auftrat. Seit der Spielzeit 2013/2014 gehört er dem Ensemble des Stadttheaters Bremerhaven an und interpretierte dort etwa die Titelrolle in Verdis *Don Carlo* sowie Erik (*Der fliegende Holländer*) und Lenskij (*Evgenij Onegin*). Im Konzertbereich widmet sich Tobias Haaks mit Vorliebe den Werken der Romantik. So gestaltete er die Solopartien u. a. in Mendelssohns *Elias*, Verdis Requiem und Puccinis *Messa di Gloria*. Das Publikum des Münchner Rundfunkorchesters hat ihn u. a. in Leo Falls Operette *Die Dollarprinzessin* erlebt.

PETER SCHÖNE

Über 300 Beiträge hat Peter Schöne unter www.schubertlied.de bereits ins Internet gestellt, und generell nimmt das deutsche Klavierlied im Repertoire des Baritons eine zentrale Rolle ein. Nach dem Violinstudium absolvierte Peter Schöne eine Gesangsausbildung an der Universität der Künste in seiner Heimatstadt Berlin und war Preisträger u. a. beim ARD-Musikwettbewerb in München. Sein Debüt an der Komischen Oper Berlin in *Greek* von Mark-Anthony Turnage markiert zugleich sein besonderes Interesse für die Musik des 20./21. Jahrhunderts, das sich auch in der Zusammenarbeit mit Komponisten wie Aribert Reimann, Wolfgang Rihm und Moritz Eggert ausdrückt. Inzwischen war Peter Schöne als Solist an mehr als zwanzig Opernhäusern engagiert. Zuletzt feierte er große Erfolge etwa als Faninal in Strauss' *Rosenkavalier*. Beim Münchner Rundfunkorchester ist der Künstler regelmäßig zu Gast; zuletzt war er in Jonathan Doves Kirchenoper *Tobias and the Angel* zu erleben.

ULF SCHIRMER

Seit September 2006 und noch bis zum Ende dieser Spielzeit ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er ein vielfältiges Programm präsentiert: von Operette, Oper und Filmmusik bis hin zur geistlichen Musik des 20./21. Jahrhunderts in der Reihe *Paradisi gloria*. Ulf Schirmer stammt aus Eschenhausen bei Bremen; seine musikalische Ausbildung erhielt er bei György Ligeti, Christoph von Dohnányi und Horst Stein. Er war Assistent von Lorin Maazel, Hausdirigent an der Wiener Staatsoper, Generalmusikdirektor in Wiesbaden und Chefdirigent des Dänischen Rundfunksymphonieorchesters. Vielfach gastierte er u. a. an der Deutschen Oper Berlin und am New National Theatre in Tokio sowie bei den

Bregenzer Festspielen. Im Jahr 2000 übernahm Ulf Schirmer eine Professur an der Hamburger Musikhochschule. 2009 wurde er zum Generalmusikdirektor der Oper Leipzig ernannt, und seit 2011 fungiert er dort auch als Intendant.

VIA-NOVA-CHOR MÜNCHEN

Der via-nova-chor München wurde 1972 von Kurt Suttner gegründet und 35 Jahre lang maßgeblich durch ihn geprägt. Von 2008 bis Sommer 2016 war Florian Helgath Künstlerischer Leiter des Ensembles, das etwa 40 Mitglieder umfasst. Der Chor widmet sich neben dem traditionellen Repertoire vor allem der zeitgenössischen Musik. So brachte er bislang mehr als 50 Werke von Komponisten wie Karl Amadeus Hartmann, Günter Bialas, Wilfried Hiller, Peter Michael Hamel und Moritz Eggert zur Uraufführung. Zuletzt interpretierte er Stücke z. B. von Hans Schanderl, Alessandro Cadario und Brian DuFord. Das Vokalensemble tritt im In- und Ausland auf, so war es wiederholt bei der Musica Sacra International in Marktoberdorf zu Gast und unternahm Konzertreisen u. a. nach Österreich, Italien, Norwegen, Taiwan und Südkorea. Der via-nova-chor arbeitet regelmäßig mit Gastdirigenten zusammen; darunter waren Eric Ericson, Gary Graden und Denis Rouger sowie Peter Dijkstra (Künstlerischer Leiter des BR-Chores bis zum Sommer dieses Jahres). Auch zählen namhafte Orchester zu seinen musikalischen Partnern; vom Münchner Rundfunkorchester wurde der via-nova-chor nun zum wiederholten Male eingeladen. Für sein Schaffen wurde er vielfach ausgezeichnet, u. a. mit Ersten Preisen bei internationalen Wettbewerben in Tolosa (2009) und Debrecen (2014) sowie beim Bayerischen und Deutschen Chorwettbewerb. Neben der Teilnahme an Rundfunkproduktionen hat der via-nova-chor mehrere CDs vorgelegt, zuletzt eine Aufnahme mit zeitgenössischer Musik beispielsweise von Sven-David Sandström und Alfred Schnittke.

Der Dirigent und Organist **Sebastian Adelhardt**, der die Choreinstudierung für das heutige Konzert übernommen hat, studierte Kirchenmusik und Chordirigieren in München. Seit 2012 ist er Chordirektor und Kapellmeister an der ältesten Münchner Stadtkirche St. Peter.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Solotrompeter Josef Bierlmeier

Herr Bierlmeier, Sie stammen aus Waldmünchen und waren bereits mit 15 Jahren Preisträger beim Wettbewerb Jugend musiziert. Wie sind Sie musikalisch »sozialisiert« worden?

Wie bei vielen Blechbläserkollegen stand auch bei mir am Anfang die Blasmusik. Das Trompetenspiel hat mir mein Vater beigebracht, der in einer Blaskapelle war. Mein Bruder sang bei den Regensburger Domspatzen, und sein Klavierlehrer, der auch Trompete unterrichtete, hat uns mit Instrumenten versorgt. Zuhause spielten wir dann gemeinsam Duette. Über den Lehrer meines Bruders erhielt ich auch die Möglichkeit, an Jugend musiziert teilzunehmen. Parallel dazu lief die Blasmusik, erst im Spielmannszug in Waldmünchen und dann in der Blaskapelle in Eslarn: ganz traditionell im Bierzelt.

Und die klassische Ausbildung?

Mein erster offizieller Lehrer war Rolf Quinque, Solotrompeter bei den Münchner Philharmonikern. Er saß in der Jury von Jugend musiziert und hat mich, wie er immer sagte, »aus dem tiefsten Wald« nach München ans Konservatorium geholt, wo ich drei Jahre studiert habe. Über Kontakte meiner Mitbewohner kam es dann

zur Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule bei Walter Uhlemann. Er merkte sofort, dass ich der Blasmusik zugetan war, und hat mich vor die Wahl gestellt: Klassik oder Blasmusik. Also habe ich mich für die Klassik entschieden. Fünf, sechs Stunden am Stück im Bierzelt spielen – das lässt sich mit der Klassik nicht vereinbaren, für die ein feiner Ansatz und sensible Tongebung notwendig sind.

Nach dem Studium wurden Sie Solotrompeter im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg. Wie erging es Ihnen als Oberpfälzer an der Elbe?

Das war nicht einfach: der Einstieg ins Berufsleben, und dann gleich an einem so großen Haus wie der Hamburgischen Staatsoper. Alles war neu und fremd für mich, zumal ich dort quasi als Exot behandelt wurde. Außerdem hatte ich gewisse Verständigungsprobleme, weil ich mich absolut nicht dem Hochdeutschen beugen wollte. Als ich, wie es im Orchester öfter vorkommt, wieder einmal fragen musste, ob die Noten in meiner Stimme richtig notiert sind, schlug der damalige Chefdirigent Aldo Ceccato, ein Italiener, die Hände über dem Kopf zusammen und meinte zum Konzertmeister: »Was will dieser Mensch von mir?« Es war hart – auch weil man beides, Oper und Symphonik, bedienen musste. Aber ich möchte die Zeit nicht missen, habe zum Beispiel noch unter Karl Böhm gespielt.

Wie kam es 1984 zu Ihrem Engagement als Solotrompeter beim Münchner Rundfunkorchester?

Ich wollte wieder zurück nach Bayern. Vor Hamburg hatte ich durch einen Aushilfsvertrag bei den Münchner Philharmonikern Einblicke in die Welt eines rein symphonischen Orchesters erhalten, aber den Aufgabenbereich des Münchner Rundfunkorchesters kannte ich noch nicht. Die stilistische Vielseitigkeit hat mich dann begeistert: Man kann sich musikalisch in alle Richtungen bewegen. Vor allem an die Sonntagskonzerte mit bedeutenden Sängerpersönlichkeiten habe ich schöne Erinnerungen.

Wie würden Sie die Entwicklung des Orchesters in den mehr als drei Jahrzehnten, die Sie hier erlebt haben, charakterisieren? Sie haben ja einen reichen Erfahrungsschatz – als Solotrompeter bzw. in der Position des Stellvertretenden Solotrompeters, auf die Sie vor vier Jahren auf eigenen Wunsch gewechselt haben.

Wir mussten uns der kulturellen Entwicklung und dem Zeitgeist immer wieder anpassen. Jeder Chefdirigent hat seine eigene Programmatik mitgebracht und damit vielleicht auch manchmal polarisiert. Früher standen die Sonntagskonzerte im Mittelpunkt, doch nach und nach kamen neue Konzertreihen dazu. Wir bringen heute zum Beispiel auch viel Filmmusik – das ist teilweise technisch sehr anspruchsvoll. Und in den Paradisi-gloria-Konzerten stehen oft unbekannte Werke oder sogar Auftragskompositionen auf dem Programm. Das birgt spielerische Herausforderungen.

Bei Paradisi gloria in der Herz-Jesu-Kirche haben Sie zweimal den Trompetenpart in Charles Ives' *The Unanswered Question*, einem Schlüsselwerk der Moderne, interpretiert. Keine leichte Aufgabe, so in die Stille hinein anzusetzen!

Aber genau solche Sachen liegen mir. Jeder Musiker hat ja seine speziellen Neigungen, und bei mir sind es die Kantilenen, also die melodischen Passagen. Bei diesem Stück kam aber noch hinzu, dass ich die große Distanz von der Orgelempore bis zum Orchester im Altarraum überbrücken musste.

Die Soli, die Sie im Lauf der Zeit übernommen haben, reichen von der U-Musik bis hin zu einem Konzert des Armeniers Alexander Arutjunjan ...

Und auch darin gibt es einen wunderbaren langsamen Teil. Nichtsdestotrotz muss man die virtuoseren Passagen genauso beherrschen. Bei einem Solokonzert sollte man alles gut im Griff haben!

An welches Ereignis erinnern Sie sich besonders gern?

An das Konzert mit Ennio Morricone im Jahr 2004, bei dem er eigene Filmmusik dirigiert hat: einfach gigantisch – eine große Besetzung mit Orchester und dem BR-Chor, wobei er aber auch kammermusikalische Momente eingebaut hatte. Generell beobachte ich immer gerne, wie die Dirigenten mit dem, was sie vorne am Pult machen, auf das Orchester einwirken. Giuseppe Patané und Marcello Viotti haben mich da sehr beeindruckt.

Als Trompeter ist man immer deutlich herauszuhören und identifizierbar.

Ich habe aber schon in Hamburg gelernt, mich immer auf mich selbst zu verlassen und nicht darauf zu warten, dass mir jemand den Einsatz gibt. Gerade weil die Trompeter oft längere Pausen haben, muss man umso mehr bei der Sache sein. Das ist eben das Schicksal eines Blechbläusers! Aber man entwickelt gewisse Strategien, um sich auf exponierte Stellen vorzubereiten.

Welche anderen musikalischen Aktivitäten haben Sie neben der Tätigkeit als Orchestermusiker gepflegt?

Da gab es eine große Palette: von den typischen Kirchenkonzerten mit Musik für Trompete und Orgel bis hin zum Blechbläserquintett Munich Brass, dem ich seit der Gründung Anfang der 1990er Jahre angehört habe und das zum Beispiel tolle Operrangements im Repertoire hatte – oder auch eine CD-Produktion mit German Brass. Das Ensemblespiel ist eben für alle Musiker sehr wichtig. Zurzeit machen mir die Auftritte mit den Straubinger Volksfestmusikanten viel Spaß. Da treffen sich Berufsmusiker, die alle mit Blasmusik aufgewachsen und nun in großen Orchestern in ganz Deutschland verstreut sind oder im Musikkorps der Bundeswehr spielen. Wir treffen uns einmal im Jahr und frönen der bayerisch-böhmischen Blasmusik. Wie jede Musikrichtung ist auch diese nicht zu unterschätzen, wenn man es gut machen will. Und sie liegt im Trend. Die gehobene Blasmusik spricht wieder viele junge Leute an.

Welche Art von Trompete benutzen Sie im Orchesteralltag?

Am gängigsten sind die B- und C-Trompeten. Auch Kornett und Flügelhorn werden gelegentlich verlangt, zum Beispiel in der Filmmusik, außerdem die Piccolo- oder sogenannte Bach-Trompete. Durch unser breit gefächertes Repertoire kommen die unterschiedlichsten Instrumente zum Einsatz. Sogar mit Naturtrompeten haben wir in der Anfangszeit von Paradisi gloria bei Werken von Mozart experimentiert. Ich spiele aber normalerweise Instrumente aus dem Meisterbetrieb von Gerd Dowids, bei dem ich immer wieder gern vorbeischaue. Auch für andere Kollegen ist das wie ein zweites Wohnzimmer, wo man technische Neuerungen ausprobiert.

Worin finden Sie einen Ausgleich zu Ihrem Beruf?

Ich war immer schon dem Holz zugetan; das liegt bei uns in der Familie. Und so habe ich mir eine kleine Werkstatt eingerichtet, wo ich Drechselarbeiten anfertige. Da muss man sich sehr konzentrieren, schaltet ab und kann seiner Fantasie freien Lauf lassen. Und am Ende steht ein fertiges Produkt, das man anfassen kann!

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Ulf Schirmer KÜNSTLERISCHER LEITER

Veronika Weber MANAGEMENT

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

facebook.com/muenchner.rundfunkorchester

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion: Dr. Doris Sennefelder

Gesamtkonzept Erscheinungsbild:

fpm factor product münchen

Grafische Umsetzung: Antonia Schwarz, München

Druck: alpha-teamDRUCK GmbH, München

Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

Textnachweis:

Christoph Schaller (S. 4–6), Anna Vogt, Susanne Schmerda, Teresa Ramming: Originalbeiträge für dieses Heft; Christoph Schaller (S. 7): aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 18. März 2016; Gesangstext *Von menschlichen Schwächen*: nach der Partitur der Edition Peters, Leipzig 1989; Gesangstext *Die Erde ist des Herrn*: nach der Partitur der Universal Edition, Wien 1994; Biografien und Interview: Doris Sennefelder.

Auswahl der Rezitationstexte: Erdmute Schruhl