

1. PARADISI GLORIA 2022/2023

Fr., 11. November 2022

20.00 Uhr – Ende ca. 21.10 Uhr

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch mit Anton Leiss-Huber und Markus Landerer: 19.00–19.30 Uhr

Moderation: Christopher Mann

MUSIQUE FUNÈBRE

Ilse Eerens SOPRAN

Angela Brower MEZZOSOPRAN

Benjamin Hulett TENOR

Monika Manz REZITATION

Sebastian Jehkul REZITATION

Chor des Bayerischen Rundfunks

Markus Landerer EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester

Ivan Repušić LEITUNG

Hera Hyesang Park musste ihren Auftritt krankheitsbedingt leider absagen.

Dankenswerterweise hat sich **Ilse Eerens** kurzfristig bereit erklärt, die Solopartie des Ersten Soprans in Mozarts *Davide penitente* zu übernehmen.

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Der CD-Mitschnitt von Mozarts *Davide penitente* wird im Sommer 2023 beim Label BR-KLASSIK veröffentlicht.

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 20. November 2022, um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK. Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

rundfunkorchester.de/audio-video

br-klassik.de/programm/radio

Programm

„Davids Fehler“ (Teil 1) von Anton Leiss-Huber
Monika Manz, Sebastian Jehkul REZITATION

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

„Musique funèbre“

für Streichorchester

Prolog – Metamorphosen – Apogäum – Epilog

„Davids Fehler“ (Teil 2 und 3) von Anton Leiss-Huber
Monika Manz, Sebastian Jehkul REZITATION

WOLFGANG AMADÉ MOZART (1756–1791)

„Davide penitente“

Kantate für Soli, Chor und Orchester, KV 469

Nr. 1 Chor. „Alzai le flebili voci“

Nr. 2 Chor. „Cantiam le glorie“

Nr. 3 Arie. „Lungi le cure ingrate“

Nr. 4 Chor. „Sii pur sempre benigno“

Nr. 5 Duett. „Sorgi, o Signore“

Nr. 6 Arie. „A te, fra tanti affanni“

Nr. 7 Chor. „Se vuoi, puniscimi“

Nr. 8 Arie. „Tra l’oscure ombre funeste“

Nr. 9 Terzett. „Tutte le mie speranze“

Nr. 10 Chor. „Chi in Dio sol spera“

Ilse Eerens SOPRAN

Angela Brower MEZZOSOPRAN

Benjamin Hulett TENOR

Chor des Bayerischen Rundfunks

GRUSSWORT

Liebe Freundinnen und Freunde von Paradisi gloria,

die unmittelbare und bewegende Begegnung mit geistlicher Musik am besonderen Ort der Herz-Jesu-Kirche hat vielen gefehlt. Seit Mai kann Paradisi gloria – nach dem pandemiebedingten Alternativangebot in Form von Sendemitschnitten aus dem Studio 1 des BR – wieder in gewohnter Kulisse stattfinden. Wir haben dazu nun ein neues Programmkonzept erstellt, das Musik und Literatur gemeinsam zur Geltung kommen lässt.

Je ein Autor und eine Autorin – Anton Leiss-Huber und Ursula Haas – tragen Texte bei, die sie eigens für Paradisi gloria geschrieben haben. Darin ermöglichen die beiden intensive Begegnungen mit mythologischen und realen Personen der jüdisch-christlichen Geistesgeschichte: König David, Maria Magdalena, der heiligen Cäcilia und Thomas von Aquin.

Bei aller Unterschiedlichkeit vereinen sich Musik und Literatur. In der jeweiligen Kombination bauen sie Brücken zu menschlichen Urfahrungen und -sehnsüchten wie Liebe, Schuld oder der Suche nach Sinn. Wir wünschen Ihnen dabei gute Begegnungen und Erfahrungen.

Andrea Elisabeth Lutz
Kulturmanagement der Erzdiözese München und Freising

WOLFGANG STÄHR

NUR EINEN SCHRITT ENTFERNT

Witold Lutosławski „Musique funèbre“

Entstehung des Werks:

1954–1958

Uraufführung:

26. März 1958 in Katowice (Polen) mit dem Nationalen Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks unter der Leitung von Jan Krenz

Lebensdaten des Komponisten:

* 25. Januar 1913 in Warschau

† 7. Februar 1994 in Warschau

„Meine Faszination für die Musik von Witold Lutosławski geht bis in meine Schulzeit zurück“, erzählt der 1943 geborene polnische Komponist Krzysztof Meyer. „In der Krakauer Philharmonie wurde die damals gerade erst entstandene *Musique funèbre* aufgeführt. Der Eindruck, den dieses Werk auf mich machte, kannte nicht seinesgleichen. Es war eine Art Erleuchtung.“ Er liebte diese „in ihrer Schönheit klassische, formal perfekte *Trauermusik*“. Und als Lutosławski, der große Landsmann, Lehrer und Freund, im Jahr 1994 starb, widmete ihm Meyer eine *Abschiedsmusik*, die jedoch auf jedes Zitat und jegliche Anspielung verzichtet – das hätte er niemals gewagt.

Witold Lutosławski hatte die *Musique funèbre* für Streichorchester 1954 in Angriff genommen und 1958 vollendet, ein Auftragswerk des Dirigenten Jan Krenz zum zehnten Todestag des 1945 im amerikanischen Exil gestorbenen Béla Bartók, das offenbar nicht rechtzeitig fertig wurde – aber was zählt das schon bei einer derart „erleuchtenden“ Partitur.

Lutosławski bewunderte seinen älteren ungarischen Kollegen als den einzigen unter allen zeitgenössischen Komponisten, der „die Beethoven’schen Höhen des menschlichen Denkens und Fühlens erklimmen“ und „eine neue Ordnung geschaffen“ habe. Den Beginn der vierteiligen *Musique funèbre*, den *Prolog*, formte Lutosławski unverkennbar nach dem Vorbild der Bartók’schen *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die mit einer Fächerfuge anfängt, sich also durch die verschiedenen Tonarten langsam aus dem Dunkel ans Licht vortastet. Lutosławski schreibt einen ziemlich frei ausgestreckten Kanon, aber der schrittweise Aufbau des Plenums, Stimme für Stimme, die raumgreifende Polyphonie, ist beiden Stücken gemeinsam.

Lutosławski trauerte um den verstoßenen, unverständenen, fern seiner Heimat gestorbenen Béla Bartók. Aber seine Trauer fasste den ganzen kollektiven Schrecken dieses entsetzlichen Jahrhunderts in sich, den Lutosławski am eigenen Leib, im eigenen Leben erdulden musste, seit sein Vater 1918 als „Konterrevolutionär“ von den Bolschewiki ermordet worden war. Dem deutschen Vernichtungskrieg gegen Polen folgte die sowjetische Zwangsherrschaft, die auch als kulturpolitische Diktatur rigoros in die Freiheit der Künste eingriff. 1949 musste sich Lutosławski von seinem eigenen Kulturminister anhören, man solle einen wie ihn am besten unter die Straßenbahn werfen. „Ich schrieb, was ich konnte, solange ich nicht schreiben durfte, was ich wollte“, betonte Lutosławski im Rückblick auf die stalinistisch geprägten Nachkriegsjahre in Polen. „Was den psychologischen Effekt solcher Schizophrenie anbelangt (ein gefährlicher Zustand!) – ich überstand es irgendwie, obwohl ich mich innerlich alles andere als wohl fühlte. Ich bin froh, dass ich darüber jetzt in der Vergangenheitsform sprechen kann“.

Erst nach Stalins Tod im Jahr 1953 belebte ein Aufatmen und Auftauen, eine Zeit relativer Freiheiten und diskreter Zensur das Geistesleben der sowjetisch dominierten Staaten. Lutosławski durfte endlich schreiben, was er wollte, und dabei auch die musikalische Fortschrittsästhetik der westlichen Avantgarde für sich ergründen. Dass er aber ausgerechnet einer Komposition „à la mémoire de Béla Bartók“ eine Zwölftonreihe zugrunde legte, wirkt so, als habe er sich in der Adresse geirrt. Zumal Lutosławski der prinzipienstrengen Dodekaphonie eher skeptisch begegnete und die Wiener Schönberg-Schule mokant mit einem „Club der Silbenrätsellöser“ verglich. Doch in der *Musique funèbre* sei es ihm vor allem um „harmonische Resultate“ gegangen, um „vertikale Klangaggregate“, stellte Lutosławski klar; ihm sei nichts an einem „neuen Funktionssystem der Intervalle“ gelegen, wie es die orthodoxe Zwölftontechnik anstrebe.

Lutosławski unterteilte seine Trauermusik nach dem Modell der „vier Sätze in einem“. Der *Prolog* wird zum bitteren Ende von einem *Epilog* gespiegelt, in dem sich alles umkehrt, ausdünn, die Stimmen nach und nach verstummen, im Nichts verschwinden, in diesem Sinne: vergehen und ersterben. Die zugrunde liegende Reihe der zwölf Töne kennt nur zwei Intervalle, die aber traditionell als Ausdrucksgesten der Klage und des Schmerzes gelten: die fallende kleine Sekunde (die „Seufzerfigur“) und den Tritonus (den „diabolus in musica“, zu Deutsch: „Teufel in der Musik“). Im zweiten Teil der *Musique*, den *Metamorphosen*, treibt Lutosławski die Idee der „Klangaggregate“ bis zum Extrem, wenn er die Reihe verdoppelt, verdreifacht, vervielfacht, mit einer geradezu unheilvollen, unentrinnbaren Logik, die im *Apogäum*, dem Punkt der weitesten Entfernung, vom Zwölftonakkord in ein Halbtoncluster abstürzt – ein schockierendes, katastrophisches Ereignis, eine brutale Selbstzerstörung der Musik. Und zugleich eine historische Lektion: dass der Zustand der höchsten Ordnung nur einen Schritt vom Chaos entfernt ist. Aber darin lag auch eine kaum verhohlene Kritik am technischen Perfektionismus der seriellen Musik, wie sie damals praktiziert und propagiert wurde: durchorganisiert bis ins letzte Detail. Alles nur eine Illusion? „Das, was man gewöhnlich als Technik des Komponierens bezeichnet, gibt es überhaupt nicht!“, befand Witold Lutosławski. „Wenn es das nämlich gäbe, könnte man Kunstwerke ohne irgendwelches Talent erschaffen.“

MUSIKLAND POLEN

Kenntnisse über die polnische Kultur werden im deutschen Bildungskanon nach wie vor nur indirekt, als eine Art Mangelerscheinung, sichtbar. Wie heißen die berühmtesten polnischen Maler? Fehlanzeige. Oder polnische Schriftsteller ...? Aber doch wenigstens polnische Musiker, und sei es nur ein einziger? „Gelegentlich würden wir mal an einen Tschópäng ’rangehn, das würde mir bestimmt Spaß machen“,

verspricht die Klavierlehrerin in Walter Kempowskis *Tadellöser & Wolff*, das mächtige Fräulein Schnabel. In Polen selbst, in dem von gescheiterten Aufständen und brutaler Besatzungspolitik zermürbten Land, fanden, stärker noch als die Mazurken Chopins, die Kompositionen seines Zeitgenossen Stanisław Moniuszko den Widerhall einer populären und patriotischen Musik, insbesondere die zum Nationalheiligtum erhobene Oper *Halka*. Noch heute schmückt sich fast jede polnische Stadt mit einer Moniuszkostraße oder einem Moniuszkoplatz.

Doch wer kennt diesen polnischen Nationalkomponisten in Deutschland? Der Name Chopin ist hierzulande allgemein geläufig – aber sonst? Den Freunden erlesener Violinmusik wird gewiss der polnische Weltbürger Henryk Wieniawski kein Unbekannter sein. 1882 erblickte Karol Szymanowski das Licht der Welt, ein Repräsentant des alten polnischen Landadels, der sich in seinen Werken einem schwelgerischen, Antike und Orient verherrlichenden Schönheitskult hingab.

Und Witold Lutosławski? Nach manchen Wandlungen und Wendungen in der „Volksrepublik Polen“ errang er die ersehnte Freiheit, die auch zur Leitidee seiner Musik wurde: In einem kompositorischen Verfahren, das er als „begrenzte Aleatorik“ beschrieb, wagte Lutosławski ein musikalisches Spiel mit dem Zufall und der Autonomie des Individuums. Das war zwar längst keine „polnische“ Musik mehr, keine nationale Angelegenheit, aber eine erstaunliche Kunst aus unserer Nachbarschaft, dem Musikland Polen.

W. St.

ALEXANDER HEINZEL

FÜR WIEN GANZ NEU

Wolfgang Amadé Mozarts Kantate über den „reuigen David“

Entstehungszeit:

1782/1783 (Nr. 1–5, 7, 9, 10 als Kyrie und Gloria der Messe in c-Moll, KV 427);

6. März 1785 (Nr. 6 „A te, fra tanti affanni“); 11. März 1785 (Nr. 8 „Tra l’oscure ombre funeste“)

Uraufführung:

13. und 15. März 1785 im Wiener Burgtheater (Nationaltheater) mit den Sopranistinnen Caterina Cavalieri und Elisabeth Distler sowie dem Tenor Valentin Adamberger unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten:

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

Es sollte eine opulente Psalmkomposition werden, mit der sich Wolfgang Amadé Mozart Anfang 1785 beim „Pensionsverein für Wittwen und Waisen österreichischer Tonkünstler“ für die Aufnahme bewerben wollte. Auch wenn es gerade finanziell gut lief, mit seinen neuen und beliebten Klavierkonzerten – wer weiß, ob die Mozarts nicht einmal auf die Absicherung durch eine Rentenkasse angewiesen sein würden. 1771 gegründet, bot die Wiener Tonkünstler-Societät eine Absicherung für Hinterbliebene und Waisen. Mitgliedsbeiträge und Einnahmen aus Benefizkonzerten bildeten die finanzielle Basis für die Wohlfahrt ihrer Mitglieder. Mozart versprach also vollmundig, für ein abendfüllendes Werk zu sorgen – und ruderte alsbald zurück, wie in den Protokollen der Societät am 21. Februar 1785 vermerkt wurde: „Nachdem H: Mozart den versprochenen Psalm nicht hat fertig bringen können, so bietet derselbe dagegen einen andern für Wienn ganz neuen Psalm an, der jedennoch nur um eine Helfte der Musik auszumachen hinreichend ist.“

Kein guter Einstieg für einen Antrag auf Mitgliedschaft. Was Mozart als „Plan B“ anzubieten hatte, reichte nur für die „Helfte der Musik“, also keinen kompletten Konzertabend. Allerdings war der Notfallplan nicht der schlechteste, denn was er stattdessen aus dem Hut zauberte, hatte erwiesenermaßen hohe Qualität: Kurzerhand überarbeitete er seine zwar in Wien 1782/1783 entstandene, aber dort nie aufgeführte und überdies unvollständige „große“ c-Moll-Messe, KV 427. Entstanden war sie im Zusammenhang mit seiner Heirat mit Constanze, die bei der Uraufführung in Salzburg auch eine der Sopranpartien gestaltete. Im Wien

der Josephinischen Reformen konnte Mozart mit einer opulenten Kantatenmesse jedoch nichts mehr anfangen. So musste in ihm der Plan gereift sein, seine Messe in ein neues Werk zu überführen, quasi zu recyceln oder zu „parodieren“, wie es in der Fachterminologie heißt (siehe nächster Text).

Der *Davide penitente* wurde angekündigt als eine „ganz neue, der Zeit angemessene Kantate“. Das wirft Fragen auf, denn eine Kantate besteht üblicherweise auch aus Rezitativen, die hier nicht zu finden sind. Ebenso vergeblich sucht man im *Davide penitente* nach Hinweisen auf die titelgebende Figur: den aus dem Alten Testament bekannten König von Juda und später von Israel sowie Verfasser zahlreicher Psalmen. Stattdessen: Buß- und Reuegebete, keinerlei Handlung, kein David. Neuere Forschungen haben ergeben, dass Mozart bei der Suche nach passenden Texten für seinen *Davide penitente* beim italienischen Gelehrten, Musiker, Juristen und Musikhistoriker Saverio Mattei (1742–1795) fündig wurde. Matteis Übersetzung der biblischen Psalmen ins Italienische hatte literarischen Anspruch und fand große Resonanz unter Literaten und Komponisten wie Metastasio, Hasse, Jommelli oder Paisiello – und eben Mozart.

Die Grundlage für den *Davide penitente* bildeten die beiden vollendeten Teile der c-Moll-Messe: das *Kyrie* und die acht Sätze des *Glorias* . Zwei nennenswerte Änderungen hatte Mozart dabei vorzunehmen. Zunächst wollte er den Anteil an Solo- und Ensemblestücken erhöhen, denn es standen zwei Wiener Stars zur Verfügung: Caterina Cavalieri und Valentin Adamberger, die 1782 bei der Uraufführung der *Entführung aus dem Serail* als Konstanze und Belmonte aufgetreten waren. Für die beiden hat Mozart die Sopranarie Nr. 8 („Tra l’oscure ombre funeste“) sowie die Tenorarie Nr. 6 („A te, fra tanti affanni“) eingefügt. Als weitere Solistin stand bei den beiden Aufführungen des *Davide penitente* im März 1785 im Wiener Burgtheater die erst 16-jährige Elisabeth Distler als zweiter Sopran auf dem Podium. Sie übernahm jene Partie, die in der c-Moll-Messe noch Mozarts Gattin Constanze in Salzburg gesungen hatte. Eine dritte Ergänzung betrifft das große Finale, das er nicht den Klangmassen des Chores alleine überlassen konnte. Hier fügt er in den bestehenden Chorsatz „Chi in Dio sol spera“ (die ehemalige „Cum sancto spiritu“-Fuge der c-Moll-Messe) eine „Cadenza“ ein, die den drei Solisten vorbehalten bleibt. Für deren „geläufige Gurgeln“ komponierte er noch ein abschließendes Feuerwerk der Virtuosität.

Der zweite substanzielle „Eingriff“ besteht in der Neutextierung der vorhandenen Musik. Jeder der c-Moll-Messsätze ist einem Grundaffekt verpflichtet, man denke etwa an den „Qui tollis“-Chor (Nr. 7) mit seinem Lamento-Bass und den peitschenartig akzentuierten Rhythmen. Treffgenau für diesen schon im Barock gebräuchlichen Affekt skandiert der Chor im *Davide penitente* „Se vuoi, puniscimi“ – „Bestrafe mich, wenn du willst“. Aber bereits im Eingangschor „Alzai le flebili voci al Signor“ liegt die Parallelität zum Ursprungstext auf der Hand: Aus „Herr, erbarme dich“ wurde „Zum Herrn erhob ich meine schwache Stimme“. Mit diesen Worten steckt Mozart den inhaltlichen Rahmen ab. Auch wenn der reuige David nirgends als solcher Erwähnung findet, darf der *Davide penitente* als ein individuelles, mehrteiliges Gebet der Reue aus der Ich-Perspektive angesehen werden, bei dem der Hörer zum imaginären Zeugen wird. Stationen dieses musikalisch ausgeschmückten Gebets sind nach den flehenden Eingangsversen aus dem Ersten Bußpsalm der anschließende Lobpreis des Chores Nr. 2 („Cantiam le glorie“) auf die Musik des ursprünglichen *Glorias* , die freundlich lebensbejahenden Verse („... genug der Sorgen“) der ehemaligen „Laudamus“-Arie für den zweiten Sopran (Nr. 3) sowie die virtuoson Nummern 5, 6, 8 und 9, der dramatische Bestrafungs- und Zornes-Chor (Nr. 7) und ein Schlusstableau, in dem sich die düsteren Wolken der Zerknirschung in hoffnungsvollere Töne wandeln. Dreifach genäht hält besser: Erst als blockhafter Chor, dann in einer großen Fuge und anschließend vom Solistenterzett vorgetragen, gibt das Finale dem Hörer viel Glaubensgewissheit mit auf den Heimweg: „Wer auf Gott allein vertraut, fürchtet sich nicht vor solchen Gefahren.“

Unter Kennern hat die Umarbeitung der c-Moll-Messe zum *Davide penitente* eher Stirnrunzeln verursacht; man schreibt von einer Gelegenheitsarbeit, die nicht auf der Höhe von Mozarts Kunst sei – der Text beliebig und nur mühsam den vorhandenen Noten unterlegt, der Aufbau kaum dramaturgisch zwingend. Der Mozart-Forscher Hermann Abert hingegen betonte, dass sich der Text „dem Ausdrucksgehalt der einzelnen Messsätze in höchst feinsinniger Weise“ anpasse. In Wien muss das Werk bei der Premiere wohl eher zwispältig aufgenommen worden sein, denn schon die zweite Aufführung war nicht mehr gut besucht. Und dann verweigerte man Mozart auch noch die Aufnahme in die Tonkünstlersocietät. Jedoch nicht, weil er nur „eine Helfte der Musik“ geliefert hatte. Er scheiterte an einer Formalie. Seine Geburtsurkunde war nicht aufzutreiben.

NICHT LUSTIG

DIE MUSIKALISCHE PARODIE

Wenn es bei diesem Thema etwas zu schmunzeln oder zu kichern gibt, dann ist was schiefgelaufen. Die musikalische Parodie ist sozusagen eine humorfreie Zone, denn anders als in Theater, Literatur oder Film geht es nicht darum, etwas durch Überzeichnung, Karikatur, Satire oder Ironie ins Lächerliche zu ziehen. Hier geht es um ... nun ja: Recycling. Und um: „Das kenn' ich doch von irgendwoher.“ Alte Phänomene in der Musik. Denn warum sollte eine zündende Melodie mit nur einem Text gesungen werden oder eine Komposition nach einer einmaligen Aufführung in der Schublade verschwinden? Eine erste „Parodie-Blüte“ konnte zur Renaissance-Zeit der Hörer einer Messe erleben, wenn sich aus dem vielstimmigen, frommen Gesang plötzlich Melodien bekannter, auch weltlicher Chansons heraushören ließen. Viel verbreiteter jedoch war etwas anderes: Nach der Erfindung des Buchdrucks kursierten alsbald unzählige Liederblätter mit immer neuen Gesängen, Chorälen, Moritaten. Und weil der Abdruck von Noten kompliziert war und im Volk ohnehin keiner Noten lesen konnte, hieß es auf den Zetteln kurz: „Zu singen nach der Melodie von ...“ In der Epoche des Barock lebte ein wahrer Meister der Parodie: Johann Sebastian Bach sah mitnichten ein, warum eine sehr gelungene Arie oder ein zündender Chor aus einer Kantate nicht auch in einer Messe, Passion oder Ratsmusik wieder auftauchen sollte. Auch Mozart stellte sich beim *Davide penitente* diese Frage. Zurecht. Denn bei sich selbst abschreiben ist ja bis heute nicht verboten. Dass diese „Verwertungstechnik“ beim Vielschreiber Rossini zum nahezu täglichen Handwerk gehörte, braucht nicht eigens erwähnt zu werden. Ebenso wenig, dass die musikalische Parodie gerade in unserer Zeit der Massenmedien nicht ausgestorben ist. Und nun sogar versehen mit Humor. Gesetztere unter uns schmunzelten, wenn das Ulk-Duo Feddersen-Hallervorden einen amerikanischen Musical-Hit mit dem Refrain „Du, die Wanne ist voll“ ins Mikro schnodderte. Für Digital Natives sind die Video-Plattformen das Spielfeld für unzählige Parodien bekannter Songs; darunter finden sich trashige Hinterhofvideos ebenso wie fein ausgetüftelte Nachahmungen.

A. H.

Biografien

ILSE EERENS

Die belgische Sopranistin Ilse Eerens verfolgt in einem Repertoire, das von Bach bis zur Musik unserer Tage reicht, eine internationale Laufbahn im Opern- und Konzertfach. Schon beim ARD-Musikwettbewerb 2006 machte die Künstlerin auf sich aufmerksam. Mittlerweile ist sie u.a. regelmäßig am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel zu Gast, wo sie etwa Pamina (*Die Zauberflöte*), Oscar (*Un ballo in maschera*) oder auch Amanda in Ligetis *Le grand macabre* sang und kürzlich als Sophie (*Der Rosenkavalier*) glänzte. Des Weiteren verkörperte sie z.B. bei den Salzburger Festspielen die Erste Dame in der *Zauberflöte*, am Stadttheater Klagenfurt die Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande* und in Lyon u.a. die Titelrolle in Janáček's *Das schlaue Fuchslein*. Begleitet vom Orchestra of the Eighteenth Century interpretierte sie die Mozart-Rollen Pamina, Despina und Susanna. Highlights im Konzertfach waren z.B. Bachs h-Moll-Messe mit dem Amsterdam Baroque Orchestra unter Ton Koopman, Brahms' *Ein deutsches Requiem* mit dem Orchestre des Champs-Élysées und Philippe Herreweghe, Bachs *Johannespassion* mit dem Orchestre philharmonique de Radio France, Mahlers Symphonie Nr. 4 mit der Niederländischen Radiophilharmonie sowie die Uraufführung von Toshio Hosokawas *Nach dem Sturm* mit dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Unter ihren CD-Aufnahmen seien exemplarisch Dvořáks *Requiem* und *Stabat mater* mit Philippe Herreweghe hervorgehoben.

ANGELA BROWER

Die amerikanische Mezzosopranistin Angela Brower ist keine Unbekannte in München: Nach ihrem Studium an der Arizona State University und der Indiana University und ihrem Karrierestart an der Glimmerglass Opera kam sie 2008 ans Opernstudio der Bayerischen Staatsoper. Dort überzeugte sie in der Rolle der Dorabella (*Così fan tutte*), mit der sie später auch bei den Salzburger Festspielen glänzte. Von 2010 bis 2016, als Ensemblemitglied der Staatsoper, erlebte das Publikum sie u. a. als Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Komponisten (*Ariadne auf Naxos*), in der Titelrolle von *La Cenerentola* sowie als Nicklausse (*Les contes d'Hoffmann*) – die Figur, durch die sie berühmt wurde. Ihre Stimme erklingt weltweit, z. B. gastierte

sie an der Wiener Staatsoper, der Opéra de Paris, der Deutschen Oper Berlin und der New Yorker „Met“, wo sie 2019 den Octavian (*Der Rosenkavalier*) verkörperte. Ihr Konzertrepertoire reicht von Mozarts *Requiem* bis hin zu Bergs *Sieben frühen Liedern*.

BENJAMIN HULETT

Ob an der Oper oder im Konzert, Tenor Benjamin Hulett ist ein gefragter Künstler. So lieh der Brite dem Tamino am Royal Opera House Covent Garden in London und bei den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle seine Stimme; er verkörperte Don Ottavio (*Don Giovanni*) an der Dresdner Semperoper und David (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Accademia di Santa Cecilia, wirkte mit an Ravels *L'heure espagnole* mit dem Los Angeles Philharmonic unter Charles Dutoit und gastiert regelmäßig bei den BBC Proms, wo er u. a. mit Strawinskys *Pulcinella* und Händels *Solomon* auftrat. Ausgebildet wurde der Sänger am New College in Oxford und an der Guildhall School of Music and Drama in London. Auch zum deutschsprachigen Raum hat Benjamin Hulett eine tiefere Verbindung: Von 2005 bis 2009 war er Mitglied der Hamburgischen Staatsoper. An der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper oder auch bei den Salzburger Festspielen war er zu Gast.

MONIKA MANZ

Monika Manz, gebürtige Niederbayerin, lebt und arbeitet seit vielen Jahren in München. Ihre Schauspielausbildung erhielt sie am legendären Off-Off-Broadway-Theater La MaMa in New York, wo sie auch zwei Jahre Ensemblemitglied war. Feste Engagements führten sie in Deutschland u. a. nach Freiburg, Konstanz, Hannover und Nürnberg. Seit 1986 zurück in der bayerischen Landeshauptstadt, spielt sie auf großen und kleinen Bühnen, darunter die Münchner Kammerspiele, das Münchner Volkstheater, das Teamtheater und das „theater ... und so fort“. Darüber hinaus kennt man Monika Manz von Inszenierungen auf der Luisenburg bei Wunsiedel, aber auch durch Rollen in Film und Fernsehen, z. B. in *Polizeiruf 110*, *Wackersdorf*, *Oktobertfest 1900*, *Let's Go!* oder auch *Wer früher stirbt, ist länger tot* sowie in der Kultserie *Dahoam is Dahoam* des BR Fernsehens. Dank ihrer Darstellungskunst hat sie sich dabei ein ganz eigenes künstlerisches Profil geschaffen.

SEBASTIAN JEKUL

Sebastian Jehkul startete seine Schauspielkarriere 2016 im Jungen Residenztheater München mit einer Hauptrolle in Anja Sczilinskis Bühnenumfassung des Films *Wir sind jung, wir sind stark* über die Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen. Die *Süddeutsche Zeitung* bescheinigte seiner Darstellung des Stefan damals „eine eindringliche Authentizität“. Das Studium am Salzburger Mozarteum schloss Sebastian Jehkul 2020 mit dem Diplom ab. Schon während seiner Ausbildung spielte er in mehreren Filmproduktionen – darunter die für den Grimme-Preis nominierte Tragikomödie *Now or Never* in der Regie von Gerd Schneider sowie der portugiesische Streifen *Mosquito* in der Regie von João Nuno Pinto, der u. a. beim Internationalen Filmfestival in São Paulo ausgezeichnet wurde. Derzeit wirkt Sebastian Jehkul an verschiedenen Fernsehproduktionen mit. Zuletzt war er z. B. in einer Folge der Serie *Der Alte* sowie im „Tauschkrimi“ *Muttertag* auf den Bildschirmen zu sehen.

ANTON LEISS-HUBER

An der Hochschule für Musik und Theater München, an der Theaterakademie August Everding und am Konservatorium der Stadt Wien studierte Anton Leiss-Huber klassischen Gesang sowie Schauspiel. Zunächst arbeitete er ausschließlich auf der Bühne – im In- und Ausland, im festen Ensemble wie auch als Gast. Als Autor wurde Anton Leiss-Huber von der Öffentlichkeit erstmals im Hörfunkprogramm des Bayerischen Rundfunks wahrgenommen, als er von 2009 bis 2012 neben seiner Sprechertätigkeit für die wöchentliche historische Kurzhörspiel-Serie *Bayerische Miniaturen* auf Bayern 1 und Bayern 2 mehr als zwanzig Folgen schrieb. Sein Debütroman *Gnadenort* erschien 2015. Diesem folgten bisher vier weitere Bände und das zehnteilige Hörbuch *Zeitgeister* über Randnotizen der Weltgeschichte. Markus Blume, Bayerischer Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, zeichnete ihn 2022 mit einem Förderstipendium für Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus.

IVAN REPUŠIĆ

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe und bei Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. Seine Karriere startete Ivan Repušić am Kroatischen Nationaltheater in Split als Chefdirigent und Operndirektor. Grundlegende

Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter der Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Von 2010 bis 2013 war Ivan Repušić Erster Kapellmeister und von 2016 bis 2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Dort dirigierte er z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Aida* und *Salome*.

2011 debütierte Ivan Repušić mit *La bohème* an der Deutschen Oper Berlin, wo er seit 2014 Erster ständiger Gastdirigent ist und bereits viele zentrale Werke präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Er war u. a. auch an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden, der Komischen Oper Berlin und dem New National Theatre Tokyo sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie zu erleben.

2017 übernahm Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters. Mit Verdis *Luisa Miller* setzte er den Auftakt zu einem Zyklus von frühen und selten gespielten Verdi-Opern; die Livemitschnitte erschienen jeweils auf CD. Weitere Highlights waren Gastspiele in Budapest, Ljubljana und Zagreb, eine Konzertreise mit Diana Damrau sowie 2022 die erste „Klassik in Bayern“-Tournee. Neue Repertoire-Horizonte eröffnete Ivan Repušić etwa mit Igor Kuljerićs *Kroatischem glagolitischen Requiem*; die CD-Veröffentlichung wurde mehrfach ausgezeichnet.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHEFDIRIGENT Ivan Repušić
ERSTER GASTDIRIGENT Patrick Hahn
MANAGEMENT Veronika Weber
Bayerischer Rundfunk, 80300 München
Tel. 089/59 00 30 325
rundfunkorchester.de

Programmheft
Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,
Programmbereich BR-KLASSIK
Redaktion: Dr. Doris Sennefelder
Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis Alexander Heinzl, Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Dominik Sigl (Brower, Hulett), Doris Sennefelder (Eerens, Repušić), weitere Biografien nach Agenturmaterial.

Notenmaterial: Bärenreiter Verlag, Wise Music Group