

1. Sonntagskonzert 2016/2017

9. Oktober 2016

Prinzregententheater

Einführung mit Irina Paladi: 18.00 Uhr im Gartensaal

Konzert: 19.00 Uhr – ca. 21.15 Uhr

CAMILLE SAINT-SAËNS

»Proserpine«

Drame lyrique in vier Akten

Libretto von Louis Gallet

Konzertante Aufführung in französischer Sprache
mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Susanne von Tobien)

Pause nach dem II. Akt

In Kooperation mit
Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française

CD-Mitschnitt für »Opéra français« / Palazzetto Bru Zane

Direktübertragung auf BR-KLASSIK sowie Übertragungen im Rahmen der
Europäischen Rundfunkunion (EBU)

In der Pause auf BR-KLASSIK (als Podcast verfügbar): »PausenZeichen«.
»Mehr Wagner hab' ich in keinem meiner Bühnenwerke«. Die Oper *Proserpine*
von Camille Saint-Saëns, wiederentdeckt vom venezianischen Palazzetto
Bru Zane. Ein Beitrag von Michael Atzinger

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«.

Besetzung

Véronique Gens	PROSERPINE (Sopran)
Marie-Adeline Henry	ANGIOLA (Sopran)
Clémence Tilquin	ERSTES MÄDCHEN/NOVIZIN/NONNE (Sopran)
Frédéric Antoun	SABATINO (Tenor)
Mathias Vidal	ORLANDO (Tenor)
Artavazd Sargsyan	FILIPPO/GIL (Tenor)
Philippe-Nicolas Martin	ERCOLE (Bariton)
Andrew Foster-Williams	SQUAROCCA (Bassbariton)
Jean Teitgen	RENZO (Bass)

Vlaams Radio Koor

Edward Caswell / Hervé Niquet EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester

Ulf Schirmer LEITUNG

Palazzetto Bru Zane

Centre de musique romantique française

Kooperationspartner des Münchner Rundfunkorchesters

Der »Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française« (Zentrum für französische Musik der Romantik) hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen aus dem sogenannten langen 19. Jahrhundert von 1780 bis 1920 wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten barocken Palast (Casino Zane) aus dem Jahr 1695. Palazzetto Bru Zane vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch – ganz im humanistischen Geist der dahinterstehenden Stiftung Bru, welche von der französischen Medizinerin, Wissenschaftlerin und Unternehmerin Nicole Bru gegründet wurde und in der Schweiz angesiedelt ist. Im Zentrum der Arbeit von Palazzetto Bru Zane stehen in Verbindung mit internationalen Institutionen somit Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte sowie die Förderung von pädagogischen Projekten und CD-Produktionen. (www.bru-zane.com)

Die Aufführungen von Charles Gounods Oper *Cinq-Mars* in München sowie am Theater an der Wien und an der Opéra Royal in Versailles bildeten 2015 den Auftakt zu einer längerfristigen Kooperation zwischen Palazzetto Bru Zane und dem Münchner Rundfunkorchester; der Konzertmitschnitt von *Cinq-Mars* erschien anschließend auf CD (»Opéra français«/Palazzetto Bru Zane). Im Januar 2016 folgte Benjamin Godards Oper *Dante* in München und Versailles. Das dritte gemeinsame Projekt ist nun Camille Saint-Saëns' *Proserpine*; auch dieses Werk wird bei den Münchner Sonntagskonzerten und in Versailles präsentiert. In der Spielzeit 2017/2018 wird als vierte Kooperation mit Palazzetto Bru Zane abermals eine Oper von Charles Gounod erklingen, dessen Geburtstag sich 2018 zum 200. Mal jährt: *Le tribut de Zamora*. Das von Palazzetto Bru Zane neu herausgegebene Noten- und Informationsmaterial bildet jeweils die Grundlage für die Einstudierung der Wiederentdeckungen.

»Proserpine«

Handlung

Italien, 16. Jahrhundert.

I. AKT

Abenddämmerung in den Gärten von Proserpines Palast.

1. Szene

Die Kurtisane Proserpine öffnet ihre Gärten für ein Fest, nachdem sie sich einen Monat lang in ihren Palast zurückgezogen hatte. Gäste haben sich versammelt und fragen sich, wem sie heute ihre Gunst erweisen wird.

2. Szene

Proserpine erscheint. Sie reagiert nicht auf die Forderungen der Freier, sondern hält sehnsüchtig Ausschau nach Sabatino. Da sie ihn nicht entdecken kann, zieht sie sich wieder zurück.

3. Szene

Renzo und sein Freund Sabatino erscheinen. Sabatino, der früher einen freizügigen Lebensstil pflegte und im Kreis Proserpines verkehrte, soll nun Renzos fromme Schwester Angiola heiraten. Renzo verlangt, dass sein zukünftiger Schwager sich ausdrücklich von Proserpine lossagt.

4. Szene

Proserpine kehrt mit ihrer Entourage zurück und begrüßt Renzo mit übertriebenem Liebreiz, ignoriert aber Sabatino, um seine Reaktion zu prüfen. Nachdem auch er scheinbar keine Kenntnis von ihr nimmt, schickt sie alle Anwesenden zum Konzert, das in diesem Moment im Palast beginnt.

5. Szene

Allein zurückgeblieben, gesteht sich Proserpine ihre innige Liebe zu Sabatino ein, fürchtet aber, dass ihre Gefühle unerwidert bleiben werden.

6. Szene

Sabatino kehrt aus dem Festsaal zurück und fragt Proserpine, warum sie ihn immer abgewiesen habe. Sie erklärt, dass sie sich nicht nach der körperlichen, mit Geld bezahlten, sondern nach echter, seelischer Liebe sehne, und deutet ihre Gefühle gegenüber Sabatino an. Um sie zu kränken und gegen sich aufzubringen, bietet er sich als bezahlender Freier an. Tief verletzt jagt sie ihn davon. Im Abgehen trifft er auf Renzo und sagt ihm, dass er getan habe, was dieser verlangte.

7. Szene

Enttäuscht von Sabatino und den reichen Männern, die sich ihre Liebe nur kaufen, denkt Proserpine darüber nach, sich einem armen Schlucker hinzugeben.

8. Szene

Just in diesem Moment wird der Verbrecher Squarocca herbeigebracht, der bei dem Versuch gefangen genommen wurde, in Proserpines Gemach Schmuck zu stehlen.

9. Szene

Anstatt Squarocca ins Gefängnis bringen zu lassen, drängt Proserpine ihn dazu, sie aufs Fest zu begleiten.

10. Szene

Die Gäste kommen aus dem Palast zurück in den Garten und sind erstaunt, Squarocca an Proserpines Seite zu sehen. Einer der Ihren erwähnt, dass Sabatino demnächst die Schwester Renzos heiraten werde, die er bereits seit zwei Jahren verehere. Proserpine ist außer sich, versichert sich aber sogleich planvoll der Ergebenheit Squaroccas. Dann eröffnet sie das Fest.

II. AKT

Im Inneren eines Klosters.

1. Szene

Junge Novizinnen und Klosterschülerinnen preisen das traumhafte Leben, das Angiola an der Seite eines schönen Mannes erwartet. Sie selbst aber hat die Hoffnung darauf verloren und glaubt, dass ihr Bruder sie nicht mehr verheiraten will.

2. Szene

Der soeben angekommene Renzo verkündet seiner Schwester, dass ihr Leben hinter Klostermauern zu Ende sei, da er ihr einen Mann ausgewählt habe. Feierlich präsentiert er ihr Sabatino.

3. Szene

Angiola erschrickt beim Anblick Sabatinos. Renzo beruhigt sie aber mit dem Hinweis, dass dieser nun ein rechtschaffenes Leben führe. Die beiden verloben sich, worauf Renzo Sabatino veranlasst, heimzukehren und alles für Angiolas Ankunft vorzubereiten. Er selbst werde in drei Tagen mit seiner Schwester nachreisen.

4. Szene

Das Kloster öffnet seine Tore für eine Armenspeisung. Squarocca mischt sich unter die Menge und beobachtet Angiola.

III. AKT

Ein Zigeunerlager in den Bergen.

1. Szene

Squarocca wird von den Zigeunern als Kamerad begrüßt und bittet sie, ihm bei der Umsetzung von Proserpines Plan behilflich zu sein.

2. Szene

Proserpine erscheint als Zigeunerin verkleidet. Squarocca berichtet, dass er bereits die nötigen Vorbereitungen getroffen habe, um die Heimreise Angiolas und Renzos zu unterbrechen und die Geschwister ins Lager zu locken.

3. Szene

Allein geblieben, beklagt Proserpine, dass Sabatino ihre Liebe nicht erwidert. Sie will sein Glück jedoch nicht akzeptieren, sondern die Verlobten auseinandertreiben. In einer feierlichen Anrufung der Unterweltsgöttin Proserpina fühlt sie sich ihrer Namensvetterin auch in der Dunkelheit ihrer Seele verbunden: Wie die antike Göttin des Tageslichts beraubt war, so müsse sie die Liebe entbehren.

4. Szene

Squarocca kehrt zurück und berichtet, dass Angiola und Renzo sich nähern und ihre Reise bald unterbrochen werde. Um die Hilfesuchenden ins Lager zu locken, stimmt er ein Trinklied an.

5. Szene

Renzo kommt mit seiner Schwester ins Lager und berichtet von einem Unfall mit ihrer Kutsche. Squarocca bietet an, den Schaden zu beheben, packt Riemen und Seile und geht mit Renzo zur Unfallstelle, während Angiola bei Proserpine warten soll.

6. Szene

Proserpine gibt vor, aus Angiolas Hand zu lesen. Sie verkündet, dass ihre Heirat verflucht sei und dass ihr und ihrem Bruder tödliches Unheil drohe, sollte sie nicht sofort ins Kloster zurückkehren. Unverblümt fordert sie von Angiola, ihren Verzicht auf die Heirat zu schwören. Als diese sich weigert, wirft Proserpine ihre Verkleidung ab und droht der Rivalin offen, sie zu töten.

7. Szene

Squarocca kehrt zurück, nachdem er Renzo gefesselt hat, und wird von Proserpine angewiesen, auch Angiola gefangen zu halten, während sie selbst zu Sabatino aufbricht. Doch in der Ferne werden Schüsse hörbar. Renzo tritt mit Soldaten auf, die ihn offenbar befreit haben und nun Squarocca festsetzen. Angiola und Renzo fallen sich in die Arme.

IV. AKT

Am Abend in Sabatinos Haus.

1. Szene

Sabatino kann angesichts der bevorstehenden Hochzeit sein Glück nicht fassen.

2. Szene

Überraschend erscheint Proserpine und gesteht Sabatino, dass sie ihn immer geliebt und stets nur zum Schein zurückgewiesen habe. Sabatino sagt ihr, sie solle auf immer verschwinden. Während er nach draußen geht, um seine Verlobte in Empfang zu nehmen, schleicht sie sich jedoch zurück und versteckt sich hinter einem Vorhang.

3. Szene

Sabatino und Angiola schwören sich ewige Liebe. Wütend stürzt Proserpine hinter dem Vorhang hervor, um Angiola zu erdolchen. Sabatino wirft sich vor seine Verlobte, worauf Proserpine sich selbst tötet. Im Sterben wünscht sie den Liebenden, miteinander glücklich zu sein.

Florian Heurich

Königin der Nacht und Engel des Tags

Zu Camille Saint-Saëns' Oper *Proserpine*

Entstehung des Werks:

1886/1887 (1. Fassung); 1899 (2. Fassung)

Uraufführung:

14. März 1887 an der Opéra-Comique in Paris

Lebensdaten des Komponisten:

* 9. Oktober 1835 in Paris

† 16. Dezember 1921 in Algier

Im dritten Akt von Camille Saint-Saëns' Oper *Proserpine* ruft die Titelfigur ihre mythologische Namensgeberin an ? Proserpina, die Göttin der Unterwelt. Hier, in der Schlüssel-szene des Werks, offenbart sich die ganze Tragik dieser Frau, die sich nach der wahren Liebe sehnt, sich dabei jedoch bewusst ist, dass sie diese niemals finden wird. Proserpine, die Kurtisane, bezeichnet sich und die antike Göttin als »reines sans soleil«, als »Königinnen ohne Sonne«. So wie die Göttin fernab des Tageslichts lebt, so lebt die Kurtisane weit weg von der Liebe. Damit erschöpfen sich aber auch schon die Bezüge zur Mythologie. *Proserpine* ist vielmehr das Drama einer schillernden Frau, die niemals gegen die lichte Reinheit ihrer Nebenbuhlerin Angiola im Kampf um das Herz Sabatinos ankommen kann, aber dennoch die um ein Vielfaches faszinierendere Persönlichkeit ist. Der Kontrast zwischen diesen beiden Frauenfiguren, der zum Schattendasein Verdammten und der engelsgleich Leuchtenden, bildet das dramaturgische Zentrum der Oper, um das herum das gesamte Drama aufgebaut ist. Leidenschaft, Geheimnis und dunkle Glut auf der einen Seite, Klarheit und Anstand auf der anderen.

Als Saint-Saëns auf das 1838 geschriebene Theaterstück *Proserpine* stieß, ein Jugendwerk des im literarischen Umfeld von Victor Hugo tätigen Schriftstellers Auguste Vacquerie, war er sofort begeistert von der geheimnisvollen Titelfigur und vom opulenten Renaissanceambiente der in Florenz angesiedelten Handlung. Komponist und Autor kamen bereits über eine Oper im italienischen Stil überein, da der Schauplatz dies nahelegte, das Projekt konnte jedoch nicht verwirklicht werden. Erst mehrere Jahre später, als sich Saint-Saëns und Vacquerie bei einem Diner im Haus Victor Hugos wiederbegegneten, wurde die Idee erneut aufgegriffen, und man zog Louis Gallet als Librettisten hinzu, der aus dem Damentext ein Opernlibretto machen sollte: nun allerdings ein Drame lyrique »à la française«. Die Uraufführung fand schließlich am 14. März 1887 an der Opéra-Comique in Paris statt. *Proserpine* stand jedoch von Anfang an unter einem ungünstigen Stern, da bereits elf Tage nach der Uraufführung in der Salle Favart, der Spielstätte der Opéra-Comique, ein verheerender Brand ausbrach, der die Kulissen und einen großen Teil des Notenmaterials vernichtete. Lediglich die Orchesterpartitur wurde verschont, jedoch war an weitere Aufführungen vorerst nicht zu denken. So blieb die Oper bis heute eines der am meisten vernachlässigten Stücke von Saint-Saëns.

Für die Opéra-Comique war *Proserpine* ein eher ungewöhnliches Werk hinsichtlich Dramaturgie, Libretto und musikalischer Konzeption. Als Drame lyrique ohne gesprochene Dialoge entsprach es kaum mehr den Kriterien der an der Opéra-Comique bis dahin vornehmlich gespielten Gattung gleichen Namens, und in Saint-Saëns' oftmals symphonischer Kompositionsweise, die sich über weite Strecken eher aus der Deklamation entwickelt als aus der stimmlichen Bravour, klingt deutlich der seinerzeit die französische Musik überschwemmende Wagnerismus an. Auch die Verwendung einiger Leitmotive hatte der Wagner-Verehrer Saint-Saëns von seinem deutschen Kollegen übernommen. So finden sich in der Partitur etwa Motive, die Proserpine und Angiola sowie deren unterschiedlichen Liebeskonzepten zuzuordnen sind. Genau das war es, was Kritik hervorrief und auch einer gewissen Polemik hinsichtlich französischem und deutschem Stil, die gerade in Paris aufgeflammt war, zusätzliche Nahrung gab. Während der erste Akt mit seinen Arien und seiner eingängigen Melodik sowie der zweite Akt mit seinem zarten Lyrismus uneingeschränkte Zustimmung fanden, empfand man die letzten beiden Akte als eher befremdend. Zu kompliziert sei Saint-Saëns' Kompositionsweise, zu sehr dominiere der Symphoniker über den Bühnenkomponisten, so hieß es. Bezeichnenderweise konnte man im selben Jahr wie *Proserpine* überdies seine monumentale *Orgelsymphonie* erstmals in Paris erleben, ein halbes Jahr nach ihrer Londoner Uraufführung. Tatsächlich hört man den komplexen und ausgefeilten Orchesterklang dieses Werks stellenweise auch aus *Proserpine* heraus. Das, was Ende der 1880er Jahre noch vor den Kopf stieß, zumal bei einem Werk für die Opéra-Comique, macht jedoch gerade die Originalität dieser Oper aus.

Angesichts der Polemik sah sich Saint-Saëns gezwungen, seine Theaterästhetik öffentlich in der Musikzeitschrift *Le ménestrel* zu verteidigen: »[...] ich glaube, dass das Drama auf eine Synthese verschiedener Stile zusteuert: der Gesang, die Deklamation, die Symphonie vereint in ständigem Gleichgewicht, sodass der Schöpfer alle Mittel der Kunst ausschöpfen kann und der Zuhörer all seine legitimen Geschmäcker befriedigt sieht.« Saint-Saëns' Konzept einer Mischung der Stile spiegelt sich auch in der musikalischen Ausgestaltung der vier Akte wider, wobei in jedem von ihnen ein anderer Ton angeschlagen wird. Der Librettist Louis Gallet, der dem Komponisten die textliche Vorlage dafür lieferte, bezeichnete den Charakter der einzelnen Akte der Reihe nach als »symphonisch, melodisch, pittoresk, dramatisch«, entsprechend der jeweiligen Bühnensituation: ein Fest im Garten von Proserpines Palast, eine Klosterszene mit dem zaghaften Kennenlernen von Angiola und Sabatino, ein farbenfrohes Zigeunerlager und schließlich die finale tödliche Konfrontation aller Beteiligten.

Insbesondere der zweite Akt, der die lyrischsten Momente der Partitur enthält, ist eine Erfindung Gallets. In Vacqueries Theaterstück kommt diese Szene im Kloster nicht vor, der Librettist erzeugt mit diesem Kunstgriff jedoch den größtmöglichen Kontrast zur Wollust im Palast Proserpines, wodurch die beiden Frauen in ihrer vollen Gegensätzlichkeit etabliert sind. Für die Renaissanceopulenz des ersten Akts ließ sich Saint-Saëns auf einer Florenzreise im Vorfeld der Komposition inspirieren, auf der er ganz ins Ambiente der Geschichte eintauchte und bereits klare Gedanken zur Szenerie formulierte. Diese solle aus Portalen und Marmortreppen bestehen, dazu »vier oder fünf hübsche Tänzerinnen, prächtig gekleidet im Stil Veroneses, die hübsche Posen einnehmen und sich mit den jungen Leuten unterhalten«. Auch die Konzeption der Titelfigur hatte er klar vor Augen als »eine seltsame und mysteriöse Frau«, die jedoch nicht allzu abstoßend und rätselhaft erscheinen dürfe.

In einem kurzen Orchestervorspiel werden zwei wichtige Motive exponiert, die sich durch das gesamte Werk ziehen: eines für Proserpine und ein weiteres für deren Sehnsucht nach Liebe. Während der erste Akt mit buntem Treiben auf einem rauschenden Fest beginnt, auf dem Proserpines Liebhaber eine Siciliana anstimmen und eine Pavane der Bühnenmusik eine entrückte Renaissance-Atmosphäre heraufbeschwört, präsentiert sich die Titelfigur zunächst von ihrer melancholischen und sehnsuchtsvollen Seite. Sabatino tritt mit einem an seinen Freund Renzo gerichteten Arioso auf. In der zentralen Auseinandersetzung zwischen Proserpine und Sabatino steigert sich die Sehnsucht der Kurtisane dann mehr und mehr zur glühenden Leidenschaft. »Sie ist vom Geblüt der großen Liebenden«, so Saint-Saëns. Sabatino sieht in ihr jedoch nur die Frau, für die Liebe gleich Geld ist. Wenn sich Proserpine, der die wahre Liebe versagt blieb, schließlich dem Banditen Squarocca hingibt, bricht wieder die dekadente Feststimmung in die Szenerie hinein, die sich zum Aktschluss in einer Art Brindisi (ital.: Trinklied) bis zur Orgie steigert.

Auf den opulenten ersten Akt folgt im zweiten Akt die Intimität des Klosters, in dem Angiola lebt. Schon das leuchtende Orchestervorspiel und der religiöse Unterton, der hier mitschwingt, unterstreichen den bereits durch ihren Namen angedeuteten engelsgleichen Charakter von Proserpines Gegenspielerin. Als Inbegriff von subtiler, hoher Liebeslyrik bringt Sabatino seiner zukünftigen Braut ein Sonett dar. Der Akt, in dem zwei zentrale Leitmotive dominieren – »Triumph der Anmut« und »eheliche Liebe« – endet in einem breit angelegten und raffiniert gestalteten Ensemble, das bei der Uraufführung wegen des großen Jubels sogar wiederholt wurde.

Der dritte Akt beginnt mit einer Genreszene im Lager der Zigeuner. Eine Tarantella bietet Raum für ein Ballett und geht dann in einen Chor der Zigeuner über. Diese Szene fügte Saint-Saëns erst nachträglich in die Partitur ein, quasi als Zugeständnis an die Pariser Opernkonventionen und den Geschmack des Publikums, das derartige Tanz- und Chornummern erwartete. Überhaupt ist dieser Akt, dessen Charakter Gallet als »pittoresk« beschrieben hatte, der kontrastreichste des ganzen Werks. Ein Trinklied Squaroccas etwa hebt das folkloristische Ambiente der Szenerie hervor, andererseits findet sich hier auch Proserpines zentrale Solonummer. Wenn sie in ihrem großen Monolog ihre Namensverwandte, die Göttin der Unterwelt, anruft, offenbart dies den zerrissenen Charakter der sich verzweifelt nach Liebe sehnenen Kurtisane, der mit Angiola ein komplett gegensätzliches Frauenbild vor Augen geführt wurde. »Angiola ist der Tag, Proserpine die Nacht«, so Saint-Saëns, doch »die Nacht ist schöner als der Tag«. In einer Konfrontation der beiden Frauen prophezeit die sich als wahr sagende Zigeunerin ausgebende Proserpine ihrer Kontrahentin eine schlechte Zukunft. In ihrer Reinheit widersteht Angiola jedoch den Einschüchterungsversuchen Proserpines, die sich hier – halb Carmen, halb Ulrica aus Verdis *Un ballo in maschera* – von ihrer undurchsichtigsten und bedrohlichsten Seite zeigt.

Ein langes Zwischenspiel leitet in den vierten Akt über. Aus der überarbeiteten Fassung seiner Oper hatte Saint-Saëns diesen symphonischen Entracte wieder herausgenommen, unter anderem wohl wegen der Kritik, *Proserpine* sei zu orchestral und zu wenig theatralisch gedacht. In der im heutigen Konzert gespielten Version erklingt jedoch dieses klangmalerische Orchesterstück, in dem fast im Stil einer Symphonischen Dichtung nachgezeichnet wird, wie Proserpine beinahe wahnsinnig vor Eifersucht dem von ihr begehrten Sabatino durch die Berge bis zu seinem Haus hinterhereilt. Das Duett zwischen den beiden, in dem Proserpine Sabatino ihre wahren Gefühle gesteht, von ihm jedoch zurückgewiesen wird, bildet daraufhin denn auch den ergreifenden, leidenschaftlichen Höhepunkt der Partitur.

Danach geht alles sehr schnell. In einen Zwiesgespräch von Sabatino und Angiola, in dem sich beide in einer langen Unisonophrase ihrer Liebe versichern, mischen sich Proserpines hasserfüllte Einwürfe, durch die diese Szene zum Terzett erweitert wird. Als die Kurtisane sich schließlich mit einem Dolch auf Angiola stürzt, geht Sabatino dazwischen, und Proserpine ersticht sich selbst. Ihre letzte ersterbende Phrase führt noch einmal die gesamte Tragik dieser Frau vor Augen, während sich im Orchester erneut das Motiv der Liebessehnsucht, mit dem die Oper auch begonnen hatte, aufbaut. »Grauensvolles Problem«, so kommentiert Saint-Saëns selbst den Schluss seiner Oper und fasst damit das ganze Dilemma seiner schillernden Titelfigur zusammen: »Satan, der Aufrührer, der ewige Verdammte, erdrückt mit seiner Überlegenheit die treuen Engel.« Der ewige Konflikt zwischen hell und dunkel, zwischen der reinen, aber womöglich etwas langweiligen Lichtgestalt und der faszinierenden Königin der Finsternis kommt auch hier zu einem höchst ambivalenten Ende.

Herrscherinnen der Liebe

Kurtisanen in Kunst und Kultur

Im Italien der Renaissance war das Kurtisanenwesen Teil der besseren Gesellschaft, vor allem in Rom, Florenz und Venedig. Schon der Name, der sich vom französischen »court« ableitet, legt nahe, dass die Kurtisanen in enger Verbindung zu Hof und Adelskreisen standen und dementsprechend meist gebildete und in Kunst und Literatur versierte Damen waren. »Fernerhin verstehen sie es, einen Mann durch Lautenspiel zu entzücken oder ihn mit dem süßen Klang ihrer Stimme zu verführen. Auch wirst du in einer auserlesenen venezianischen Kurtisane eine gewandte Gesprächspartnerin finden, die deine Standhaftigkeit, wenn alle anderen Reizmittel versagt haben, mit ihrer Redefertigkeit bestürmen wird«, so berichtet ein englischer Reisender um 1600. Eine der bekanntesten Kurtisanen dieser Zeit, die sich gleichzeitig als Dichterin betätigte, war Veronica Franco, und auch die Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi soll diesem Gewerbe nachgegangen sein.

In den eleganten Pariser Salons des 18. und 19. Jahrhunderts regierten ebenfalls die Kurtisanen, denen etwa Alexandre Dumas mit *La dame aux camélias* (*Die Kameliendame*) und Giuseppe Verdi mit seiner daraus hervorgegangenen Oper *La traviata* ein Denkmal setzten.

Die erotischen, mysteriösen Frauen, die im Zwiespalt zwischen käuflicher und wahrer Liebe stehen, die zum schmachvollen Schattendasein verdammt sind und nach Ehre und Anstand streben, waren seit jeher ein beliebtes Thema in Kunst, Literatur und Musik. Pietro Aretino verfasste Anfang des 16. Jahrhunderts die *Ragionamenti* (*Kurtisanengespräche*), später wird der Roman *Splendeurs et misères des courtisanes* (*Glanz und Elend der Kurtisanen*) Teil von Honoré de Balzacs *Comédie humaine*, und Émile Zola verewigt in *Nana* eine Dame der Pariser Halbwelt. Kurtisanen der Oper sind etwa Massenets Thaïs oder Offenbachs Giulietta, und selbst Camille Saint-Saëns hat einige Jahre nach *Proserpine* mit der antiken Hetäre Phryné noch einmal eine Frau der käuflichen Liebe zu einer Bühnenfigur gemacht.

F. H.

Biografien

VÉRONIQUE GENS

Insbesondere im Barock- und im Mozart-Fach hat sich die französische Sopranistin Véronique Gens weltweit einen Namen gemacht. International bekannt wurde sie als Donna Elvira in der *Don Giovanni*-Inszenierung von Peter Brook, aber auch Vitellia, Fiordiligi und die Figaro-Gräfin zählen zu ihrem Repertoire. Die großen Rollen der Tragédie lyrique (z. B. *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide* und *Alceste*) beherrscht sie ebenso wie etwa Alice (*Falstaff*), Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) oder Hanna Glawari (*Die lustige Witwe*). Dabei gastiert sie an allen führenden Bühnen ? von der Wiener Staatsoper bis Covent Garden, von Salzburg bis Glyndebourne. Véronique Gens hat mit renommierten Klangkörpern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Mahler Chamber Orchestra und den Berliner Philharmonikern zusammengearbeitet. Beim Münchner Rundfunkorchester übernahm sie zuletzt die weiblichen Hauptrollen in Gounods *Cinq-Mars* und Benjamin Godards *Dante*.

MARIE-ADELINÉ HENRY

Die Sopranistin Marie-Adeline Henry, geboren in Bordeaux, begann im Alter von 16 Jahren mit ihrer Gesangsausbildung, die sie am Atelier lyrique der Pariser Oper vervollkommnete. Bereits hier konnte sie als Fiordiligi in Mozarts *Così fan tutte* und als Helena in Britten's *A Midsummer Night's Dream* einen Ausschnitt ihrer späteren künstlerischen Bandbreite präsentieren. Sie nahm an Meisterklassen u. a. von Natalie Dessay und José Cura teil. Marie-Adeline Henry bewegt sich musikalisch zwischen den Welten barocker, klassischer und zeitgenössischer Werke: Sie brillierte als Valletto in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* in Paris und als Abigail Williams in Robert Wards *The Crucible* in New York. Weiter zählen zu ihrem Repertoire die Partien der Donna Elvira

(*Don Giovanni*), Micaëla (*Carmen*) und Mélisande (*Pelléas et Mélisande*). Zuletzt war sie an der Opéra de Rennes in den Rollen der Arminda (*La finta giardiniera*) und der Tatjana (*Evgenij Onegin*) zu erleben.

CLÉMENCE TILQUIN

Am Konservatorium in Genf als Cellistin und Sängerin ausgebildet, entschied sich Clémence Tilquin ? nach weiterer Perfektionierung u. a. bei Edda Moser und Teresa Berganza – schließlich für die Gesangslaufbahn. Ihr musikalisches Repertoire spannt einen weiten Bogen von der Titelrolle in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* über Papagena (*Die Zauberflöte*) und Adina (*L'elisir d'amore*) bis hin zu Eurydice in Offenbachs *Orphée aux enfers*. Mit Ravels *L'enfant et les sortilèges* debütierte sie beim Festival in Aix-en-Provence, und Frank Martins *Le conte de Cendrillon* mit Clémence Tilquin als Aschenbrödel erschien auf CD. Des Weiteren gestaltete sie die Lucinde in Gounods *Le medecin malgré lui* in Genf sowie Elvira (*L'italiana in Algeri*) und Frasquita (*Carmen*) in Avignon. Auch im Konzertbereich beeindruckt die junge Sopranistin durch Vielfalt und trat z. B. in Bachs *Magnificat*, Schönbergs *Pierrot lunaire* oder auch der populären *Misa criolla* von Ariel Ramírez auf.

FRÉDÉRIC ANTOUN

Aus Kanada stammend, studierte Frédéric Antoun am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Seine internationale Karriere hat sich dann schnell entwickelt. So führte ihn Massenets *Cendrillon* an die New York City Opera, Mozarts *Zauberflöte* nach Toronto und Rossinis *Il barbiere di Siviglia* nach Florida. Unter seinen Auftritten in Europa seien hervorgehoben: Glucks *Armide* in Amsterdam, Ambroise Thomas' *Hamlet* am Theater an der Wien, Poulencs *Dialogues des Carmélites* in Nizza sowie Delibes' *Lakmé* und Mozarts *Entführung aus dem Serail* mit der Partie des Belmonte in Paris. Zuletzt gastierte Frédéric Antoun als Nadir (*Les pêcheurs de perles*) in Zürich und als Tonio (*La fille du régiment*) in Lausanne, zudem wirkte er im Sommer an der Salzburger Uraufführung von Thomas Adès' *The Exterminating Angel* mit. Auf dem Konzertpodium war der Tenor u. a. mit den Requiem-Vertonungen von Mozart und Berlioz sowie Schumanns *Das Paradies und die Peri* zu hören.

MATHIAS VIDAL

Als Einspringer mit der Titelpartie in Gounods *Cinq-Mars* errang Mathias Vidal 2015 beim Münchner Rundfunkorchester einen grandiosen Erfolg; danach war er hier auch für Ravels *L'heure espagnole* verpflichtet. An der Bayerischen Staatsoper trat der französische Tenor in Cavallis *Calisto* und Monteverdis *Orfeo* auf; bei den Münchner Opernfestspielen 2016 wirkte er überdies in Rameaus *Les Indes galantes* mit. Mathias Vidal studierte Musikwissenschaft in Nizza und Gesang in Paris. Sein Repertoire umfasst Belcanto-Partien wie Ernesto (*Don Pasquale*) und Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) ebenso wie Barockopern und Zeitgenössisches; er interpretierte auch viele französische Werke des heiteren Genres etwa von Jacques Offenbach. Auf Gut Immling sang er u. a. den Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*). Weitere Gastspiele führten ihn von Versailles bis Dallas an internationale Bühnen sowie zu den Festivals in Schwetzingen, Aix-en-Provence und Glyndebourne.

ARTAVAZD SARGSYAN

Regelmäßig arbeitet Artavazd Sargsyan mit dem Centre de musique baroque in Versailles und der Stiftung Palazzetto Bru Zane zusammen. Ausgebildet an der École normale de musique in Paris und am Atelier lyrique der dortigen Oper, hat der Tenor sich bereits ein interessantes Repertoire angeeignet. So interpretierte er bei französischen Festivals die Partien Nemorino (*L'elisir d'amore*) und Arturo (*Lucia di Lammermoor*), trat aber auch in unbekannteren Werken wie Glucks *L'ivrogne corrigé* oder Menottis *The Consul* auf. Bei »Rossini in Wildbad« war er u. a. für *Guillaume Tell* und *Il viaggio a Reims* eingeladen. Des Weiteren gastierte Artavazd Sargsyan am Théâtre des Champs-Élysées in Paris als Lindoro in *L'italiana in Algeri* sowie in Catania mit Paisiellos *Fedra*. Auch war

er an der Aufnahme von Gounods *Messe en l'honneur de Saint-Louis* beteiligt und sang in Konzerten mit dem Ensemble Les paladins. 2017 tritt er beim Shanghai Symphony Orchestra mit der Partie des Don Ottavio (*Don Giovanni*) in Erscheinung.

PHILIPPE-NICOLAS MARTIN

Der Bariton Philippe-Nicolas Martin studierte Musikwissenschaft sowie Gesang an den Konservatorien von Marseille und Aix-en-Provence. 2009 wurde er am Centre national d'artistes lyriques (CNIPAL) in Marseille aufgenommen; in diesem Rahmen konnte er an Produktionen von Donizettis *Rita* und Humperdincks *Hänsel und Gretel* mitwirken. Als gefragter Opern- und Konzertsolist ist Philippe-Nicolas Martin europaweit unterwegs: Engagements führten ihn nach Bulgarien, Ungarn, Italien und durch ganz Frankreich. Er begeisterte in zahlreichen Partien seines Faches, u. a. als Guglielmo (*Così fan tutte*), Belcore (*L'elisir d'amore*), Marullo (*Rigoletto*) und Moralès (*Carmen*) sowie als Jupiter in Rameaus *Platée*. Demnächst wird er in Rennes den Taddeo in Rossinis *L'italiana in Algeri* verkörpern. Zum Konzertrepertoire von Philippe-Nicolas Martin zählen beispielsweise die Requien von Brahms, Fauré und Campra, Orffs *Carmina burana* und Beethovens Neunte Symphonie.

ANDREW FOSTER-WILLIAMS

Das Repertoire des englischen Bassbaritons Andrew Foster-Williams reicht, nach ersten Anfängen nicht zuletzt in der Barockmusik, inzwischen bis zum dramatischen Fach. So sang er Pizarro (*Fidelio*) und Balstrode in Brittens *Peter Grimes* am Theater an der Wien sowie Donner/Gunther in Wagners *Ring* an der Opera North und in London. Zu den Highlights dieser Saison gehört der Auftritt als Escamillo (*Carmen*) bei den Bregenzer Festspielen. Andrew Foster-Williams studierte an der Royal Academy of Music in London, der er heute als Fellow angehört. Er verkörperte u. a. Telramund (*Lohengrin*) beim Festival de Lanaudière in Kanada, Albert in Massenets *Werther* in Washington und Golaud in Debussys *Pelléas et Mélisande* in Moskau. Der vielseitige Künstler arbeitete mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Ivor Bolton und Franz Welser-Möst zusammen; im Zuge der Kooperation mit Palazzetto Bru Zane gastiert er nun zum dritten Mal beim Münchner Rundfunkorchester.

JEAN TEITGEN

Ein Blick auf den Terminkalender von Jean Teitgen in der letzten Zeit belegt dessen Vielseitigkeit: So gastierte er als König Heinrich (*Lohengrin*) in Angers und Nantes, als Zuniga (*Carmen*) beim Festival Les Chorégies d'Orange und als Leporello (*Don Giovanni*) in Bergen, außerdem holte man ihn für Bizets *Les pêcheurs de perles* nach Nancy sowie für Lullys *Persée* an die Opéra Royal in Versailles und ans Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Nach dem Studium der Wirtschaftswissenschaften wurde der französische Bassist am Pariser Konservatorium als Sänger ausgebildet. Seitdem befasst er sich mit Barockopern und Mozarts Bühnenwerken ebenso wie mit dem französischen, italienischen und deutschen Repertoire des 19. Jahrhunderts. So stellte Jean Teitgen u. a. auch Colline (*La bohème*), Banco (*Macbeth*) und Fasolt (*Das Rheingold*) dar. Rossinis *Guillaume Tell* und Verdis *Les vèpres siciliennes* führten ihn nach Brüssel bzw. ans Royal Opera House Covent Garden in London.

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.

VLAAMS RADIO KOOR

Seit seiner Gründung durch den Belgischen Rundfunk im Jahr 1937 ist der Vlaams Radio Koor (Flämischer Rundfunkchor) zu einem Ensemble mit außergewöhnlich hoher musikalischer Qualität herangewachsen. Heute zählt er international zu den besten Chören und zieht gleichermaßen die Aufmerksamkeit im In- und Ausland auf sich. Die 24 professionellen Sängerinnen und Sänger arbeiten seit 2011 mit Hervé Niquet als Chefdirigent zusammen, der es versteht, das Vokalensemble zu einer klanglichen Einheit verschmelzen zu lassen. Als Barockspezialist führt er immer wieder Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf, doch verleiht er durch kreative Interpretationen auch den Werken der französischen Romantik oder zeitgenössischer Musik und Uraufführungen eine persönliche Ausstrahlungskraft. Ein wichtiges Standbein für den Vlaams Radio Koor bilden die A-cappella-Programme, mit denen er bis zu sechs Mal im Jahr in ganz Flandern zu hören ist. Dabei glänzt das Ensemble mit großen Klassikern, aber auch vergessenen musikalischen Kostbarkeiten aus dem gesamten Kammerchor-Repertoire. Die regelmäßige Zusammenarbeit mit namhaften Orchestern rundet sein Profil ab: Konzertierte wurde u. a. mit dem Brussels Philharmonic, dem Philharmonischen Orchester Rotterdam, den Ensembles Les siècles und Le concert spirituel, dem Budapest Festival Orchestra und dem Concertgebouw-Orkest. Auf den Festivalbühnen ist der Vlaams Radio Koor zudem ein gern gesehener Gast und folgte bislang Einladungen zum Festival de musique in Menton, zum Septembre musical de l'Orne und zu Contrepoints 62. Bei seinen Aufnahmen widmet sich der Klangkörper insbesondere auch der Musik flämischer Komponisten.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters (I)

Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Solobassisten Peter Schlier

Herr Schlier, Sie sind seit 2008 Stellvertretender Solobassist im Münchner Rundfunk-Orchester. Da wir mit Ihnen unsere Serie von Interviews mit den Mitgliedern des Orchesters eröffnen, möchte ich Sie gleich einmal fragen: Was zeichnet diesen Klangkörper aus?

Für mich ist das Besondere oder gar Einzigartige am Münchner Rundfunkorchester die außergewöhnliche Bandbreite der Aufgaben und des Repertoires. Das erlebe ich so bei keinem anderen Klangkörper – und das macht für mich auch den Reiz an der Arbeit hier aus.

An welches Konzert erinnern Sie sich besonders gern?

Am eindrucklichsten war für mich ein Konzert bei der Münchener Biennale 2010 unter der Leitung von Ulf Schirmer. Damals spielten wir unter anderem die Sechs Stücke für Orchester (op. 6) von Anton Webern in einer Version für kleinere Besetzung und das Notturmo *Musik für Julia* von Helmut Lachenmann. Ich selbst komme ja von der Neuen Musik und habe sehr viel mit den auf diesem Gebiet führenden Ensembles – Ensemble Modern, Klangforum Wien, ensemble recherche – gearbeitet. Daher hat es mir viel Freude bereitet, zu sehen, wie kompetent unser Orchester mit diesem musikalischen Material umgegangen ist.

Was interessiert Sie an der Neuen Musik?

Die Kontrabassisten »leiden« ja unter einem gewissen Repertoiremangel; wir haben nicht derart viele Stücke zur Verfügung wie die Geiger oder die Cellisten. Man adaptiert natürlich geeignete Werke für Kontrabass. Gleichzeitig gibt es in der zeitgenössischen Musik viel Spannendes zu entdecken. Ich bin da am Ende meines Studiums »hineingestoßen« worden und hatte die Gelegenheit, mit sehr guten Leuten zu spielen. Auf diese Weise habe ich sozusagen Blut geleckt. Es ist eine instrumentaltchnische wie auch musikalische Herausforderung, dem Wesen und den Ideen der Komponisten gerecht zu werden. Dass da nicht alles Gold ist, versteht sich von selbst; aber wir spielen ja auch von den klassischen Komponisten höchstens zehn Prozent ihrer Werke.

Angesichts Ihres Interesses für Zeitgenössisches wird Ihnen auch die Reihe Paradisi gloria des Münchner Rundfunkorchesters mit moderner geistlicher Musik in der Herz-Jesu-Kirche besonders zusagen.

Ja, ich finde die inhaltliche Ausrichtung dieser Reihe unglaublich gut ? die Art der Plattform, die wie dort haben, und die Stücke, die wir präsentieren. Wenn ich irgendwo vom Münchner Rundfunkorchester erzähle, gebührt dieser Reihe, die nach wie vor recht einzigartig ist, immer ein besonderer Akzent.

Was ist Ihre Aufgabe im Orchester als Stellvertretender Solobassist?

Im Normalfall sitze ich an der zweiten Position in der Bassgruppe, spiele also neben dem Ersten Solobassisten. Ich verstehe meine Aufgabe so, dass ich meinem Kollegen den Rücken frei halte, wenn er zum Beispiel etwas anspruchsvolles Solistisches zu spielen hat. In einem Klangkörper von der Größe des Münchner Rundfunkorchesters ist man dann ein relativ direkter Link zu den anderen Kollegen in der Gruppe. Und wenn der Erste Solobassist einmal nicht da ist, übernehme ich seine Aufgabe.

Wie sind Sie ursprünglich zu Ihrem Instrument gekommen?

Das war eine ziemliche Odyssee. Aus einem Elternhaus kommend, wo viel musiziert wurde – mein Vater war Hobbyorganist und hat nebenher einen Kirchenchor geleitet –, haben meine beiden Geschwister und ich Klavier gelernt und viel gesungen. Ich habe auch eine dreiwöchige Geigenkarriere hinter mir. Irgendwann – ich war wohl zwischen zwölf und vierzehn Jahre alt – haben meine Eltern darauf bestanden, dass ich ein Instrument etwas ernsthafter lerne. Zuhause stand ein Kontrabass herum, den ich dann genommen habe. Ich hatte das große Glück, am Gymnasium von einem Lehrer sehr gefördert zu werden, sodass ich als Jungstudent am Konservatorium in Augsburg aufgenommen wurde. Bald kam ich in das Schwäbische Jugendsymphonieorchester, dann in das Bayerische Landesjugendorchester, von dort aus führte der Weg hin zum Studium.

2003 waren Sie Artist in Residence beim Crested Butte Music Festival in Colorado.

Das ist ein typisches Sommerfestival in den Bergen von Colorado: Man ist einen ganzen Monat vor Ort und spielt von klassischen Kammermusikprogrammen über Kirchenkonzerte bis hin zu unterhaltsamen Konzerten à la Boston Pops alles Mögliche querfeldein. Für mich war es ein tolles Erlebnis, einige Wochen in dieser wunderschönen Natur zu verbringen und die Arbeitsweise der amerikanischen Kollegen kennenzulernen. Dazu gab es Privatkonzerte in den Sommerhäusern sehr vermögender Leute – und danach immer Zeit für ein Barbecue.

Wie halten Sie sich körperlich fit für Ihren Beruf?

Wir Kontrabassisten haben ja große Massen zu bewegen, und die Physik spricht dabei eher gegen uns. Ich versuche zum einen, meine Spieltechnik und die Haltung so ökonomisch wie möglich zu gestalten, und nehme mir da die Cellisten als Vorbild. Zum anderen muss man trainieren, und das bedeutet schlicht und ergreifend »üben«. Ein bisschen Sport schadet natürlich auch nicht, damit Rücken und Körpermitte gestärkt sind.

Sie haben als Gast in vielen renommierten Orchestern mitgewirkt, so im Concertgebouw-Orkest Amsterdam, im Mahler Chamber Orchestra und vor allem auch im Orchester Klangverwaltung sowie in der Bayerischen Kammerphilharmonie. Wie befruchten sich diese Erfahrungen gegenseitig?

Bei Klangkörpern wie dem Concertgebouw-Orkest beeindruckt natürlich die große Spielkultur und Tradition: Das ist wie ein atmender Organismus. Kleinere Ensembles wie das Mahler Chamber Orchestra oder die Bayerische Kammerphilharmonie bestechen durch ihren hohen Grad an Selbstverwaltung und Eigenverantwortung der Musiker bis in die Proben hinein. Gerade wenn ohne Dirigent gearbeitet wird, muss man eine ganz andere Verantwortlichkeit an den Tag legen als bei einem großen Symphonieorchester, wo der Dirigent vorne am Pult die Marschroute vorgibt.

Heute Abend steht beim Münchner Rundfunkorchester die Oper *Proserpine* auf dem Programm. Wie schreibt Camille Saint-Saëns denn für den Kontrabass?

Speziell in dieser Oper finden sich keine unüberwindlichen Hürden, aber generell kann es bei Saint-Saëns schon lustige Überraschungen geben. Er schrieb ja eines der berühmtesten Stücke für Kontrabass, den *Elefanten* aus dem *Karneval der Tiere*. Insofern lag ihm das Instrument schon am Herzen.

Worin liegt die Herausforderung bei konzertanten Aufführungen von Opern für das Orchester insgesamt?

Ein wichtiger Punkt ist, dass wir Musiker dabei nicht im Orchestergraben sitzen. Die Sänger stehen vor uns, kehren uns also den Rücken zu. Dadurch ist die Koordination oder auch die Abstimmung der Dynamik ungleich komplizierter als bei einer szenischen Aufführung, bei der die Sänger von der Bühne aus über das Orchester hinweg singen. Man kann viel schwerer abschätzen, wie der Klang zusammengeht. Das ist dann natürlich Aufgabe des Dirigenten. Aber das Münchner Rundfunkorchester hat ja gerade mit der konzertanten Aufführung von Opern eine große Erfahrung.

Auf welche Veranstaltungen des Münchner Rundfunkorchesters sind Sie in dieser Saison besonders neugierig?

Gerade auf das heutige Sonntagskonzert habe ich mich sehr gefreut, denn ich finde die Zusammenarbeit mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane außerordentlich spannend. Es ist großartig, welche Stücke wir dabei schon entdecken konnten. Auch unser Konzertformat Mittwochs um halb acht mag ich sehr: kurz und kompakt, sodass man danach im Gartensaal des Prinzregententheaters noch mit dem Publikum plaudern kann. Auf die Zusammenarbeit mit der Theaterakademie August Everding und die zeitgenössische Oper *Flight* von Jonathan Dove bin ich ebenfalls ganz gespannt.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Ulf Schirmer KÜNSTLERISCHER LEITER

Veronika Weber MANAGEMENT

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59700 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: Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Inhaltsangabe: Markus Hänsel; Biografien (Henry, Martin, Vlaams Radio Koor): Erdmute Schruhl; übrige Biografien und Interview: Doris Sennefelder.

rundfunkorchester.de

br-klassik.de