

Paradisi gloria 2016/2017

2. Konzert

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Freitag, 13. Januar 2017

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch: 19.00–19.30 Uhr

Konzert: 20.00 – ca. 21.15 Uhr

Einführungsgespräch mit Anu Tali

Moderation: Fridemann Leipold

»ECCLESIA SEMPER REFORMANDA«

Marcel Herrnsdorf REZITATION

Münchner Rundfunkorchester

Anu Tali 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, 29. Januar 2017, 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

ARVO PÄRT (* 1935)

»Festina lente«

für Streichorchester und Harfe

In einem ruhigen Zeitmaß. Molto legato

Jaan Kaplinski (* 1941): »Der Jahresbeginn«

Marcel Herrnsdorf REZITATION

TÖNU KÕRVITS (* 1969)

»Die Elegien von Thule«

für Streichorchester

Die Nacht bricht an

Glocken. Die Zither von Seto

Ich blicke hinauf zur Anhöhe

Ene Mihkelson (* 1944): »Abseits der großen Wege« aus »Die Krähen«

Marcel Herrnsdorf REZITATION

ARVO PÄRT

»Summa«

Fassung für Streichorchester

Viivi Luik (* 1946): »In die Welt«

Marcel Herrnsdorf REZITATION

LEPO SUMERA (1950–2000)

Symphonie Nr. 6

Andante – Andante furioso

Andante

Die Rezitationstexte stammen von zeitgenössischen estnischen Lyrikern.

Wolfgang Stähr

Welche Zeit ist unsere Zeit

Musik von Arvo Pärt: *Festina lente* und *Summa*

Entstehung der Werke:

1977/1991 (*Summa*); 1988 (*Festina lente*)

Uraufführung:

nicht bekannt (*Summa*); 26. Juni 1988 in Bonn mit dem Orchester der Beethovenhalle unter der Leitung von Dennis Russell Davies (*Festina lente*)

Lebensdaten des Komponisten:

* 11. September 1935 in Paide (Estland)

Ist ein Tiefstpunkt denkbar in der menschlichen Existenz, an dem sich der Widerspruch zwischen Glaube und Zufall auflöst? Ein Grund, ein Fundament der Wahrheit, auf die und bei der am Ende alles ankommt? Der estnische Komponist Arvo Pärt ist überzeugt, dass die »äußeren Merkmale eines Menschen mit all seinen Besonderheiten, seinen Schwächen und Tugenden« verschwinden müssen in »einem endlosen Verkürzungsprozess, der uns in die Richtung des Wesentlichen führt«. Auf einer »Reise ins Innere«, sagt Pärt, ließen wir »alle gesellschaftlichen, kulturellen, politischen und religiösen Kontexte« hinter uns. Bis nichts mehr bleibt, was trennt und hindert: »In dieser Tiefe sind wir uns alle so ähnlich, dass wir in jedem anderen uns selbst erkennen könnten.«

Die Stücke, die wir heute mit seinem Namen verbinden, schuf Arvo Pärt allesamt erst nach seinem 40. Lebensjahr: »Ich habe entdeckt, dass es genug ist, wenn ein einzelner Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton oder ein ruhiges Pulsieren oder ein Augenblick der Stille trösten mich. Ich arbeite mit ganz wenigen Elementen – mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich komponiere mit dem denkbar einfachsten Material – mit dem Dreiklang, mit einer eigenen Tonalität.« Arvo Pärts Werke klingen unbegreiflich alt und doch verblüffend neu, wie Urbilder, Archetypen der Musik. Sie stehen unter dem Zeichen und dem Namen des »Tintinnabuli« (nach dem lateinischen »tintinnabulum« = Glöckchen), einem Stilbegriff, den Nora Pärt, die Frau des Komponisten, kreierte und der sich durchgesetzt hat, weil Pärts Musik tatsächlich an die Resonanz der Glocken erinnert. »Tintinnabuli, das ist ein erstaunlicher Vorgang«, erklärt Arvo Pärt, »die Flucht in die freiwillige Armut: Die heiligen Männer ließen all ihren Reichtum zurück und gingen in die

Einöde. So möchte auch der Komponist das ganze Arsenal zurücklassen.« Was bleibt, ist eine einzelne Melodiestimme, die schlichtesten Modellen, oftmals nur Skalenausschnitten, folgt; und eine Tintinnabuli-Stimme, die der Melodiestimme zugeordnet ist, zumeist im rhythmischen Gleichmaß, und die während des ganzen Stückes ausschließlich Töne eines einzigen Dreiklangs intoniert.

Summa entstand zunächst 1977 als Komposition eines *Credo* aus der lateinischen Messe für Tenor, Bass und sechs Instrumente, bevor Pärt Versionen für Vokalquartett oder Chor a cappella, für rein instrumentale Quartette und für Streichorchester schuf – als eine Art »Messe ohne Worte«. In keinem Fall ging es Pärt um eine textbezogene, expressive oder exegetische Vertonung der liturgischen Glaubenssätze. Die streng ritualisierte, in wiederkehrende Zahlenreihen gefasste Behandlung der Silben, die auf- und absteigenden Skalen der Melodie, das vergleichsweise freie, selbständige Spiel der Tintinnabuli-Stimmen ordnen und lösen sich, ergänzen und entzweien sich zu einer höheren »Harmonie der Sphären«, einer geheimnisvollen, surrealen Mechanik, einem Perpetuum mobile und in jedem Fall: einem tönenden Gleichnis der Zeitlosigkeit, der ewigen Wiederkehr, ohne Geschichte und Entwicklung. Oder um es mit Versen aus Goethes *West-östlichem Divan* zu sagen: »Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe, / Anfang und Ende immerfort dasselbe, / Und was die Mitte bringt, ist offenbar / Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.«

An *Summa* lässt sich studieren, dass und wie Arvo Pärt ein musikalisches Urphänomen berührt, das entwicklungspsychologisch und kulturgeschichtlich in die »magische Phase« des Menschen zurückreicht. »Kinder (auch autistische Kinder) sind immer ›musikalisch‹, das heißt, sie sprechen auf Musik an, singen gern oder erzeugen interessante Geräusche«, erläutert der Arzt, Psychoanalytiker und Musiker Jörg Rasche. »Ihre Neigung zur Musik ist Ausdruck davon, dass sie oft in einer magischen Welt leben, in der das Sprechen noch weniger wichtig oder problematisch ist. Wir tragen diese ›Welt‹ auch in uns, als eine tiefere oder (um nicht zu werten) ›andere‹ Ordnungsstruktur in unserer Psyche. Es gibt in ihr noch keinen Zeitbegriff und ein ganz anderes Zeitgefühl, das eher konkret ist und sich an Wiederholungen und Gleichzeitigem (Synchronizität) orientiert. [...] Magische Praktiken sind in traditionellen Kulturen fast immer mit Musik verknüpft, und wenn dabei Worte eine Rolle spielen, dann nur in spruchartiger, oft kryptischer Form.«

Festina lente, das ursprünglich altgriechische und ins Lateinische übersetzte Motto, das im Deutschen »Eile mit Weile« heißt, gab 1988 einem Werk Arvo Pärts für Streicher und Harfe ad libitum den Titel. Und der Name ist Programm, da Pärt das Stück gleichzeitig rasch, mäßig schnell und langsam spielen lässt, in der Form eines Proportionskanons nach dem Verhältnis 4:2:1. Die Melodie erklingt viermal im schnellen Tempo in den Violinen, zweimal moderato in den Bratschen und einmal tief, profund und gedehnt in den Celli und Bässen, somit sieben Mal insgesamt – die heilige Zahl der Schöpfungstage, der Tugenden (und der Todsünden), der barmherzigen Werke, die Zahl der Vollendung, Himmel und Erde. Aber welche Zeit ist unsere Zeit, eilen oder weilen wir, lassen wir uns obenauf treiben, verbergen uns in der Mitte oder gehen den Dingen auf den Grund, gründlich und

grundlegend? Weiß Arvo Pärt Musik die Antwort oder stellt sie, wie in Charles Ives' nicht gar so grundverschiedenem Orchesterwerk *The Unanswered Question*, eine offene, unbeantwortbare Frage an den Sinn des Lebens und den Lauf des Menschen?

Die verlorene Geliebte

Die Kompositionen des 1935 geborenen Esten Arvo Pärt sind im Konzert beheimatet, aber nicht zwangsläufig im Konzertsaal – die Kirche bleibt ihr idealer Ort, aus Gründen der Akustik, der Atmosphäre und der Überlieferung. Auch wenn sie nicht ausdrücklich der Liturgie oder der geistlichen Sphäre zugehören, bleiben sie doch religiöse Musik. In ihrem Wesen sind die *Berliner Messe* oder *Fratres*, das *Magnificat* oder der *Cantus*, die Johannes-Passion oder das Doppelkonzert *Tabula rasa* nicht verschieden. Arvo Pärts Werk ist aus dem Glauben entstanden, aus der Suche nach Stille, Tiefe und Kontemplation. Es steht damit in radikalem Gegensatz zu der Lebenswirklichkeit der digitalen Moderne mit ihrer Ungeduld und Atemlosigkeit, ihrer Zerstreungs- und Vergnügungskultur. Aber gerade als spirituelles Kontrastprogramm wird das Schaffen Arvo Pärts von den um die Zeitlosigkeit betrogenen Zeitgenossen gesucht und verlangt.

Ja, diese Musik klingt überirdisch schön, ahistorisch, un- oder überpersönlich, wie eine klösterliche Zeremonie oder geistliche Übung, und doch wird sie von einer unergründlichen Traurigkeit durchzogen. »Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer«, schrieb Friedrich Nietzsche. »Wie stark das metaphysische Bedürfnis ist und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied schwer macht, kann man daraus entnehmen, dass noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen ent schlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummt, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen [...]. – Wird er sich dieses Zustandes bewusst, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe.«

W. St.

Anna Vogt

Klanglandschaften

Tõnu Kõrvits' *Elegien von Thule* für Streichorchester

Entstehung des Werks:

2007 zum 89. Geburtstag der Republik Estland, die 1918 zum ersten Mal ihre Unabhängigkeit erlangte

Uraufführung:

23. Februar 2007 mit dem Vanemuine Symphony Orchestra unter der Leitung von Toomas Vavilov in Tartu (Estland) als Auftragswerk für das Staatliche Konzert-institut Eesti Kontsert

Lebensdaten des Komponisten:

* 9. April 1969 in Tallinn (Estland)

Estland, der nördlichste Staat des Baltikums zwischen Lettland, Russland und der Ostsee, blickt zurück auf eine bewegte und traumatische Geschichte von Besatzung und Unterdrückung. Erst seit 1991 ist Estland politisch unabhängig, nachdem es jahrzehntelang von Russland regiert wurde. Gerade aus diesem geschichtlichen Kontext heraus ist verständlich, warum für einige estnische Komponisten die Auseinandersetzung mit der Natur, Geschichte und Identität ihres Heimatlandes derart wichtig erscheint. So auch für Tõnu Kõrvits: Gleich in mehreren Kompositionen wie den *Elegien von Thule* nimmt er Bezug auf den uralten Gründungsmythos seiner Heimat (siehe S. 11).

So klein und dünn besiedelt Estland auch ist, macht es doch vor allem in den letzten Jahrzehnten mit einer blühenden und auch international anerkannten Musikszene auf sich aufmerksam. Von dort stammen Komponisten wie Arvo Pärt, Veljo Tormis, Erkki-Sven Tüür und Lepo Sumera sowie die erfolgreichen Dirigenten Neeme und Paavo Järvi. Auch die Kompositionen des 1969 in der Hauptstadt Tallinn geborenen Tõnu Kõrvits sind immer öfter europaweit auf Konzertprogrammen zu finden. Er ist Absolvent der Estnischen Musik- und Theaterakademie, wo er bei Raimo Kangro Komposition studierte. Anschließend vertiefte er seine Kenntnisse bei Jaan Rääts und in Meisterkursen für Komposition und Arrangements bei Vince Mendoza und Stephen Montague. Seit 2001 lehrt Kõrvits selbst als Dozent für Komposition und Instrumentation an der estnischen Akademie, 2003/2004 war er zudem Composer in Residence beim Nationalen Sinfonieorchester Estlands. Er arbeitet auch als Arrangeur und Orchestrator von Popmusik und komponiert Filmmusik.

Kõrvits schreibt für nahezu alle Gattungen: von Solostücken über Kammermusik bis hin zu Chorwerken und Opern. Mit sprechenden, oft romantisch gefärbten Titeln wie *Firegarden*, *My Swan*, *My Thoughts* oder *River of Gratitude* gibt Kõrvits Impulse zum Hören und Deuten seiner Musik. Sein kompositorischer Stil hat sich dabei in den letzten Jahrzehnten mehrfach gewandelt: In den 1990er Jahren erprobte Kõrvits eine Art neoromantischen Stil wie im *Concerto semplice* für Gitarre und Kammerorchester. Später experimentierte er mit komplexeren Strukturen und ungewöhnlichen Klängen, wie man in seinem 1998 entstandenen Saxofonquartett mit Kammerorchesterbegleitung *Detached Bridges* hören kann. Seit 2000 widmete er sich größeren Klangflächenkompositionen, und er bindet mehr und mehr nationale und auch exotische Inspirationsquellen ein, wie im Orchesterwerk *The Songs of Survivors* (2004) und in seinen Thule-Kompositionen.

In seiner sehr poetischen Klangsprache spiegeln sich, wie bei einigen seiner estnischen Komponistenkollegen, auch das weite Land und die raue See seiner Heimat, ebenso wie spirituelle Erlebnisse. Bisweilen entwickeln seine Werke dabei in ihrer Ruhe eine fast hypnotische Wirkung, wenn die Klanglandschaften sich wie im Schattenspiel von Sonne und Wolken nahezu unmerklich, dabei aber doch stetig verändern. Explosive Ausbrüche oder unversöhnliche Klangkollisionen kennen seine Kompositionen nur selten, stattdessen atmen sie Ruhe und Frieden, haben aber – anders als bei Pärt – nicht unbedingt einen religiösen Hintergrund. Manche mögen Kõrvits' Klangsinnlichkeit als kitschig empfinden, andere als eine wohltuende Rückkehr zum Gefühl, eine Abkehr von einer allzu verkopften Strukturdominanz. In jedem Fall findet diese Musik ein Publikum, wie der zunehmende Erfolg seiner Werke zeigt.

Der Titel *Die Elegien von Thule* aus dem Jahr 2007 deutet zwar an, dass es sich um Klagestücke handelt. Allzu traurig ist diese Musik indes nicht, stattdessen voll der Ehrfurcht, staunend über die Wunder der Natur. Mit den für Kõrvits typischen Mitteln der Reduktion und Einfachheit sind in den drei Sätzen (I. *Die Nacht bricht an* – II. *Glocken. Die Zither von Seto* – III. *Ich blicke hinauf zur Anhöhe*) Momentaufnahmen und Klänge seines Heimatlandes als vage Andeutungen musikalisch verarbeitet: Der erste Satz widmet sich dem gerade in Nordeuropa oft magischen Übergang zwischen Hell und Dunkel, Tag und Nacht, in sich sanft überlappenden Klangflächen und im ruhigen Wechsel von Konsonanz und Dissonanz. Ein paar gezielt eingestreute Flageolets und Glissandi setzen dabei klangliche Glanzlichter.

Im zweiten Satz meint man zu Beginn in den gleichmäßigen, gedämpften Pizzicati einen fernen Glockenschlag, vielleicht aber auch die typische Zither der Setukesen zu hören, einer ethnischen Minderheit im Grenzgebiet zwischen Russland und Estland mit einer starken eigenen Kultur. Nach dem bewegteren Mittelteil kehrt der Satz schließlich zurück zu den Glockentönen des Beginns, die nun aber in die Stille ausschwingen.

Der dritte Satz lässt einen atmosphärischen Moment in der Natur entstehen: den Blick eines nicht näher bestimmten Ichs auf eine Anhöhe. Vielleicht finden die Stimme oder die Gedanken dieses Ichs in dem Violinsolo Ausdruck, das sich eine kurze Weile aus dem

Ensemble erhebt. Später erweitert das leise Klingeln eines Triangels (ad libitum) den reinen Streicherklang um eine ungewöhnliche Nuance. So vermitteln Kõrvits *Elegien* in einem Spiel von Andeutung und Konkretheit suggestive Höreindrücke Thules: Es ist eine Verbeugung des Komponisten vor seiner Heimat.

Mysteriöses Thule

Tõnu Kõrvits' Faszination für ein imaginäres Land

Bis heute ist nicht ganz geklärt, wo das mythische Land Thule wirklich lag. Zwar hat ein Forschungsteam der Technischen Universität Berlin das »ursprüngliche« Thule mittlerweile als norwegische Insel Smøla bestimmt, beweisbar ist dies aber letztlich nicht. Thule wurde, so liest man es in der griechischen Mythologie, von Pytheas aus Marseille im 4. Jahrhundert vor Christus entdeckt. Er berichtete davon in seinem Epos *Über das Weltmeer*, das leider längst verschollen ist und nur noch über Zitate in anderen Werken teilweise rekonstruiert werden kann. Thule soll sechs Tagesfahrten nördlich von Britannien gelegen haben. Die Position im äußersten Norden erklärt auch den Namen Thule (oder: »Ultima Thule«), der sich vermutlich vom lateinischen »tellus« (Erde) herleitet und somit ein »äußerstes Land« benennt. Die Erzählungen über Thule wurden von mehreren Nationen in Nordeuropa als Gründungsmythos beansprucht, so von Norwegen, Island und auch Estland, denen Thule als ein wichtiger Grundstein für ihre jeweilige nationale Identität diene.

Kõrvits' Schaffen kreist vor allem seit der Jahrtausendwende immer wieder um dieses imaginäre und für ihn sehr spirituelle Land: Seinen *Signals from Thule* (2001) für Blasorchester folgten *The Songs from Thule* (2002) für Flöte und Klavier sowie zwei Jahre später *The Songs from Thule II* für Trompete und Klavier. 2006 entstanden die *Pictures of Thule*, 2007 die im heutigen Konzert zu hörenden *Elegies of Thule* und die *Thule Patterns*, 2008 noch *Chorales of Thule* für Sopran, Saxofon und Orgel und *Sketches of Thule* für Saxofonquartett und Orgel. Für Kõrvits, so scheint es, ist Thule ein Herzensthema mit vielen Variationen.

A. V.

Annika Forkert

Schwanengesang

Zu Lepo Sumeras Symphonie Nr. 6

Entstehung des Werks:

2000

Uraufführung:

5. Mai 2000 in Tallinn mit dem Staatlichen Symphonieorchester Estlands unter der Leitung von Arvo Volmer

Lebensdaten des Komponisten:

* 8. Mai 1950 in Tallinn

† 2. Juni 2000 in Tallinn

Die Sechste Symphonie aus dem Jahr 2000 ist Lepo Sumeras letztes Werk: Der Komponist litt unter langjährigen Herzproblemen – und kurz nach seinem 50. Geburtstag, dem die zweifache Anstrengung durch die Uraufführungen seines Concerto grosso und der Symphonie vorausgegangen war, erwiesen sie sich als fatal. Obwohl sehr wahrscheinlich nicht als Abschluss eines musikalischen Lebens geplant, schließt sich mit der Symphonie ein struktureller Kreis in Sumeras Schaffen; denn das Tonmaterial der Symphonie basiert auf derselben Zwölftonreihe, die dem Werk seines Durchbruchs, *In memoriam* (1972), zugrunde gelegen hatte. Das bedeutet allerdings nicht, dass wir diese Gemeinsamkeit heraushören müssten, um die Symphonie zu verstehen. Es bedeutet nicht einmal, dass die Symphonie streng zwölftönig ist – vor allem in ihrer chromatischen Dramatik ist sie weit entfernt von dem, was wir normalerweise mit der Technik der zentraleuropäischen Zweiten Wiener Schule, und vor allem mit Anton Webern, verbinden. Im Gegensatz zur freien atonalen Musik, die gelegentlich als emotional überladen, geradezu hysterisch, kritisiert worden ist, haftete der Zwölftonmusik lange Zeit das Stigma der Kopfmusik an, die Gefühle, Programm oder gar Sinn weder transportieren kann noch will. Kaum ein Musikstück ist wohl besser geeignet, diese Annahme ad absurdum zu führen, als diese Symphonie. Sumeras kompositorische Anfänge waren zwar von dieser Technik geprägt, er entwickelte sie jedoch weiter, ließ sie zwischendurch auch ruhen oder kombinierte ausgewählte Aspekte mit anderen Ideen. Diese undogmatische Einstellung teilt Sumera zum Beispiel mit britischen Komponisten der Mitte des 20. Jahrhunderts, etwa den Mitgliedern der Manchester-Schule und ihrer frühen Mentorin Elisabeth Lutyens.

Die hochdramatische Spannung, die sich bereits wenige Takte nach dem Beginn der Symphonie sowohl in der Instrumentierung und Dynamik als auch in den chromatischen Motiven durchsetzt, hält während des gesamten ersten Satzes an und führt dazu, dass selbst leise, ruhige Passagen eher als bedrohte Inseln denn als wirkliche Ruhepole gehört werden. Und naturgemäß fehlen in der Zwölftonmusik Kadenz im klassischen Sinne, die eine kontrollierte Entspannung gestatten würden. In diesem ersten Satz (*Andante – Andante furioso*) wechseln sich also bedrohliche Aufschreie des vollen Orchesterapparats mit resigniert erscheinenden Phasen ab. Ein Kampf zwischen fein ziselierten musikalischen Motiven einerseits und aggressiver Masse andererseits trommelt auf den Hörer ein, bis sich zum Ende hin eine fragile, aber dennoch dauernde Ruhe etabliert.

Im zweiten Satz (*Andante*) macht sich nach dem Aufruhr allmählich Resignation breit – zusammen mit dem aus dem ersten Satz nachwirkenden Schmerz und der Reflexion über das Vergangene. Die Glockenschläge zu Beginn, gepaart mit den unsicher sich vorantastenden Violinen, läuten die Erinnerung ein. Insgesamt sind es vor allem hohe Instrumente wie Flöte und Violinen, die einen ebenso leisen wie beunruhigenden Klangteppich in diesem Satz auslegen, der schließlich geradezu gefriert und verklingt. Man kommt also nicht umhin, diese nur aus zwei Sätzen bestehende Symphonie, die trotz ihrer Komplexität formal in gewisser Weise beschnitten scheint, als letztes Aufbäumen gegen ein unmittelbar drohendes Ende zu hören.

Im Vergleich zu den Werken seines fünfzehn Jahre älteren Landsmanns Arvo Pärt ist Sumeras Musik weniger deutlich durch einen persönlichen Stil geprägt und korrespondiert mehr mit den entscheidenden Entwicklungen der zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Musik. Sowohl Pärt als auch Sumera studierten bei dem renommierten estnischen Kompositionslehrer Heino Eller am Konservatorium von Tallinn und begannen dann ihre Laufbahn als Komponisten und Lehrer in ihrem Heimatland. Während Pärt jedoch 1981 aus politischen Gründen nach Deutschland auswanderte, blieb Sumera in Estland und übernahm in der kritischen Zeit der Unabhängigkeitserklärung gar das Amt des Kulturministers. Auch musikalisch entwickelten sich Pärt und Sumera in unterschiedliche Richtungen. Pärt widmete sich nach einer ersten experimentellen modernen Phase ganz seiner eigenen Art von Minimalismus und ist vor allem dank seiner spirituellen Werke für Chor und kammermusikalische oder kleinere Orchesterbesetzungen bekannt; aus Sumera hingegen wurde der Meister des Symphonieorchesters, der bis zuletzt auch kompliziertere und dissonante Elemente nicht scheute und seine frühere avantgardistische Stilsuche nicht verleugnete. Sein Vermächtnis sind vor allem die sechs Symphonien; von der Ersten und Zweiten, welche die Sumera-Expertin Merike Vaitmaa als »quasi-minimalistisch« bezeichnete, über die chromatische Dritte und Vierte (mit dem Beinamen *Serena borealis*) und die explosive Fünfte mit ihrem aleatorischen Kontrapunkt spannt sich in dieser Gattung Sumeras persönliche stilistische Entwicklung parallel zu wichtigen Entwicklungen der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf. Die Sechste Symphonie vereint etliche dieser vorhergehenden Elemente, als wolle sie noch ein letztes Mal Sumeras ganze kreative Kraft bündeln. Der Komponist sagte einmal über diese und die Fünfte Symphonie: »Hoffnung und Hoffnungslosigkeit sind verflochten.

Glück und die Entsagung des Glücks sind einander so nah, dass sie wie eins im Selben scheinen.«

Musiker als Politiker

Der Hinweis, dass Lepo Sumera ganz entscheidend für sein Land gewirkt habe, darf in keiner Biografie dieses Komponisten fehlen. Damit ist normalerweise zweierlei gemeint; zum einen, dass Sumera zu einer kleinen Gruppe international renommierter estnischer Komponisten des 20. Jahrhunderts zählt, und zum anderen, dass er während der sogenannten Singenden Revolution vier Jahre lang das Amt des Kulturministers der neuen estnischen Republik bekleidete. Damit reiht er sich in eine illustre Reihe von Schriftstellern, Dichtern und Musikern ein, die hohe politische Ämter innehatten und - haben; zur Zeit besitzt zum Beispiel auch die Republik Irland in Michael D. Higgins einen »Dichterpräsidenten«. Meist sind es eher die kleineren Länder am Rande Europas, die diese eigentümliche Mischung von Kunst und Politik zu fördern scheinen. Dem Politiker gewordenen Künstler haftet dabei der Ruf des von politischen Ränken unbefleckten Altruisten an – folgend der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts, wonach der Künstler keinem weltlichen Herrn, sondern nur allein seiner Muse untertan ist und an weltlichen Gütern und damit an Vorteilnahme kein Interesse hegt. (Dass dies nicht immer so einfach ist, wissen wir spätestens seit Richard Strauss' wechselhaftem Verhältnis zum »Dritten Reich« oder Stalins Lenkung dessen, was in der Sowjetunion musikalisch toleriert war.) Sumeras Zeit als Kulturminister fiel auch mit persönlicher künstlerischer Neuerung zusammen. Obwohl er nur wenige Werke zwischen 1988 und 1992 abschloss, steht jeweils am Beginn und am Ende seiner Ministerzeit eine Symphonie (Nr. 3 und 4), und es entstanden die ersten Werke auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik.

A. F.

Biografien

MARCEL HERRNSDORF

Marcel Herrnsdorf wurde 1994 in Mainz geboren. Erste Bühnenerfahrungen sammelte er als Mitglied im Jungen Staatsmusical am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, wo er u. a. 2014 bei der Uraufführung von *Superhero* mit der Hauptrolle des Donald Delphe zu sehen war. Darauf folgte ein Engagement im Schauspiel des Hessischen Staatstheaters für die deutsche Erstaufführung von *Der Junge in der Tür* – und zwar in einer Produktion von Julia Wissert, die mit dem Kurt-Hübner-Regiepreis ausgezeichnet wurde. 2015 gastierte Marcel Herrnsdorf wiederum in Wiesbaden bei Shakespeares *Hamlet* in der Regie von Nicolas Brieger und wirkte im ARD-Spielfilm *Kaltfront* von Lars Henning mit; außerdem begann er seine Ausbildung im Fach Schauspiel an der renommierten Otto-Falckenberg-Schule in München. Im Sommer 2016 wirkte er in Peter Steins Inszenierung von Mozarts *Zauberflöte* mit – einem Akademie-Projekt des Teatro alla Scala in Mailand.

ANU TALI

»Sie ist charismatisch, brillant, energetisch«, hieß es in einer amerikanischen Zeitung einmal über die aus Estland stammende Musikerin Anu Tali. Sie begann ihre Ausbildung als Pianistin, studierte dann Dirigieren in Tallinn und perfektionierte ihr Können in Sankt Petersburg, Moskau und Helsinki u. a. bei Jorma Panula. Gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester Kadri gründete sie 1997 das Nordic Symphony Orchestra, das Musiker aus 15 Ländern vereint. Ihm steht sie bis heute als Chefdirigentin vor. Außerdem ist Anu Tali seit 2013 Music Director des Sarasota Orchestra in Florida. Als Gast arbeitete sie z. B. mit dem Tokyo Philharmonic Orchestra, der Houston Symphony, dem Orchestre National de France, dem BBC National Orchestra of Wales und dem Mozarteum-orchester Salzburg (mit dem sie 2006 bei den Salzburger Festspielen debütierte), außerdem mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und mehreren Klangkörpern der ARD. Im Opernbereich sind Bizets *Carmen* am Theater Magdeburg sowie Glucks *Telemaco* mit dem Freiburger Barockorchester bei den Schwetzingen SWR Festspielen und in Basel hervorzuheben. Halbszenische Aufführungen von Heiner Goebbels' *Songs of Wars I Have Seen* führten die Künstlerin nach London, Barcelona und in die USA. Für ihre erste CD unter dem Titel *Swan Flight* erhielt Anu Tali 2003 den ECHO Klassik als Young Artist of the Year. Weitere Aufnahmen mit Werken etwa von Rachmaninow, Sibelius und Erkki-Sven Tüür folgten. Die Dirigentin wurde mit diversen Preisen ausgezeichnet, nicht zuletzt in Anerkennung ihrer Verdienste um die Musik ihres Heimatlandes. Eine Dokumentation des Senders arte über sie unter dem Titel *Maestra baltica* wurde mehrfach ausgestrahlt. In der Reihe *Paradisi gloria* bewies Anu Tali ihre stete musikalische Neugier mit Kompositionen u. a. von Olivier Messiaen, Gija Kantscheli und Isang Yun.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit dem Geiger Florian Eutermoser

Herr Eutermoser, Geiger kommen ja oft zu ihrem Instrument, weil in der Familie schon eine Violine auf sie wartet. Wie war es bei Ihnen?

Mein Vater hat die örtliche Blaskapelle geleitet und auch Geige gespielt. Als ich mit sechs Jahren selbst eine kleine Violine bekam, war von der ersten Sekunde an klar, dass es das ist, was ich mein Leben lang machen möchte. Alle aus meiner Familie sangen damals im Kirchenchor und in der Chorgemeinschaft Neubeuern. Ich war bei den Proben und Konzerten immer dabei und gehörte automatisch dazu – das war ganz natürlich. Erst später wurde mir bewusst, dass man auf dem Weg zum Berufsmusiker noch ein paar Hürden überwinden muss.

Wie ließ sich das Musizieren mit der Schule vereinbaren?

Meine Lehrerin in der Grundschule war sehr blockflötenbegeistert. Sie hat aber gemerkt, dass ich mich mit der Flöte schnell langweilen würde; deshalb hat sie mir vorgeschlagen, die Geige mitzubringen. So ging das fast jeden Tag: Ich habe Violine gespielt, alle anderen Blockflöte. Trotzdem: Alles, was für mich in der Kindheit zählte, war Fußballspielen. Meine Mutter hat darauf geachtet, dass ich davor noch Geige übe, und meine Freunde haben solange vor unserem Haus auf mich gewartet.

Sie haben dann an der Hochschule für Musik und Theater München bei zwei renommierten Geigern, Gottfried Schneider und Ernő Sebestyén, studiert. Dazwischen gab es ein einjähriges Intermezzo in den USA. Warum dieser Wechsel?

Mein Onkel hatte mich dazu motiviert, mal in die Welt hinauszugehen, um mich weiterzuentwickeln. Gottfried Schneider und Kurt Sassmannshaus, einer der »big player« der Violinprofessoren in den USA, sind seit Studienzeiten befreundet. Als Sassmannshaus in München einen Meisterkurs gab, hat er mich zum Aspen Music Festival eingeladen. Das ist ein riesiges Sommerfestival mit Hunderten von Teilnehmern und Konzerten – eine ganz tolle Erfahrung! Am Ende gewann ich ein Stipendium für das College-Conservatory of Music in Cincinnati. Über den Abschluss meiner Ausbildung habe ich in dem Moment noch gar nicht nachgedacht. Hauptsache: einfach mal weg! Und ich muss meinem Onkel recht geben: Auch in persönlicher Hinsicht war es eine wichtige Phase für mich, in einem anderen Land zu leben, mit einer anderen Sprache und überhaupt anderen Mechanismen.

Auch Dorothy DeLay, der 2002 verstorbenen Grand Dame der Violinpädagogik in den USA, haben Sie vorgespielt ...

Ja, dank der Förderung durch eine amerikanische Stiftung kam Dorothy DeLay zweimal im Monat aus New York nach Cincinnati und hat dort unterrichtet. Ein paar Tage zuvor musste man unter Beweis stellen, dass man für die Teilnahme qualifiziert ist. Das habe ich regelmäßig probiert und auch meistens geschafft. Wenn sie dann da war, musste man stundenlang warten, bis man drankam. Es ging dabei weniger um den musikalischen Input als vielmehr um die Stärkung des Selbstbewusstseins – das Gefühl, es geschafft zu haben!

Und bei wem haben Sie Ihre Kammermusikstudien verfolgt?

Das Tokyo String Quartet war in Cincinnati »Quartet in Residence« und hat viele Konzerte gegeben. Wir Studenten haben in verschiedenen Formationen gespielt und wurden dann von ihm unterrichtet – oder auch vom LaSalle Quartet und vom Artis-Quartett aus Wien. In Aspen durfte man als Student ebenfalls alle Konzerte besuchen. Ensembles wie das Emerson String Quartet und überhaupt die größten Musiker der Welt haben sich da die Klinke in die Hand gegeben.

Wie hat sich das Studentenleben in München von dem in Cincinnati unterschieden?

In München hatte man jede Freiheit – Hauptsache, man hat die Prüfungen geschafft. In Cincinnati war es eher wie in der Schule – ständig Hausaufgaben und Tests, um den Notendurchschnitt zu halten, den man für das Stipendium brauchte. Aber das war in Ordnung, ich habe eben nachts geübt und tagsüber die Kurse in Musiktheorie und Musikgeschichte besucht.

Und die amerikanische Spielweise?

Der Fokus liegt auf der technischen Perfektion, was mir guttat, weil das bei mir bis dahin eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Alles ist sehr geplant und systematisch, für jedes Problem gibt es verschiedene Lösungsmöglichkeiten. Aber in der Kammermusik war es oft schwierig, einen gemeinsamen Nenner zu finden. In Deutschland gab es damals eine Art Umbruch. Wie spielt man zum Beispiel Bach? Die Professoren hatten eine eher rückwärtsgewandte Vorstellung. Aber viele Studenten hörten sich Interpreten wie das Quatuor mosaïques, Nikolaus Harnoncourt oder Musica Antiqua Köln an und versuchten ein eigenes Bild zu entwickeln. In den USA hingegen hatte ich oft das Gefühl, dass sich darüber niemand Gedanken machte.

Nach dem Studium waren Sie zunächst bei den Münchner Philharmonikern und am Staatstheater am Gärtnerplatz verpflichtet. Wie kamen Sie 2011 zum Münchner Rundfunkorchester?

Ich hatte hier oft als Aushilfe gespielt und kannte schon viele Kollegen. Als meine jetzige Stelle frei wurde, rief der Dienstenteiler der Zweiten Geigen bei uns an, doch ich war nicht zuhause. So hat quasi meine Frau die Teilnahme am Probespiel mit ihm vereinbart. Unser Sohn war gerade geboren, und ich hatte nicht viel Zeit zur Vorbereitung, aber ich bin sehr glücklich, dass ich es trotzdem gewagt habe. Da beim Rundfunkorchester alles aufgezeichnet wird, spielt es eine große Rolle, was jeder einzelne Musiker macht, und man ist immer bereit, das bestmögliche Ergebnis zu liefern. Toll ist auch, dass jede Woche etwas Neues kommt. Man wird immer wieder überrascht von Werken, die man sich noch nicht einmal vorher anhören kann, weil es noch keine Aufnahme gibt.

Seit diesem Sommer gehören Sie dem Orchestervorstand an. Welche Funktion hat dieses Gremium?

Es ist das Bindeglied zwischen Orchester und Orchestermanagement, vertritt die Belange der Kolleginnen und Kollegen, vermittelt seine Anliegen, Ideen und Wünsche, auch in künstlerischer Hinsicht. Gemeinsam mit dem Management wird dann diskutiert, was möglich ist. Darüber hinaus geht es ganz profan um den Orchesteralltag: Man bespricht sich zum Beispiel mit den Dirigenten bezüglich der Proben oder ist als schnelle Eingreiftruppe gefordert, etwa wenn an einem Gastspielort die Beleuchtung nicht passt. Der Vorstand ist also eine Art Klassensprecher, der die Sorgen und Nöte des Orchesters sofort weitergibt.

Sie sind bei Ihren weiteren musikalischen Aktivitäten den verschiedensten Genres und Formationen zugetan. Das reicht von der Bayerischen Kammerphilharmonie bis hin zur Bühnenmusik beim bayerischen *Jedermann* in Ihrem Heimatort Neubeuern. Wie groß ist Ihr musikalisches Herz?

Ich habe keine Berührungängste und finde es wichtig, dass man sich jeder Aufgabe erst einmal stellt und auch mit Freude etwas ausprobiert, was man vielleicht noch nicht kennt. Dadurch lernt man am meisten. Beim bayerischen *Jedermann* hat übrigens zuletzt mein Bruder die Hauptrolle gespielt. Das Orchester hat zwar wenig zu spielen, ist aber an einigen entscheidenden Stellen gefordert.

Abschließend noch einmal zurück zum Münchner Rundfunkorchester: Im November haben einige Ihrer Kolleginnen und Kollegen beim PULS Festival, einem großen Event des BR für junge Leute, mitgewirkt. Sie selbst waren im Publikum: Wie hat diese Kombination von Pop-Avantgarde und klassischen Instrumenten funktioniert?

Der Auftritt des australischen Sängers RY X war atmosphärisch besonders gelungen; die Arrangements und die Rolle, die dem Orchester dabei zukam, fand ich sehr stimmig. Und das Publikum war fasziniert. Ich denke schon, dass man auf diese Weise auch junge

Leute für klassische Klänge begeistern kann, und bin absolut offen für solche Projekte. Sie stärken die Wahrnehmung dafür, dass wir nicht nur das herkömmliche Repertoire bedienen. Es gibt noch viel mehr als das!

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:

Wolfgang Stähr, Anna Vogt, Dr. Annika Forkert: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien, Interview und Auswahl der Rezitationstexte: Dr. Doris Sennefelder

Verlage: © Universal Edition (Pärt); © Eesti Muusika Infokeskus/Estonian Music Information Centre (Kõrvits); © edition 49 (Sumera)