

Paradisi gloria 2016/2017

4. Konzert

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Freitag, 2. Juni 2017 – Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch: 19.00–19.30 Uhr

Konzert: 20.00 – ca. 21.20 Uhr

Einführungsgespräch mit Ulf Schirmer und Oriol Cruixent

Moderation: Doris Sennefelder

»ECCLESIA SEMPER REFORMANDA«

Julia Windischbauer REZITATION

Andromahi Raptis SOPRAN

Selene Zanetti SOPRAN

David Danholt TENOR

Kinderchor des Staatstheaters am Gärtnerplatz

Verena Sarré EINSTUDIERUNG

Chor des Bayerischen Rundfunks

Yuval Weinberg EINSTUDIERUNG

Münchener Rundfunkorchester

Ulf Schirmer LEITUNG

In den Konzerten der Reihe Paradisi gloria übernehmen im Rahmen einer Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk Studierende der Otto-Falckenberg-Schule München die Textrezitation.

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 11. Juni 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

JAMES MACMILLAN (* 1959)

»The Exorcism of Río Sumpul«

für Orchester

Assault

Reflection

Exorcism

»Zur Schönheit führt dein Werk« und »Hymne« von Christian Morgenstern

Julia Windischbauer REZITATION

ORIO CRUIXENT (* 1976)

»Manifest«

Musikalische Reflexion zur 500-Jahr-Feier der Reformation

für Sopran, Tenor, Chor und Orchester, op. 75

Uraufführung

Kompositionsauftrag des Münchner Rundfunkorchesters

Andromahi Raptis SOPRAN

David Danholt TENOR

Chor des Bayerischen Rundfunks

»Das Hohelied« von Christian Morgenstern

Julia Windischbauer REZITATION

CARL NIELSEN (1865–1931)

»Hymnus amoris«

für Soli, Kinderchor, Chor und Orchester, op. 12

Kindheit – Jugend – Mannesalter – Lebensabend

Selene Zanetti SOPRAN

David Danholt TENOR

Kinderchor des Staatstheaters am Gärtnerplatz

Chor des Bayerischen Rundfunks

Alexander Heinzel

Kleines Land zwischen Pazifik und Vulkanen

James MacMillan setzt in *The Exorcism of Río Sumpul* dem irdischen Sieg über den Tod ein Denkmal

Entstehung des Werks:

Sommer/Herbst 1989 auf den Orkney-Inseln und in Glasgow im Auftrag des Paragon Ensembles; gewidmet Kathryn McDowell

Uraufführung:

28. Januar 1990 in Glasgow an der Royal Scottish Academy of Music durch das Paragon Ensemble unter der Leitung von David Davies

Lebensdaten des Komponisten:

* 16. Juli 1959 in Kilwinning (Grafschaft Ayrshire, Schottland)

An kleinen Dörfern fließt er vorbei, spendet frisches Nass, bewässert Felder und bildet die Grenze zum benachbarten Honduras. Der Río Sumpul schlängelt sich kaum hundert Kilometer durch das unwegsame Bergland El Salvadors, einer zentralamerikanischen Republik von der Größe Hessens. Der Wahlspruch von El Salvador, »Gott, Einigkeit, Freiheit«, steht im krassen Gegensatz zu Putsch, Revolte und Unterdrückung, dem gesellschaftlichen Grundrauschen in dem kleinen Land zwischen Pazifik und Vulkanen. Seit jeher standen sich verarmte Kleinbauern, Tagelöhner und Großgrundbesitzer unversöhnlich gegenüber, was Ende der 1970er Jahre in einen blutigen Bürgerkrieg mündete.

Am 14. Mai 1980 griffen Nationalgarde und Todesschwadronen mit Helikoptern den von Bürgerkriegsflüchtlingen überfüllten Weiler Las Aradas an. Wer über die Hängebrücke am Sumpul flüchten wollte, wurde von den honduranischen Grenzsoldaten geradewegs in den Kugelhagel zurückgetrieben: Es sollten keine »kommunistischen Guerrilleros einsickern«. An die 600 Todesopfer waren bei Sonnenuntergang zu beklagen – das erste große Massaker des über zehnjährigen Bürgerkriegs. Sechs Jahre später, 1986, sandte man wieder Helikopter aus, erneut zu einem unbedeutenden Flecken am Río Sumpul, das übliche Vorgehen. Maschinengewehrsalven prasselten mit trockenem Stakkato auf die Zivilbevölkerung, die Schutz unter den Dächern ihrer ärmlichen Behausungen suchte.

Doch dieses Mal ereignete sich Unerhörtes: »Wie durch ein Wunder«, so formuliert es der schottische Komponist James MacMillan im Vorwort seiner 1989 vollendeten Komposition *The Exorcism of Río Sumpul*, »wurde niemand getötet. Als die traumatisierten Dörfler benommen und verschrammt aus ihren Hütten krochen«, konnten sie beobachten, wie ihr Pfarrer »die Bewegung und den Lärm der Helikopter nachahmte und zu einem wunderlichen Tanz werden ließ. Aufgeschreckt taten es ihm die Kinder gleich und begleiteten ihn rund ums Dorf bei einem aus dem Moment heraus entstandenen, improvisierten Ritual. Der Schrecken des Angriffs begann zu weichen, und die Einwohner stellten mit Erleichterung fest, dass ihre Leben verschont geblieben waren, während Priester und Kinder wie Helikopter zwischen den Häusern aufs Feld hinaustanzten.« MacMillans Fazit: »Ein Exorzismus war im Gange.«

Glaube, Ritual, Exorzismus – der schottische Katholik James MacMillan kennt sich aus mit Religion. Tief verwurzelt ist er im Glauben, und in seiner Musik scheut er sich nicht, Stellung zu beziehen zu den drängenden Fragen unserer Zeit, auch dazu, welche Bedeutung das Transzendente in einer modernen Welt haben kann. Als Komponist brachte er sich zu Beginn der 1990er Jahre mit der Uraufführung von *The Confession of Isobel Gowdie*, einer Art Totenmesse für eine vermeintliche Hexe, bei den BBC Proms schlagartig ins Bewusstsein eines großen Publikums; seither gilt er neben dem bereits 2013 verstorbenen John Tavener als einer der wichtigsten britischen Schöpfer zeitgenössischer geistlicher Musik. Überdies pflegt James MacMillan als Dirigent große Nähe zu Ensembles und Solisten – Kooperationen, aus denen vielfach Solokonzerte, etwa für Mstislav Rostropowitsch oder Vadim Repin, hervorgegangen sind. Auch wenn Chorwerke einen bedeutenden Anteil an James MacMillans Schaffen haben, so erscheint es als seine Spezialität, Instrumentalmusik mit einer beeindruckend großen Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten zu kreieren. Ausgehend von schottisch-gälischen Traditionen erweitert sich sein künstlerischer Blick auch in andere Regionen und Religionen, etwa den jüdischen Glauben oder den japanischen Shintoismus. Die Ausdrucksvielfalt seiner Musik umfasst ähnlich wie beim Polystilisten Alfred Schnittke Anklänge an verschiedenartige Satztechniken und Formen aus allen Epochen.

In drei abgeschlossenen Sätzen skizziert James MacMillan die Begebenheiten am Río Sumpul. *Assault, Reflection, Exorcism (Angriff, Betrachtung, Exorzismus)* lauten ihre Titel, die in dieser Abfolge an traditionelle rhetorische wie auch musikalische Dramaturgie denken lassen: These – Antithese – Synthese. Was in *Angriff* geradezu lautmalerisch greifbar wird, sind spannungsgeladene Klangflächen, die das Beklemmende der Situation verkörpern – unterbrochen von Schlagwerk-dominierten aggressiven Klangsalven, die natürlich sogleich an Schusswaffen denken lassen. Eine räumliche Präsenz der Klänge wird durch die Aufteilung des Ensembles in drei auf dem Podium getrennt angeordnete Gruppen erzeugt. Aus dem musikalischen Material, das auch in den beiden folgenden Sätzen wirksam bleibt, entwickeln sich im Verlauf von *Angriff*

noch zwei andersartige Elemente. Sie deuten an, dass der Angriff am Río Sumpul eine unerwartete Wendung nehmen könnte: Das regelmäßige metallene Klirren des Ambosses und die Kantilene des Horns geben dem strukturlosen, chaotischen Nebeneinander von Aggression und gespannter Stille die Form zurück. Nun beginnen musikalische Gesten zusammenzuwachsen, und es zeichnet sich ab, dass etwas Neues, Unerwartetes, ja, Rituelles geschieht – Struktur, die sich dem Chaos zu widersetzen sucht.

Die Ungewissheit, welche Richtung die Geschehnisse einschlagen, setzt MacMillan im folgenden Satz *Betrachtung* in einer großen Steigerung um, bei der spannungsgeladene Liegeklänge zunächst unbestimmt von einem harmonischen Zentrum ins nächste modulieren, bevor sie in äußerster Expressivität abreißen und den Weg freigeben für das Resultat der »Betrachtungen«: fließende Harmonie und Entspannung. Die Musik ist bereit für Erlösung, wie sie in jenen Tagen am Río Sumpul geschehen ist. Sie wird melodisch, rhythmisch, gar tänzerisch im finalen Satz *Exorzismus*, sie versinnbildlicht das Rituelle des Exorzismus, wie die »bösen Geister« von Gewalt, Zerstörung, Verunsicherung und Tod durch Struktur und Berechenbarkeit vertrieben werden. Meisterlich versteht es James MacMillan, das skurrile Moment eines todesmutigen Tanzes von Priester und Kindern unter Maschinengewehrsalven einzufangen – und ebenso, wie der wilde Tanz zunehmend sinnbehaftet und »menschlich« erscheint und mit lebensbejahender Ordnung von Tonrepetitionen in strahlender Höhe Erfüllung und Frieden findet.

Mit diesem Plädoyer für Spiritualität, aber auch dafür, Hilfe nicht von außen zu erwarten, sondern die Dinge spontan selbst in die Hand zu nehmen, setzte James MacMillan ein musikalisches Fanal gegen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Zwei Schwestern im Geiste dürfte er damit auf jeden Fall haben: Kathryn McDowell, die Widmungsträgerin des Werks – eine Musikmanagerin mit sozia-lem Gewissen, die in ihrem Lebenslauf ein Jahr der Arbeit mit politischen Flüchtlingen in Wien zu verzeichnen hat. Und die 1924 geborene Wahl-El-Salvadorianerin und Poetin Claribel Alegría, die in *La mujer del río Sumpul* ergreifende Verse auf das Massaker vom 14. Mai 1980 gefunden hat: »Die Mutter vom Sumpul / ist dort mit ihren Kindern, / eines schläft in ihren Armen, / das andere läuft an ihrer Seite. / ›Erzähl, was du gesehen hast‹, / sagt der Reporter. / ›Ich verbrachte eine lange Zeit / im Strom des Flusses.« «

Aspekte des Exorzismus

Der Exorzismus, eine ritualisierte Teufelsaustreibung, scheint in unserer Zeit ins Abseits geraten zu sein. Dies liegt wohl auch am allseits nachlassenden Sinn für Transzendentes, Religiöses und

Übernatürliches. Exorzismus ist im Orient, im Schamanismus, aber auch in Judentum, Islam und Hellenismus zu finden. Dennoch geht ein starker Impuls zu dieser Praxis vom christlichen Glauben und speziell vom Neuen Testament aus: »Und er [Jesus] zog durch ganz Galiläa, predigte in den Synagogen und trieb die Dämonen aus«, heißt es im Markus-Evangelium. So verwundert es nicht, dass der Exorzismus gerade in abgelegenen Regionen der ehemaligen katholisch geprägten Kolonialreiche in Verbindung mit naturreligiösen Traditionen bis in unsere Zeit lebendig geblieben ist. Formen des Exorzismus sind Dialog, Gebet und Tanz im Trancezustand.

Bei einer katholischen Teufels- oder Dämonenaustreibung steht der Exorzist, in der Regel ein Priester, demjenigen gegenüber, dessen abweichendes Verhalten als von einem Dämon ausgelöst interpretiert wird. Schon 1614 legte Papst Paul V. im *Rituale Romanum* den genauen Ablauf fest, der neben vier »Exorzismushandlungen« auch ganz herkömmlich Magnificat und Vaterunser einschließt. In der Neuauflage von 1999 wird betont, dass Priester Psychiater hinzuziehen sollten, um präzise zwischen Besessenheit, religiöser Hysterie und Geisteskrankheit unterscheiden zu können. Aktuell wird jedoch psychiatrischen und therapeutischen Ansätzen größere Wirksamkeit zugetraut. Zumal die moderne Bibelkritik die Existenz von Dämonen ablehnt.

A. H.

Liebe statt Fanatismus

Uta Sailer im Gespräch mit dem Komponisten Oriol Cruixent
über sein neues Werk *Manifest*

Entstehung des Werks:

Dezember 2016 als Auftragswerk des Münchner Rundfunkorchesters nach Texten von Martin Luther und Mohandas Karamchand (Mahatma) Gandhi sowie aus dem Evangelium

Uraufführung:

2. Juni 2017 in der Herz-Jesu-Kirche in München mit Andromahi Raptis (Sopran), David Danholt (Tenor), dem Chor des Bayerischen Rundfunks und dem Münchner Rundfunkorchester unter der Leitung von Ulf Schirmer

Lebensdaten des Komponisten:

* 23. Juli 1976 in Barcelona

Oriol Cruixent, Sie sind gebürtiger Katalane, stammen also aus einer Region, die vorwiegend katholisch geprägt ist. Welche Rolle spielt Martin Luther für Ihr Leben?

Martin Luther war der Gipfel einer Bewegung, die zwar schon mit Jan Hus und anderen begonnen hat, aber Luther war derjenige, der es geschafft hat, sich durchzusetzen. Mich persönlich fasziniert diese Durchsetzungskraft, sein Überzeugungsvermögen. Er hat verstanden, dass sich der Katholizismus von seiner Wurzel entfernt hatte, das war ja alles korrupt damals in Rom. Das hatte nichts mehr zu tun mit dem Kerngedanken des Evangeliums, der Liebe. Er hat dazu aufgerufen, sich auf die Schrift zu konzentrieren, und genau das sollten wir noch heute tun. Später ist Luther allerdings zu fanatisch in seinem Glauben geworden – er stand ja stark unter Druck, etwa nach dem Reichstag zu Worms. Leider hat er sich dann auch selbst widersprochen. 1517 hat er zum Beispiel geschrieben: »Wird ein Priester erschlagen, so liegt ein Land im Interdikt [= Einstellen von geistlichen Handlungen], warum nicht auch, wenn ein Bauer erschlagen wird?« Er wollte diese Trennung zwischen gesellschaftlichen Gruppen nicht. Aber nur ein paar Jahre später hat er dann selbst diese Trennung zwischen Bauern und der oberen Schicht gemacht, und das ist widersprüchlich. Allerdings hat er es später bereut.

Inwiefern haben Sie diese Widersprüchlichkeit in Ihrer Komposition zum Thema gemacht?

Eigentlich auf eine sehr schlichte Art: Der Tenor übernimmt die Rolle Luthers. Er singt Schlüsselsätze von ihm wie den gerade zitierten Satz. Etwa ab der Hälfte der Komposition erscheint auf der Orgelempore die Sopranistin, sie verkörpert eine Art »sprechendes Gewissen«, die Wahrheit, die Liebe. Sie erinnert Luther an seine eigene Aussage, die einer anderen widerspricht, die Luther später im Zuge der Bauernaufstände gemacht hat: »Wer das Schwert nimmt, soll durchs Schwert umkommen. Es ist besser, dass alle Bauern erschlagen werden als die Fürsten und Obrigkeiten.«

Gibt es denn eine klare Botschaft, die Sie den Hörerinnen und Hörern übermitteln wollen?

Ja, absolut! Die Botschaft ist die einfachste von allen: die Liebe. Wir Menschen tendieren durch unsere hoch entwickelten Gehirne immer dazu, alles viel zu kompliziert zu gestalten. Aber ich finde, die Lösung für alles ist die Liebe, die richtig verstandene Liebe zu sich selbst und automatisch zu allen anderen. Weniger Worte, mehr Liebe, mehr Präsenz. Deswegen endet das Stück mit zwei Sätzen aus dem Evangelium: »Sprachenrede wird verstummen.« Und: »Du und ich, wir sind eins.« Schließlich töten Menschen sich immer noch gegenseitig wegen dieser Texte. Man fragt sich: Wieso? Wir Komponisten, wir Künstler – alle Menschen – sollten da Stellung beziehen, zum Beispiel durch eine klare Botschaft, die vielleicht ein bisschen anders ist als das,

was hauptsächlich in den Medien kommt. Dort wird vor allem diese düstere negative Welt dargestellt, aber es gibt auch eine wunderbare Welt, die wir schaffen können, und zwar jetzt! Das ist es, was ich mit jedem Stück, und mit diesem ganz besonders, zeigen will.

Das heißt, Sie appellieren an die Konzertbesucherinnen und -besucher, dass sie ihr eigenes Herz öffnen, Mitgefühl entwickeln und Menschlichkeit leben – gerade auch in der aktuellen Situation, da so viele Menschen bei uns Hilfe und Schutz suchen?

Ja. Es geht darum, dass wir in diesem Leben glücklich werden. Und wie wird man glücklich? Ich fühle mich gut, wenn ich das Gute tue. Ich fühle mich schlecht, wenn ich das Schlechte tue. Mein Ego kann sich vielleicht kurz gut fühlen, aber ich, mein Selbst, nicht. Jesus hat genau das gepredigt. Aber wir haben offensichtlich noch nicht ganz begriffen, was das wirklich bedeutet.

Sie haben auch Zitate verwendet, etwa von Mahatma Ghandi. Besonders ins Auge gestochen ist mir der Satz: »Gott hat keine Religion.« Vielleicht, weil ich vor Kurzem ein Buch des Dalai Lama gelesen habe, in dem er sagt: »Ethik ist wichtiger als Religion.«

Es gibt so viele Worte in den Schriften, die missverstanden werden. Was ich unter dem Satz »Gott hat keine Religion« verstehe, ist Folgendes: Gott sind wir, Gott ist die Liebe. Und wenn die Religion vor der Liebe steht, dann hat Religion keinen Sinn. Deshalb zitiere ich auch einen Text in meiner Komposition, der da heißt: »Ja, ich bin Hindu und ich bin Christ. Ich bin Moslem und ich bin Jude.« Es geht nicht darum, dass ich mich abspalte. Dass ich mich abtrenne von den anderen. Im Gegenteil geht es darum, zu erkennen, dass wir das Gleiche sind – im Respekt für die Verschiedenheit. Wir schauen uns in die Augen und sind das Gleiche. Ich sehe mich in Ihren Augen, und Sie sehen sich in meinen Augen. Das können wir nicht verleugnen.

Sie haben in Ihrer Komposition auch den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* zitiert. Wie erscheint diese Melodie in *Manifest*?

Am Anfang kann man die Melodie nicht erkennen, aber später dann schon. Es gibt mehrere Momente, wo Ausschnitte aus dem Choral fast eins zu eins auftauchen, wie ein Cantus firmus, während das ganze Orchester einen großen Kontrapunkt dazu spielt. Ich habe die Melodie auch variiert, sie in unterschiedliches Licht getaucht. Der Choral steht ursprünglich in Dur, ich lasse ihn aber in Moll und anderen harmonischen Konstellationen erklingen.

***Manifest* beginnt mit einem einzigen Ton – mit »E« ...**

»E« ist der Ton der Vision. E-Dur ist die Tonart der Zukunft. Es gibt aber auch eine szenische Idee

dahinter. Der Chor ist zunächst im Off und tritt langsam auf, während das Orchester schon da ist. Das ist wie ein Mantra am Anfang. Man hört: »Solus Christus, sola gratia, sola fide, sola scriptura.« [»Allein Christus, allein durch Gnade, allein durch Glauben, allein durch die Schrift.«] Das kann ein dramaturgisch sehr spannender Moment werden.

An einer Stelle verwenden Sie eine selbst entwickelte Modulationstechnik – können Sie uns diese Vorgehensweise erklären?

Es geht da um die Verteidigungsrede Luthers. Ich habe dazu eine Gesangslinie mit vierstimmigem Kontrapunkt gebaut, basierend auf melodischem Material des Luther-Chorals. Luther ist vollständig überzeugt von dem, was er sagt. Er lässt sich von niemandem eine andere Meinung aufzwingen. Er ist sogar bereit, für seine Wahrheit zu sterben. Das ist die Rolle des Tenors an dieser Stelle: Er muss sehr durchsetzungs kräftig sein. Ich baue Spannung auf durch eine chromatische Steigerung, und diese wird später von Chor und Orchester mitgemacht. Der Chor bewegt sich entspannt im diatonischen Tonraum. Dann ändert der Tenor plötzlich einen Ton, er wechselt zum Beispiel einen Halbton höher und verweilt dort. Alle anderen folgen ihm, weil seine Kraft so stark ist. Ich habe mir einen Magnet und eine Glasplatte voller Eisenspäne vorgestellt – dieses Experiment, das man in der Schule macht. Man konnte da ganz genau sehen, wie sofort diese Polarisierung entsteht. Diese magnetische Anziehung wollte ich harmonisch ausdrücken.

Gibt es einen dramaturgischen Höhepunkt in dem Werk?

Ja, das ist der Auftritt der Sopranistin, »zufälligerweise« liegt er genau im »goldenen Schnitt«. Das habe ich aber erst hinterher bemerkt. Es ist der Moment, an dem Luther durch seinen Fanatismus schon völlig die Kontrolle verloren hat, er wiederholt nur noch diesen Text: »Sola scriptura, sola scriptura, sola scriptura.« Dann herrscht spannungsvoller Stillstand, eine Generalpause, und aus dieser Stille heraus taucht die Sopranistin auf, die wir vorher noch gar nicht gesehen oder gehört haben. Das ist der Höhepunkt.

Am Ende steht die Textzeile »Sprachenrede wird verstummen«, wobei die letzten beiden Buchstaben schließlich gar nicht mehr erklingen ...

Das Verstummen ist im Wort »Verstumm ...« schon enthalten – das ist lautmalerisch. Aber vor allem war dieser Vers aus dem Evangelium die beste Art, die Botschaft der Komposition zusammenzufassen. Noch ein Wort zur Harmonik: Ich beende mein Stück auf einer Quinte (H–Fis); sie ist nach der Oktave das reinste Intervall und symbolisiert die Äußerung nach draußen, während die Quarte für Verinnerlichung steht. Ich beginne mein Werk also mit »E« und ende auf »H« und »Fis« – das ist eine »Reise« von exakt zwei Quinten. Diese harmonische

Vorwärtsbewegung versinnbildlicht eine musikalisch-psychologische Transformation im Laufe des Gesamtwerks, eine »Erleuchtung« sowohl beim Interpreten als auch beim Zuhörer – und zwar nach draußen, positiv, großzügig und immer inklusiv.

Der Komponist Oriol Cruixent

Katalane mit klarer Botschaft

Die Klarheit und Tiefe eines Ozeans spiegelt sich in seiner Musik. Auch das Licht der Sonne, das auf der Meeresoberfläche glitzert. Überhaupt ist das Meer ein Leitfaden im Schaffen des 1976 in Barcelona geborenen katalanischen Komponisten Oriol Cruixent. Er sucht die universellen Emotionen, in denen sich alle Menschen ähneln. Menschen, die doch verschieden, aber im Grunde eins sind – so wie die Wellen des Meeres auch nur Ausformungen ein und desselben Ozeans sind. Einheit statt Abspaltung: Das ist ein Kerngedanke bei Oriol Cruixent.

Auch sind die meisten seiner Werke getragen von dem inneren Bedürfnis, die Welt durch Kunst ein Stück besser – wärmer, liebevoller, mitfühlender – zu machen. Musik als Kommunikation mit klarer Botschaft. Dabei sucht der Katalane gerade das, wovor manche zeitgenössische Komponisten zurückschrecken: Einfachheit, Verständlichkeit, Zugänglichkeit. Sein internationaler Erfolg bestätigt seinen Weg. Oriol Cruixent ist Preisträger des renommierten internationalen Dimitris-Mitropoulos-Kompositionswettbewerbs in Athen, seine Werke werden weltweit von angesehenen Klangkörpern aufgeführt bzw. in Auftrag gegeben. So sind bereits mehrere Kompositionen von ihm im Rahmen der Reihe Paradisi gloria durch das Münchner Rundfunkorchester uraufgeführt worden.

Seine Ausbildung erhielt Oriol Cruixent in Barcelona in den Fächern Klavier und Musiktheorie sowie Violine, Gesang, Chor und Ensembleleitung. Zum Kompositionsstudium wechselte er dann nach München, wo ihm Dieter Acker dazu verhalf, seine eigene künstlerische Stimme zu finden. Diese ist in inzwischen mehr als 75 Kompositionen zu entdecken, von Werken für Soloinstrumente und Kammermusik bis hin zu groß besetzten Stücken für Chor und Orchester sowie Musiktheater.

U. S.

Wolfgang Stähr

Zum Lob der Liebe

Carl Niensens Kantate *Hymnus amoris*

Entstehung des Werks:

1896 nach einem Text von Axel Olrik, ins Lateinische übersetzt von Johan Ludvig Heiberg

Uraufführung:

27. April 1897 im Kopenhagener Musikverein unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten:

* 9. Juni 1865 in Sortelung bei Nrre Lyndelse auf der dänischen Insel Fünen

† 3. Oktober 1931 in Kopenhagen

Er kam im selben Jahr wie Jean Sibelius zur Welt. Der dänische Komponist Carl Nielsen wurde am 9. Juni 1865 in der Nähe von Odense auf der Insel Fünen geboren, eine geliebte Heimat. Als hoffnungsvoller Spross eines umtriebigen Dorfmusikanten erlernte er schon in frühesten Kindheitstagen das Geigenspiel und trat bei ländlichen Hochzeiten und Bauernfesten auf. Ecossaisen, Walzer und Polkas gehörten zum Alltag des jungen Nielsen, aber als Mitwirkender in einem lokalen Amateur-Orchester wurde er bald auch mit der Musik Haydns und Mozarts vertraut. Der ausgeprägte Sinn für Klassizität, für die Klarheit der Linie und die Transparenz des Satzes, sollte für sein späteres Schaffen ebenso bestimmend bleiben wie das naturwüchsige musikantische Temperament und die ungebrochene Verbundenheit mit der dänischen Volksmusik.

Als Halbwüchsiger betätigte sich Nielsen im Regimentsmusikkorps von Odense, spielte Signalthorn und Altposaune, vernachlässigte aber keineswegs die Geige. Nach bestandenen Examen und einer Audienz bei seinem legendären Landsmann Niels Wilhelm Gade, dem Direktor des Konservatoriums von Kopenhagen, wurde Nielsen als Stipendiat mit dem Hauptfach Violine zum Studium zugelassen. Durch Aushilfsdienste im Orchester des Vergnügungsparks Tivoli bestritt er mehr schlecht als recht seinen Lebensunterhalt, bevor er 1889 als Geiger in die Königliche Kapelle aufgenommen wurde, ein festes Engagement für die nächsten gut fünfzehn Jahre.

1891, auf einer Reise durch Italien, kam Nielsen die Idee, einen Hymnus auf die Liebe zu komponieren – ein naheliegender Gedanke: Er befand sich in den Flitterwochen mit seiner Frau, der Bildhauerin Anne Marie Brodersen. Der Blitzschlag der Inspiration traf ihn, als er die Scuola del Santo in Padua besuchte und dort ein Fresko von Tizian aus dem Jahr 1511 erblickte: *Miracolo*

del marito geloso – »Das Wunder des eifersüchtigen Ehemanns«, der seine Frau zu Unrecht der Untreue bezichtigt und sie in Rage mit einem Dolchstoß tötet. Nachdem der blindwütige Gemahl seinen Irrtum erkannt hat, bittet er den heiligen Antonius um Vergebung; dieser erhört ihn, wirkt ein Wunder und ruft die erdolchte Ehefrau wieder ins unschuldige Leben zurück. Dass sich Carl Nielsen von dieser Legende zu seinem *Hymnus amoris* anregen ließ, mag im ersten Moment einigermaßen befremden, zumal bei einem frisch Vermählten, der doch im siebten Himmel schweben und nicht im Höllenkreis der Rachsucht und Mordswut schmoren sollte. Aber andererseits entdeckte er hier, gebannt von der Schönheit der Kunst, die Liebe in ihren widerstreitenden Aspekten: Eros und Caritas, Passion und Vergebung, die Endlichkeit der Leidenschaften und die Unendlichkeit des Wunders.

Gerade diese gegenläufigen Flieh- und Heilkräfte der Liebe wollte Nielsen zur Sprache bringen, als er (einige Jahre später) den Text für eine vierteilige Kantate entwarf und perspektivisch mit der Abfolge der Lebensalter kreuzte, von der Wiege bis zur Bahre: Kindheit, Jugend, »Mannesalter«, Lebensabend. Nielsen beschwört die Liebe, die das Leben schenkt, die mütterliche Fürsorge, das kindliche Urvertrauen; die Liebe als unstillbare Sehnsucht; die Liebe als Kraftquelle und Tugendborn oder als unentrinnbarer Schmerz; und schließlich die Liebe als göttliches Werk, im christlichen Verständnis als Lichtstrahl »aus der Niedrigkeit«. Diesen Entwurf ließ Nielsen von dem dänischen Folkloristen und Literaturhistoriker Axel Olrik zu Versen und Strophen ausarbeiten, die der klassische Philologe Johan Ludvig Heiberg ins Lateinische übersetzte. Schon die Wahl der Sprache sollte dem Werk Monumentalität, Erhabenheit und universelle Ausdruckskraft sichern: die Öffnung ins Allgemein-Menschliche.

Aus demselben Grund legte Nielsen bei der Komposition des *Hymnus amoris* allergrößten Wert auf die sakrale Würde einer zeitlosen Tonkunst, um nicht in die Fallstricke romantischer Subjektivität oder gar tönender Autobiografie zu geraten. Die Unbefangenheit, mit der er noch den zarten, liedhaften ersten Teil begann, mit Kinderstimmen, Trompetentönen, einer lichten, morgendlichen Klangsphäre, wich in den nachfolgenden Sätzen – als müsse auch der Komponist erwachsen werden – der altmeisterlichen Gediegenheit des musikalischen Historismus. Nielsen orientierte sich an dem kodifizierten Stil der klassischen Vokalpolyphonie, der sich durch Ebenmäßigkeit, ausbalancierte Bewegungen, austarierte Intervallsprünge, abgestufte Tonschritte und Notenwerte auszeichnet: der Inbegriff satztechnischer Seriosität. Nicht von ungefähr widmete Nielsen den *Hymnus amoris* seinem verehrten Theorielehrer am Kopenhagener Konservatorium, dem Komponisten Orla Rosenhoff, der ihn eingeweiht hatte in die Lehre des strengen Kontrapunkts. Am 27. Dezember 1896 war das groß besetzte Werk für Soli, Kinderchor, gemischten Chor und Orchester vollendet.

Aber Nielsen wollte mit dieser Komposition auch moralisch und spirituell über alle Zufälligkeiten und Nichtigkeiten des Lebens hinauswachsen. Seiner Frau Anne Marie schrieb er in einer Art

feierlichem Gelübde: »Diese Töne zum Lob der Liebe sind gering nach dem Maß der Wirklichkeit; aber wenn du beständig für mich sorgen wirst, werde ich bestrebt sein, einen höheren Ausdruck zu erlangen für die stärkste Macht in der Welt, und gemeinsam werden wir höher und höher steigen, dem Ziel entgegen, und all unser Streben gilt der Liebe im Leben wie in der Kunst.« In demselben programmatischen Sinne gestaltete Anne Marie Brodersen die Titelzeichnung der Orchesterpartitur und des Klavierauszugs. Ein ideales Paar schreitet über Blumen, von Rosen umgürtet, von einer Aureole umstrahlt, hoch erhoben dem Ziel entgegen: »Holde Liebe, du Eine, / sei begrüßt! Wir danken dir!«

Neue Lateiner

Nach der Uraufführung des *Hymnus amoris* am 27. April 1897 in Kopenhagen konnte sich Carl Nielsen zwar über manches Lob für seine »schöne, natürliche und poetische Musik« freuen. Aber dass ein junger dänischer Komponist seine Kantate auf Latein singen ließ, dass er seine Gedanken »in das Leichentuch einer toten Sprache« einhüllte, stieß bei den Rezensenten auf Unverständnis und Missbilligung. Nielsen sah sich zu einer Rechtfertigung veranlasst. Schon vor der Premiere hatte er seine Beweggründe in einem Brief erläutert: »Ich denke, dem ganzen Werk und der Idee wird auf diese Weise ein objektiveres und universelles Gepräge verliehen.« Im Geleitwort zur Partitur (und nach dem Premierentadel) brachte Carl Nielsen seine Argumente ausgiebiger und systematischer vor: »Ich glaube, meine Wahl des Lateinischen verteidigen zu können, wenn ich sage, dass dies eine monumentale Sprache ist, die uns über persönliche und allzu lyrische Gefühle erhebt. Und die wären fehl am Platze, ist doch das Ziel, mit einem großen polyphonen Chor ein universelles menschliches Gefühl wie die Liebe zu schildern. Überdies ist diese Sprache gesanglicher als Dänisch oder Deutsch. Und schließlich – um den wichtigsten Grund zu nennen – lassen sich die Textwiederholungen in Latein besser ertragen.« Von dem letzten, praxisnahen (ironischen?) Argument abgesehen, erinnert Niensens Verteidigungsstrategie verblüffend an die Eloge auf das Lateinische als zeitloses Medium, wie sie Igor Strawinsky später anstimmen sollte. Der russische Emigrant mochte sich gar keine andere Sprache für sein Opern-Oratorium *Oedipus rex* denken als gerade Latein, das »seit Jahrhunderten unverändert besteht« und »fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft«. Strawinsky pries Latein als die Sprache der Alten Meister und des strengen Stils: »So hat sich auch die Kirche seit Jahrhunderten der Musik gegenüber verhalten und sie dadurch davor bewahrt, sentimental zu werden und dem Individualismus zu verfallen.«

W. St.

Biografien

JULIA WINDISCHBAUER

Julia Windischbauer wurde 1996 in Linz geboren. Schon während der Schulzeit sammelte sie erste Theatererfahrungen im Jugendclub des Landestheaters Linz und in freien Theaterproduktionen. Nach dem Abitur zog sie nach Wien, um Anglistik zu studieren – und schnell zu merken, dass die Bühne das einzig Richtige für sie ist. Seit Herbst 2016 studiert sie Schauspiel an der Otto-Falckenberg-Schule in München.

ANDROMAHI RAPTIS

Die griechisch-kanadische Sopranistin Andromahi Raptis, geboren 1991, studierte Gesang in Toronto sowie an der Hochschule für Musik und Theater München. Das zusätzliche Masterstudium an der Theaterakademie August Everding wird sie demnächst abschließen. Ein Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit liegt auf der zeitgenössischen Musik: So war sie u. a. an den Uraufführungen von Cathy van Ecks Oper *Phone Call to Hades* und Konstantia Gourzis *Eros* für zwei Frauenstimmen und Kammerorchester beteiligt. Ferner sang Andromahi Raptis den Bubikopf in Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis* in Lyon sowie die Musetta (*La bohème*) in der Pasinger Fabrik und war beim Dessauer Kurt Weill Fest 2015 in *Mahagonny – ein Songspiel* sowie in *Royal Palace* zu erleben. Bei einer Koproduktion des Münchner Rundfunkorchesters mit der Theaterakademie August Everding im Februar dieses Jahres feierte sie als Controller in Jonathan Doves Oper *Flight* einen großen Erfolg.

SELENE ZANETTI

Selene Zanetti studierte Gesang in Vicenza und bildete sich in Meisterklassen bei Raina Kabaivanska in Siena und Modena weiter. Bereits während ihres Studiums gewann sie zahlreiche Preise bei Wettbewerben für Operngesang u. a. in Brescia, Pavia, Mailand und Sulmona. Ihr Debüt gab sie in der Titelrolle von Puccinis *Suor Angelica* am Teatro Comunale in Cagliari; außerdem war sie im Rahmen des XII. Festivals Maria Callas in Sirmione in Produktionen von *La traviata* und *Rigoletto* zu erleben. 2016 wurde sie beim 53. Francesc-Viñas-Gesangswettbewerb in Barcelona mit dem Zweiten Preis sowie einem Sonderpreis für die beste Verdi-Interpretation ausgezeichnet. Seit Beginn dieser Spielzeit ist Selene Zanetti Mitglied im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, wo sie z. B. in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*, Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Strauss' *Rosenkavalier* zu hören war. In der Opernstudio-Produktion von Menottis *The Consul* sang sie die Hauptrolle der Magda Sorel.

DAVID DANHOLT

Der dänische Tenor David Danholt wurde im Opernstudio und an der Musikakademie in Kopenhagen ausgebildet. An der Oper in Århus präsentierte er sich u. a. mit der Titelrolle in Gounods *Faust* sowie als Tamino (*Die Zauberflöte*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) und Alfredo (*La traviata*). Für die Aufführungen der frühen Wagner-Opern *Die Feen* und *Das Liebesverbot* gastierte er in Leipzig; ein weiteres selten gespieltes Werk, *Die Passagierin* von Mieczysław Weinberg, führte ihn zu den Bregenzer Festspielen und in die USA. Beim Buxton International Festival verkörperte er den Florestan in Beethovens *Leonore* (Urfassung des *Fidelio*), in Seattle und Milwaukee den Erik (*Der fliegende Holländer*). Als Konzertsänger ist David Danholt ebenfalls sehr aktiv. Beim Münchner Rundfunkorchester trat er 2016 in Jonathan Doves Kirchenoper *Tobias and the Angel* auf. Gemeinsam mit Signe Asmussen (Sopran) und Ulrich Stærk (Klavier) brachte er Lieder des dänischen Kulturerbes auf CD heraus.

KINDERCHOR DES STAATSTHEATERS AM GÄRTNERPLATZ

Der Kinderchor des Staatstheaters am Gärtnerplatz wurde vor etwa 30 Jahren gegründet und trat seitdem in zahlreichen Musiktheater-Produktionen und Konzerten auf, so in jüngerer Zeit u. a. in *Carmen*, *La bohème*, *Hänsel und Gretel*, *Der Bajazzo*, *Im Weißen Rössl*, *Feuersnot*, *Das schlaue Fuchtlein*, *Johanna auf dem Scheiterhaufen* und *Wozzeck*, außerdem in den Musicals *Marilyn* und *Tschitti Tschitti Bäng Bäng* sowie in Orffs *Carmina burana*. 2007 wirkte der Chor überdies an der mit dem ECHO Klassik ausgezeichneten Film- und CD-Aufnahme von *La bohème* mit Anna Netrebko und Rolando Villazón mit. Auch bei eigenen Kinderopernproduktionen wie *Brundibár* von Hans Krása steht der Kinderchor des Staatstheaters am Gärtnerplatz mittlerweile auf der Bühne.

Seit 2004 leitet **Verena Sarré** den Chor und bildet darüber hinaus Kindersolisten aus, wie beispielsweise die drei Knaben in der *Zauberflöte*, das Geschwisterpaar in *Hänsel und Gretel* sowie Solisten für Barockopern. Ihre Arbeit mit dem Kinderchor beinhaltet freilich zunächst einmal die Vermittlung grundlegender musikalischer Inhalte. Die jungen Bewerberinnen und Bewerber kommen mit noch ungebildeten Stimmen zum Vorsingen; nach bestandener Aufnahmeprüfung erhalten sie Stimmbildungsunterricht in kleinen Gruppen. In den wöchentlichen Proben werden dann die aktuellen Chorpartien einstudiert. Auch Übungen zu Körperbeherrschung und Bühnenpräsenz haben dabei einen großen Stellenwert.

ULF SCHIRMER

Seit September 2006 und noch bis zum Ende dieser Saison ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er ein weites Repertoirefeld abgesteckt hat: von

Operette, Oper und Filmmusik bis hin zur geistlichen Musik des 20./21. Jahrhunderts in der Reihe Paradisi gloria. Gemeinsam mit dem Münchner Rundfunkorchester hat Ulf Schirmer zahlreiche CDs vorgelegt, darunter Sängerporträts z. B. mit Adrienne Pieczonka, Vesselina Kasarova und Peter Seiffert sowie vor allem zahlreiche Musiktheater-Gesamteinspielungen. Raritäten wie Joseph Beers Operette *Polnische Hochzeit* oder Gounods Oper *Cinq-Mars* finden sich hier ebenso wie etwa *Intermezzo* und *Feuersnot* von Richard Strauss.

Zu den in Ulf Schirmers Amtszeit initiierten Projekten gehören außerdem der Internationale Gesangswettbewerb Vokal genial, der in Verbindung mit der Konzertgesellschaft München stattfindet, sowie die szenischen Operaufführungen im Prinzregententheater in Kooperation mit der Theaterakademie August Everding. Unter dem Motto »Sounds of Cinema« präsentierte Ulf Schirmer überdies einmal pro Jahr im Münchner Circus-Krone-Bau Filmmusik – ein großes Event, das via Übertragung in Rundfunk und Fernsehen ein breites Publikum erreichte.

Ulf Schirmer wurde in Eschenhausen bei Bremen geboren und studierte bei György Ligeti, Christoph von Dohnányi und Horst Stein. Wichtige Erfahrungen sammelte er als Assistent von Lorin Maazel und Hausdirigent an der Wiener Staatsoper. Von 1988 bis 1991 wirkte er als Generalmusikdirektor in Wiesbaden; in den folgenden Jahren war er an der Wiener Staatsoper neben seinen Dirigaten auch beratend tätig. Von 1995 bis 1998 hatte Ulf Schirmer beim Dänischen Rundfunksymphonieorchester die Position des Chefdirigenten inne. 2000 übernahm er an der Hamburger Musikhochschule eine Professur für musikalische Analyse und Musikdramaturgie. 2009 wurde er zum Generalmusikdirektor der Oper Leipzig ernannt, und seit 2011 fungiert er dort auch als Intendant.

Ulf Schirmer

Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters

September 2006 – August 2017

Elf Spielzeiten lang hat Ulf Schirmer als Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters dessen Profil geprägt und programmatische Akzente gesetzt. Die fruchtbare Zusammenarbeit drückt sich nicht zuletzt in den folgenden Zahlen aus. So dirigierte Ulf Schirmer während seiner Amtszeit insbesondere:

- | 27 Sonntagskonzerte
 - | 7 Konzerte der Reihe Mittwochs um halb acht
 - | 30 Konzerte der Reihe Paradisi gloria
 - | 16 Konzerte der Reihe Klassik zum Staunen
- (v. a. Klasse Klassik sowie Jugendvorstellungen im Rahmen der Kooperationen mit der

- Theaterakademie August Everding)
- | 6 Konzerte unter dem Motto »Cinema in Concert« bzw. »Sounds of Cinema«
 - | 8 Musiktheater-Produktionen in Kooperation mit der Theaterakademie August Everding
 - | zahlreiche Extra- und Gastkonzerte
 - 39 CD-Aufnahmen (davon 27 Musiktheater-Gesamtaufnahmen)

Einige Highlights:

2006

Antrittskonzert als Künstlerischer Leiter mit *Das Land des Lächelns* als Auftakt zu einem Lehar-Zyklus in den Sonntagskonzerten. Einspielung von Konstantin Weckers Soundtrack zu dem Film *Herr Bello*. Erste Kooperation mit der Theaterakademie August Everding: drei Einakter von Hans Werner Henze.

2007

Erstmalige Durchführung des Wettbewerbs Vokal genial in memoriam Marcello Viotti in Zusammenarbeit mit der Konzertgesellschaft München mit Ulf Schirmer am Dirigentenpult.

2008

Aufführung des ca. vierstündigen kammermusikalischen Werks *For Philip Guston* von Morton Feldman mit Christiane Dohn (Flöte) und Andreas Moser (Schlagzeug) aus dem Münchner Rundfunkorchester sowie Ulf Schirmer (Celesta/Klavier) in der Pinakothek der Moderne.

2009

Erstes großes Filmmusikkonzert unter dem Motto »Cinema in Concert« (später: »Sounds of Cinema«) im Circus-Krone-Bau. Erstes Gastspiel bei den Carl-Orff-Festspielen in Andechs.

2010

Konzert bei der Münchener Biennale mit Werken u. a. von Helmut Lachenmann. ECHO Klassik für die CD-Einspielung von Karl Amadeus Hartmanns *Des Simplicius Simplicissimus Jugend*.

2011

Konzertante Aufführung der Oper *Intermezzo* bei den Richard-Strauss-Festspielen in Garmisch-Partenkirchen. Sonntagskonzert mit dem Mysterium *Verkündigung* von Walter Braunfels, für dessen Werke sich Ulf Schirmer nachhaltig einsetzt.

2012

Jubiläumskonzert »60 Jahre Münchner Rundfunkorchester« mit Stephen Sondheims Musical-

Thriller *Sweeney Todd*. Operette *Die Dollarprinzessin* als Auftakt eines Leo-Fall-Zyklus in den Sonntagskonzerten.

2013

Wagners frühe Oper *Das Liebesverbot* konzertant im Prinzregententheater. Uraufführung von Gerd Kührs Messe (*Ordinarium missae*) – ein Beispiel für die Auftragswerke, die Ulf Schirmer in der Reihe Paradisi gloria präsentiert.

2014

Konzertante Aufführung von Strauss' *Feuersnot* im Prinzregententheater. Kulturpreis 2014 und Goldene Rose des Münchner Rundfunkorchesters für Ulf Schirmer.

2015

Erste Kooperation mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane zur Wiederentdeckung unbekannter französischer Opern: konzertante Aufführungen von Gounods *Cinq-Mars* in München, Wien und Versailles.

2016

Kirchenoper *Tobias and the Angel* von Jonathan Dove in der Herz-Jesu-Kirche. Fortsetzung der Zusammenarbeit mit Palazzetto Bru Zane (Werke von Benjamin Godard und Camille Saint-Saëns).

2017

Verleihung des »Operetten-Orpheus für besondere Verdienste um das Genre« durch das Magazin *orpheus* an Ulf Schirmer. Uraufführung von Oriol Cruixents *Manifest* zur 500-Jahr-Feier der Reformation.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit der Geigerin Stefana Titeica

Frau Titeica, Sie stammen aus einer Familie von hochqualifizierten Naturwissenschaftlern. Wie kam es dazu, dass Sie Berufsmusikerin wurden?

Ich habe mich erst relativ spät dazu entschlossen; bei den Geigern geschieht das üblicherweise zu einem früheren Zeitpunkt. In meinem Heimatland Rumänien, wo damals alle, die ein Instrument perfekt lernen wollten, auf eine Spezialschule gingen, war ich wahrscheinlich die einzige, die das

nicht tat. Denn bis zur neunten Klasse war ich der Meinung, ich würde Mathematik studieren. Dann durfte ich – was damals, zu Zeiten des Eisernen Vorhangs, ein großes Geschenk war – an den Sommerkursen der Accademia Musicale Chigiana in Siena teilnehmen. Ich hatte dort sehr inspirierende Lehrer: Franco Gulli im Fach Violine und Riccardo Brengola für die Kammermusik. Außerdem habe ich bei den Proben zum Schlusskonzert der Dirigierklasse ein paar Takte unter der Leitung von Franco Ferrara gespielt, der damals aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr als Dirigent auftrat, aber einem Studenten etwas zeigen wollte. In diesem Moment habe ich die Magie des Orchesterdirigats am eigenen Leib erfahren: Plötzlich spielte ich ganz anders als vorher.

Dank eines Stipendiums absolvierten Sie dann Ihr Studium bei Elisabeth Gilels, der Schwester des Pianisten Emil Gilels – und zwar am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Wie viel Respekt hat man als junger Mensch vor dieser Institution?

Der Schatten der Geschichte ist sehr präsent. Nicht nur die Institution, sondern auch das Gebäude ist ja alt. Und überall hängen kleine Marmortafeln mit Aufschriften wie »Hier hat Rachmaninow gewirkt«. Der große Saal des Konservatoriums ist zugleich der berühmteste Konzertsaal in Moskau: eine Art Symbiose also, und zur Not kam man sich als Student auch durch die Hintertür in die Konzerte schleichen. Selbst wenn man nicht in der Klasse von Mstislav Rostropowitsch oder David Oistrach studierte, traf man diese Leute ständig. Es herrschte also eine besondere Atmosphäre. Und das Niveau war allgemein sehr hoch, den alleinigen Star gab es nicht.

Wie haben Sie die Zeit dort empfunden?

Es waren sechs intensive, schwere Jahre, auch im Hinblick auf den Alltag: Sprache, Versorgungslage, Klima, viele Prüfungen ... Das Studentenwohnheim war sehr hellhörig. Ich kenne noch heute jede Note aus den Chopin-Etüden, weil ich sie so oft in langsamem Tempo gehört habe. Insgesamt lebten dort 600 Musikstudenten, je zwei in einem Zimmer. Man durfte sieben Tage pro Woche von 7 Uhr morgens bis 11 Uhr abends üben. Und viele haben das auch gemacht. Solche Erfahrungen verbinden; das gilt sogar für ältere oder jüngere Kollegen, mit denen man nicht zeitgleich studiert hat. Unsere neue und noch sehr junge Stellvertretende Konzertmeisterin Elena Soltan hat im selben Haus wie ich gewohnt, sodass wir Erinnerungen an bestimmte Orte und Menschen teilen.

Nach ersten Berufserfahrungen unter anderem in Bukarest kamen Sie Anfang der 1980er Jahre nach Deutschland und waren zunächst mit einem Aushilfsvertrag an der Bayerischen Staatsoper tätig. 1983 traten Sie Ihre Stelle als Erste Geigerin im Münchner Rundfunkorchester an ...

Ja, ich kam in der Ära von Chefdirigent Lamberto Gardelli dazu, den ich sehr geschätzt habe – vor allem aufgrund seines ganz unmittelbaren Zugangs zur französischen und italienischen Musik. Er atmete beim Dirigieren mit den Sängern und strahlte diese faszinierende Selbstverständlichkeit aus, dass die Dinge genauso sein müssen, wie sie sind. Und das hat sich auf alle übertragen. Danach kam Giuseppe Patané, mit dem ich aus der Zeit an der Staatsoper auch privat befreundet war. Eine Tragödie, dass er nur wenige Monate, nachdem er Chefdirigent des Rundfunkorchesters geworden war, starb. Es war unglaublich mit ihm: Man wusste, dass er einem hilft, im musikalischen Geschehen exakt da zu sein, wo man sein sollte. Dann folgten Roberto Abbado und der allzu früh verstorbene Marcello Viotti – die nächste Tragödie. Elf Jahre lang war nun Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter, heute spielen wir das letzte Münchner Konzert seiner Amtszeit. Und wir sind gespannt auf den neuen Chefdirigenten Ivan Repušić. Ich freue mich, dass ich vor meiner Pensionierung noch eine halbe Spielzeit mit ihm erleben darf, vor allem die Saisoneröffnung mit Verdis *Luisa Miller*. In gewissen Abständen braucht ein Orchester einfach neue Impulse, ein neues Gesicht, eben einen »Neuanfang« – nicht um seiner selbst willen, sondern als Chance; auch das Publikum erwartet das. Zugleich ist es ein Generationenwechsel.

An welche Begebenheiten denken Sie besonders gern zurück?

An ein Konzert im Kongresssaal des Deutschen Museums mit Opernarien und -duetten, gesungen von Katia Ricciarelli und Lucia Valentini Terrani. Es sollte auch auf Platte herauskommen, was die beiden aufgrund eines winzigen Textfehlers untersagten. Der Tonmeister war verzweifelt, aber das ist wahre Professionalität! Sehr beeindruckt hat mich auch die Schlusszene aus der *Götterdämmerung* mit Eva Marton unter der Leitung von Giuseppe Patané. Er war eigentlich kein Wagner-Dirigent, aber diese Interpretation war atmosphärisch sehr intensiv. Ich erinnere mich auch noch gut an die Gesamtaufnahme der *Fledermaus* 1986 unter der Leitung von Plácido Domingo. Seine erste Plattenaufnahme als Dirigent – und die hat er mit uns gemacht! Wir spielten die Polka *Unter Donner und Blitz* als Einlagestück, und er meinte: »Meine Damen und Herren, das können Sie besser. Spielen Sie es mal alleine.« Da sitzt man natürlich auf der vordersten Stuhlkante und gibt sein Bestes; so wurde es dann tatsächlich veröffentlicht. Einige Zeit später folgte die Aufnahme von Mascagnis Oper *Iris* mit Plácido Domingo in der männlichen Hauptrolle. Mitten in einer Phrase seiner großen Arie vergaß er zu atmen. Giuseppe Patané, der die Produktion dirigierte, war begeistert und wollte es genau so für die Platte wiederholen. Domingo sagte: »Das schaffe ich höchstens noch ein einziges Mal.« Wie man sich da als Orchestermusiker fühlt, in dem Wissen, dass man alles kaputt machen kann – das lässt sich kaum beschreiben. Doch es hat funktioniert. Aber es gab so viel Schönes in all den Jahren; eigentlich ist es unmöglich, einzelne Erlebnisse hervorzuheben.

Zur Kinder- und Jugendarbeit des Münchner Rundfunkorchesters (»Klassik zum Staunen«) und zur Bedeutung von Education-Projekten im Musikbereich

Frau Titeica, seit vielen Jahren sind Sie neben Ihrer Tätigkeit als Geigerin auch damit betraut, direkt aus dem Orchester heraus dessen Kinder- und Jugendarbeit mitzugestalten. Wie kam es dazu?

Ich habe von meiner Familie wohl eine gewisse Begabung für das Pädagogische mitbekommen und lange Zeit Geige und Kammermusik unterrichtet. Dann war ich als Mitglied der Deutschen Gesellschaft für das hochbegabte Kind in die Hochbegabtenförderung involviert und organisierte zum Beispiel ein Sommercamp unter dem Motto »Blick hinter die Kulissen der Musikstadt München«. Über viele Jahre hinweg habe ich außerdem in den USA und in Irland Kurse für akademisch Hochbegabte im Bereich Musik gehalten. Auf diese Weise habe ich viele Erfahrungen gesammelt und darüber auf internationalen Kongressen berichtet. Beim Münchner Rundfunkorchester wiederum wurde in der Saison 2002/2003 gemeinsam mit der Geigerin und Konzertpädagogin Monique Mead das sogenannte Drei-Säulen-Modell für die Kinder- und Jugendkonzerte eingeführt: mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musikerinnen und Musiker und schließlich den Konzerten selbst. Ich habe mich sehr dafür interessiert; seit 2003 erarbeite ich das pädagogische Material zur Vorbereitung auf die Konzerte und halte die Workshops für Lehrkräfte. Ich bin der festen Überzeugung, und mittlerweile kann man das auch wissenschaftlich belegen, dass das beste Kinderkonzert ein Konzert mit pädagogischer Vorbereitung ist. Man kann den Kindern vieles »zumuten«, wenn man sie richtig heranzuführt.

Sie haben 2014 an der Musikakademie in Klausenburg promoviert. Worum ging es in Ihrer Doktorarbeit?

Musikpsychologen, Soziologen und Erziehungswissenschaftler machen immer genauere Untersuchungen zur Musikwahrnehmung, unter anderem zu den Präferenzen und Reaktionen von Kindern auf Musik. Und dann gibt es die Praktiker in der Musikvermittlung, die dank ihrer Erfahrung und durch »trial and error« gewisse Trends in der Gestaltung von Kinderkonzerten gesetzt haben. Durch den Vergleich der Resultate wissenschaftlicher Untersuchungen mit der gängigen Praxis der Kinderkonzerte konnte ich Parallelen aufzeigen. Zum Beispiel mögen Kinder schnelle Stücke, und in den Konzerten für Kinder werden tatsächlich oft kurze und schnelle Stücke dargeboten. In den USA war der Bereich Education schon viel früher ein Thema als bei uns. Ich habe mich in

meiner Arbeit daher auf mehrere Studien zu den Kinderkonzerten amerikanischer Orchester gestützt und zwei Aspekte herausgestellt: das Repertoire von Kinderkonzerten und die visuellen Elemente darin. Leonard Bernsteins legendäre »Young People's Concerts« sind für uns im Nachhinein Segen und Fluch zugleich, denn mit einem Remake davon kann man die Kinder heute nicht mehr zufriedenstellen. Sie gehören zu einer visuellen Generation mit einer ganz kurzen Aufmerksamkeitsspanne. Deshalb ist es schwieriger als damals, ein gutes Kinderkonzert zu entwickeln. Trotzdem sollte immer noch der berühmte Satz von Bernstein gelten: »It's a concert, not a show.«

Worin liegt das Geheimnis eines gelungenen Kinderkonzerts?

Die große Kunst besteht darin, den unterhaltenden Anteil musikvermittlerisch relevant zu gestalten. Das Münchner Rundfunkorchester hat zum Beispiel einmal unter der Leitung von Gerd Albrecht *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss für Grundschüler gespielt. Mein Vorschlag war, mit einem Pantomimen zu arbeiten, der bestimmte Momente aus der Geschichte von Till gestisch darstellt. Und das Publikum hat diese Gesten dann nachgemacht – immer in Verbindung mit den musikalischen Motiven. Das Schwierige ist, etwas so zu präsentieren, dass die Kinder es mögen und es zugleich musikalisch sinnvoll ist. Wenn ich ein Konzept unzureichend finde, höre ich oft: »Aber den Kindern hat es gefallen.« Darauf habe ich eine Standardantwort: »Kindern gefällt es auch im Zirkus, aber dafür braucht man kein Orchester.«

Warum wendet sich ein großer Teil der Klassik-zum-Staunen-Konzerte des Münchner Rundfunkorchesters an Kinder ab sechs Jahren und deren Familien?

Es gibt den unschönen Begriff der »Offenohrigkeit«, der besagt, dass Kinder bis zum Alter von etwa zehn Jahren offen sind für alles, bevor sich dieses Zeitfenster schließt. Selbst wenn sie dann nichts mehr mit Klassik zu tun haben, können sie später auf einem Grundstock aufbauen – weil es vielleicht im sozialen Umfeld dazugehört, ins Konzert zu gehen. Wenn diese Basis fehlt, ist es schwieriger. Wissenschaftliche Untersuchungen belegen ja, dass man das besonders mag, was man kennt.

Was liegt Ihnen bei Klassik zum Staunen besonders am Herzen?

Mir ist immer das Projekt das liebste, an dem ich gerade arbeite. Und ich versuche, für die jeweilige Zielgruppe das Bestmögliche herauszuholen. So haben wir an unserer Patenschule in Wolfersdorf (Landkreis Freising) durch unsere Aktionen auch viele Eltern zur klassischen Musik

gebracht. Klasse Klassik – das Projekt, bei dem Schulorchester mit uns Profis musizieren – findet alle zwei Jahre statt und ist jeweils das anstrengendste der Saison. Man spielt selbst sozusagen für zwei und zieht gleichzeitig noch die neben einem sitzenden Schülerinnen und Schüler mit. Kritiker mögen einwenden, dass die Jugendlichen eine große romantische Symphonie etwa von Tschaikowsky nie perfekt werden spielen können. Aber immerhin beschäftigen sie sich ein Schuljahr lang mit einem Meisterwerk, sie baden regelrecht darin. Und eine solche Komposition ist widerstandsfähig. Wenn man interpretatorisch daran kratzt, bleibt immer noch sehr viel übrig. Zweit- und drittrangige Werke dagegen benötigen interpretatorische »Kosmetik«, sonst klingen sie langweilig. Ein Großteil der Teilnehmerinnen und Teilnehmer wird nie Berufsmusiker werden. Aber wir stärken durch Klasse Klassik die Institution Schulorchester, die durch den Nachmittagsunterricht bedroht ist, und wir stärken auch den Lehrkräften den Rücken, die sich auf diesem Gebiet engagieren. Am wichtigsten sind mir jedoch die Konzerte von Klassik zum Staunen im Rahmen des Drei-Säulen-Modells: ein aufwändiges, aber sehr wirksames Modell!

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](https://www.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:

Alexander Heinzel, Uta Sailer, Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Gesangstext zu *Manifest* nach der Partitur, © Oriol Cruixent; Gesangstext zu *Hymnus amoris*: nach der Partitur, Edition Wilhelm Hansen; deutsche Übersetzung von *Hymnus amoris* sowie Biografien (Raptis, Zanetti): Adrienne Walder; Biografien (Danholt, Schirmer), Chronik und Interview (Titeica): Doris Sennefelder.

Verlage: Boosey & Hawkes (*The Exorcism of Río Sumpul*); © Oriol Cruixent (*Manifest*); Edition Wilhelm Hansen (*Hymnus amoris*).

Auswahl der Rezitationstexte: Adrienne Walder

rundfunkorchester.de

br-klassik.de