

2. Paradisi gloria 2022/2023

Do., 15. Juni 2023

20.00 Uhr / Ende ca. 21.10 Uhr

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch mit Ursula Haas und Patrick Hahn: 19.00–19.30 Uhr

Moderation: Christopher Mann

ANDREW LLOYD WEBBER

REQUIEM

Laura Maire REZITATION

Soraya Mafi SOPRAN

Benjamin Bruns TENOR

Zwei Solisten aus dem Tölzer Knabenchor SOPRAN

Chor des Bayerischen Rundfunks

Florian Benfer EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester

Patrick Hahn LEITUNG

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising
und der Pfarrei Herz Jesu in München/Neuhausen

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 25. Juni 2023, um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK.

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

rundfunkorchester.de/audio-video

br-klassik.de/programm/radio

Programm

„Also spricht Maria Magdalena“ – ein Monolog von heute
Text von Ursula Haas, verfasst für dieses Konzert

Laura Maire REZITATION

ANDREW LLOYD WEBBER (* 1948)

Requiem

für Soli, Chor, Orchester und Orgel

Requiem – Kyrie

Dies irae

Rex tremendae

Recordare

Ingemisco – Lacrimosa

Offertorium

Hosanna

Pie Jesu

Lux aeterna

Libera me

Soraya Mafi SOPRAN

Benjamin Bruns TENOR

Zwei Solisten aus dem Tölzer Knabenchor SOPRAN

Chor des Bayerischen Rundfunks

CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR
SYNTHESE AUS „U“ UND „E“
Zu Andrew Lloyd Webbers Requiem

Entstehung des Werks:

1982–1984

Uraufführung:

24. Februar 1985 in der Saint Thomas Church in New York unter der Leitung von Lorin Maazel

Lebensdaten des Komponisten:

* 22. März 1948 in London

Als Andrew Lloyd Webber 1985 mit seinem Requiem an die Öffentlichkeit trat, war die Verwunderung groß. Zwar hatten klassische Musiker immer wieder in der „leichten Muse“ reüssiert oder sich von ihr inspirieren lassen. Leonard Bernstein etwa feierte mit *On the Town*, *West Side Story* und *Candide* große Erfolge am Broadway, verstand sich aber doch in erster Linie als Orchesterdirigent und Musikvermittler, besonders mit seinen im Fernsehen übertragenen Young People's Concerts. Vom Musical oder von der Operette führte dagegen kaum ein Weg in die hehren Höhen der Kirchenmusik. Dass ein Komponist wie Franz von Suppè nicht nur Gassenhauer und flotte Ouvertüren schrieb – allen voran diejenigen zu *Leichte Kavallerie* oder *Dichter und Bauer* –, sondern 1855 auch ein beachtliches, aber heute vergessenes Requiem, wirkt zumindest ungewöhnlich.

Bei näherer Betrachtung allerdings erscheint Andrew Lloyd Webbers Affinität zum Sakralen nicht einmal so abwegig. Gewissermaßen wurde ihm eine Karriere im „ernsten“ Fach sogar in die Wiege gelegt. Sein Vater William Webber (1914–1982) hatte sich aus bescheidenen Verhältnissen zu einem der führenden Kirchenmusiker seiner Zeit hochgearbeitet und war wiederum durch seinen Vater, einen Klempner mit Faible für Orgeltechnik, zur Musik gekommen. Da sich William als Naturtalent auf diesem Instrument erwies, erhielt er Stipendien für eine Privatschule und das Royal College of Music, wo er 19-jährig das Examen als Organist erwarb. Fünf Jahre darauf fand er Anstellung als Organist und Chorleiter an der All Saints Church im Londoner Stadtteil Marylebone, bevor er zum Kirchenmusikdirektor an Westminster Central Hall ernannt wurde, der methodistischen Hauptkirche Großbritanniens. Als Komponist blieb Webber (der später den Glanz seines blassen Nachnamens durch Hinzufügung seines dritten Vornamens „Lloyd“ aufpolierte) einem spätromantisch orientierten, gemäßigt modernen Stil treu. Da er sich radikalere Erneuerungen verweigerte, verlegte er sich auf historischen Tonsatz und Musiktheorie, die er bis zu seinem Tod am Royal College of Music unterrichtete. Als Gralshüter der musikalischen Tradition lag ihm die klassische Ausbildung seiner Söhne Andrew (* 1948) und Julian (* 1951) besonders am Herzen.

Während Julian genau dieses Erbe der Familiendynastie pflegte und als Solocellist Karriere machte, suchte sich Andrew ein Betätigungsfeld in der Unterhaltungsbranche. Nachdem er dank seiner musikalischen Begabung ein Stipendium an der privaten Eliteschule von Westminster Abbey erhalten hatte, nahm er das Studium der Geschichte an der Universität in Oxford auf, wo er als „Organ Scholar“ am Magdalen College zunächst in die Fußstapfen seines Vaters zu treten schien. Nach nur einem Trimester verließ er die Universität allerdings, weil er sich von der Populärmusik mehr persönliche Befriedigung und wirtschaftlichen Erfolg versprach. Sein für den Eurovision Song Contest geschriebener Song „Try it and see“ (1969) wurde zwar kein Hit, aber Webber lernte rasch, kommerzielle Genres zu Musicals auszubauen: Aus einer Pop-Kantate entwickelte er sein erstes Erfolgsstück *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), aus dem Konzeptalbum *Jesus Christ Superstar*, in dem auch „Try it and see“ eine neue Heimat fand, das gleichnamige Rockmusical (1971). In beiden Fällen provozierten Webber und sein Librettist Tim Rice einen kalkulierten Skandal, indem sie biblische Themen in bewusst kesser und unorthodoxer Weise für ein modernes Massenpublikum aufbereiteten. Noch Monty Pythons *Leben des Brian* (1979) wurde nach Blasphemie-Vorwürfen aus etlichen Kinos verbannt, was natürlich die Attraktivität des Films nur noch steigerte.

Mit *Evita* (1976), *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984) und *The Phantom of the Opera* (1986) bewies Lloyd Webber Mal für Mal sein Gespür für zeitgemäße Stoffe, die sich für eine neuartige, aber ein breites Publikum ansprechende musikdramatische Realisierung eigneten und ihn zu unzähligen Hits anregten. Mitte der 1980er Jahre war er deshalb der zwar bei der Kritik nicht unumstrittene, aber kommerziell erfolgreichste Musical-Komponist. Auch auf dem Gebiet der Politik suchte er ein Betätigungsfeld. 1987 zeichnete er verantwortlich für den Soundtrack zu Margaret Thatchers Wahlkampfkampagne, und 1997 – nach dem Adelsschlag zum Baron – zog er für die Konservativen ins House of Lords ein.

Der 1985 mit dem Requiem erfolgte Wechsel von den öffentlichen Bühnen des Musical Theatre und der Politik ins geistliche Fach war, wie Lloyd Webber selbst bekannte, biografisch motiviert. Als sein Vater William im Herbst 1982 verstarb, fühlte das „schwarze Schaf“ der Familie den Drang, zu seinen Wurzeln zurückzukehren und seinem Vater und frühen Mentor ein würdiges Denkmal zu setzen. Für diesen Zweck war die Gattung des Requiems wie geschaffen. Nicht zuletzt Giuseppe Verdi hatte bewiesen, dass die Texte der lateinischen Totenmesse, allen voran das *Dies irae*, eine ausgezeichnete Vorlage für große Oper abgaben. Für die lyrische Dimension mit Hitpotenzial mochte Lloyd Webber bei Vorbildern wie Gabriel Fauré anknüpfen.

Entscheidend war obendrein, dass das Requiem im anglikanischen England seit der Reformation abgeschafft war. So konnte der Komponist rein ästhetische Entscheidungen treffen, ohne auf liturgische Funktionalität oder Kirchentauglichkeit Rücksicht nehmen zu müssen. Lloyd Webber machte von dieser Freiheit reichlich Gebrauch, indem er die Messtexte mit Sinn für Dramaturgie umdisponierte. Durch den wiederholten Einschub prägnanter Passagen (vor allem der Zeilen „Requiem aeternam“ und „Dies irae“) schuf er leitmotivische Verzahnung und charakteristische Grundierung. Die eher neutralen, stets gleichbleibenden Ordinariumsteile der Messe (im Requiem: *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei*) wurden mit den ausdrucksstärkeren sogenannten Proprien, deren Texte die besondere Intention des jeweiligen Gottesdienstes zum Ausdruck brachten, verschmolzen – und oft sogar zu deren Anhängsel degradiert. Das theatralische Potenzial der Sequenz („Dies irae“) ist, wie zuvor schon bei Verdi, zu einem mehrteiligen Spektrum menschlicher Gefühle im Angesicht von Tod und Jüngstem Gericht ausgebreitet, das sich über vier der insgesamt zehn Nummern erstreckt.

Da Lloyd Webber zuvor nicht für Chor und großes Orchester komponiert hatte, nutzte er das Sommerfestival auf seinem Landgut von Sydmonton Court 1984 als Werkstatt für einen halböffentlichen Probedurchlauf. Dies führte ihn zu weitreichenden Revisionen, bevor er sein erstes geistliches Werk an prominenter Stätte aus der Taufe hob: Die Saint Thomas Church in New York war zugleich das Bollwerk der anglikanischen Kirchenmusik in den Vereinigten Staaten und obendrein nur einen Steinwurf entfernt vom Broadway, wo zeitgleich Lloyd Webbers Musicals in mehreren Theatern liefen.

Den Spagat zwischen E- und U-Musik, zwischen Kirche und Oper suchte Lloyd Webber durch ungenierten Eklektizismus zu bewerkstelligen. Dies kam seiner stupenden Begabung entgegen, sich in den unterschiedlichsten Stilen und Genres auszudrücken. Eingängige Pop-Harmonik und Melodien kamen ebenso zu ihrem Recht wie herbe Dissonanzen (mit besonderer Betonung des Tritonus als „teuflisches“ Intervall), Ganztonskalen, chromatische Rückungen und komplex übereinandergelegte Klänge. Am einen Ende des rhythmischen Spektrums steht der südamerikanische Tanzgroove des „Osanna“, am anderen sind es sperrige Taktbildungen und -wechsel. Seinem verstorbenen Vater und Lehrmeister zollte er durch die Verwendung von gelehrtem Kontrapunkt, sauberem vierstimmigen Chorsatz und großen symphonischen Gesten Tribut. Bisweilen, etwa bei der burlesken Orgelfuge im Offertorium („Domine, Jesu Christe“) oder der Marschparodie im „Confutatis“ der Sequenz, sitzt dem gewieften Stilkopisten aber der Schelm im Nacken.

Auch in der Besetzung verschmolz Lloyd Webber disparate Elemente: Das Symphonieorchester ist durch eine umfangreiche Schlagwerkbatteerie erweitert, zur Kirchenorgel gestellt sich der Synthesizer. Mit Plácido Domingo verpflichtete er den führenden Operntenor der Zeit. Lloyd Webbers damalige Frau Sarah Brightman, die sich als Crossover-Sopranistin verstand, sang die hohe Solopartie; sie hatte 1982 als Jemima in *Cats* debütiert und sollte kurz darauf die weibliche Hauptrolle in *The Phantom of the Opera* übernehmen. Mit dem Chor von Saint Thomas stand ihm einer der besten Knabenchöre der anglikanischen Tradition zur Verfügung, aus dessen Kreisen auch der Knabensopran Paul Miles-Kingston rekrutiert wurde. Im Nachhinein lieferte Lloyd Webber eine eigenartige Begründung für die außergewöhnliche

Zusammenstellung des Solistentrios. Sie sei von einem Bericht in der *New York Times* über einen kambodschanischen Jungen inspiriert, den die Roten Khmer vor die grausame Wahl gestellt hatten, dass entweder seine Schwester verstümmelt oder er selbst hingerichtet würde. Entsprechend verkörperten Knabensopran und Sopranistin (trotz ihres hörbaren Altersunterschieds) das Geschwisterpaar, während der verstorbene Vater im Solotenor repräsentiert sei. Diese eigentümliche Lesart fand 1986 ihren Niederschlag in einer Choreografie von Kenneth MacMillan für das American Ballet Theatre.

Man kann darüber streiten, inwieweit Lloyd Webbers eklektizistisches Experiment aufging. Bisweilen erwächst aus dem bunten Patchwork scheinbar unvereinbarer Elemente eine wundersame Harmonie höherer Ordnung, an anderen Stellen zerbricht das fragile Gebäude durch die Fliehkraft seiner Einzelteile. Und doch mussten selbst die unbarmherzigsten Kritiker Lloyd Webbers zugeben, dass seine Auseinandersetzung mit der Gattung des Requiems wenigstens auf dem richtigen Wag war. So bescheinigte ihm John Rockwell in der *New York Times*: „Es besteht die Aussicht, dass Lloyd Webbers Streben nach ernsthafter Anerkennung ihn reinigen [...] und zu einer neuen Synthese von künstlerischer Ernsthaftigkeit und populärer Anziehungskraft führen wird.“ Mit seiner Psalmvertonung für die Krönungszeremonie von Charles III. im Mai dieses Jahres hatte Lloyd Webber nach knapp vier Jahrzehnten der Enthaltung von geistlicher Musik erneut die Möglichkeit zu zeigen, ob ihm diese „neue Synthese“ nun gelingt.

ANYTHING GOES?

Zur Verweltlichung des Requiems ab dem 19. Jahrhundert

Mit Mozart begann das weltliche Nachleben des Requiems außerhalb des liturgischen Totengedenkens. Die Romantiker waren wie besessen von der schaurigen Vorstellung, der von Todesahnungen Gezeichnete hätte ein Requiem für sich selbst komponiert, dessen Vollendung ihm kein anderer als der Tod selbst (oder sein irdischer Helfershelfer Antonio Salieri) versagt hätte. Da die katholische Kirche zu jener Zeit ihre Deutungshoheit über das menschliche Leben, Sterben und Nachleben zum Teil an Philosophen und Naturwissenschaftler abgeben musste, konnte Mozarts Requiem auch als Zeugnis eines existenziellen schöpferischen Kampfes verstanden werden. Als eines der ersten geistlichen Werke des 18. Jahrhunderts hielt es Einzug in den Konzertsaal, den Tempel der neuen Kunstreligion. Dieses Vorbild regte zahlreiche Komponisten an, die Texte und Melodien der Totenmesse in säkulare Formen zu überführen: Berlioz' *Grande messe des morts* wollte den Gefallenen der (weltlichen) Juli-Revolution die letzte Ehre erweisen, die *Missa da Requiem* des bekennenden Atheisten Verdi dem italienischen Nationaldichter Alessandro Manzoni. Schumann betrauerte im *Requiem für Mignon* eine fiktive Romanfigur, während das *Deutsche Requiem* von Brahms vor allem Trost für die Hinterbliebenen suchte. Die Melodie des „Dies irae“ eroberte ferner zunächst die Instrumentalmusik: von der *Symphonie fantastique* bis zu den *Dances macabres* (Totentänzen) von Liszt, Saint-Saëns und Rachmaninow. Seit der Stummfilmzeit jagt sie zudem Kinobesuchern regelmäßig Schauer über den Rücken. Wie die Schranken von Geistlichem und Weltlichem fielen, so letztlich auch die von Kunst und Kommerz. Andrew Lloyd Webber hatte deshalb keine Skrupel, das „Pie Jesu“ als Video-Clip aus seinem Requiem auszukoppeln, um ein Millionenpublikum zu begeistern. 2006 unterlegte der Post-Minimalist Karl Jenkins das „Dies irae“ seines Requiems sogar einem Werbespot für ein Deodorant, in dem Schwärme von Bikinimädchen einen wohlriechenden Athleten mit ihrer Leidenschaft zermalmen. Weiter kann die Veräußerung des geistlichen Erbes nicht getrieben werden. Doch hinter Jenkins' skandalösem Flirt verbirgt sich zugleich ein doppelbödiger Abgesang auf eine an sich selbst zugrunde gehende Konsumkultur.

Chr. L.

Biografien

URSULA HAAS

Ursula Haas hat deutsch-böhmische Wurzeln und wuchs in Düsseldorf und Bonn auf. Nach dem Studium der Germanistik, Geschichte und Pädagogik zog sie nach München. Hier arbeitet sie als freie Autorin in den Genres Lyrik, Prosa, Drama und Essay. Als Librettistin (Oper, Kunstlied) war und ist sie außerdem für

renommierte Komponisten tätig – darunter Rolf Liebermann, der sie durch ihren Roman *Freispruch für Medea* entdeckte, sowie Adriana Hölszky und Paul Engel, zu dessen Symphonien ihre Libretti *Andromeda und Zoroaster – Sage mir* entstanden. Zu konzertanten Operaufführungen etwa mit Dietrich Fischer-Dieskau oder Bruno Ganz als Sprecher schrieb sie musikbegleitende Texte. 2021 erschien ihr Prosa-Tagebuch *Zerzauste Tage – ein Jahr der Wirklichkeiten*. Ursula Haas erhielt viele Stipendien und Auszeichnungen, z. B. den Nikolaus-Lenau-Preis für Lyrik. Sie unterrichtet literarisches Schreiben in München und an der Palacký-Universität Olomouc (Olmütz).

LAURA MAIRE

Laura Maire, geboren 1979, stammt aus einer Künstlerfamilie und studierte Schauspiel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Für ihre Rolle der Jule Thüroff in der 26-teiligen ARD-Serie *Verdammt verliebt* bekam sie 2001 den Rising Movie Talent Award. Auch in Episoden von populären Produktionen wie *Dahoam is Dahoam*, *Großstadtrevier* und *Pfarrer Braun* war sie auf dem Fernsehbildschirm zu sehen. Als Synchronsprecherin lieh sie ihre Stimme nicht zuletzt Oscarpreisträgerin Brie Larson in dem Kinofilm *Room*. Laura Maire nahm zahlreiche Hörspiele und Hörbücher auf, darunter die erfolgreiche Reihe *Alea Aquarius* für Jugendliche oder Jane Austens Briefnovelle *Drei Schwestern*. 2011 und 2014 wurde Laura Maire als beste Interpretin beim Deutschen Hörbuchpreis ausgezeichnet. Zweimal ging außerdem der Deutsche Kinderhörbuchpreis an von ihr eingesprochene Titel (*Die Mühle* und *Das Gespenst von Canterville*).

SORAYA MAFI

Die britische Sopranistin Soraya Mafi ließ ihre Stimme an den Royal Colleges of Music in Manchester und London ausbilden und war Preisträgerin u. a. bei den Kathleen Ferrier Awards. Dank ihrer „kristallklaren Töne“ wurde bald die Presse auf sie aufmerksam. Ihr professionelles Debüt gab sie als Constance in Poulencs *Dialogues des Carmélites* an der Grange Park Opera. Soraya Mafi genoss ein Förderprogramm der English National Opera, wo sie später als Despina (*Così fan tutte*) brillierte. Weitere Highlights aus jüngerer Zeit waren Morgana in Händels *Alcina* beim Glyndebourne Festival, Susanna (*Le nozze di Figaro*) für „Glyndebourne on Tour“ und in Seattle/USA, außerdem Musetta (*La bohème*) in einer Version der English National Opera für Autokinos sowie Echo (*Ariadne auf Naxos*) beim Edinburgh International Festival. Im Konzertbereich gastierte Soraya Mafi z. B. beim BBC Symphony Orchestra, beim Scottish Chamber Orchestra und bei der Academy of Ancient Music.

BENJAMIN BRUNS

Nach prägenden Erfahrungen als Altsolist im Knabenchor seiner Heimatstadt Hannover studierte Benjamin Bruns privat sowie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Vor allem dem Ensemble der Wiener Staatsoper war er lange fest verbunden. Sein Rollenspektrum umfasst z. B. Tamino, Don Ottavio, Florestan (*Fidelio*), Max (*Der Freischütz*), die Titelrolle im *Lohengrin* und Matteo in *Arabella*. Zuletzt war Benjamin Bruns u. a. in Hamburg als Erik im *Fliegenden Holländer* unter Kent Nagano und in Wuppertal als Siegmund in einer konzertanten *Walküre* (1. Akt) zu erleben. Im Konzertbereich wird der Tenor gerne für Klassiker wie Beethovens „Neunte“ und die großen sakralen Werke engagiert; dabei musizierte er z. B. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern oder dem Boston Symphony Orchestra. Für Zemlinskys *Florentinische Tragödie* unter Patrick Hahn gastierte Benjamin Bruns schon zu Beginn dieser Saison beim Münchner Rundfunkorchester.

PATRICK HAHN

Er gilt als „Shootingstar der internationalen Dirigentenszene“, und das Münchner Rundfunkorchester konnte ihn 2021 als Ersten Gastdirigenten verpflichten. Zeitgleich trat der Österreicher Patrick Hahn auch sein neues Amt in Wuppertal an, wodurch er jüngster Generalmusikdirektor im deutschsprachigen Raum wurde. Überdies ist er Erster Gastdirigent beim Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra. Die Basis für seine künstlerische Laufbahn legte er als Knabensolist bei den Grazer Kapellknaben. Sein Studium schloss er 2017 an der Kunstuniversität Graz ab; Meisterkurse bei Kurt Masur und Bernard Haitink ergänzten die Ausbildung. Als Dirigent hat Patrick Hahn mit namhaften Orchestern und Institutionen zusammengearbeitet, darunter das London Philharmonic Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Münchner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, die Dresdner Philharmonie, die Wiener Symphoniker sowie die Opernhäuser in Hamburg, Frankfurt und Amsterdam. Eine künstlerische Freundschaft im Bereich der zeitgenössischen Musik verbindet ihn mit dem Klangforum Wien. Als Pianist konzertierte Patrick Hahn z. B. mit dem Mozarteumorchester Salzburg, doch auch mit Jazz oder Chansons von Georg Kreisler ist er hervorgetreten.

Besondere Projekte waren die Uraufführung einer „Space Opera“ mit dem Opernstudio der Bayerischen Staatsoper und sein Debüt bei den Salzburger Festspielen mit einer Kinderoper. Beim Münchner Rundfunkorchester leitete Patrick Hahn u. a. zweimal die *Space Night in Concert* sowie zuletzt ein Mittwochsconcert unter dem Titel „Wien, Wien, nur du allein“; auf CD erschienen Viktor Ullmanns Kammeroper *Der Kaiser von Atlantis* und das Album *Continuum* mit Jazztrompeter Nils Wülker.

Impressum

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

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,
Programmbereich BR-KLASSIK
Redaktion Dr. Doris Sennefelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis: Prof. Dr. Christian Thomas Leitmeir: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Dr. Doris Sennefelder

Notenmaterial: Novello