

PARADISI GLORIA 2019/2020

Fr., 14. Februar 2020

20.00 Uhr – Ende ca. 21.30 Uhr

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch mit Ivan Repušić, Ivana Kuljerić und Miroslav Nemeč: 19.00–19.30 Uhr

Moderation: Doris Sennefelder

2. KONZERT

Eine Koproduktion des Bayerischen Rundfunks mit dem Kulturministerium der Republik Kroatien, der Stadt Zagreb und der Konzerthalle Vatroslav Lisinski

Zur kroatischen EU-Präsidentschaft 2020

Miroslav Nemeč REZITATION

Eberhard Knobloch KLARINETTE

Kristina Kolar SOPRAN

Annika Schlicht MEZZOSOPRAN

Eric Laporte TENOR

Ljubomir Puškarić BARITON

Chor des Bayerischen Rundfunks

Michael Gläser EINSTUDIERUNG

Münchener Rundfunkorchester

Ivan Repušić LEITUNG

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Video-Aufzeichnung für br-klassik.de

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 23. Februar 2020,
um 19.05 Uhr im Hörfunk auf BR-KLASSIK

Das Konzert kann anschließend abgerufen werden:

rundfunkorchester.de/konzerte-digital

br-klassik.de/concert

Programm

OLIVIER MESSIAEN (1908–1992)

„Abîme des oiseaux“

für Klarinette

3. Satz aus „Quatuor pour la fin du temps“

Eberhard Knobloch KLARINETTE

„Tu mislimo“ – „Hier in Gedanken“

Kroatische Dichtung aus dem Spätmittelalter

Rezitation auf Kroatisch

Miroslav Nemeč REZITATION

IGOR KULJERIĆ (1938–2006)

„Kroatisches glagolitisches Requiem“

(„Hrvatski glagoljaški rekvijem“)

für Soli, Chor und Orchester

I. Pristup

II. Otriši, Gospodi

III. Poslidnica

Kristina Kolar SOPRAN

Annika Schlicht MEZZOSOPRAN

Eric Laporte TENOR

Ljubomir Puškarić BARITON

Chor des Bayerischen Rundfunks

„Tu mislimo“ – „Hier in Gedanken“

Rezitation auf Deutsch

Miroslav Nemeč REZITATION

IGOR KULJERIĆ

„Kroatisches glagolitisches Requiem“

IV. Prinos

V. Svet

VI. Otrišenje

ANNIKA FORKERT-SMITH

DIE VÖGEL UND GOTT

Zu Olivier Messiaens „*Abîme des oiseaux*“ aus dem „*Quatuor pour la fin du temps*“

Entstehung des „*Quatuor pour la fin du temps*“:

1940/1941

Uraufführung des „*Quatuor pour la fin du temps*“:

15. Januar 1941 im Kriegsgefangenenlager (Stammlager VIII A) in Görlitz (heute Zgorzelec) in Polen

Lebensdaten des Komponisten:

* 10. Dezember 1908 in Avignon

† 27. April 1992 in Clichy, Hauts-de-Seine

Das *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartett für das Ende der Zeit*), aus dem der Satz *Abîme des oiseaux* stammt, ist eines der bekanntesten Werke des 20. Jahrhunderts und seines Schöpfers Olivier Messiaen. Inspiriert wurde es von zentralen Passagen der *Offenbarung des Johannes* und den darin enthaltenen prophetischen Botschaften und Visionen der Hoffnung, aber auch des Endes der Welt und der Zeit – Themen, die Messiaen während der Komposition in deutscher Kriegsgefangenschaft 1940/1941 besonders umtrieben. Die acht Sätze sind teils nach diesen apokalyptischen Schilderungen benannt. *Abgrund der Vögel*, wie der dritte Satz des Quartetts auf Deutsch hieß, entstand früher als die meisten anderen Sätze und basiert auf Messiaens lebenslanger Beschäftigung mit dem Gesang und der „Göttlichkeit“ der Vögel einerseits und der Idee des die Menschheit von Gott trennenden Abgrunds andererseits.

Den Begriff des Ehrfurcht gebietenden und zugleich Furcht einflößenden Abgrunds dachte Messiaen nicht nur als rein räumliche, sondern oft auch als zeitliche Trennung (unter anderem, weil Musik eine Kunst in der Zeit ist). Seine musikalischen Abgründe komponierte er mithilfe von radikaler Langsamkeit oder additiven rhythmischen Unregelmäßigkeiten, die *Abîme des oiseaux* zu einem metrisch und rhythmisch komplexen Stück machen. Gleichzeitig war Messiaen ein begeisterter Ornithologe und hatte bereits als Student Gesänge von verschiedenen Vogelgattungen gesammelt, katalogisiert und transkribiert. Erst später versuchte er diese der Natur abgelauschten Klanggestalten mit seinen theoretischen Ideen von modaler oder gar zwölftöniger Musik zu verschmelzen, so etwa in *Réveil des oiseaux* oder *Catalogue d'oiseaux* aus den 1950er Jahren.

Abîme des oiseaux arbeitet bereits mit ähnlichen Konzepten und entstand aus Skizzen, die Messiaen seinem Leidensgenossen, dem Klarinettenisten Henri Akoka, während der Kriegsgefangenschaft zeigte. Messiaen beschrieb das Stück so: „Der Abgrund, das ist die Zeit mit ihrer Traurigkeit und Müdigkeit. Die Vögel sind das Gegenteil der Zeit; sie sind unser Bedürfnis nach Licht, Sternen, Regenbögen und jauchzenden Vokalisieren.“ Für Gefangene wie Messiaen und seine musikalischen Mitstreiter gewannen Vögel als geradezu erlöserhafte Symbole eine besondere Bedeutung angesichts der Traurigkeit und der beißenden Kälte des Gefangenenalltags in Schlesien, wo das *Quatuor pour la fin du temps* vollendet und uraufgeführt wurde.

Abîme des oiseaux ist der einzige solistische der insgesamt acht Sätze des Quartetts. Für den Klarinettenisten stellt dieser Satz eine große Herausforderung dar, denn er hat kein durchgehendes Metrum, sondern beruht auf Takten, die sich aus regulären Werten und „Zusatzwerten“ zusammensetzen – gelegentlich ergeben sich so ungerade Einheiten von vielen Sechzehntelnoten. Das Stück beginnt mit einer nachdenklichen, langgezogenen Kantilene über dem Grundton e. Hier gewinnt jeder Ton durch seine Vereinzelung, seine Dynamik und Lage an Schwere und Dimension und versucht Zeit hörbar werden zu lassen. Ein mächtiges Crescendo auf e leitet dann einen schnelleren Teil ein, der Vogelgesang imitiert. Dieser Gesang erscheint beinahe improvisiert, verlangt dem Solisten aber hohe Präzision ab und bildet zweifellos den lebhaften Höhepunkt des Stücks. Doch sein allzu schnelles Verklingen und der Rückzug in die lange

Kantilene werden im Nachhinein als tragischer Verlust fühlbar. Die teils extremen Lautstärkeunterschiede bis zur völligen Stille verdeutlichen diesen Verlust und das Aufbäumen gegen Gefangenschaft, Unrecht und den Abgrund. Die einkomponierte Stille und die pure Modernität hinter diesen Ideen sind umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Uraufführung 1941 vor einem Publikum von Hunderten von Kriegsgefangenen aus allen möglichen Berufen und Lebenslagen in einem osteuropäischen Lager im tiefsten Winter stattfand, wo das Werk aber sofort auf tiefes Verständnis stieß.

Messiaens Versuch, seinen katholischen Glauben in *Abîme des oiseaux* durch Vogelgesang einerseits und die musikalische Beschreibung eines zeitlichen Abgrunds andererseits erfahrbar zu machen, ist der Botschaft des Requiems nicht unähnlich. In beiden Fällen wird Gottes Nähe in einer Situation beschworen, in der so mancher Mensch eher Gottes Abwesenheit fühlen mag. Und in beiden Fällen geht es auch um Trost in der Finsternis, um Erlösung, Überleben und sogar um Freiheit. „Gefangene werden gemacht, um auszubrechen“, sagte einmal Henri Akoka, der erste Interpret von *Abîme des oiseaux*.

LAGERQUARTETT

Die politischen Umwälzungen des frühen 20. Jahrhunderts trafen den europäischen Musikbetrieb im Mark. Nicht nur in Deutschland und der Sowjetunion, auch im besetzten Frankreich waren Komponisten, Musiker und Kunstschaffende auf der Flucht oder anderweitig lebhaftig in Gefahr. Olivier Messiaen geriet als 32-jähriger Soldat in Kriegsgefangenschaft und wurde gemeinsam mit dem algerisch-jüdischen Klarinettenisten Henri Akoka im Sommer 1940 über mehrere Durchgangslager in das Stammlager („Stalag“) VIII A im heutigen polnischen Zgorzelec (Görlitz) verlegt, wo das berühmte *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartett für das Ende der Zeit*) entstand. Die ungewöhnliche Besetzung für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier ergab sich aus den verfügbaren professionellen Musikern des Lagers, das außerdem eine Kapelle und ein Theater besaß.

Messiaen kamen vor allem zwei Faktoren zugute: die Ermutigung durch Akoka und die heimliche Unterstützung des Lageraufsehers Karl-Albert Brüll, der Messiaen mit Notenpapier, Bleistift und Räumen für Komposition und Proben versorgte. Kurz nach der Uraufführung ermöglichte Brüll den beiden bekanntesten Musikern des Quartetts – Messiaen und dem Cellisten Etienne Pasquier – durch einen Trick mit gefälschten Papieren die Rückkehr in die Freiheit nach Paris (ebenso etwas später dem Violinisten Jean Le Boulaire). Der Klarinettenist Akoka allerdings wurde als Jude im Lager festgehalten; ihm gelang im folgenden Jahr eine abenteuerliche Flucht nach Marseille. Rebecca Rischin fand für ihr Buch über das *Quatuor pour la fin du temps* 2003 heraus, dass Messiaen auch nach dem Krieg den Kontakt mit Akoka und Pasquier suchte, aber einen Besuch von Brüll verweigerte.

A. F.-S.

ALEXANDER HEINZEL

EIN WUNDERSAMES ECHO

Tradition und Innovation in Igor Kuljerićs „Kroatischem glagolitischen Requiem“

Entstehung des Werks:

1995/1996

Uraufführung:

27. Juli 1996 im Rahmen der „Musik-Abende von Sankt Donat“ in der Kirche St. Krševan in Zadar mit Chor und Symphonieorchester des Kroatischen Rundfunks (Hrvatska radiotelevizija) unter der Leitung von Igor Kuljerić

Lebensdaten des Komponisten:

* 1. Februar 1938 in Šibenik (Dalmatien)

† 20. April 2006 in Zagreb

Ein altes Volk, ein junger Staat: 1991 hat sich Kroatien als eigenständige Republik von Jugoslawien getrennt und die Unabhängigkeit mit einem vierjährigen Krieg bezahlt. Schon seit der Völkerwanderung siedelten die Kroaten in jener Region zwischen Pannonischer Tiefebene und Dalmatinischer Adriaküste an der christlichen Nahtstelle zwischen Rom, Aquileia und Konstantinopel, zwischen slawischer Orthodoxie und weströmischem Glauben. Nur kurz waren die Zeiten der Eigenbestimmtheit – ein kroatisches Königsgeschlecht starb 1097 aus, woraufhin das Land unter die ungarische Krone geriet. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs war Kroatien beständig von Großmächten abhängig: vom Osmanischen Reich und von der österreich-ungarischen Monarchie. Dann wurde es 1919 mit den Slowenen und Serben in einem Staatenbund vereinigt, der als sozialistische Republik nach dem Tod des kroatisch-stämmigen Josip Broz Tito Ende der 1980er Jahre wieder zerbröckelte. Eine kurze Episode trügerischer Unabhängigkeit von Jugoslawien erlebte Kroatien zwischen 1941 und 1945 als faschistischer Vasallenstaat von Nazi-Deutschland.

In diesen unruhigen Jahren verbrachte der 1938 geborene Igor Kuljerić seine Kindheit in Šibenik an der dalmatinischen Küste; später erlebte er, wie der junge Staat Jugoslawien sich von der UdSSR und ihrer Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus abwandte. In dem vergleichsweise liberalen Klima sog der Heranwachsende musikalische Eindrücke in sich auf, die sein späteres Schaffen als Komponist prägen sollten. Nach den musikalischen Wurzeln des 1996 vollendeten *Kroatischen glagolitischen Requiems* (*Hrvatski glagoljaški rekvijem*) befragt, bekannte Kuljerić einmal, dass es „aus dem tiefen Wunsch entstand, etwas zum Klingen zu bringen, das ich schon in meiner Jugend gehört und von da an in mir getragen habe, als die glagolitischen Riten ein wundersames Echo in mir fanden“. Neben dem Gespür für diese jahrhundertealte kirchliche Tradition erlebte Kuljerić als Kompositionsstudent der Zagreber Musikakademie, wie avantgardistische Strömungen und eine junge, auf der Suche befindliche nationale Schule des Komponierens aufeinandertrafen. Die historisch enge kulturelle Verbindung zu Italien nutzte er, um Opernrepertoire an der Mailänder Scala zu studieren. Außerdem war er Schüler von Igor Markevich in Monte-Carlo.

Seit Ende der 1960er Jahre entwickelte sich Igor Kuljerić zur zentralen Figur der kroatischen Musikszene; er war regelmäßig mit eigenen Kompositionen in allen Gattungen vertreten, leitete seit 1968 Symphonieorchester und Chor des Kroatischen Rundfunks und hatte wichtige musikpolitische Positionen und Festivalleitungen in der kroatischen Teilrepublik inne. In den 1970er Jahren erstarkte zudem sein Interesse an experimenteller und elektronischer Musik, so besuchte er 1975/1976 – wieder in Italien – das Studio di fonologia musicale der RAI bei Luigi Nono. Bald reifte in ihm die Erkenntnis, wie limitierend sich avantgardistisches Komponieren auf seine eigenen ästhetischen Vorstellungen auswirkte. Bei seiner Rückbesinnung auf die tieferen Schichten kroatischer Volks- und Kunstmusik entwickelte er schnell einen deutlich ein-gängigeren

Stil und verwies schon in Werktiteln wie *Risuono di Gavotta*, *Choral-Ouverture* oder *Alleluia* und *Pater noster* auf die historischen Wurzeln seiner Kompositionen.

Zu den speziellen Traditionen im religiösen Leben der mehrheitlich katholischen Kroaten gehört, dass sie ihre Gottesdienste schon seit dem Mittelalter in ihrer Landessprache feiern durften. Aufgeschrieben wurden die liturgischen Texte in jener glagolitischen Schrift, die Kyrill von Saloniki zur Christianisierung der Slawen erfunden hatte (siehe S. 13). Die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste beruht auf mündlich weitergegebenen Melodien und Rezitationsmodellen, die vielfach auch Einflüsse aus der Volksmusik aufweisen. Das *Kroatische glagolitische Requiem* ist dabei nicht Kuljerićs erstes Werk, in dem er sich mit dieser Tradition auseinandersetzt, wohl aber sein größtes – gleichsam ein symbolhaft aufgeladenes musikalisches Bekenntnis zur Kulturturnation – geschrieben zu einer Zeit, in der Kroatien mit dem Abkommen von Dayton 1995 den Schlussstrich unter einen blutigen Unabhängigkeitskrieg setzen konnte. Ein Requiem in einer Zeit, in der Trauerarbeit in Kroatiens Bevölkerung zum Alltag gehört haben dürfte.

Kuljerićs Credo beim Schaffensprozess des *Kroatischen glagolitischen Requiems* für Soli, Chor und groß besetztes Orchester lautete, „auf das ‚Zitieren‘ und ‚Umschreiben‘ von musikalischem Material zu verzichten“. Vielmehr lag ihm daran, das „wundersame Echo“ der glagolitischen Gesänge, das ihn schon seit der Jugendzeit begleitete, in Musik zu übersetzen. Glockenklänge und psalmodierende Chöre versetzen einen im Introitus sogleich in eine sakrale Grundstimmung, die Raum gibt für ein tief empfundenes musikalisches Totengebet. Zusätzliche Klangfarben im Orchester erzeugen Orgel, Harfe und beim Schlagwerk die Glocken und das Vibrafon. In sechs Abschnitten vertont Kuljerić die üblichen Teile der Totenmesse, wie wir es etwa von Mozart und Verdi kennen. Als zweiten Satz fügt er jedoch den Tractus („Otriši, Gospodi“ / „Befreie, o Herr, die Seelen“) aus dem Proprium des Requiems ein, ein Gebet der Buße und Trauer, das in der Totenmesse und in den Messen der Fastenzeit anstelle des feierlichen Alleluja gesungen wird.

In der Sequenz mit ihren bilderreichen, drastischen Visionen des Jüngsten Gerichts wird deutlich, was sich zuvor in Introitus, Kyrie und Tractus schon angedeutet hat: Anders als Mozart oder Verdi übersetzt Kuljerić nicht nur einzelne Bilder in Musik, vielmehr erzeugt er noch eine zweite, gleichsam szenische Ebene: Das *Kroatische glagolitische Requiem* imaginiert die Trauergemeinde selbst, wie sie gemeinsam die Gebete spricht und ihre Bedeutung zu begreifen sucht. Eine Gemeinde, die mit klagendem Gestus Abschied nimmt von einem geliebten Menschen, die um Gnade fleht, die verwirrt ist durch widerstreitende Gefühle zwischen Tod und Erlösung. Solisten und Chor sind oft eng verzahnt, als würden sich Priester und Gemeinde in ihrer bisweilen an orthodoxe Gesänge erinnernden Klage abwechseln und dabei mit expressiven Kantilenen ebenso wie mit Flüstern und monotonem Sprechgesang die Trauer zu bewältigen suchen. Immer wieder gestaltet Kuljerić Passagen der Zuspitzung und Verdichtung der musikalischen Aussage, wenn Rezitation mit kurzen Orchestereinwürfen abwechselt und spannungsgeladene, synkopische Textrhythmisierungen in drängende Unisono-Passagen münden, in denen die Trauergemeinde wie aus einem Mund zu sprechen scheint. Eine berührende Zäsur setzt Kuljerić gegen Ende des Offertoriums, wenn Rhythmus, wiederkehrende Pattern und Takt sich ins Nichts auflösen und Solostimmen sich frei über schwebenden Klängen entfalten. Hier erlebt der Hörer die essenzielle Aussage des Requiems: „Opfergaben und Gebet bringen wir zum Lobe dir dar; nimm sie an für jene Seelen, derer wir heute gedenken. Herr, o Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben.“

Die große Kraft der suggestiven Bildersprache des einstündigen *Kroatischen glagolitischen Requiems* fand vielfach Zuspruch, so erlebte das Werk nach der Premiere am 27. Juli 1996 in Zadar schon bald weitere Aufführungen beim Zagreber Sommerfestival und beim Musikherbst von Samobor. Für die „herausragendste Leistung der zeitgenössischen Musik des Jahres 1996“ verlieh die Jury der Kroatischen Tageszeitung *Vjesnik* dem Werk und seinem Schöpfer den Josip-Slavenski-Preis.

DIE GLAGOLIZA

Eine Schrift verleiht Identität

Auf den Begriff „glagolitisch“ stößt der Klassik-Kenner selten, am prominentesten wohl bei der *Glagolitischen Messe* von Leoš Janáček. Damit ist schon ein zentraler Bezug hergestellt: Es geht ums Christentum in Osteuropa, genauer gesagt um die Regionen, in denen slawische Sprachen auf die lateinischsprachige römisch-katholische Liturgie stoßen. So etwa bei den Kroaten, die sich zur Völkerwanderungszeit in einer Gegend niederließen, in der sie im 7. Jahrhundert vom angrenzenden Oberitalien aus christianisiert wurden. Zwei Jahrhunderte später „erfand“ der Slawenapostel Kyrill von Saloniki die Glagoliza, die erste slawische Schrift überhaupt. Denn bei der Missionierung der Slawen stellte er fest, dass sich das griechische Alphabet für ihre Sprache nicht gut eignete. Zu den frühesten Dokumenten der kroatischen Sprache in glagolitischer Schrift gehört die Tafel von Baška aus dem Jahr 1100, die in einer Kapelle nahe Baška auf Krk zu finden ist.

Das Schicksal der Glagoliza war jedoch relativ kurzlebig; in manchen Regionen entschied man sich bis ins 12. Jahrhundert für die lateinische Schrift, meist setzte sich die von der Glagoliza abgeleitete kyrillische Schrift durch. 1248 erließ Papst Innozenz IV. eine Sonderregelung für die Region Dalmatien: Er erlaubte es, dass der römisch-katholische Messritus in kirchenslawischer Sprache gehalten und niedergeschrieben werden durfte. Mit diesem Entgegenkommen Roms waren die Kroaten fest eingebunden in die katholische Welt und galten sogar als „Bollwerk des Christentums“ gegenüber dem vordringenden Osmanischen Reich, wie Papst Leo X. es 1519 formulierte.

Bereits 1483, kaum 30 Jahre nach der Gutenberg-Bibel, erschien das erste in glagolitischer Schrift gedruckte liturgische Buch, das *Missale romanum glagolitice*, also ein Buch mit der Messliturgie in kirchenslawischer Sprache.

Neben der Notation liturgischer Texte in der Glagoliza bildete der mündlich überlieferte glagolitische Gesang in vielen Kirchengemeinden eine bis heute lebendige Tradition. Vielfach sind bei diesen Gesängen Einflüsse aus der kroatischen Volksmusik nachweisbar. Der Stolz auf das alte Glagoliza-Privileg gehört vor allem seit dem 19. Jahrhundert zu den ideellen Stützpfählern der jungen kroatischen Nationalbewegung, die mit der Glagoliza ihre Sonderstellung als christliche Nation betonte: als Abgrenzung gegen den lateinischen Westen ebenso wie gegen den orthodoxen Osten. Noch heute gilt die Glagoliza in Kroatien als nationales Symbol und ist als Ornament bei Schmuck, Logos und Tattoos zu finden.

A. H.

BIOGRAFIEN

MIROSLAV NEMEC

Geboren in Zagreb, kam Miroslav Nemeč mit zwölf Jahren in seine neue Heimat Freilassing und war Schüler am Gymnasium in Traunstein. Später studierte er Musik am Mozarteum in Salzburg und ließ sich an der Schauspiel-Akademie Zürich ausbilden. Nach Engagements u. a. an den Bühnen der Stadt Köln und am Bayerischen Staatsschauspiel in München widmete er sich verstärkt der Arbeit vor der Fernsehkamera. Dem breiten Publikum ist Miroslav Nemeč vor allem aus den *Tatort*-Folgen des Bayerischen Rundfunks bekannt, in denen er seit 1989 den Kriminalhauptkommissar Ivo Batic verkörpert. 2011 wurde eine dieser Episoden mit dem Grimme-Preis geehrt. In Lesungen und literarisch-musikalischen Programmen ist der Künstler ebenso live zu erleben wie mit der nach ihm benannten Band oder der seit seiner Jugend bestehenden Formation Asphyxia. 1994 war Miroslav Nemeč Mitbegründer des Vereins „Hand in Hand“ zur Unterstützung von Kriegswaisen in Kroatien.

EBERHARD KNOBLOCH

Der aus Sachsen stammende Klarinettenist Eberhard Knobloch besuchte in Dresden die Spezialschule für Musik Carl Maria von Weber und studierte dann an der dortigen Musikhochschule bei Joachim Mäder. Engagements als Soloklarinettenist u. a. in Pirna, Chemnitz, Dresden und Nürnberg folgten. Kammermusikalisch und solistisch war Eberhard Knobloch in Europa, Japan und China tätig. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören z. B. die Geigerinnen Zsuzsa Zsizsmann und Marianne Thorsen, die Harfenistin Maria Graf sowie die Hornisten Stephen Stirling, Timothy Brown und Peter Damm. Jahrelang war Eberhard Knobloch Mitglied des Ensembles Kontraste Nürnberg. Durch Lehraufträge an der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität Nürnberg-Erlangen gab er vielen jungen Klarinettenisten seine Erfahrungen weiter. Eberhard Knobloch war bereits von 1997 bis 2005 Mitglied des Münchner Rundfunkorchesters, und seit 1. September 2007 wirkt er hier als Soloklarinettenist.

KRISTINA KOLAR

Kristina Kolar zählt zu den führenden Sängerpersönlichkeiten Kroatiens. Längst beheimatet an allen dortigen Opernhäusern, ist die Sopranistin besonders mit dem Nationaltheater in Rijeka verbunden, wo sie seit 1997 fest zum Ensemble gehört. Aber auch außerhalb der Landesgrenzen ist die Künstlerin gerne auf der Bühne gesehen, so zum Beispiel in Tschechien, Slowenien, Deutschland, Italien und Japan. Dabei übernimmt sie stets die Rollen der zentralen Figuren, darunter Donna Elvira, Lady Macbeth, Aida, Tosca, Manon Lescaut und Turandot. Kristina Kolar brilliert aber auch als Konzertsängerin: Verdis Requiem, Beethovens Neunte Symphonie und auch kroatische sakrale Werke gehören zu ihrem Repertoire. Angefangen hat ihre Karriere mit dem Studium an der Musikakademie in Zagreb und weiterführenden Meisterkursen u. a. in Mailand. Dieses Jahr wird die mehrfach preisgekrönte Sängerin abermals in einer Hauptrolle, als Abigaille (*Nabucco*), in Prag zu erleben sein.

ANNIKA SCHLICHT

Geboren in Stuttgart, studierte die Mezzosopranistin Annika Schlicht an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und besuchte Meisterklassen u. a. von Dietrich Fischer-Dieskau und Brigitte Fassbaender. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist sie Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin, wo sie z. B. als Dorabella (*Così fan tutte*), Olga (*Evgenij Onegin*) und Adriano in Wagners *Rienzi* zu erleben war. In der aktuellen Saison ist sie dort u. a. als Prinz Orlofsky (*Die Fledermaus*) und Fricka (*Das Rheingold*) sowie beim Bergen Festival als Sesto (*La clemenza di Tito*) zu erleben. Gastengagements in jüngerer Zeit führten sie etwa an die Staatsopern in München und Berlin, die Dresdner Semperoper, die Deutsche Oper am Rhein und die Opéra Bastille in Paris. Auch als Konzert- und Liedsängerin hat sich Annika Schlicht einen Namen gemacht. Beim Ravello Festival interpretierte sie Wagners *Wesendonck*-Lieder und beim UNESCO World Orchestra for Peace sang sie in Beethovens „Neunter“.

ERIC LAPORTE

Gebürtig aus Québec und ausgebildet am Opernstudio der Opéra de Montréal, ist Eric Laporte als Künstler auch längst in Europa etabliert. Nach seinem Debüt als Tamino am Salzburger Landestheater im Jahr 2000 folgten zahlreiche Einladungen, insbesondere aus Deutschland, für bedeutende Rollen wie etwa Lohengrin, Werther, Des Grieux in Manon Lescaut, die Titelpartie in *La damnation de Faust*, Max in *Der Freischütz* oder Ferrando in *Così fan tutte*. Zudem ist der Tenor auch an den großen Opernhäusern Österreichs, Frankreichs und der Niederlande ein gern gesehener Gast. Dennoch pflegt er weiterhin die Kontakte zu seiner Heimat, wie 2019 beim Festival d'opéra de Québec, wo er als Erik (*Der fliegende Holländer*) auf der Bühne stand. Eric Laporte studierte Gesang in Montréal und ist Preisträger u. a. des Hans-Gabor-Belvedere Wettbewerbs 1999. In dieser Saison wird er u. a. an der Oper Frankfurt den Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Henzes *Der Prinz von Homburg* verkörpern.

LJUBOMIR PUŠKARIĆ

Der Bariton Ljubomir Puškarić begann seine Laufbahn am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb, wo er seit 2015 auch zum Ensemble gehört und schon in vielen Rollen zu erleben war, so mit der Titelpartie in *Evgenij Onegin*, als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) und Papageno. Nach dem Diplom an der Indiana University in Bloomington feierte er überdies Erfolge z. B. als Enrico (*Lucia di Lammermoor*) an der Seattle Opera sowie als Andrej Schtschelkalow (*Boris Godunow*) an der Lyric Opera of Chicago; des Weiteren debütierte er an der Cincinnati Opera, an der Staatsoper Hamburg und am Teatro dell'Opera in Rom. Ljubomir Puškarić erhielt Auszeichnungen in Kroatien wie auch in den USA. Neben der Oper hat sich der Künstler ein vielfältiges Konzertrepertoire erarbeitet, darunter Orffs *Carmina Burana* und Mahlers Achte Symphonie. Beim Münchner Rundfunkorchester gastierte er in Maurice Duruflés Requiem und Jakov Gotovacs Oper *Ero der Schelm* unter Ivan Repušić.

IVAN REPUŠIĆ

Der kroatische Dirigent Ivan Repušić wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe und bei Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. Seine Karriere startete Ivan Repušić am kroatischen Nationaltheater in Split, dessen Chefdirigent und Operndirektor er von 2006 bis 2008 war. Dort erarbeitete er sich insbesondere ein großes italienisches Repertoire, das ihn nach wie vor auszeichnet. Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Überdies unterrichtete Ivan Repušić als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste der Universität in Split. Von 2010 bis 2013 war er Erster Kapellmeister und von 2016 bis Sommer 2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Dort dirigierte er z. B. den *Fliegenden Holländer*, *Aida* und *Salome* sowie *La damnation de Faust* von Hector Berlioz.

2011 gab Ivan Repušić sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er als Erster ständiger Gastdirigent viele zentrale Werke des Repertoires präsentierte, darunter *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Ivan Repušić war des Weiteren beispielsweise an der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dresden und der Komischen Oper Berlin sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Prager Symphonikern und der Slowenischen Philharmonie zu erleben.

Zur Spielzeit 2017/2018 übernahm Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er in seinem Antrittskonzert Verdis *Luisa Miller* gestaltet hat. Dieses erschien ebenso auf CD wie z. B. das Requiem von Maurice Duruflé, Ouvertüren von Franz von Suppé und Verdis *I due Foscari* mit Bariton Leo Nucci. Weitere Erfolge waren zuletzt die Gastspiele in Budapest, Zagreb und Ljubljana sowie ein Sonntagskonzert mit Verdis *Attila*. Inzwischen hat Ivan Repušić seinen Vertrag bis 2023 verlängert.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Soloposaunisten Elmar Spier

Elmar Spier, viele Blechbläser in der Klassik kommen über die Blasmusik zu ihrem Instrument. Wie war's bei Ihnen?

Das war bei mir auch so. Im Musikverein meines Heimatortes in Rheinland-Pfalz wurde jedes Jahr aktiv Nachwuchs gesucht. In dem Jahr, in dem ich begonnen habe, waren vor allem Posaunen gefragt. Da meine beiden älteren Schwestern bereits Saxofon und Klarinette gewählt hatten, kam es mir sehr entgegen, ein anderes Instrument zu spielen. So entschied ich mich für die Posaune.

Was bedeutete Musikverein in diesem Fall? Sie stammen ja aus Enkirch, einem idyllischen Weinort an der Mosel ...

Der Musikverein war ein symphonisches Blasorchester, wie man es in Bayern auch kennt. Zum Repertoire gehörte Stimmungsmusik ebenso wie anspruchsvolle konzertante Stücke. Schon mit zehn Jahren war ich anlässlich von Weinfesten bei Auftritten im Festzelt mit dabei, die oft bis spät in die Nacht gingen. Wir probten jeden Dienstag und es war ein sehr geselliges Miteinander.

Bei wem hatten Sie ersten Unterricht?

Anfangs hatte ich einen organisierten Unterricht über den Musikverein. Mein erster professioneller Posaunenlehrer spielte im Stadttheater Trier und unterrichtete an der Kreismusikschule Bernkastel-Wittlich. Er war eigentlich ausschlaggebend für meinen späteren Berufswunsch, Posaunist zu werden. Wir spielten viel Posaunenquartett, und er nahm mich schon früh zu Meisterkursen von renommierten Professoren mit. Später stellte er auch die Verbindung zur Aachener Abteilung der Musikhochschule Köln her, wo ich parallel zum letzten Schuljahr Jungstudent war.

Wann haben Sie das erste Mal in einem Symphonieorchester gespielt?

Ich habe mit 17 Jahren einmal im Philharmonischen Orchester von Sofia ausgeholfen, das in Rheinland-Pfalz auf Tournee war und für ein Konzert Posaunen benötigte. Später war ich Mitglied in vielen Jugendorchestern. Unter anderem habe ich in der Jungen Deutschen Philharmonie, im Schleswig-Holstein Festival Orchestra und im Weltjugendorchester gespielt. Auf diese Weise war ich einmal in einem einzigen Jahr über fünf Monate auf Reisen. Und im Bundesjugendorchester habe ich dann sogar meine Frau kennengelernt, die dort Bratsche gespielt hat.

Nach der Zeit als Jungstudent sowie acht Semestern Hauptstudium wechselten sie von Aachen an die Musikhochschule in München.

Ja, ich hatte ein Stipendium bei der Karajan-Stiftung in Berlin, war somit Akademist der Berliner Philharmoniker. Deren damaliger Soloposaunist Wolfram Arndt hatte zu der Zeit schon eine Professur in München. Ich erhielt also Unterricht in Berlin, legte mein Examen aber in München ab. Es war sehr schön, Berlin und die dortige Orchesterkultur kennenzulernen. Ich habe unglaublich viele Konzerte angehört. Die Stipendiaten hatten kostenfreien Zutritt zu den Veranstaltungen der Berliner Philharmoniker. Stehplatzkarten konnte man auch für die anderen Konzerte bekommen, sodass man die Möglichkeit hatte, Klangkörper wie das Chicago Symphony Orchestra oder die Wiener Philharmoniker live zu hören.

Wie waren dann die geografischen Koordinaten während Ihres Aufbaustudiums in Hannover?

In dieser Zeit habe ich ja bereits in Berlin gewohnt. Ich hatte damals eine Stelle als Soloposaunist im Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt (Oder), das ein reines Symphonieorchester und das einzige A-Orchester im Land Brandenburg ist. Tourneen ins europäische Ausland und auch nach Japan sind eine schöne Erinnerung an diese Zeit.

Nachdem Sie Erfahrungen im Brandenburgischen Staatsorchester sowie als Aushilfe in ganz unterschiedlichen Klangkörpern wie den Bamberger Symphonikern und den Sankt Petersburger Philharmonikern gesammelt hatten, wechselten Sie 2003 als Stellvertretender Soloposaunist zum Münchner Rundfunkorchester. Wie ergab sich das?

Eigentlich war ein Rundfunkorchester schon immer mein Ziel, weil ich die damit verbundene Arbeitsweise und die Aufnahmebetätigtigkeit im Studio sehr interessant finde. Da man nicht jeden Abend eine Vorstellung hat, ist es aus meiner Sicht auch sehr familienfreundlich. Das SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern war mir schon von früher sehr vertraut, da die Blechbläser von dort viel für die Jugendförderung in Rheinland-Pfalz getan haben und ich auch ein paar Mal dort aushelfen durfte. Als dann die stellvertretende Soloposaune im Münchner Rundfunkorchester

ausgeschrieben war, habe ich mich auf die Stelle beworben und sie nach erfolgreichem Probespiel glücklicherweise auch bekommen. Ich bin heute immer noch froh, in diesem sympathischen, vielseitigen Orchester spielen zu dürfen.

2007 avancierten Sie zum Soloposaunisten des Münchner Rundfunkorchesters, was nochmal eine neue Herausforderung bedeutete. Hervorzuheben ist auch Ihr Auftritt 2017 als Solist in der Reihe Mittwochs um halb acht mit dem Posaunenkonzert von Georg Christoph Wagenseil. Wie fühlt es sich an, als Solist vor dem eigenen Orchester zu stehen?

Das ist schon etwas Besonderes. Als Posaunist hat man nicht so oft wie in anderen Instrumentengruppen die Gelegenheit, solistisch aufzutreten. In der Geschichte der Berliner Philharmoniker stand tatsächlich erst Anfang der 2000er Jahre das erste Mal ein Konzert für Posaune mit Orchester auf dem Programm – nämlich das Konzert von Luciano Berio mit Christian Lindberg als Solist. Jedenfalls habe ich mich sehr gefreut, als ich für das Konzert von Wagenseil angefragt wurde. Das Werk stellt eines der ersten Konzerte der Wiener Klassik dar, die es für Posaune gibt, und ist für die etwas höhere Altposaune bestimmt.

In einer früheren Broschüre des Münchner Rundfunkorchesters zur Reihe Klassik zum Staunen sind zwei Ihrer drei Kinder mit Instrumenten abgebildet.

Ja, meine beiden Töchter spielen Geige, und mein Sohn spielt Horn. Im Rahmen des Projekts Klasse Klassik, bei dem bayerische Schulorchester und -chöre mit Mitgliedern des Rundfunkorchesters auftreten, werde ich demnächst [8. März 2020, Philharmonie im Gasteig] gemeinsam mit zweien von ihnen in Orffs *Carmina Burana* mitwirken: Mein Sohn ist im Orchester dabei – und eine meiner Töchter im Chor des Pestalozzi-Gymnasiums. Auch bei den anderen Angeboten des Rundfunkorchesters für Kinder und Jugendliche bin ich immer wieder aktiv, da ich sehr gerne mit Jugendlichen arbeite. Bei den Schulbesuchen kommt die Posaune super an, weil sie schön laut ist und der Zug am Instrument das Interesse der Kinder weckt. Meistens nehme ich eine Posaune mit, auf der sie probieren können, ob sie einen Ton herauskriegen. Oft sind die Kinder so begeistert, dass sie nicht aufhören möchten.

Welche musikalischen Aktivitäten pflegen Sie neben dem Orchester?

Da gibt es zum einen das Moreas-Trio, in dem ich mit zwei Kollegen aus dem Rundfunkorchester musiziere: Schlagzeuger Andreas Moser am Vibrafon und Albert Fräsch am Kontrabass. Wir spielen Arrangements von Andreas Moser, dem das Ensemble auch seinen Namen verdankt [Mo(ser)-(And-)reas], und sind unter anderem schon in Konzerten des Freundeskreises des Rundfunkorchesters aufgetreten. Zum anderen bin ich inzwischen im zweiten Jahr Lehrbeauftragter für Posaune am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg. So beschäftige ich mich auch wieder intensiv mit der Sololiteratur, wenn ich die Studierenden auf ihre Vorspiele vorbereite. Das Wichtigste ist, dass jeder das Beste aus sich herausholt. Begabung kann viele Facetten haben, und es macht mir Spaß, jeden in seiner Persönlichkeit zu unterstützen. Ich versuche die jungen Leute zu fördern und Ihnen möglichst viel anzubieten, zum Beispiel auch Workshops mit renommierten externen Posaunisten.

Was tun Sie in Ihrer Freizeit, um ein wenig abzuschalten?

Ich verbringe gerne Zeit mit meinen Kindern und deren Hobbies – Basketball, Geige, Horn und Klavier. Auch „Hausmusik“ gehört dazu. Außerdem spiele ich gelegentlich Tischtennis in der hiesigen Firmen- und Behördenrunde. In der Stadt fahre ich gerne das ganze Jahr über mit dem Fahrrad, was ich als das beste Verkehrsmittel in München ansehe.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Weitere Interviews:
rundfunkorchester.de/interviews

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent: Ivan Repušić

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. Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS: Dr. Annika Forkert-Smith, Alexander Heinzel: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien (Kolar, Laporte): Olivia Pohlenz; übrige Biografien und Interview: Dr. Doris Sennefelder.

NOTENMATERIAL: Editions Durand & Cie, Familie Kuljerić

REZITATIONSTEXT entnommen aus: A. Kapetanović, D. Malić, K. Štrkalj Despot, *Hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo: Pjesme, plac̑evi i prikazanja na starohrvatskom jeziku* (Kroatische Dichtung des Mittelalters), Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb 2010; Textauswahl: Davor Merkaš; Übertragung aus dem Altkroatischen ins Standardkroatische: Dr. sc. Kristina Štrkalj Despot; Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche: Tihomira Maria Svircevic.