

2021
2021

Saison

musica
viva

Herkulesaal der Residenz

JÜRI
REINVERE

UA

ARNULF
HERRMANN

UA

München

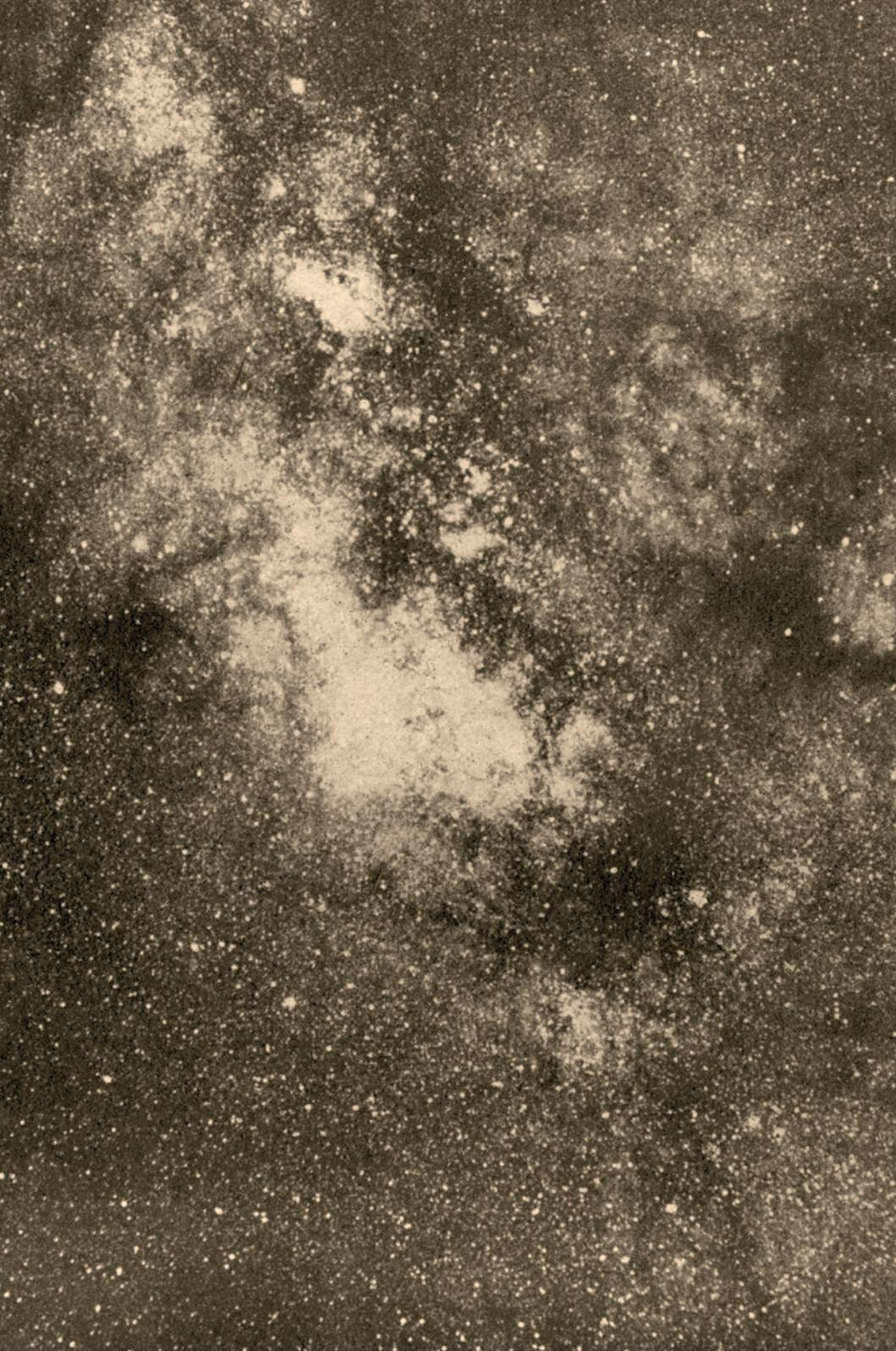
2021

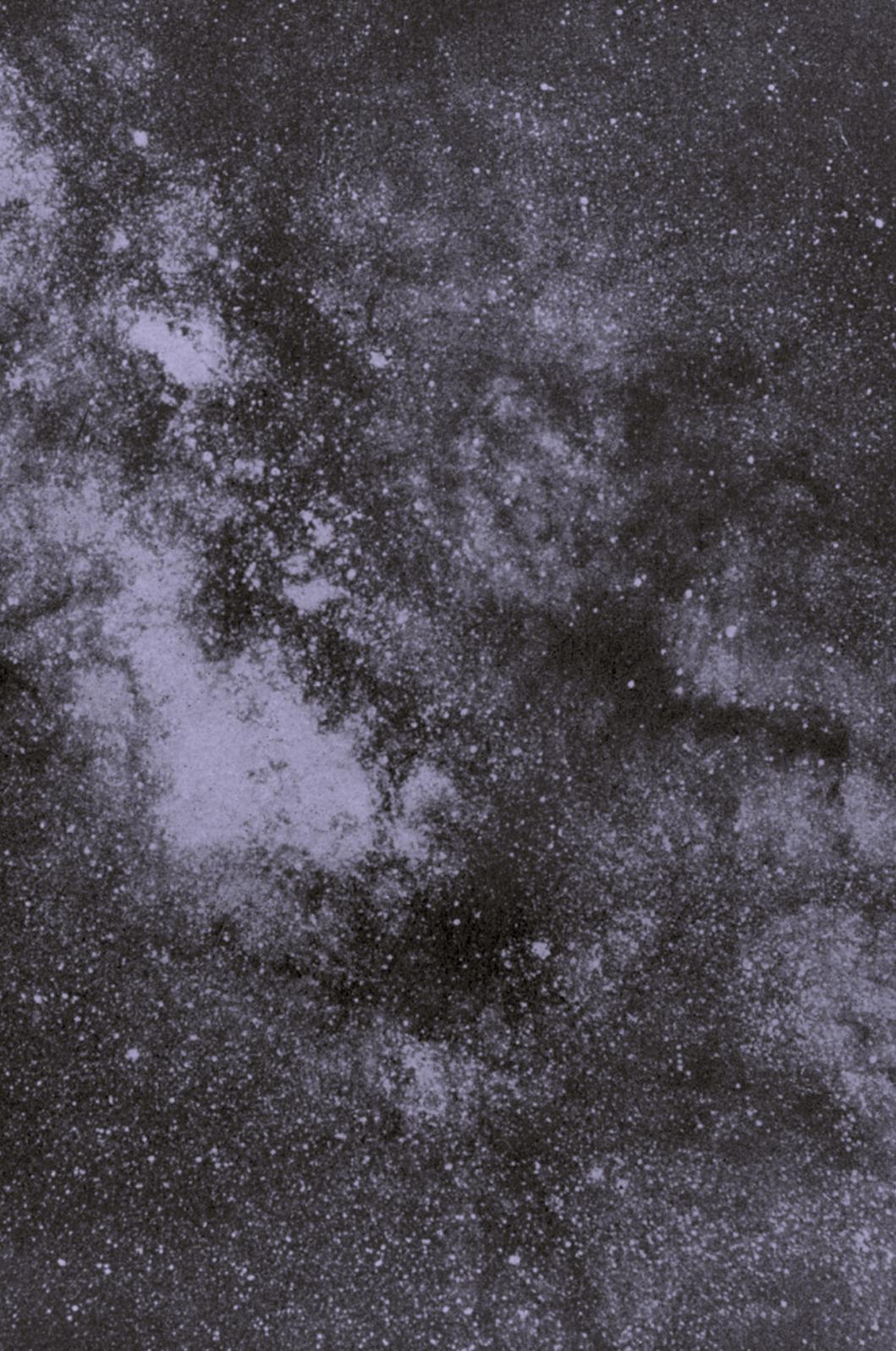
12 11

Symphonieorchester

des Bayerischen Rundfunks

Orchesterkonzert





Inhalt

- 06 ————— Programm
Konzert, 12. II. 2021, 20.00 h
Herkulesaal der Residenz

JÜRI REINVERE

Vom Sterben der Sterne

- 09 ————— Werkdaten
10 ————— Jüri Reinvere im Gespräch mit Sibylle Kayser
16 ————— Sibylle Kayser: *Das Geheimnis liegt in der Notation*

ARNULF HERRMANN

Tour de Trance

- 19 ————— Werkdaten
20 ————— Text *Tour de Trance*
21 ————— Arnulf Herrmann im Gespräch mit Pia Steigerwald

29 ————— Biographien

Jüri Reinvere [30], Arnulf Herrmann [31]
Anja Petersen [32], Pablo Heras-Casado [33]

- 34 ————— Programmvorschau *musica viva*
3. Dezember 2021 Orchesterkonzert
Borboudakis – Verunelli – Xenakis
Franck Ollu, Leitung

- 36 ————— Nachweise/Impressum

Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon vor Beginn des Konzertes aus.

Erleben Sie den *musica viva*-Konzertabend auch im Radio auf BR-KLASSIK – mit Musik und vielen Hintergründen: KomponistInnen erklären ihre neuen Stücke, namhafte DirigentInnen berichten von der Probenarbeit mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und hochkarätige Interpreten erzählen, was sie an der Gegenwartsmusik so fasziniert. Das Konzert wird aufgezeichnet und am Dienstag, den 23. November 2021 (20.05 Uhr) auf BR-KLASSIK gesendet.

Im Anschluss an die Sendung können Sie den Konzertmitschnitt noch innerhalb von 30 Tagen über die Website www.br-musica-viva.de/sendungen zum Nachhören aufrufen.



musica viva

München

Herkulesaal der Residenz

Freitag, 12. November 2021

20.00 Uhr

18.45 Uhr

Einführung Sibylle Kayser

JÜRI REINVERE [* 1971]

Vom Sterben der Sterne

Symphonische Notizen für Orchester [2021]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischer Rundfunks

Uraufführung

/ Pause /

ARNULF HERRMANN [* 1968]

Tour de Trance

für Orchester mit Sopran [2019/20]

nach einem Text von Monika Rinck

I (manische Episode) – II – III (poisoning time) – IV (Tour de Trance)

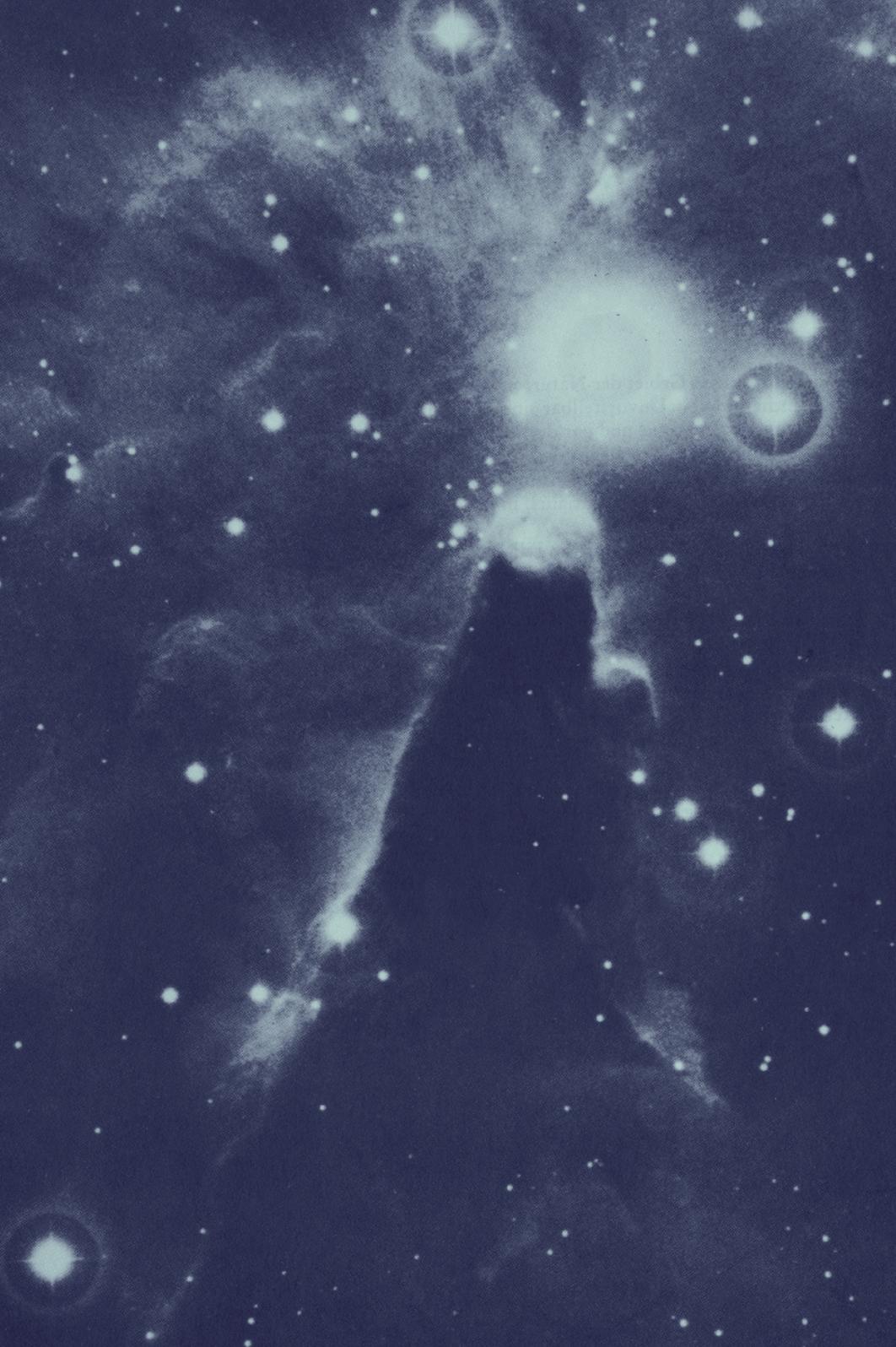
Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischer Rundfunks

Uraufführung

ANJA PETERSEN
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PABLO HERAS-CASADO
Leitung



Jüri Reinvere [*1971]
Vom Sterben der Sterne
Symphonische Notizen für Orchester
[2021]

3 Flöten (3. auch Piccolo)
3 Oboen (3. auch Englischhorn)
3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten)
3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner
3 Trompeten
3 Posaunen
Tuba

Pauke
Schlagzeug

Harfe
Klavier (auch Celesta)

Streicher

Entstehungszeit: 2021

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 12. November 2021 im Herkulesaal der Residenz, München,
mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der
Leitung von Pablo Heras-Casado im Rahmen der *musica viva*

Im Gespräch

JÜRI REINVERE / SIBYLLE KAYSER

»Ich kann mir viel mutigere Themen erlauben«

SIBYLLE KAYSER: Herr Reinvere, Sie sind ein preisgekrönter Komponist, Ihre Arbeit als Publizist wurde mehrfach ausgezeichnet. Sie stammen aus Estland und leben seit gut dreißig Jahren im europäischen Ausland, seit 2005 in Deutschland. Hat Ihre estnische Herkunft Sie in Bezug auf die Tatsache geprägt, dass man dort praktisch umgeben ist von fremden Sprachen?

JÜRI REINVERE: Das kann man sagen, ja. Die kleinen Nationen müssen immer schauen, wie sie in der großen Welt zurechtkommen. Man kennt die anderen Kulturen und Sprachen ein bisschen, zumindest die der eigenen Nachbarn. Außerdem komme ich aus Tallinn, das früher Reval hieß – und diese großartige Stadt hatte immer eine mehrsprachige Geschichte. Dazu kommt, dass meine Familie und meine Vorfahren unternehmungslustige Leute sind und waren, die in viele verschiedene Länder gingen.

SIBYLLE KAYSER: Sie sind in den 1970er und 80er Jahren unter sowjetischem Einfluss aufgewachsen. Daher nehme ich an, dass Russisch Ihre erste Fremdsprache war. Wie kam es dazu, dass Sie insgesamt sieben Sprachen lernten?

JÜRI REINVERE: Russland war tatsächlich das erste Land, das ich kennengelernte. Zum einen: Meine Mutter wurde im damaligen Leningrad promoviert und wir waren mit einigen Familien in Leningrad, dem heutigen Sankt Petersburg, und in Moskau sehr gut befreundet. Es war Tradition, dass meine Mutter und ich diese Familien besuchten und für eine Woche blieben. Im Gegenzug besuchten uns die russischen Familien und verbrachten etwa ihren Sommerurlaub bei uns in Estland. Dadurch ergab sich zur russischen Sprache und auch zu den Leuten dieser zwei Städte eine sehr enge, familiäre Beziehung. Das war übrigens stets mein Glück in allen diesen Ländern, die ich kennengelernt habe, dass ich wirklich das Leben dort, so wie es die Familien führen, mitbekommen habe. Ich musste keine

Austauschprogramme machen und in Studentenenklaven wohnen. Ich habe erlebt, was es bedeutet, ein Schwede zu sein oder ein Deutscher oder eben auch ein Russe. Zum Beispiel hatte eine Bekannte meiner Mutter – sie war die Tochter eines weltberühmten Schachspielers – die Leningrader Blockade miterlebt und davon aus eigener Perspektive erzählt. Oder: Die Großmutter einer befreundeten Familie in Moskau erlitt, während wir beim Tschaikowski-Wettbewerb zuhörten, einen Schlaganfall – und sprach plötzlich Französisch. Zur großen Verwunderung ihrer Angehörigen, die gar nicht wussten, dass sie außer Russisch noch irgendwelche anderen Sprachen konnte. Solche Geschichten, die ich miterlebte, noch bevor ich dreizehn Jahre alt war, wurden auch Teil meiner eigenen, estnischen Geschichte. Zum anderen: Ich besuchte eine besondere Schule, wie es sie nur in der Sowjetunion gab. Zu jener Zeit war ja vieles für die Menschen unmöglich. Allerdings wurde das, was man Kultur und auch Hochkultur nannte, durch die Bolschewiki von Anfang an akzeptiert und von Seiten des Staates massiv unterstützt. Daher gab es großartige Musikschulen in jeder sowjetischen Republik, auch in Estland. Ich besuchte diese Schule, weil ich Musiker werden wollte. Meine Muttersprache ist Estnisch, ab der zweiten Klasse lernten wir Russisch – und schon ab der dritten Klasse Deutsch. Allerdings war der Deutschunterricht sehr schlecht. Bevor ich nach Deutschland gekommen war, sprach ich kaum Deutsch. Ich verstand lediglich Texte, die man durch Schubert oder Bach lernte. Alle anderen Sprachen kamen dann später – entweder durch Zufälle oder durch meine eigenen Lebensziele. Damals war es ja in Estland ganz wichtig, Finnisch zu lernen. Denn nur in Nordestland, und eben auch Tallinn, konnte man finnisches Fernsehen empfangen. Darüber bekamen wir Informationen, die uns die eigenen Infokanäle vorenthielten. Aber das mussten wir uns selbst beibringen, denn offizieller Sprachunterricht wurde streng vom KGB, dem sowjetischen Geheimdienst, überwacht. Doch das geht relativ schnell, weil Estnisch und Finnisch verwandte Sprachen sind.

SIBYLLE KAYSER: Eine Sprache zu verstehen und mit ihrer Hilfe zu kommunizieren ist das eine, eine ganz andere Sache ist das Publizieren in einer Fremdsprache. Sie schreiben u.a. regelmäßig für die FAZ, berichten aus dem kulturpolitischen Leben in Estland, aber auch in Finnland und Schweden. Wie stellen Sie sicher, dass man Sie »richtig« versteht?

JÜRI REINVERE: Meine kosmopolitischen Erfahrungen führten dazu, dass

ich in sieben Sprachen operieren kann, nämlich in Estnisch, Finnisch, Polnisch, Russisch, Englisch, Deutsch und Schwedisch. Dabei gab es stets unterschiedliche Schwerpunkte im aktiven Gebrauch. So hatte ich vielleicht zwanzig Jahre lang kaum noch in meiner Muttersprache kommuniziert. Deshalb lasse ich grundsätzlich jeden Text, den ich publizieren möchte, von einem muttersprachlichen Lektor durchsehen. Das ist unerlässlich, weil ich aktuelle semantische Verschiebungen oder subtile Zweideutigkeiten unbedingt beachten möchte. Zum Beispiel lasse ich englische Werktitel meiner Kompositionen immer prüfen, nicht, weil sie grammatikalisch falsch wären, sondern, weil ich keine Küchensprache verwenden möchte.

SIBYLLE KAYSER: Sie haben in Warschau und Helsinki Komposition studiert. Was ist Ihre Motivation, neben Ihrer Tätigkeit als Komponist auch publizistisch zu wirken?

JÜRI REINVERE: Ich schreibe, um diese Vorurteile und wahnsinnigen politischen Ideen, die massiv in Europa lauern, durch meine eigenen Erfahrungen zumindest zum Teil zu demontieren. Weiterhin versuche ich, die Leute in Richtung Realität zu bewegen, und nicht in Richtung Sinnbilder und Irrealität, wie es leider momentan in den Medien und den Gesellschaften überhaupt geschieht. Die Freude ist natürlich sehr groß, wenn ich politisch etwas bewirken kann. Zum Beispiel, wenn das estnische Parlament am nächsten Tag stundenlang über meinen Artikel debattiert. Ich konnte auf die ein oder andere Entscheidung wirklich Einfluss nehmen. Immerhin habe ich für meine Veröffentlichungen eine bedeutende Auszeichnung bekommen, den Enn Soosaar Award, der heute Ethical Essayists Award heißt. Von daher haben sich meine Anstrengungen in diesem Bereich letztendlich auch gelohnt.

SIBYLLE KAYSER: Wenn Sie zum Beispiel das Libretto für eine eigene Oper selbst auf Deutsch schreiben, wie zuletzt bei *Minona*, 2019 in Regensburg uraufgeführt – hilft Ihnen die Verwendung einer Fremdsprache vielleicht dabei, eine Art Distanz zum eigenen Kunstwerk zu wahren?

JÜRI REINVERE: In einer Fremdsprache fühle ich nicht diese bleischweren, geschichtlich konnotierten Bedeutungsebenen. Das kommt auch daher, dass ich Musiker bin. Ich fing einfach an, auf Englisch zu dichten. Die Engländer sind seit Jahrhunderten daran gewöhnt, dass überall auf dem Planeten sich jemand auf Englisch ausdrückt – und zwar auf eine vom

Kernland verschiedene Art und Weise. Die deutsche Sprache ist auch dazu fähig, fremde Einflüsse und Ausdrucksweisen aufzunehmen. Mein großes Glück ist, dass ich so wechselfähig bin. Diese Eigenschaft haben die Schriftsteller nicht. Wenn sie überhaupt in eine andere Sprache wechseln können, dann ist das so ein Mega-Prozess. Meinem Mentor Ingmar Bergman etwa, der auf meine künstlerische Entwicklung enormen Einfluss hatte, war es unmöglich, den schwedischen Sprachraum zu verlassen. Mir dagegen fiel das sehr leicht. Mein Hintergrund als Musiker lässt mir da viel mehr Freiraum. Ich weiß, dass ich nicht perfekt sein muss.

SIBYLLE KAYSER: Sie sagten einmal, dass die Tätigkeit als Organist, die Sie im Anschluss an Ihr Kompositionsstudium in Finnland ausübten, einen wichtigen Einfluss auf Ihre Selbstsicht als Künstler hatte, und auch darauf, wie Sie arbeiten.

JÜRI REINVERE: Ja, es ist einer von drei wichtigen Faktoren in meinem Leben. Erstens: Ich bin in einem okkupierten Land aufgewachsen, in Sowjetestland. Ich habe erfahren, was es heißt, unter einer Diktatur zu leben. Der zweite wichtige Einfluss stammt von Ingmar Bergman und seiner Frau Käbi Laretei. Sie lehrten mich die Wichtigkeit der zentraleuropäischen Kultur, also die Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, dazu noch Tschechiens, weniger Frankreichs, noch weniger der USA. Und drittens: Meine Zeit in einem einfachen finnischen Pfarrhaus. Das Leben, die Sorgen und Probleme, aber auch die Freuden – diese grundlegenden Erfahrungen holten mich sehr schnell vom Elfenbeinturm des Kompositionsstudenten herunter. Das Orgelspiel beeinflusst auch die Machart meiner Kompositionen. Es gibt einen direkten Zusammenhang zwischen meiner Orchestermusik und der Orgel.

SIBYLLE KAYSER: Das glaube ich sofort. Ich habe mich mit einigen Ihrer Kompositionen beschäftigt und war beeindruckt von der glasklaren Durchhörbarkeit. Ihre Musik ist Handwerk vom Feinsten – können Sie das unterschreiben?

JÜRI REINVERE: Vielen Dank! Meine Alma Mater ist die Sibelius Akademie in Helsinki. Dort war Handwerk das Wichtigste und alles darüber Hinausgehende – was Musik noch sein kann, wie das Metaphysische – damit sollten sich die Leute in ihrer Freizeit beschäftigen. Viele haben das Studium aus diesem Grund abgebrochen, aber für mich war es genau das Richtige, auch, wenn es sehr schwer war. Ich komme aus einer Gesellschaft,

in der Musik einen sehr hohen Stellenwert hatte. Allerdings war sie in Sowjetestland auch ein Mittel, um Verbotenes auszudrücken. Worüber man nicht reden durfte, darüber durfte man singen. Musik ist für die Esten seit Jahrhunderten nicht einfach Selbstzweck, sondern man bedient sich der Musik, um etwas zu kommunizieren, was auf anderen Wegen nicht möglich ist. Daher ging es bei Musikanalysen schon im Gymnasium nie um das Handwerkliche, sondern immer um das Metaphysische. In Estland lernt man viel darüber, wie Inspiration sein soll, wie man mit der Musik religiöse Gefühle erweckt, aber nie: Wie machst du das. Und in Finnland war es genau das Gegenteil, da interessierten sich die Lehrer ausschließlich für das Wie. Zum Beispiel die Notation. Wir beschäftigten uns sehr lange und immer wieder mit der Notation, und ich fragte mich als junger Mann, warum man das denn dermaßen ausführlich besprechen muss. Bis zu dem Moment, als ich anfing, Opern zu schreiben. Da erkannte ich, dass die Notation eines der großen Geheimnisse der Musik ist. Du kannst entweder so notieren, dass die MusikerInnen überfordert sind, du kannst es aber auch so notieren, dass sie herausgefordert sind, was gut ist. Wichtig ist, dass alles klar verständlich ist, dann haben die MusikerInnen auch Lust, das zu spielen. Dasselbe gilt auch für die DirigentInnen. Mit der Notation kannst Du den gesamten Interpretationsprozess unmerklich beeinflussen. Das betrifft auch den Satz oder die Phrasierung – überhaupt: die Klarheit beim Komponieren, das verdanke ich in erster Linie meiner Zeit in Helsinki.

SIBYLLE KAYSER: Sie verwenden gerne sehr poetische Titel, wie: *Und müde vom Glück, fingen sie an zu tanzen*, *Maria Anna, wach, im Nebenzimmer* oder *Stern von Waltershausen*. Wie entstehen Ihre Titel und wie sehen Sie die Verbindung zwischen Titel und Musik?

JÜRI REINVERE: Das ist ganz unterschiedlich. Manche Titel existieren schon lange vor dem Werk. Andererseits sind einige Werke schon fertig, aber es gibt noch keinen Titel dazu. Generell mag ich es, wenn der Titel eine zusätzliche, eigenständige Aussage trifft. Was ich nicht möchte, ist, dass das Publikum in einer Komposition etwas sucht, was der Titel ankündigt, und es dann nicht findet. Das wäre nur frustrierend. Ein für mich geradezu idealer Titel ist *La Mer* von Claude Debussy – mit diesem Titel wird das Publikum niemals enttäuscht sein. Aber so etwas geht heutzutage leider nicht mehr.

Ich vergrabe mich oft in ein Thema, das mich interessiert. Dann lese und

höre ich alles, was ich über dieses Thema finde. Im Falle von *Maria Anna, wach, im Nebenzimmer* beschäftigte ich mich gerade intensiv mit dem Leben von Nannerl Mozart, als ich an einer Auftragskomposition für das Mozartfest Würzburg schrieb. Dadurch floss meine Auseinandersetzung mit Maria Anna Walburga Ignatia Mozart, der Schwester von Wolfgang Amadeus, in die Titelgebung ein.

SIBYLLE KAYSER: In einigen Fällen betrieben Sie ausführliche Quellenstudien, etwa in der Vorbereitung auf Ihre Oper *Minona*, in der Sie das Psychogramm der vermeintlichen Tochter von Ludwig van Beethoven und Josephine von Stackelberg entwerfen. Warum ist für Sie wichtig, dass ein künstlerisches Werk einen wissenschaftlich gesicherten Hintergrund hat?

JÜRI REINVERE: Mir ist ganz klar, dass ich kein Wissenschaftler bin. Daher kann ich mir sowohl als Komponist wie auch als Essayist viel mutigere Thesen erlauben. Ich kann bestimmte Behauptungen einfach mal durchspielen, was ein Wissenschaftler niemals wagen dürfte. Aber dazu möchte ich schon den faktischen Hintergrund wissen – sprich die aktuelle Quellenlage – und die wissenschaftlichen Veröffentlichungen kennen. Ich möchte reale Fragestellungen bearbeiten und keine Themen, die plötzlich aus dem Kosmos auftauchen. Im Nachhinein habe ich bemerkt, dass das oft Themen sind, die mich schon seit langem beschäftigt haben. Etwa, wie wichtig die Rolle ist, als Frau an der Seite eines berühmten Mannes zu stehen. Auch meine Mentorin Käbi Laretei hatte als Frau von Ingmar Bergman diese Rolle inne, ebenso Nannerl Mozart, und schließlich *Minona*, die vermutliche Tochter Ludwig van Beethovens.

SIBYLLE KAYSER: Herr Reinvere, vielen Dank für das Gespräch.

[Das Interview wurde am 9. August 2021 in Frankfurt am Main geführt.]

SIBYLLE KAYSER:

Das Geheimnis liegt in der Notation

Zu Jüri Reinvere *Vom Sterben der Sterne. Symphonische Notizen*

Trotz des bildgewaltigen Titels von Jüri Reinveres neuem Orchesterwerk sticht zunächst der Untertitel ins Auge: *Symphonische Notizen*, das klingt etwas leichter, unverbindlicher als das bedeutungsbeladene Wort »Symphonie«. Für den Komponisten ist dieser Untertitel das Ergebnis einer gründlichen und kritischen Innenschau: »Meine Alma Mater ist die Sibelius-Akademie in Helsinki. Dort wurde sehr intensiv der Frage nachgegangen, was eine Symphonie genau ausmacht. Spätestens seit Beethoven ist das eine ganz hohe, stilisierte Kunst. In einer Symphonie gibt es eine besondere Art der Materialnutzung und eine sehr detaillierte Arbeit an der Thematik. Deshalb möchte ich kein Werk ›Symphonie‹ nennen, in dem nicht wirklich alle ihre Kriterien erfüllt sind. Bei dem Untertitel *Symphonische Notizen* fühle ich mich gut, er weckt keine Ansprüche, die ich nicht einlösen kann. Ich arbeite auch weniger mit Themen, sondern eher mit Dramatik, Zusammenhängen und Form.«

Jedoch ist insbesondere die Form dieses 32-minütigen Orchesterwerkes gar nicht eindeutig zu bestimmen. Zwar ist ein langes, langsam ansteigendes Crescendo auszumachen, ein organisches Anwachsen, dann wieder blockweise angelegte Kontraste und Variationen in der Dichte des Materials. In diesem Punkt schimmert deutlich der Organist Reinvere durch, für den Orgelspiel und Orchesterbehandlung zwei verwandte Disziplinen sind. Aber in ihrer formalen Anlage kann man diese Komposition auf verschiedene Weise begreifen: Das Stück lässt sich unterschiedlich gliedern, indem man kleinere Einheiten zu verschiedenen größeren zusammenfassen kann. Da drängt sich einem die Frage auf, wie eine solche Ambivalenz den Interpreten vermittelt werden kann. Laut Reinvere liegt das Geheimnis in der Notation – sie ist eine mächtige und oftmals unterschätzte Kunst: »In Helsinki haben wir vor allem gelernt, wie man Musik notiert. Die Stimmen müssen für die Spieler so gestaltet sein, dass sie alle Antworten bereit-

halten, die für das Verständnis nötig sind. Eine Partitur darf durchaus herausfordern, sie muss aber immer klar und gut lesbar bleiben.«

Die Idee zu *Vom Sterben der Sterne* besitzt eine lange Vorgeschichte, denn Jüri Reinvere hat schon viele Jahre einen starken Bezug zu den Sternen und zum Weltall: »An der Astronomie bin ich seit meiner Kindheit interessiert. Seitdem lese ich alle Nachrichten darüber und verfolge selbst das Geschehen im All. So steht bei mir zuhause ein Teleskop auf dem Balkon. Was mich besonders fasziniert, ist, dass die Sterne in der Literatur und Philosophie für das Ewige, Stabile, Unveränderliche stehen. Dabei ist es in der Astronomie etwas ganz Alltägliches, dass Sterne sterben und neue entstehen. Außerdem musste ich an Blaise Pascal denken und an seine Angst vor der schweigenden Unendlichkeit des Weltalls. Seine existenzielle Zufluchtslosigkeit war für mich als Inspiration ganz wichtig.« Über lange Strecken hinweg herrschen in diesem Stück dunkle, unheimliche Töne vor, gleich einer bedrohlichen Ursuppe. Doch das Düstere behält nicht die Oberhand. Reinveres Musik will auch trösten, versöhnen. Daher mag der Komponist in diesem Zusammenhang nicht von Endzeitstimmung sprechen. Natürlich sterben auch Sterne, aber gleichzeitig entstehen neue Welten, neue Galaxien. »Ich bin grundsätzlich optimistisch und teile nicht die Auffassung zum Beispiel der estnischen Literaten, dass der Kollaps der Gesellschaft bevorsteht. Wiedergeburt und Auferstehung sind Basiskräfte sowohl im menschlichen Leben als auch im Weltall. Erneuernde Energien sind auf verschiedenen Niveaus essentiell, sei es in der Physik, aber auch in der Gesellschaft oder in der Psyche.«



Arnulf Herrmann [*1968]

Tour de Trance [2019/20]

Sopran solo

3 Flöten (3. auch Piccolo)

2 Oboen

3 Klarinetten (1. auch Es-Klarinette, 3. auch Basskl.)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner

2 Trompeten

3 Posaunen

1 Tuba

2 Pauken

3 Schlagzeuger

Harfe

Celesta

Streicher: 12 - 10 - 8 - 8 - 6

Entstehungszeit: 2019/20

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 12. November 2021 im Herkulessaal der Residenz, München,
mit Anja Petersen, Sopran, und dem Symphonieorchester des Bayerischen
Rundfunks unter der Leitung von Pablo Heras-Casado
im Rahmen der *musica viva*

Text zu

Tour de Trance

nach einem Text von Monika Rinck [*1969]

tour de trance

my task, she said, was poisoning time

wie sich alles drehte, wiederholte, dehnte,
und rotierte, die wärme war a space so vast,
so katastrophisch groß, war sie arena
worin die trümmer von objekten trieben,
wilde schläge in der ferne, keiner hörte,
jeder fühlte, die wellen der erschütterung.
wo etwas fehlte, wurde alles größer,
drehte sich, rotierte, kam ins schlingern
und blieb dann in der mitte liegen.
die müdigkeit war eine kur, das gewicht
der atmosphäre, halluzinogene leere
federte, es drehte sich jetzt weniger
als wären die schläge, in dem was sie sind
gegenstand der verdünnung, als würde
die zeit, der reißende raum, präzise und
zärtlich vergiftet, in ihrem gewebe stiege
die chemische schwäche, es schäumte,
erstickte, das weiße lager der krusten,
das sich formierte, wird reicher und toxisch
verrauschten die schläge, es dreht sich,
dreht sich unmerklich, und steht.

Im Gespräch

ARNULF HERRMANN / PIA STEIGERWALD Erinnerungsspuren

PIA STEIGERWALD: 2014 fand bei der *musica viva* die Uraufführung Ihrer *Drei Gesänge am offenen Fenster* für Sopran und Orchester statt, nach Texten des Schriftstellers Händl Klaus. Im November 2017 wurde mit großem Erfolg Ihre Oper *Der Mieter* nach Roman Polanskis gleichnamigem Film und der Romanvorlage *Le locateur chimérique* des Pariser Literaten und All-round-Künstlers Roland Topor in Frankfurt uraufgeführt. Für die *musica viva* des Bayerischen Rundfunks haben Sie ein neues Werk für großes Orchester und Sopran mit dem Titel *Tour de Trance* geschrieben und dabei einen Text der Dichterin und Essayistin Monika Rinck verwendet, der bereits bei Ihrer Liedkomposition für Sopran und Klavier eine Rolle gespielt hat, mit der Sie zuletzt bei der *musica viva* vertreten waren. Woher kommt Ihre Affinität zur Gegenwartslirik?

ARNULF HERRMANN: Das Interesse an Sprache in allen ihren Erscheinungsformen war eigentlich schon immer bei mir vorhanden. Im Vorfeld meiner Kammeroper *Wasser* habe ich dann um 2009 herum begonnen, mich intensiv mit zeitgenössischer Lyrik zu beschäftigen und bin dabei auf eine sehr reiche und lebendige Szene gestoßen. Das Libretto für die Kammeroper ist in der Folge ja auch gemeinsam mit dem Lyriker Nico Bleutge entstanden.

PIA STEIGERWALD: Wann kamen Sie mit dem Werk von Monika Rinck in Berührung?

ARNULF HERRMANN: Das war ungefähr zur selben Zeit. Monika Rinck war schon damals eine bekannte Vertreterin der zeitgenössischen Lyrik und ich habe seither viele ihrer Veröffentlichungen gelesen. Das Wunderbare an ihrer Arbeit ist, dass sie mit ganz verschiedenen Formen in großer Freiheit experimentiert: Lyrik, Essays, Versuche in Richtung *écriture automatique*. In dieser Zeit habe ich auch das Gedicht *Tour de Trance* aus dem Lyrikband *Vom Fernbleiben der Umarmung* gefunden und trage es seit dieser

Zeit mit mir herum. Es war mir klar, dass ich etwas damit machen möchte.

PIA STEIGERWALD: Was ist es, das Sie am Gedicht *Tour de Trance* fasziniert?

ARNULF HERRMANN: Manchmal ist es gar nicht so leicht, die scheinbar ganz einfachen Fragen zu beantworten. Das ist genauso erstaunlich wie der Umstand, dass man auch in der naturwissenschaftlichen Grundlagenforschung zum Teil elementarste Dinge nicht beantworten kann. Im künstlerischen Arbeitsprozess ist es nicht viel anders. Das Gedicht hat mich sofort berührt. Wenn ich dieses Gefühl bei einem Text nicht habe, geht es eigentlich auch nicht weiter. Es gibt hier in der Tat viele Aspekte, die mich fesseln ...

PIA STEIGERWALD: Das Gedicht beschreibt einen Fluss von Vorgängen, die in gewisser Weise in ein formales Korsett, in eine Art dramaturgischen Ablauf eingebettet sind. Es schwankt zwischen Menschlichem und Wissenschaftlichem, zwischen messerscharf Präzisem und einem nebulösen, nur angedeutetem Zustand.

ARNULF HERRMANN: Das ist schon eine gute Umschreibung dessen, was mich angezogen hat: Der Schwebezustand zwischen einer existentiellen und gleichzeitig abstrakten Schilderung sowie die vielfältigen Variationen, z.B. Schwereempfindungen und Bewegungsformen. Das Gedicht spielt in einer Situation, in der zuvor scheinbar ein katastrophisches Ereignis stattgefunden hat. Monika Rinck findet die Mittel, um das, was zwischen der Katastrophe und dem finalen Stillstand passiert, sprachlich zu fassen. Die Vieldeutigkeit dieses Schwebezustandes, die Vielzahl der Perspektiven ist eine ästhetische Qualität, die es zu bewahren gilt.

PIA STEIGERWALD: Wie gehen Sie mit einem solchen Text um für Ihre musikalische Arbeit?

ARNULF HERRMANN: Ganz verschieden. Im Fall der *Tour de Trance* war es für mich wichtig, mir nach der ersten Faszination Distanz zu verschaffen, sonst hätte ich nicht kompositorisch mit dem Text umgehen können. Der Abstand ermöglicht es mir, verschiedene Zugänge und Betrachtungsweisen zu entwickeln. Es handelt sich hier ja nicht um ein kurzes Lied, sondern um ein Orchesterwerk von über einer halben Stunde Dauer. Also ganz handwerklich: Analysieren, hinterfragen, den Text mal liegen lassen, später wieder auf ihn zurückkommen etc. Irgendwann hatte ich dann verschiedene Stollen in den Text gegraben, so dass ich von innen und außen

auf Struktur- und Bedeutungsebene beginnen konnte, mit ihm umzugehen.

PIA STEIGERWALD: Sie beschreiben den Text bzw. Ihren Umgang mit ihm so, als könnte man eine Vorstellung davon entwickeln, wie das musikalische Resultat aussieht. Nun gibt es ja auch noch einen Vorläufer, ein Klavierlied *Tour de Trance* von 2017. In welcher Beziehung steht es zum Orchesterstück?

ARNULF HERRMANN: Es war ein erster Schritt auf dem Weg zum Orchesterstück, eine Art Vorstudie mit eigenem Recht. Und das war mir damals auch schon klar. Die Orchesterfassung ist mit dem Klavierstück verwandt, aber sie ist keine einfache Instrumentation des Klavierliedes. Das Klavierstück war nur der Ausgangspunkt.

PIA STEIGERWALD: Sie arbeiten in Ihrer Musik sehr stark motivisch.

ARNULF HERRMANN: Das Thema gewinnt für mich immer mehr an Bedeutung. Wobei der Begriff ›motivische Arbeit‹ etwas in die Irre führt, denn es handelt sich bei mir um etwas anderes als das, was man musikgeschichtlich damit verbindet. Ich persönlich verwende für mich lieber den Begriff der ›Interaktionsfigur‹, der mir treffender erscheint, weil der Ausgangspunkt meines Denkens fast nie nur ein einzelnes Element oder Ereignis ist, sondern eine Konstellation, ein Beziehungsgeflecht zwischen mehreren Elementen, das ich in der Folge entwickle, entfalte, verfremde und umdeute. Diese Vielschichtigkeit der Ausgangsgedanken ist sehr wichtig für mich und sehr nahe an dem, wie man heute – zumindest in der Psychologie – die Konstruktion und ständige Umschrift von Erinnerungen interpretiert. Der fehlende kompositorische Umgang mit dem Phänomen der Erinnerung ist ein Vakuum, das ich öfters bei neuerer Musik empfinde und das mich umtreibt. Strukturen oder Prozesse haben häufig die Tendenz, dass die Details in ihnen lediglich eine Durchgangsfunktion haben oder vor allem eine statistische Größe sind. Ein Prozess geht in seiner einfachsten Form von A nach B. Es gibt keine Vor- und Rückbezüglichkeit zwischen den Elementen. Hier setze ich an und suche für mich nach Lösungen.

PIA STEIGERWALD: Wie ist die Konzeption für *Tour de Trance* für Orchester mit Sopran angelegt?

ARNULF HERRMANN: Das Werk besteht aus vier Teilen, die aber untrennbar miteinander verbunden sind. Ich denke, in der Wahrnehmung der Zu-

hörer wird ein langer, etwas über dreißigminütiger Zusammenhang entstehen.

PIA STEIGERWALD: Sie sprechen im Untertitel bewusst von Orchester mit Sopran.

ARNULF HERRMANN: Die Stimme setzt tatsächlich erst im dritten Teil, der *poisoning time* heißt, ein, und wird dann allmählich in das Orchester hineingetragen.

PIA STEIGERWALD: Die ersten und zweiten Geigen werden sich gegenüber sitzen. Aus welchem Grund?

ARNULF HERRMANN: Ich verwende sehr oft die sogenannte europäische Sitzordnung, bei der sich die ersten und zweiten Geigen gegenüber sitzen. Ganz generell denke ich die räumliche Disposition eines Orchesters von der ersten Sekunde an mit. Die sich gegenüber sitzenden Geigen geben mir die Möglichkeit, Elemente zwischen den Gruppen hin- und herwandern zu lassen. Viele Figurationen beispielsweise in den Symphonien von Beethoven und Brahms werden nur auf diese Weise verständlich.

PIA STEIGERWALD: Sie sprechen in Ihren Erläuterungen für die Streicher von einer »mehrfach auftretenden mikrotonalen Pendelfigur (Halbton mit vierteltöniger Nebennote)«. Was hat es damit auf sich?

ARNULF HERRMANN: Die Pendelfigur habe ich in den Erläuterungen nur erwähnt, damit sie nicht unterschätzt wird. Ich beobachte oft die Tendenz, spieltechnisch einfache Figuren etwas auf die leichte Schulter zu nehmen. Ihr Charakter muss aber ganz präzise sein. Bei der Pendelfigur sind wir im Übrigen in der Nähe eines Beispiels für eine rhetorische Figur: Man befindet sich auf schwankendem Grund, sie erzeugt mit einfachen Mitteln Instabilität. Schon im Triller der klassisch-romantischen Musik hat man eine interessante Doppelfunktion: zum einen die schnellstmögliche Bewegung zwischen zwei Tönen, die aber ab einem gewissen Punkt oder einer Geschwindigkeit in den Stillstand führt. Letzten Endes ist die Pendelfigur in meinem Stück eine umgedeutete Fortsetzung dieses Gedankens. Auch sie kann sich in verschiedene Richtungen entwickeln.

PIA STEIGERWALD: Sie schreiben, dass Ihnen bei der Realisierung dieser Pendelfigur die Klanglichkeit wichtiger sei als die centgenaue Intonation.

ARNULF HERRMANN: Ja, das ist richtig. Bei vielen Mikrointervallen gibt es, gerade bei den Holzbläsern, große Klangfarbenunterschiede. Zum Teil dominiert die Klangfarbenveränderung die Veränderung der Tonhöhe.

Das möchte ich meistens vermeiden. Mir geht es im Zweifel um eine Homogenität der Klangfarben, nicht darum, dass etwas centgenau umgesetzt wird. Dafür müssen die Spieler eine Lösung finden.

PIA STEIGERWALD: Es sind zwei Pauken besetzt mit aufwendigen Partien.

ARNULF HERRMANN: Ja, das ist vor allem dem ersten Satz mit dem Titel *manische Episode* geschuldet, der in gewisser Weise ein Stück im Stück darstellt und auch einzeln aufgeführt werden kann. In ihm wird eine einzige Konstellation von Motiven immer weiter zerlegt, umgeschrieben und weitergetrieben. Die Musik rennt, bildlich gesprochen, wieder und wieder und mit zunehmender Intensität gegen eine unsichtbare Wand an. Hier spielen die Pauken eine große Rolle. Das ist für die Pauker vor allem eine Herausforderung im Sinne der Geschwindigkeit der Tonhöhenwechsel. Ich habe mich vorab mit zwei Orchesterpaukern zusammengesetzt und wir haben alle Passagen ausprobiert und auf ihre Machbarkeit überprüft. Das geht nicht allein am Schreibtisch.

PIA STEIGERWALD: Sie verweisen in Ihrer *manischen Episode* auf Beethoven.

ARNULF HERRMANN: Jetzt sind wir wieder bei dem Phänomen der Erinnerung. Eingeschrieben in den ersten Satz – und in der Folge in die gesamte *Tour de Trance* – ist eine Erinnerungsspur an das Kopfmotiv der fünften Sinfonie Beethovens. Sie erscheint allerdings – obwohl im ersten Satz fast durchgehend vorhanden – nirgends als ein einfaches Motivzitat, sondern immer durch Anderes überlagert, eingebettet, wie eine Botschaft, die keinen einzelnen Urheber mehr besitzt. Die Spur wird im wörtlichen Sinn ununterbrochen verarbeitet und entbindet sich so in einem fortwährenden dynamischen Prozess schrittweise von ihrer Herkunft.

PIA STEIGERWALD: Die drei weiteren Sätze gehen dementsprechend in eine andere Richtung ...

ARNULF HERRMANN: Ja, und das allmähliche Wachstum in die übrigen Sätze hinein, bis hin zur Einbindung des Soprans in den letzten beiden Sätzen war für mich etwas Neues und eine ganz wunderbare Arbeitserfahrung. Während der Arbeit an der *manischen Episode* gab es durch den Gedanken der fortwährenden Transformation einer einzigen Motivkonstellation und der klaren Zielgerichtetheit des Satzes einen starken Impuls, das Stück weiterzuschreiben und die Struktur aufzubrechen, um mit einer stärker zerklüfteten, metaphorisch gesprochen dreidimensionalen

Form voller Vor- und Rückbezüge das Stück weiterzuentwickeln und zusätzliche Facetten aufzuzeigen. Es gab gewissermaßen ein noch ungeöffnetes Zimmer hinter dem Stück, das mich dann ganz organisch zum Text von Monika Rinck und der Stimme von Anja Petersen geführt hat. Ich habe das schon früh im Kompositionsprozess gespürt und in der Folge dann ganz gezielt entwickelt.

PIA STEIGERWALD: Damit sind wir bei der Solistin. Die Sopranistin Anja Petersen wird den Solopart übernehmen. Eigentlich ist die *musica viva* ja »schuld« an Ihrer ersten Begegnung.

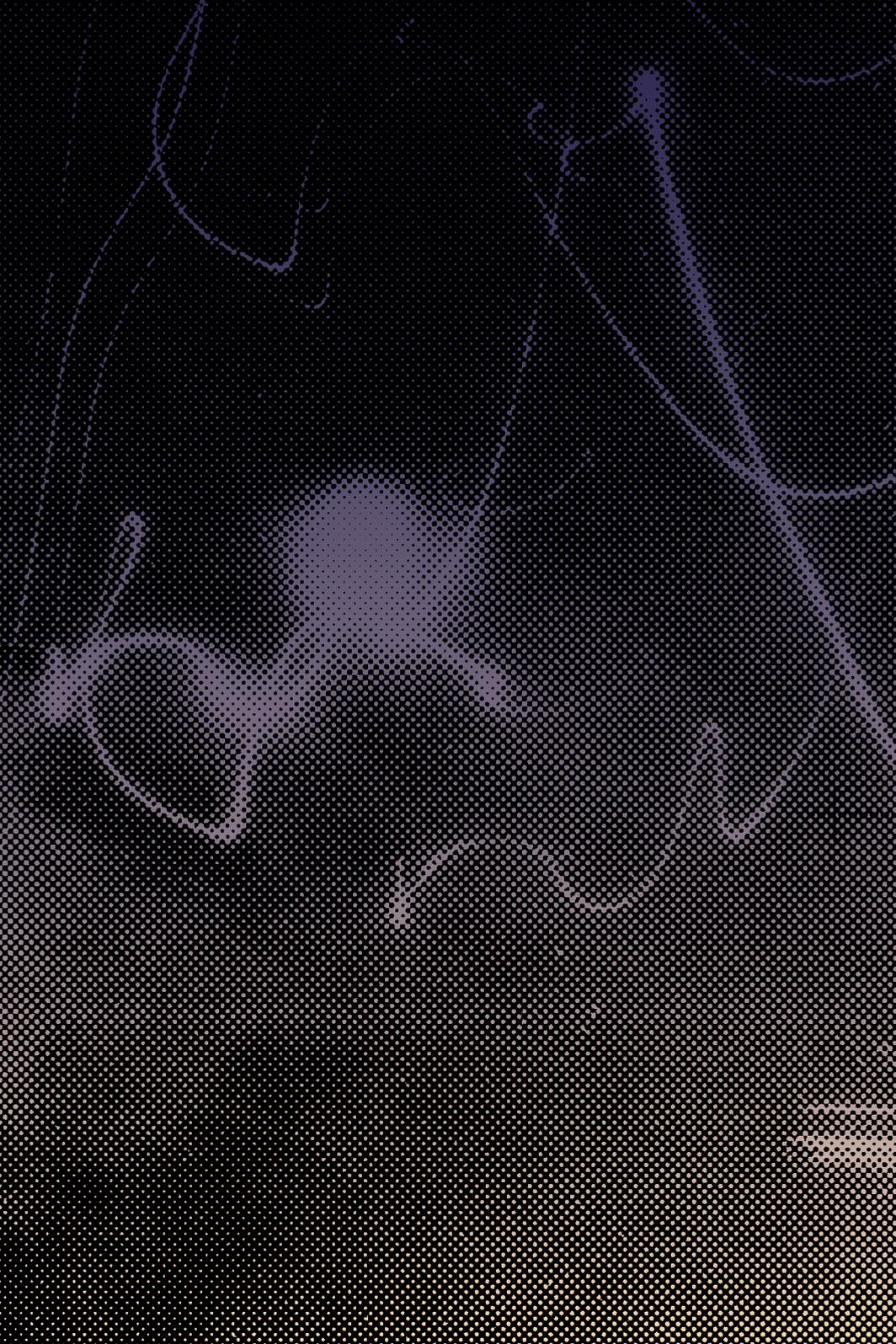
ARNULF HERRMANN: Ich bin euch deswegen auch auf ewig dankbar. Anja Petersen war 2014, zwei Tage vor der Uraufführung meiner *Drei Gesänge am offenen Fenster*, ganz kurzfristig eingesprungen. Schon nach wenigen Minuten unserer Probe im Solistenzimmer war mir klar, dass sie ein Glücksfall ist. Nicht nur, weil sie eine wunderschöne Stimme hat, sondern auch eine sagenhaft schnelle Auffassungsgabe und Präzision. Seither verbindet uns eine intensive Zusammenarbeit. Anja Petersen hat zuletzt die Partie der Johanna in meiner Oper *Der Mieter* in Frankfurt gesungen. Und ich hatte sie dort bereits vorgewarnt, dass es demnächst ein großes Orchesterstück für die *musica viva* geben würde, für das ich sie sehr gerne wieder besetzen möchte.

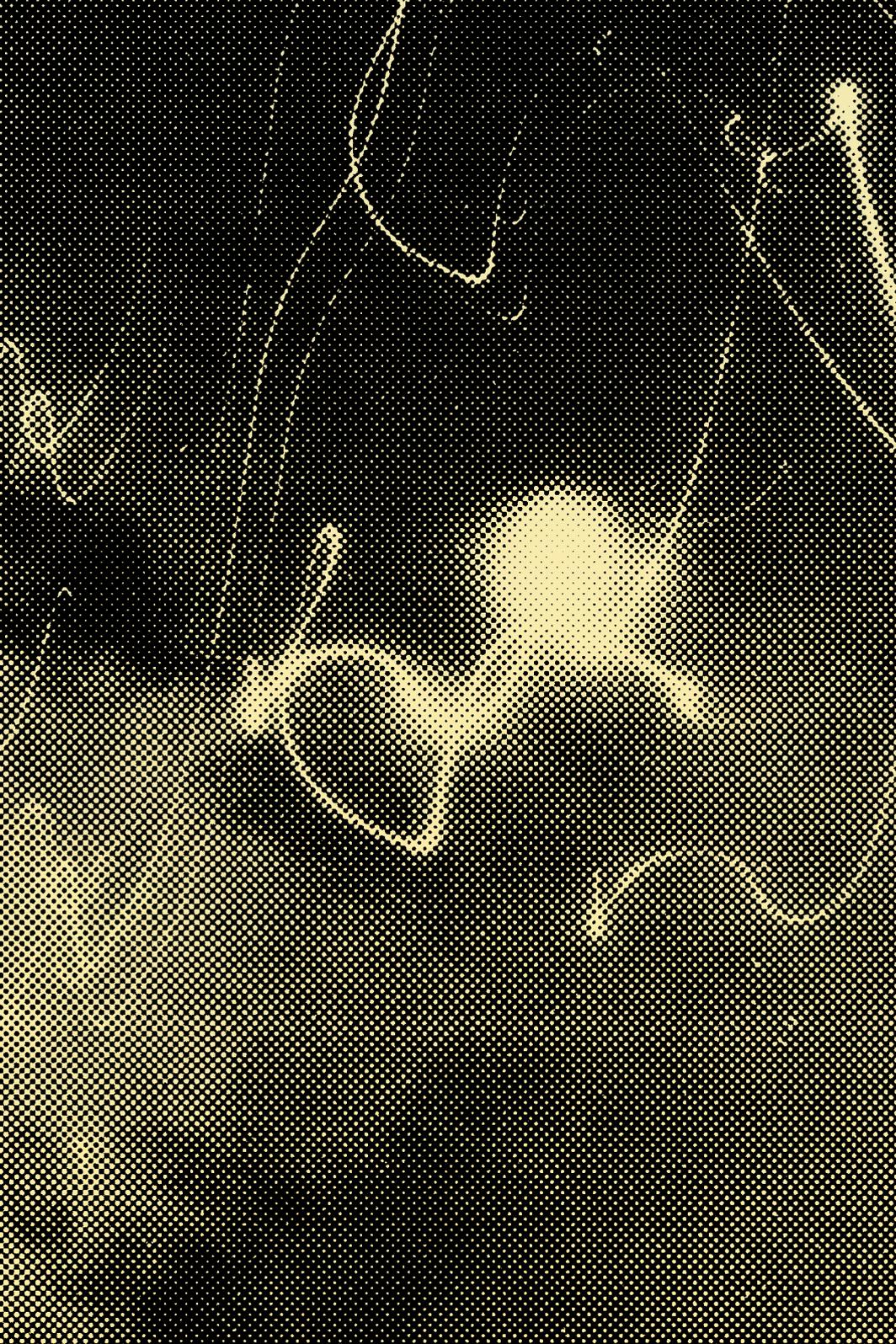
PIA STEIGERWALD: Mit welchen Herausforderungen hat Anja Petersen zu tun bei der Einstudierung von *Tour de Trance*?

ARNULF HERRMANN: Wenn ich für Stimme schreibe, gehe ich grundsätzlich immer vom gesungenen Ton aus. Ich finde die zeitgenössischen Erweiterungen der stimmlichen Möglichkeiten und Techniken faszinierend, doch für mich persönlich liegen bei der Suche nach einer eigenen Melodik, Rhythmik und auch Diktion die größten Herausforderungen. Das sind dann auch die Herausforderungen, mit denen sich Anja Petersen auseinandersetzen muss. Ich bin mir aber sicher, dass sie das alles problemlos meistern wird.

PIA STEIGERWALD: Was kann der Hörer erwarten bei der Uraufführung?

ARNULF HERRMANN: Das ist schwer in einem Satz zu sagen. Im Idealfall das Gelingen eines Spagats: Intensität des Augenblicks und maximaler Beziehungsreichtum über den Augenblick hinaus.





Biographien

Jüri Reinvere
Arnulf Herrmann

Anja Petersen
Pablo Heras-Casado

Jüri Reinvere [*1971]

Jüri Reinvere, 1971 in Tallinn geboren, ist ein estnischer Komponist, der seit 2005 in Deutschland lebt. Von 1979 bis 1990 besuchte er die Tallinn Music High School. Sein erster Lehrer in Komposition war Lepo Sumera. Die Klavierausbildung in Tallinn führte ihn bis zur Konzertreife. Von 1990 bis 1992 studierte Reinvere Komposition an der Fryderik-Chopin-Musikakademie in Warschau. Ab 1994 begann er ein Kompositionsstudium an der Sibelius-Akademie in Helsinki, das er bei Veli-Matti Puumala und Tapio Nevanlinna 2004 abschloss. Daneben arbeitete er als Organist an der Kreuzkirche in Lahti und als Radio-Essayist für finnische und estnische Radiosender, schrieb gelegentlich Drehbücher für Dokumentarfilme und war auch als TV-Produzent tätig. Seine Musik verwendet oft eigene Dichtungen, in deren komplexer Sprache eigene Erfahrungen eines kosmopolitischen Lebens eingeflossen sind. Reinvere selbst hält drei Dinge in seiner Herkunft für zentral: seine Kindheit und Jugend in Sowjetestland, seine Schulung in Finnland und seine langjährige schöpferische Freundschaft mit Kabi Laretei und Ingmar Bergman. Er war Stipendiat der Berliner Akademie der Künste und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den International Rostrum of Composers und den Kompositionspreis des Internationalen Musikrates der UNESCO.

Arnulf Herrmann [*1968]

Arnulf Herrmann wurde in Heidelberg geboren. Nach seinem Klavierstudium in München studierte er Komposition und Musiktheorie in Dresden, Paris und Berlin. Ihn verbindet eine enge Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und führenden Ensembles für zeitgenössische Musik. Seine Stücke werden im In- und Ausland gespielt und sind auf Festivals wie zum Beispiel Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Münchener Biennale, Wien Modern, Ultraschall Berlin, Eclat Stuttgart und Musica Straßbourg präsent. Seine Oper *Wasser* wurde 2012 bei der Münchener Biennale vom Ensemble Modern uraufgeführt, im November 2017 hatte seine zweite Oper *Der Mieter* am Großen Haus der Oper Frankfurt Premiere. Herrmann erhielt verschiedene Preise und Auszeichnungen, unter anderem den Hanns Eisler Preis für Komposition (2001), den Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart (2003) und den International Rostrum of Composers (für *Terzenseele*, 2006). 2008 wurde ihm der Förderpreis/Kunstpries des Landes Berlin verliehen. Ebenfalls 2008 war er Stipendiat der Villa Massimo in Rom. 2010 erhielt er den Komponistenpreis der Ernst von Siemens-Musikstiftung. Von 2004 bis 2014 unterrichtete Arnulf Herrmann Komposition an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und wurde 2014 auf die Professur für Komposition an der HfM Saar in Saarbrücken berufen. Er lebt in Berlin.

Anja Petersen

Anja Petersen absolvierte ein Violin- und Musikpädagogikstudium, widmete sich dann aber ganz dem Gesang. Bereits während des Studiums war sie Mitglied der Neuen Vocalsolisten Stuttgart. Von 2002 bis 2007 war Anja Petersen (damals Anja Metzger) Mitglied des Ensembles des Oldenburger Staatstheaters, wo sie in vielen lyrischen Koloraturpartien zu hören war. Seit 2007 ist sie als Solistin in mehreren Produktionen des Westdeutschen Rundfunks tätig. Sie gastierte unter anderem am Staatstheater Wiesbaden, an der Semperoper Dresden und an der Staatsoper Stuttgart, wo sie an der Uraufführung von Younghi Pagh-Paans Kammeroper *Mondschaten* mitwirkte. In der Spielzeit 2007/2008 war sie Mitglied des Augsburger Theaterensembles. Seit 2010 ist Anja Petersen Mitglied des RIAS Kammerchors Berlin und gleichzeitig als aktive Gastmusikerin national und international in einem Repertoire, das vom Barock bis zur Moderne reicht, zu hören. Mehrfach hatte sie Lehraufträge an der Universität der Künste Berlin inne. Mit dem Werk von Arnulf Herrmann ist Anja Petersen bestens vertraut. Bei der Uraufführung von Arnulf Herrmanns *Drei Gesänge am offenen Fenster* mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks im Oktober 2014 sprang Anja Petersen kurzfristig als Ersatz ein, wofür sie von der internationalen Presse viel beachtet wurde. An der Oper Frankfurt sang sie kürzlich die weibliche Hauptrolle in Arnulf Herrmanns Oper *Der Mieter*.

www.anjapetersen.com

Pablo Heras-Casado [*1977]

Pablo Heras-Casado wurde 1977 in Granada (Spanien) geboren. An der Universität seiner Heimatstadt studierte er Kunstgeschichte und Schauspiel und anschließend an der Universität de Alcalá Dirigieren. Bereits während seines Studiums gründete er das Ensemble Capella Exaudi und die experimentelle Gruppe Sonóora. Er trat schon bald bei Gastkonzerten mit international renommierten Orchestern auf, darunter mit dem London Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und der Staatskapelle Berlin. Über Europas Grenzen hinaus gastiert er beispielsweise mit dem Israel Philharmonic Orchestra, der San Francisco Symphony, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic. Derzeit ist er am Teatro Real in Madrid als Erster Gastdirigent engagiert. Für seine Einspielungen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Preis der deutschen Schallplattenkritik und zweimal den Diapason d'Or sowie einen Latin Grammy Award. 2018 wurde er zum Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt und 2021 bei den International Classical Music Awards als Künstler des Jahres ausgezeichnet. Als globaler Botschafter engagiert sich Pablo Heras-Casado besonders für die spanische Wohltätigkeitsorganisation Ayuda en Acción.

<https://pabloherascasado.com>

München
Herkulesaal der Residenz
Freitag, 3. Dezember 2021
20.00 Uhr
freier Verkauf

18.45 Uhr Einführung

MINAS BORBOUDAKIS [*1974]

sparks, waves and horizons

für Orchester [2020/21]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung

FRANCESCA VERUNELLI [*1979]

accord, chord und tune

für Akkordeon und Orchester [2020/21]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung

IANNIS XENAKIS [1922–2001]

Ais

für Bariton, Schlagzeug und großes Orchester [1980]

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

aus dem Jahre 1979

KRASSIMIR STEREV
Akkordeon

DIRK ROTHBRUST
Schlagzeug

GEORG NIGL
Bariton

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FRANCK OLLU
Leitung

BRticket Telefon national / gebührenfrei 0800 5900 594
Online-Buchung: shop.br-ticket.de

Nachweise

Der Text und die Interviews von Sibylle Kayser und Pia Steigerwald sind Originalbeiträge für die *musica viva*.
Gesangstext: Verlag Kookbooks, Berlin

Impressum

Herausgeber

Bayerischer Rundfunk / *musica viva*

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Redaktion

Dr. Larissa Kowal-Wolk

Konzept / Gestaltung

Günter Karl Bose [www.lmn-berlin.de]

musica viva

Künstlerische Leitung

Dr. Winrich Hopp

Produktion, Projektorganisation

Dr. Pia Steigerwald

Redaktion

Dr. Larissa Kowal-Wolk

Kommunikation, Produktionsassistentz

Julia Wimmer

Büro

Bea Rade

Bayerischer Rundfunk

musica viva

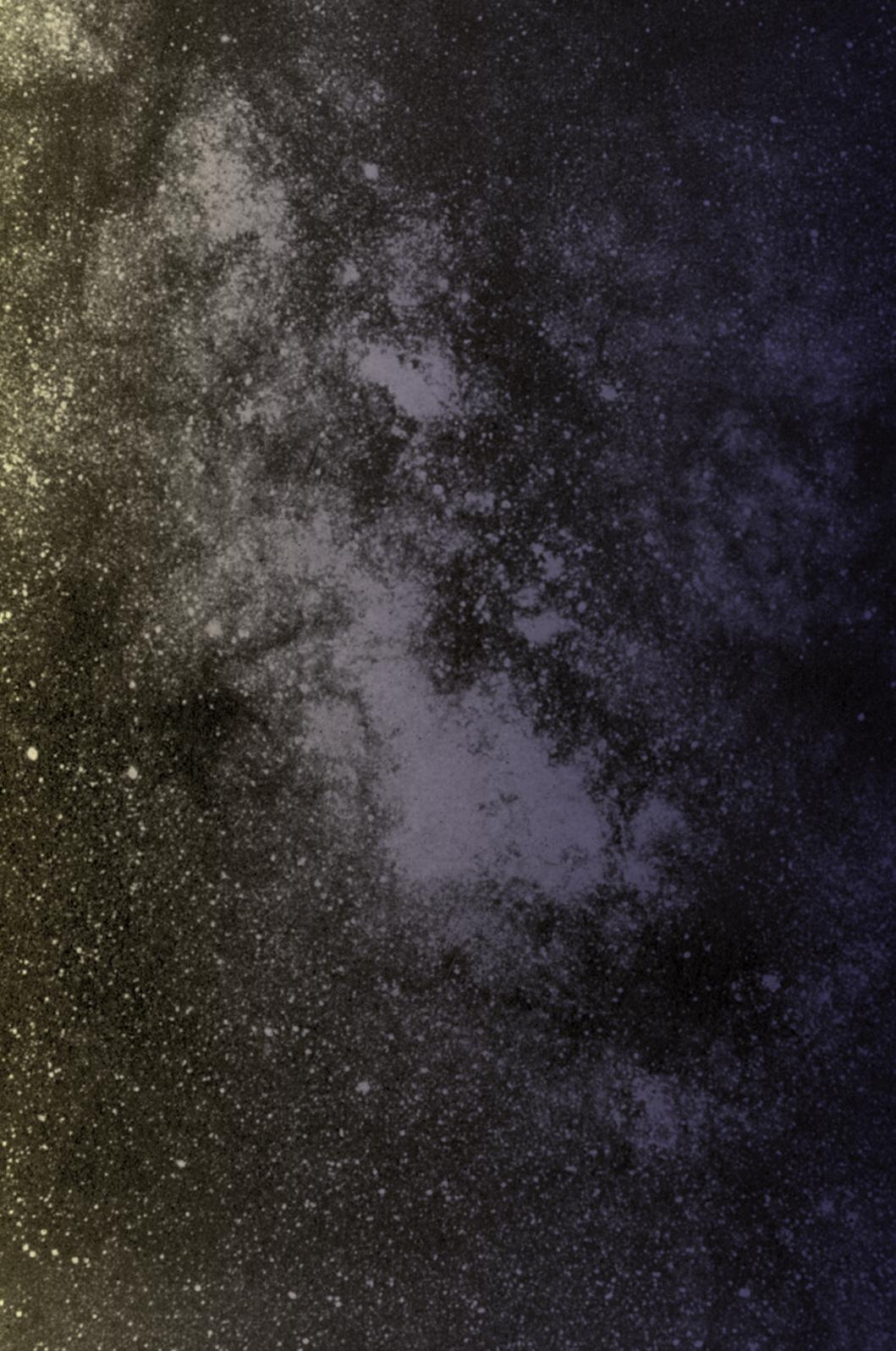
Rundfunkplatz 1

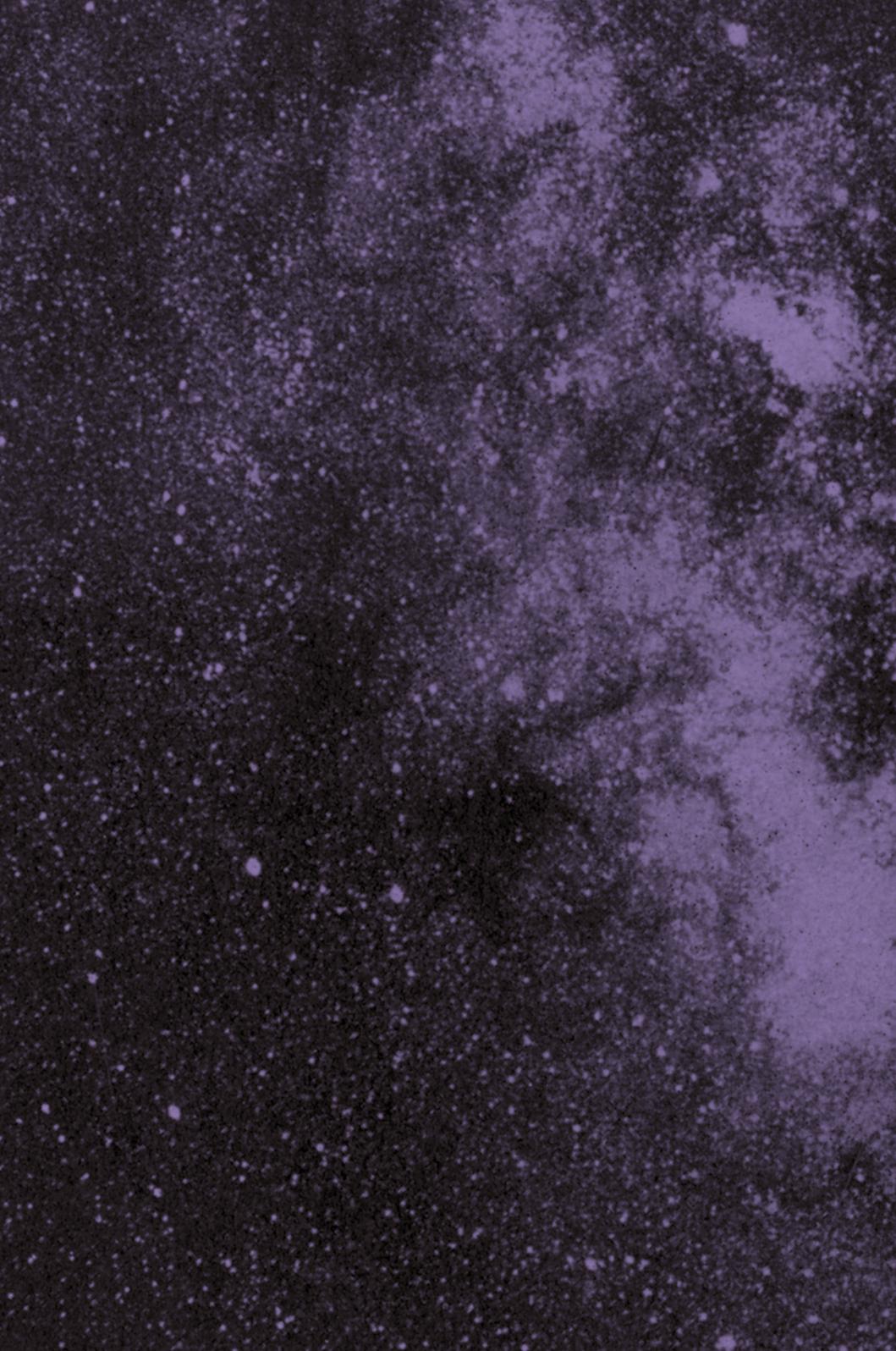
D-80335 München

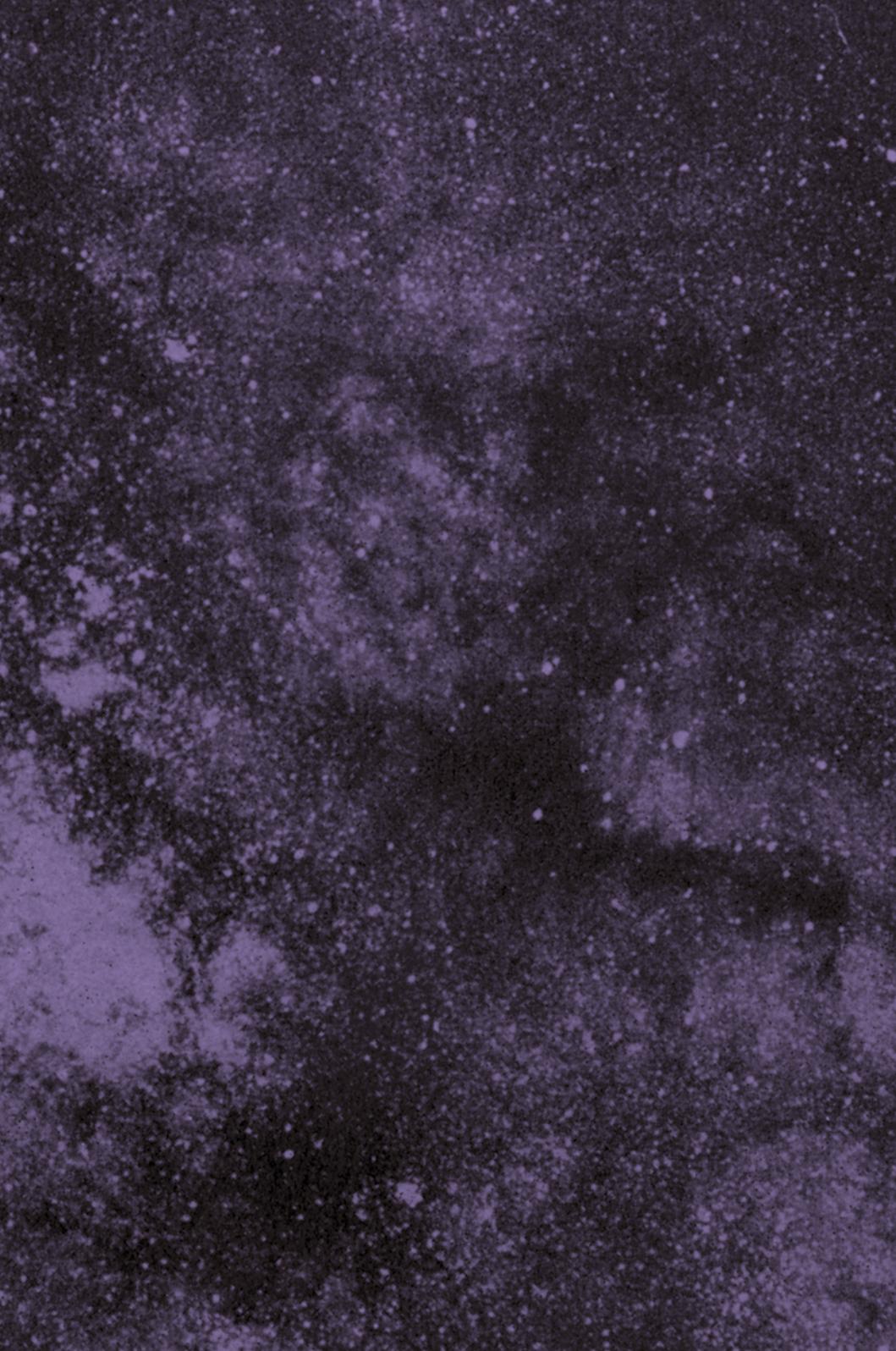
Tel.: 00 49-89-5900-42826

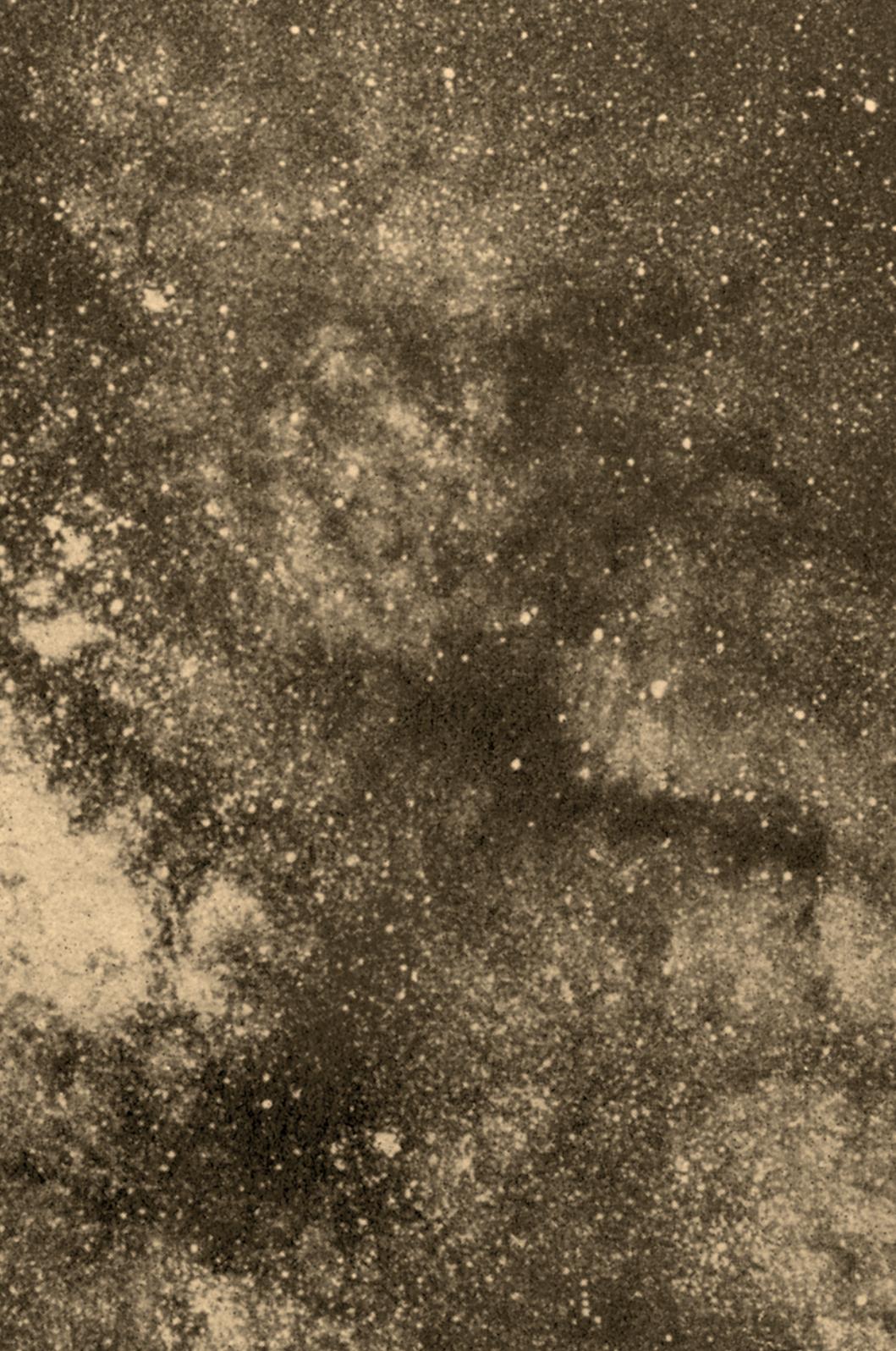
mailto: musicaviva@br.de

www.br-musica-viva.de









BR **musicaviva**

BR
KLASSIK