

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

BLOMSTEDT MOZART

WICHTIGER HINWEIS

Leider musste Anna Lucia Richter ihre Mitwirkung an den Konzerten am 19., 20. und 21. Dezember 2019 in München krankheitsbedingt absagen. Wir danken **Tara Erraught**, dass sie sich kurzfristig bereit erklärt hat, die Partie des Zweiten Soprans zu übernehmen.



Die irische Mezzosopranistin Tara Erraught studierte an der Royal Academy of Music in Dublin und startete ihre Bühnenkarriere als Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper in München. Von 2010 bis 2018 war sie dort festes Ensemblemitglied und verkörperte viele wichtige Partien ihres Faches wie Cherubino, Dorabella, Susanna, Sesto, Rosina, Angelina, Hänsel, Prinz Orlofsky und den Komponisten in Strauss' *Ariadne auf Naxos*. 2016 wirkte sie in der Rolle der Kathleen Scott an der Uraufführung von Miroslav Srnkas Oper *South Pole* mit. Als gefeierte Rossini-Sängerin eroberte sich

Tara Erraught weitere führende Bühnen der Welt, u. a. die Staatsoper in Wien, Hamburg und Berlin. 2014 debütierte sie als Octavian im *Rosenkavalier* beim Glyndebourne Festival, 2016 als Siébel in Gounods *Faust* bei den Salzburger Festspielen und 2017 als Nicklausse in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* an der New Yorker Metropolitan Opera. Im selben Jahr gab sie am Festspielhaus Baden-Baden ihr Rollendebüt als Annius in *La clemenza di Tito* unter Yannick Nézet-Séguin. An die Bayerische Staatsoper wird Tara Erraught im Sommer 2020 als Alceste, Despina und Alcina in Haydns *Orlando paladino* zurückkehren. Auftritte als Konzert- und Liedsängerin führten sie zuletzt in die New Yorker Carnegie Hall, ins Kennedy Center for the Performing Arts in Washington und in die Londoner Wigmore Hall.

Donnerstag 19.12.2019

Freitag 20.12.2019

3. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.00 Uhr

Samstag 21.12.2019

2. Abo S

Philharmonie

19.00 – ca. 21.00 Uhr

19/20

HERBERT BLOMSTEDT

Leitung

CHRISTINA LANDSHAMER

Sopran

ANNA LUCIA RICHTER

Sopran

ROBIN TRITSCHLER

Tenor

JÓHANN KRISTINSSON

Bariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Yuval Weinberg

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Do./Fr., 19./20.12.2019

18.45 Uhr

Sa., 21.12.2019

17.45 Uhr

Moderation: Studierende des Studiengangs Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Sophie Gneißl, Hedwig Oswald, Vinzenz Wolf, Dexter Vane (Do.)

Nandita Rieder, Konrad Zinner, Jonathan Ort, Michael Zahnweh (Fr./Sa.)

Vorbereitung: Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 20.12.2019

Pausenzeichen:

Matthias Keller im Gespräch mit Herbert Blomstedt

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie Nr. 39 Es-Dur, KV 543

- Adagio – Allegro
- Andante con moto
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Finale. Allegro

Pause

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Messe c-Moll für Soli, Chor und Orchester, KV 427

(Credo in unum Deum, Et incarnatus est und Sanctus mit Hosanna-Fuge rekonstruiert und ergänzt von Helmut Eder)

- Kyrie
Kyrie eleison. Andante moderato
- Gloria
Gloria in excelsis Deo. Allegro vivace
Laudamus te. Allegro aperto
Gratias agimus tibi. Adagio
Domine Deus. Allegro moderato
Qui tollis. Largo
Quoniam tu Solus Sanctus. Allegro
Jesu Christe – Cum Sancto Spiritu. Adagio – [Allegro]
- Credo
Credo in unum Deum. Allegro maestoso
Et incarnatus est. [Andante]
- Sanctus
Sanctus – Hosanna. Largo – Allegro comodo
- Benedictus
Benedictus – Hosanna. Allegro comodo

PATHOS UND RÄTSEL

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Symphonie Nr. 39 Es-Dur, KV 543

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Sommer 1788

Uraufführung

Nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Über den Kompositionsanlass der drei letzten Symphonien Mozarts im Sommer 1788, ein Jahr nach dem *Don Giovanni* und drei Jahre vor seinem Tod, ist sehr viel gerätselt worden. In der unglaublich kurzen Zeit von nur sechs Wochen entstanden laut Werkverzeichnis vom 26. Juni bis 10. August 1788 als Krone seiner symphonischen Kunst die höchst unterschiedlichen Symphonien KV 543 in festlichem Es-Dur, KV 550 in melancholischem g-Moll und, als letzte, die *Jupiter-Symphonie* KV 551 in strahlend-siegesgewissem C-Dur, ohne dass ein konkreter Auftrag dokumentiert oder Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten belegt wären. So reichen die Spekulationen über Mozarts Beweggründe von der Annahme, der Komponist habe sie für

mögliche Wiener Subskriptions- und Akademiekonzerte in der folgenden Saison geplant, bis hin zur romantischen Vorstellung, hier habe der Mozart'sche Genius sich noch ein letztes Mal auf dem Gebiet der Symphonik zu Wort melden wollen, gleichsam einer inneren Notwendigkeit folgend. »Vielleicht ist das ein Symbol ihrer Stellung in der Geschichte der Musik und der Menschheit«, mutmaßt Alfred Einstein in seiner Mozart-Biographie von 1947: »kein Auftrag mehr, keine unmittelbare Absicht, sondern Appell an die Ewigkeit«. Und weiter überlegt der deutsch-amerikanische Musikwissenschaftler: »Sind sie ein Zyklus? Folgte Mozart nicht nur einem inneren Drang, sondern einem Programm? Ist ihre Reihenfolge beabsichtigt? Ich glaube nicht.« Eine denkbar gegensätzliche Deutung wagt der Musikforscher und Dirigent Peter Gülke 1997 mit seiner Studie *Im Zyklus eine Welt*, in der er von einer Zusammengehörigkeit der drei Symphonien und einer werk-übergreifenden Konzeption ausgeht – so dass für ihn die Einleitung zur Es-Dur-Symphonie »nicht weniger als Introduction zur Trias insgesamt werden kann wie das Finale der Jupiter-Symphonie als Finale für alle drei.« In jedem Fall scheinen sich die so individuellen Schwester-Symphonien gegenseitig zu ergänzen und aufeinander zu beziehen. Auffallend ist ihre Gegensätzlichkeit in Tonart und Charakter, so dass sie wahrscheinlich tatsächlich als Werkgruppe – und möglicherweise für eine spätere Veröffentlichung – konzipiert worden sind.

Warum aber hatte Mozart eine derartige Kraftanstrengung auf sich genommen und im Juni 1788, mehr als 18 Monate nach seiner letzten Symphonie, der *Prager*, wieder das Gebiet der Symphonik betreten? Denkbar wäre als äußerer Entstehungsimpuls der Trilogie ein wiedererwachtes symphonisches Interesse, nachdem im Dezember 1787 im Wiener Verlagshaus Artaria Joseph Haydns sechs *Pariser Symphonien* erschienen waren. Nicht nur stimmen die Tonarten der ersten drei *Pariser Symphonien* mit denen Mozarts überein, darüber hinaus gibt es weitere formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten, etwa der historische Anknüpfungspunkt an Haydns Kontrapunktik und thematischer Arbeit sowie an seinem humorvollen Tonfall, besonders im *Finale* der Es-Dur-Symphonie. Aber auch die langsame Einleitung von KV 543 weckt Erinnerungen an die von Haydns Es-Dur-Symphonie Hob. I:84.

Unwahrscheinlich ist jedenfalls die Komposition dieser drei Symphonien 1788 ohne einen konkreten Auftrag und ohne Aussicht auf Aufführungen. Denn Mozarts äußere Lebensumstände waren unruhig und angespannt, sein gerade erst frisch erworbener Ruhm in Wien verblasste schon wieder – möglicherweise ermüdete er das launische Wiener Publikum, das sein Klavierspiel soeben noch bewundert hatte, nun mit seinen immer anspruchsvolleren, dichter gearbeiteten Werken? Auch die wirtschaftliche Not infolge des Krieges gegen das Osmanische Reich (seit 1787) spielte eine Rolle. Die Kassen von Kaiser Joseph II. waren leer, was sich auch auf das Kulturleben auswirkte. Mozart sah sich mit dramatischen Geldsorgen konfrontiert und schrieb am 17. und 27. Juni 1788 zwei seiner verzweifeltsten Bittbriefe an den Freimaurer-Logenfreund Michael Puchberg. Seine Familie zog weiterhin im Halbjahresrhythmus um, vom Zentrum in Dom-Nähe immer weiter an die Peripherie Wiens. (Von der geräumigen Wohnung Große Schulerstraße, Stadt Nr. 846, am 24. April 1787 in die Vorstadt Landstraße Nr. 224, Gartentrakt, Anfang Dezember dann in die Innere Stadt, Nr. 281 »Unter den Tuchlauben«, und nur sechs Monate später, am 17. Juni 1788, in die Vorstadt Alsergrund Nr. 135, Währingerstraße, »Zu den drei Sternen«, Gartenseite.) Am 29. Juni starb mit nur sechs Monaten Mozarts drittes Kind, die Tochter Theresia. Trotz äußerer Not aber war Mozarts Schaffenskraft ungebrochen. Vielleicht hoffte er, seine neuen Symphonien in Akademien in der nächsten Saison zu spielen (die offenbar mangels Interesse nicht stattfanden) oder mit diesen Werken auf Konzertreisen zu reüssieren? Immerhin plante er 1788 eine zweite London-Reise, die jedoch nicht zustandekam. Bekannt ist außerdem, dass Symphonien von Mozart während seiner Deutschland-Reise am 15. Oktober 1790 in Frankfurt aufgeführt wurden, auch am Dresdner Hof und im Leipziger Gewandhaus könnte eine seiner neuen Symphonien erklingen sein. Trotz allem: Die wirklichen Entstehungsumstände dieser symphonischen Trias, in der Mozart noch einmal sein ganzes Können als Instrumentalkomponist demonstrierte, liegen im Dunkeln und geben bis heute Rätsel auf. Erstmals veröffentlicht wurden die Symphonien sukzessive als Einzelwerke erst Jahre nach seinem Tod.

Mozarts drei letzten Symphonien sind nicht nur grundverschieden in ihrem Charakter, sondern auch in ihrer Besetzung. In der ersten in Es-Dur, laut Werkverzeichnis vollendet am 26. Juni 1788, verzichtet Mozart auf die Oboen, in der *Jupiter-Symphonie* auf die Klarinetten, in der g-Moll-Symphonie schließlich auf die Trompeten und Pauken.

Die Es-Dur-Symphonie beginnt, zum letzten Mal in Mozarts Symphonik, mit einer langsamen Einleitung: würdevoll, pathetisch und geheimnisvoll zugleich gibt sich dieses *Adagio* mit seiner aufregend instabilen Chromatik und Harmonik. Gleich im ersten Takt schöpft Mozart mit brilliantem Klang alle instrumentalen Möglichkeiten des vollständig besetzten Orchesters aus, die gewohnten Oboen sind durch Klarinetten ersetzt, und majestätische, sich dabei scharf reibende Punktierungen und Skalenläufe erinnern an die französische Ouvertüre des Barock. Auch auf den Beginn seiner späteren Oper *Die Zauberflöte* (ebenfalls in Es-Dur) und ihre Welt der Freimaurer könnte Mozarts Einleitung mit dem dramatisch-drohenden Gestus der mächtigen Akkorde, mit ihrem »hochgestimmten, schweren Pathos« (Hermann Abert) verweisen. Theatralische Gegensätze bestimmen dieses Entrée, etwa taktweise Wechsel von Forte und Piano, Glanz und Schatten, stabilisierenden Akkorden und schwebenden Skalen. Vieles wird im Vagen gehalten und »ein diffuser Rätselraum« eröffnet, »dem Verschleierung so wesenhaft eigen ist, dass Verschleiertes und Verschleiendes, Angedeutetes und Andeutendes in eins fallen«, so Peter Gülke. Im anschließenden *Allegro* kehren die Skalen der Einleitung im markanten Tutti wieder und trennen die zwei Hauptthemen des Satzes sinnfällig voneinander. Die Ersten und Zweiten Violinen sind über weite Strecken unisono geführt und sorgen für energische Stringenz, der die Bläser mit reicher harmonischer Fülle begegnen. Dabei »bringt Mozart immer neue motivische Erfindungen ins Spiel, und man kann bei der Verteilung auf die einzelnen Instrumente oft nicht zwischen ›Hauptstimme‹ und ›Begleitung‹ unterscheiden – so eng sind sie ineinander gefügt« (Silke Leopold). Ambivalent ist die Stimmung des Satzes mit subtilen Wechseln von Klangfarbe und Harmonik, zwischen lichter Transparenz und massivem Orchester. Über allem stehen einheitsstiftend die anderthalb Oktaven umfassenden absteigenden Läufe. So urteilte der Musikhistoriker Hermann Abert in seiner Monographie von 1919/1921: »Im übrigen bilden das einigende melodische Band die großen, schon auf Beethoven vorausweisenden Skalenmotive, die sich schließlich in der Gegenbewegung der Bläser zu wildem Trotz aufbäumen. Die eigentlichen Träger des Pathos in diesem Stücke sind aber Harmonik und Rhythmik.«

Das variationsartige *Andante con moto* in As-Dur schwelgt nach dem ausgedehnten Kopfsatz abermals in feierlichem Ausdruck mit vielfach abgewandeltem und kontrastierendem thematischen Material. Die traumhafte, versonnen in sich kreisende, aufsteigende Streicher-Melodie, entwickelt aus einer winzigen Motivzelle, wird abrupt unterbrochen durch ein dreimal auftrumpfend hereinfahrendes Motiv, das wie ein förmlich-zeremonielles Klopfen wirkt und dem Ganzen eine rituelle Aura verleiht. Hohe und tiefe Streicher treten in Dialog miteinander, stehen für Licht und Schatten, und die Bläser überraschen mit einer emotionalen Eintrübung in Gestalt einer dramatischen Wendung nach f-Moll. Dann erfährt das Anfangsthema der Streicher bei seiner Wiederaufnahme eine sinnliche Durchdringung durch die Holzbläser. Im heiteren *Menuetto* bringt Mozart den Es-Dur-Orchesterklang prächtig zum Leuchten und schlägt einen hinreißend bukolischen und zugleich höfisch-eleganten Ton an; das ländlerselige volkstümliche *Trio* besticht mit einer samtigen Klarinetten-Kantilene, begleitet von der Flöte, die eine aparte Echowirkung beisteuert. Nach der Melodienfülle der ersten drei Sätze tritt umso deutlicher die monothematische Anlage des *Finales* hervor, das den Hörer mit jubelndem Elan fortreißt. Aus einem einzigen kurzen, spritzigen Thema entwickelt sich der an Haydn erinnernde übermütig dahinjagende Kehraus. Es entfaltet sich ein geistreiches Spiel harmonischer und kontrapunktischer Einfälle, wobei die Bläser das Thema der Violinen unterbrechen dürfen, und unvermittelter Tonartwechsel. Die Durchführung indes gibt sich ernsthafter mit einer Fragmentierung der vorgestellten kleinen Melodie in allen Orchesterstimmen. Für das Publikum des frühen 19. Jahrhunderts muss dieser wie ein Perpetuum mobile abschnurrende Satz mit seinem kontrapunktischen Raffinement eine ziemliche Herausforderung gewesen sein – insbesondere die letzten zwei Takte wurden als »styllos *unschließend*« und »so abschnappend« empfunden, »dass der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht«, so urteilte der Schweizer Musikpädagoge und Komponist Hans Georg Nägeli 1826 in seinen Vorlesungen. Am Ende seiner Symphonie Nr. 39 – zumal nach deren dramatisch-theatralischen *Adagio*-Eröffnung – liefert Mozart mit seinem lapidar hingeschleuderten Themen-Absprengsel in der Tat alles andere als einen Beschluss im herkömmlichen Sinn: »Jäh abreißend, ›abschnappend‹ beendet Mozart – am Schluss eines Satzes, in dem der Hörer mit den Ereignissen ohnehin nur mit Mühe Schritt hält – eine Symphonie, für deren Beginn er ein Äußerstes an zeremoniöser Würde und bedeutungs-schwerem Maestoso aufgeboten hatte«,

beschreibt es Peter Gülke. »So jäh, dass die vorgeschriebene Wiederholung eher anzuzeigen scheint, dass es weitergehen müsse [...]: Auch am Schluss des wiederholten zweiten Teils ist diese Musik mit sich keineswegs zu Ende.«

RÄTSELHAFTES FRAGMENT

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Messe in c-Moll

Egon Voss

Entstehungszeit

1782/1783 in Wien

Uraufführung

Wahrscheinlich am 26. Oktober 1783 in der Kirche St. Peter in Salzburg (*Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus*) unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Die Missa in c-Moll KV 427 gilt als Mozarts bedeutendste Messkomposition und das, obwohl sie gar kein abgeschlossenes Werk ist. Von den fünf obligatorischen Messeteilen wurden nur *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus* vollständig fertiggestellt. Bei den *Credo*-Sätzen »Credo in unum Deum« und »Et incarnatus est« (bis »et homo factus est«) gelangte Mozart über einen – allerdings ausführlichen – Entwurf nicht hinaus, die übrigen Teile des *Credo* sowie das *Agnus Dei* wurden gar nicht begonnen.

Der Entwurfstatus der *Credo*-Sätze bedeutet, dass man sie nicht ohne Ergänzungen aufführen kann. Damit aber nicht genug. Auch das *Sanctus* (samt *Benedictus*) kann man nicht ohne Ergänzungen zur Aufführung bringen, was in diesem Falle aber daran liegt, dass diese Sätze unvollständig überliefert sind. Anders nämlich als bei Mozarts Requiem, für das sich die Nachwelt von Beginn an interessierte, blieb die c-Moll-Messe lange Zeit unbeachtet. Dadurch geschah es, dass Partituren und Aufführungsmaterialien verloren gingen. Die Folge waren diverse Versuche, das Fehlende zu ergänzen. Im heutigen Konzert wird die Messe in einer Fassung präsentiert, die der Salzburger Komponist Helmut Eder (1916–2005) im Jahre 1987 »rekonstruiert und ergänzt« hat.

Die Frage, warum Mozart die Messe nicht vollendet hat, ist bis heute nicht beantwortet. Der Schlüssel dazu mag in der Beantwortung einer anderen, ebenso wichtigen Frage liegen, nämlich der nach dem Anlass zur Komposition. Auch sie aber ist bis heute unbeantwortet. Es gab keinen Auftrag, auch keine äußere Veranlassung; denn Mozart hatte in Wien kein Amt inne, das ihn zur Komposition von Messen verpflichtet hätte.

Die c-Moll-Messe ist allerdings nicht das einzige Werk Mozarts, über dessen Entstehung man so gut wie nichts weiß. Man könnte folglich zur Tagesordnung übergehen, wäre da nicht ein seltsamer Brief Mozarts an seinen Vater, in dem die Messe erwähnt und in einen rätselvollen Zusammenhang gestellt wird. Mozart schrieb am 4. Januar 1783: »wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; – es ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. – meine frau war als ich es versprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war sie bald nach ihrer genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen – zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise, wie sie selbst wissen; – zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart [Partitur] von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt. – « Der Brief ist dunkel, wenn nicht unverständlich, und es ist bis heute nicht gelungen, die Rätsel, die er aufgibt, zu lösen. Man erfährt von einem Versprechen Mozarts, aber leider nicht, was der Gegenstand des Versprechens war, und so erfährt man auch nicht, in welcher Relation das Versprechen zur c-Moll-Messe steht. Hatte Mozart ein Gelübde abgelegt, zu dessen Erfüllung die Komposition einer Messe gehörte? Das Werk wäre dann eine Votiv-Messe. Möglich auch, dass sie mit Mozarts Vater Leopold zu tun hat. Immerhin hatte der Sohn am 4. August 1782 Constanze Weber geheiratet, ohne Rücksicht auf die massiven Vorbehalte seines strengen Vaters gegen seine Braut und ohne ihm diese zuvor vorgestellt zu haben. Die Messe könnte also ein

Beschwichtigungsversuch gewesen sein, und vielleicht ist die Salzburger Aufführung im Oktober 1783 überhaupt nur so zu erklären. Oder wollte Mozart seinem Vater seine Gläubigkeit demonstrieren? Am 17. August 1782, also zwei Wochen nach der Eheschließung, hatte er ihm geschrieben: »Ich habe gefunden daß ich niemalsen so kräftig gebetet.« Es sind Fragen ohne Antworten.

Außer Frage steht dagegen, dass die Messe mit Mozarts Frau Constanze zu tun hat. Für sie schrieb er im Sommer 1782 eine Reihe von Gesangsetüden, sogenannte Solfeggien, die zum Teil in die Messe einfließen, am deutlichsten im »Laudamus te«. Der Zusammenhang wird darüber hinaus dadurch belegt, dass es Constanze war, die bei der Aufführung in Salzburg den Part der ersten Sopranistin übernahm. In seinem großen Ambitus, seinen riesigen Intervallsprüngen, seinen Koloraturen, Trillerketten und langen Haltetönen usw. demonstriert er das gesamte Können einer virtuosensängerin der damaligen Zeit. Zumindest damit musste Constanze ihren Schwiegervater für sich einnehmen, und wie es scheint, gelang ihr das auch.

Ungewöhnlich an der c-Moll-Messe ist nicht zuletzt ihr außerordentlicher Umfang. Mozart sprengte schon allein mit den fertiggestellten Teilen den Rahmen, den eine Aufführung in der Kirche im Gottesdienst setzte. Es ist daher unwahrscheinlich, dass er überhaupt an ein Werk für die Liturgie gedacht hat. Diesem Gedanken kommt ein Faktum zu Hilfe, das Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 10. April 1782 folgendermaßen beschrieb: »ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach.« Und ergänzend dazu heißt es in einem Brief an die Schwester Maria Anna (Nannerl) vom 20. April 1782: »Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach hause gegeben.« Da bekannt ist, dass Gottfried van Swieten in seiner Sammlung alter Musik auch eine Kopie von Bachs h-Moll-Messe besaß, könnte es sehr wohl sein, dass sich Mozart dieses Werk zum Vorbild für seine Messe genommen hat. Die Wahl einer Moll-Tonart spricht ebenso dafür wie die Aufteilung des *Gloria* in mehrere Einzelsätze, eine Untergliederung, die es in keiner Mozart-Messe sonst gibt. Auch die Abfolge in der Besetzung in den Sätzen »Laudamus te« – »Gratias« – »Domine Deus«, nämlich Sopransolo – Chor – Duett, stimmt mit der in Bachs Messe überein. Vielleicht also stellte sich Mozart bei seiner c-Moll-Messe ein ähnliches Großwerk, ein Opus summum, vor, und da dieses Vorhaben ein völlig privates gewesen wäre, erschiene die Tatsache, dass die Messe ein Fragment blieb, plausibel; denn um für sich und seine Familie den nötigen Unterhalt zu verdienen, war solch ein Werk untauglich. Fürs Tägliche war anders zu sorgen.

Dass die c-Moll-Messe immer wieder auf ältere Musikstile zurückgreift, braucht kaum gesagt zu werden. Dazu gehört in erster Linie die Fugentechnik des Barock, deren souveräne Handhabung Mozarts besonderes Anliegen gewesen zu sein scheint, wie die ausgedehnten Chorfugen des *Kyrie* oder des »Cum Sancto Spiritu« am Ende des *Gloria* nachdrücklich belegen. Barock aber sind auch die scharf punktierten Rhythmen im »Gratias« und im »Qui tollis«. Indessen wäre es falsch, für all das allein Johann Sebastian Bach und dessen h-Moll-Messe verantwortlich zu machen. Der Mozart-Forscher Ulrich Konrad sieht das Vorbild für das »Qui tollis« in einem ebenfalls doppelchörigen Satz aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Israel in Egypt*. Noch deutlicher ist die Verwandtschaft zwischen den »in excelsis«-Rufen in Mozarts *Gloria* und dem berühmten »Halleluja« aus Händels *Messiah*. Und ein weiterer Komponist der älteren Zeit ist zu nennen, der Pate gestanden hat: Giovanni Battista Pergolesi. Der Beginn des »Quoniam« in Mozarts Messe ist nahezu ein Zitat des »Sancta mater« aus dem *Stabat mater* von Pergolesi, an das Mozarts Musik auch sonst, vornehmlich in den Ritornellen der Solosätze, anklingt.

Den Bezug zur Vergangenheit verbindet Mozart in den Solosätzen mit dem Stil seiner eigenen Zeit. Diese Verknüpfung ist häufig als Mangel an Reinheit des Stils getadelt worden, und das nicht nur von Puristen. Der berühmte Mozart-Forscher Hermann Abert nannte das »Laudamus te« einen »Rückfall in den äußerlichsten Opernton«. Die Nähe zur Oper ist unbezweifelbar. Der Schluss des »Quoniam« könnte aus einer von Mozarts Opern stammen.

Bei Lichte besehen, hatte jedoch schon Bach in der h-Moll-Messe die Stile gemischt, nicht zuletzt, weil er Kontraste und damit Spannung erzeugen wollte. Mozart übernahm dieses Prinzip, um es noch zu steigern. Über den fast regelmäßigen Wechsel von Chorsätzen und Solostücken hinaus, verfolgt er eine Strategie des Gegensatzes von – um es auf eine Formel zu bringen – tragischer Düsternis und gelassener Heiterkeit. Das demonstriert schon der erste Satz, in dem einem *Kyrie* in tiefer Trauerstimmung (c-Moll) ein davon unbeeindrucktes *Christe* (Es-Dur) gegenübersteht. Die Extreme werden von »Gratias« und »Qui tollis« auf dereinen und »Laudamus te« und »Et

incarnatus est« auf der anderen Seite gebildet. Das »Laudamus te« ist mit seinem ungetrübten F-Dur wie die Ankündigung des »Et incarnatus est«, einer Pastorale (F-Dur und 6/8tel-Takt), die bei aller Virtuosität der Gesangspartie eine überaus liebliche Idylle vor uns ausbreitet. Das »Qui tollis« dagegen malt, wie es dem Text entspricht, mit einem traditionellen Lamento-Bass und hartdissonanter Harmonik ein herb-düsteres Bild des leidenden Gotteslammes. Es wirkt wie der Aufschrei des Gequälten. Eigenartig aber mutet es an, dass die gleiche Musik zum Text »Qui sedes ad dexteram Patris« erklingt, so als sei jener, der zur Rechten des Vaters sitzt, weiterhin das leidende Lamm.

Noch ungewöhnlicher zeigt sich das »Gratias«. Seine unbestimmt-schweifende und von dissonanten Akkorden geprägte Harmonik, die erst am Ende zu a-Moll findet, wirkt verstörend, als hätte man keinen festen Boden unter den Füßen. Ähnlich seltsam muten die melodisch-harmonischen Einfärbungen beim »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« zu Beginn des *Gloria* an. Mozart scheint das Ungewöhnliche, das Außerordentliche zu suchen. Leicht jedenfalls hat er es sich nicht gemacht, und so könnte es sein, dass es sein ganz persönlicher Ehrgeiz oder Anspruch war, der die Vollendung der Messe schließlich verhinderte.

Wolfgang Amadeus Mozart: Messe c-Moll (Fragment)

Kyrie

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus.

Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus, Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Kyrie

Herr, erbarme Dich unser.

Christus, erbarme Dich unser.

Herr, erbarme Dich unser.

Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe. Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.

Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich.

Wir danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All. Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus. Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser. Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, nimm an unser Gebet. Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.

Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste.

Jesus Christus.

Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

Credo

Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater. Durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und um unseres Heiles willen ist er vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau, und ist Mensch geworden.

Sanctus

Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.

Dass wir Karin Löffler (Erste Geige, Mitglied im BRSO seit 2006) und Hansjörg Profanter (Solo-Posaune, Mitglied seit 1979) vor der beeindruckenden Kulisse der Gin City treffen, sollte nicht zu falschen Schlüssen führen. Für ihre Standfestigkeit im Beruf brauchen beide keine entspannenden Getränke, sondern vor allem viel Zeit für ihr Instrument und die Fähigkeit zur Fokussierung. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, wie ihr tägliches Musikersdasein zwischen Proben, Konzert und Üben aussieht.

VB *Jeder Konzertbesucher sieht und hört es: Ein Geiger hat sehr viel mehr Noten zu spielen als ein Blechbläser. Was bedeutet das für die Konzertsituation?*

KL Bei gewissen Stücken muss man seine Kräfte doch einteilen, etwa bei Strauss oder in den Symphonien von Bruckner und Mahler. Natürlich möchte man schon im ersten Satz emotional alles geben, aber man weiß, dass noch 80 Minuten folgen und man auch bis zu diesem Schluss kommen muss. Das ist eine Erfahrungssache. Wenn man die Stücke schon oft gespielt hat, weiß man genau, wie weit man gehen kann, um bis zum Ende voll dabei zu sein.

HJP Auch für uns Blechbläser sind Bruckner- und Mahler-Symphonien besonders anstrengend, weil wir hier über lange Passagen laut spielen müssen. Und auch wir müssen uns unsere Kraft gut einteilen. Dennoch sind für uns kurze, leise Einsätze stressiger, als wenn wir alle zusammen ein schönes Forte spielen. Berühmte Beispiele sind die Erste und die Vierte Symphonie von Brahms, in denen wir drei Sätze lang warten, im vierten aber einen heiklen Einsatz haben. In diesem Fall hilft es mir, die ganze Zeit diese schöne Musik zu hören, und dann will man es natürlich genauso gut machen wie die Kollegen.

VB *Unterscheidet sich das Üben für einen Streicher und einen Blechbläser?*

KL Ich habe für mich festgestellt, dass das Üben ein Prozess ist, der sich ständig wandelt. Natürlich gibt es eine Grundtechnik, die man übt, wie Tonleitern, Doppelgriffe, Etüden usw. Aber abgesehen davon hat es viel mit dem Repertoire zu tun, das man gerade spielt. Wenn Mahlers Neunte Symphonie auf dem Programm steht, mit dem großen 25-minütigen Abgesang am Ende, dann fange ich Wochen im Voraus an, Tonleitern mit ganz langsamem Bogen zu üben und den spezifischen Klang zu suchen, der für diesen Satz nötig ist. Wenn wir aber eine Mozart-Symphonie spielen, in der ein spritziges Spiccato verlangt wird, dann werde ich mir Etüden vornehmen, an denen ich diese Dinge separat üben kann.

HJP Auch wir üben immer unterschiedlich. Je nachdem, ob wir Bruckner, Mozart oder Schubert spielen, müssen wir einen anderen Klang erzeugen, eine andere Kraft oder eine andere Leichtigkeit erreichen. Aber für mich ist das Grundlegende am Üben doch die Fitness auf dem Instrument. Das ist bei uns Blechbläsern ein bisschen wie bei Sportlern. Die Muskulatur, die Lungenkapazität und der Ansatz müssen fast täglich trainiert werden, sonst geht alles schnell verloren.

VB *Wie lange können Sie das Instrument auch mal ganz zur Seite legen?*

KL Ich kann meine Geige in den Sommerferien schon mal vier oder fünf Wochen weglegen. Einmal im Jahr brauche ich das auch. Ansonsten schaut man aber, dass man sich fit hält, auch wenn man mal zwei, drei Wochen keinen Dienst hat. In einer solchen Zeit übe ich vielleicht nur jeden zweiten Tag und dann wieder intensiver, eine Woche bevor die nächste Probenphase beginnt.

HJP In meinen ersten Jahren im Orchester habe ich auch im Urlaub immer durchgespielt. Aber jetzt habe ich gemerkt, dass es gut ist, auch mal eine längere Pause zu machen, wobei für mich das Maximum zwei oder drei Wochen sind. Sonst hat man danach wieder einen viel zu weiten Anstieg. Unter dem Jahr übe ich tatsächlich fast jeden Tag, auch Samstag und Sonntag, Weihnachten und Ostern – dann aber nur kurz (*lacht*). Ein berühmter Kollege hat einmal gesagt: Wenn ich einen Tag nicht übe, merke ich es, bei zwei Tagen merken es die Kollegen und bei drei Tagen das Publikum. So könnte man die Sache überspitzt formulieren.

VB *Wie sieht ein durchschnittlicher Tag mit Dienst und Üben aus?*

HJP Ich spiele mich in der Früh zu Hause eine Dreiviertelstunde ein, dann gehe ich zur Probe und spiele davor nochmal eine Viertelstunde. Nach der fünfstündigen Probe kommt es häufig vor, dass ich nochmal die schweren Stellen durchspiele oder schon das Repertoire des nächsten Konzertes einstudiere.

KL Ich würde auch gerne vor dem Dienst üben, aber das schaffe ich mit den Kindern derzeit leider nicht. Ich versuche aber, so rechtzeitig da zu sein, dass ich vor Probenbeginn noch eine halbe Stunde auf der Bühne die Stellen durchgehen kann, die ich vom Vortag als schwer in Erinnerung habe. Auch nach dem Dienst übe ich oft noch. Je nachdem, was wir spielen, ist das einfach nötig. Bestimmte Stellen muss man nochmal für sich durchanalysieren. Das Programm der nächsten Woche übe ich dann meistens am Wochenende.

HJP In einer Woche, in der ich Dienst habe, passiert für mich nicht viel anderes. Da lebe ich wirklich nur dafür. Man muss sehr fokussiert sein.

VB *Kann das häusliche Üben auch mal zu viel werden für die Umgebung?*

HJP Ich spiele ja schon in der Früh, dann wieder nach dem Dienst und manchmal noch am späten Abend. Dabei absolviere ich oft auch nur dieses tägliche Fitnessprogramm. Dann frage ich manchmal meine Familie: Ist das nicht schlimm für euch? Sie antworten mir immer: Wir hören das gar nicht mehr! Aber ich denke, sie wollen nur nett zu mir sein (*lacht*).

KL Meine Situation ist sehr komfortabel: Wir haben im Keller ein Studio. Wenn ich dort spiele, hört mich niemand. Ich kann also zu jeder Tages- und Nachtzeit üben. In der früheren Wohnung war es sogar so, dass die Nachbarn öfters gefragt haben, ob ich nicht mal die Fenster öffnen könne, wenn ich übe, es sei so schön, die Geigenklänge im Hof zu hören. Aber das habe ich natürlich nur gemacht, wenn ich keine Technik geübt habe (*lacht*).

VB *Gibt es im Vorfeld Gespräche über die Stücke der nächsten Programme?*

KL Ja, z. B. wenn ein Stück auf dem Programm steht, das wir noch nicht gespielt haben. Ich erinnere mich an *Das Buch mit sieben Siegeln* von Franz Schmidt. Eine Kollegin machte mich drei Wochen vorher darauf aufmerksam, dass dieses Stück extrem lang und schwer sei. Über solche Hinweise ist man sehr froh und holt sich die Noten entsprechend früher. Mitunter sitze ich da schon mal eine Woche jeden Tag dran, bis ich alle Noten in den Fingern habe. Eine besondere Aufgabe war auch *Die Walküre* Anfang des Jahres. Da haben wir sehr davon profitiert, dass viele Kollegen aus den Ersten Geigen jedes Jahr in Bayreuth spielen und dieses Repertoire unglaublich gut kennen. So habe ich mich mit einer Kollegin zusammengesetzt und mir zeigen lassen, welche Stellen dieser ganzen 80 Seiten ich üben muss. Ich konnte mir also alle schwierigen Passagen vorab markieren. Aber ich habe auch eine Aufnahme angehört und die Noten mitgelesen. Das ist auch ein guter Weg, um ein Gefühl für die Stimme zu bekommen.

HJP Ich glaube, das machen in der Zwischenzeit fast alle. Besonders spannend finde ich persönlich aber Werke, von denen es keine Aufnahmen gibt, die Uraufführungen in der musica viva etwa. In diesen Fällen ist von jedem einzelnen Kollegen große Kreativität gefordert. Mit dieser ersten Aufführung setzt man in gewisser Weise auch einen Maßstab.

VB *Worauf müssen Sie achten, um gesundheitlich in Balance zu bleiben?*

HJP Die Gesundheit ist ein ganz wichtiger Faktor, um gut durchs Musikerleben zu kommen. Für uns Blechbläser ergibt sich oft das Problem, dass mit dem Alter das Lungenvolumen abnimmt. Auch die Muskelspannung und die Flexibilität werden nicht besser – leider. Vielleicht musste ich immer schon mehr Technik üben als andere und nach 40 Jahren im Orchester wird es auch nicht weniger (*schmunzelt*). Ich versuche, mich mit viel Sport fit zu halten. Das bringt meinen Körper und meine Psyche in einen guten Einklang. Sport macht mir Spaß, dennoch ertappe ich mich manchmal dabei, dass ich ihn nicht immer aus purer Freude betreibe, sondern um fit für die Musik zu sein.

KL Da kann ich nur bewundernd zuhören. Je länger ich im Orchester bin, desto mehr spüre auch ich die Notwendigkeit, mehr für die körperliche Fitness zu tun. Ich habe jetzt mit Kieser-Training angefangen. Durch die einseitige Haltung bei uns Streichern und die Haltekraft, die wir brauchen, ist ein Muskeltraining sehr wichtig. Und ich merke tatsächlich schon eine Verbesserung, ich habe weniger Rücken- und Nackenschmerzen.

VB *Hilft der Sport auch beim Umgang mit den mentalen Belastungen?*

HJP Ja, man lässt durch den Sport einiges los. Auch ein ruhiges Umfeld ist für mich sehr wichtig und dass ich mir keinen unnötigen Stress aufhalse. Vor einem Konzerttag bin ich manchmal nicht so gut ansprechbar. Aber wenn es ernst wird, versuche ich die Anspannung hinter mir zu lassen.

KL Das mentale Training ist eine Daueraufgabe. Jeder geht damit anders um, und es hat auch viel mit den verschiedenen Lebensphasen zu tun. Als ich frisch ins Orchester kam, habe ich mir über Lampenfieber überhaupt keine Gedanken gemacht. Irgendwann wurde es dann aber doch ein Thema. Das war der einzige Moment in meinem Leben, wo ich wirklich regelmäßig joggen ging. Ich musste vor den Konzerten einfach viel rennen. Und ich habe mir Rat geholt bei Kollegen, die sich mit diesem Thema schon auseinandergesetzt haben. Auch für mich ist die Ruhe vor dem Konzert sehr wichtig, dass man einen Moment für sich ist und sich fokussieren kann. Dann geht man ganz anders auf die Bühne.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

CHRISTINA LANDSHAMER

Die gebürtige Münchnerin Christina Landshamer zählt zu den begehrten Stimmen auf den großen Opern- und Konzertbühnen der Welt. Ihre Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Daniel Harding, Alan Gilbert, Roger Norrington, Marek Janowski, Christian Thielemann oder Riccardo Chailly führt sie zu international bedeutenden Orchestern wie den Berliner und den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Orchestre de Paris, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem New York Philharmonic und dem Pittsburgh Symphony Orchestra. Als Opernsängerin gastierte die Sopranistin schon früh u. a. an der Komischen Oper Berlin, am Theater an der Wien unter Nikolaus Harnoncourt und bei den Salzburger Festspielen unter Simon Rattle. Es folgten Engagements als Pamina in Amsterdam, als Ännchen an der Dresdner Semperoper, als Almirena in Glyndebourne und als Sophie an der Lyric Opera of Chicago. An der Bayerischen Staatsoper in München sang Christina Landshamer zuletzt Woglinde in Wagners *Rheingold* unter Kirill Petrenko. Im Sommer 2018 war sie in einer spektakulären La Fura dels Baus-Inszenierung von Haydns *Schöpfung* in Paris und New York zu erleben. Christina Landshamer ist auch eine gefeierte Liedsängerin. Sie erhält Einladungen von der Schubertiade Schwarzenberg, der Londoner Wigmore Hall und dem Berliner Pierre Boulez Saal und gab kürzlich in der Kioi Hall in Tokio ihr Japan-Debüt. Gemeinsam mit Gerold Huber entstand eine CD mit Liedern von Schumann und Ullmann. Auch bei BR-Chor und BRSO ist Christina Landshamer gern gesehener Gast. Sie wirkte an den Bach-Einspielungen des Chores unter Peter Dijkstra beim Label BR-KLASSIK mit. Beim BRSO war sie zuletzt im Juni 2018 unter Giovanni Antonini mit der Bach-Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* zu hören.

ANNA LUCIA RICHTER

Anna Lucia Richter erhielt ihre Ausbildung bei Kurt Widmer und schloss ihr Studium bei Klesie Kelly-Moog an der Musikhochschule Köln mit Auszeichnung ab. Weitere Anregungen erhielt sie von Edda Moser, Christoph Prégardien, Edith Wiens und Margreet Honig, die sie auch weiterhin betreut. Die Künstlerin gewann zahlreiche Preise, u. a. den prestigereichen Borletti-Buitoni Trust Award. Ihre Opernkarriere führte Anna Lucia Richter bereits auf viele renommierte Bühnen. Erst kürzlich gab sie ihr Debüt als Zerlina (*Don Giovanni*) an der Staatsoper Hamburg. Am Theater an der Wien begeisterte sie 2017 als Elisabeth Zimmer in Henzes *Elegie für junge Liebende*, im kommenden März wird sie dort ihr Rollendebüt als Marzelline (*Fidelio*) geben. Weitere wichtige Rollen waren Servilia in Mozarts *La clemenza di Tito* unter Teodor Currentzis sowie Euridice und La Musica in Monteverdis *L'Orfeo* in der Regie von Sasha Waltz an der Berliner Staatsoper. Als Konzertsängerin erhält die Sopranistin u. a. Einladungen vom Concertgebouworkest Amsterdam, vom London Symphony Orchestra, vom NDR Elbphilharmonie Orchester, vom NHK Symphony Orchestra, vom Orchestre de Paris und von Il Giardino Armonico. Sie gastierte beim Lucerne Festival, bei den BBC Proms, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und war 2018 Artist in Residence beim Rheingau Musik Festival. Ein besonderes Anliegen der Künstlerin ist der Liedgesang. Von den Schubertiaden Schwarzenberg und Vilabertran, dem Heidelberger Frühling und der Londoner Wigmore Hall bis zur Carnegie Hall in New York gastiert sie in den führenden Liedzentren der Welt. Gemeinsam mit Michael Gees veröffentlichte sie das Album *Liederkreis* mit Liedern von Schumann, Brahms und Britten sowie mit eigenen Improvisationen. Zuletzt erschien das Schubert-Album *Heimweh* mit Gerold Huber.

ROBIN TRITSCHLER

Der irische Tenor Robin Tritschler arbeitet regelmäßig mit renommierten Orchestern und Dirigenten zusammen, darunter das London Philharmonic Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin, Nathalie Stutzmann und Vladimir Jurowski, das Orchestre National de Lyon unter Yutaka Sado, das Rotterdams Philharmonisch Orkest unter Philippe Herreweghe und das BBC Philharmonic Orchestra unter Juanjo Mena. Als Opernsänger gastierte er bereits an der Welsh National Opera als Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Narraboth (*Salome*), Ferrando (*Così fan tutte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) und Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) sowie am Royal Opera House London in Bergs *Wozzeck*. Auch dem zeitgenössischen Opernrepertoire fühlt sich Robin Tritschler verbunden. So war er etwa in Will Gregorys *Piccard in Space*, in Louis Andriessens *De Materie* und in Produktionen von John Cages *Européras 1 & 2* zu erleben. Als Liedsänger trat Robin Tritschler bisher in der Wigmore Hall, im Amsterdamer Concertgebouw und bei Festivals wie dem Festival d'Aix-en-Provence und dem Klavier-Festival Ruhr auf. 2012 wurde er zum BBC New Generation Artist ernannt, was ihm einen Auftritt bei den BBC Proms zusammen mit Mark Elder ermöglichte. Auf CD veröffentlichte er u. a. Brittens *Winter Words* mit Malcolm Martineau und die Gesamteinspielung der Lieder von Francis Poulenc mit Graham Johnson. Höhepunkte der Saison 2019/2020 sind Auftritte in Monteverdis *Marienvesper* in einer Inszenierung von Pierre Audi in der New Yorker Park Avenue Armory, in Mozarts Requiem bei den Wiener Festwochen und in Händels *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* beim Mostly Mozart Festival in New York. Zudem hat sich Robin Tritschler für Händels *Messiah* mit den Münchner Philharmonikern verpflichtet und wird als Jaquino (*Fidelio*) an das Royal Opera House zurückkehren.

JÓHANN KRISTINSSON

Der isländische Bariton Jóhann Kristinsson begann 2009 seine sängerische Ausbildung bei Bergþór Pálsson in Island und führte sein Studium von 2015 bis 2017 bei Scot Weir an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin fort, wo er außerdem Unterricht bei Thomas Quasthoff, Julia Varady und Wolfram Rieger erhielt. Zudem wurde er von Thomas Hampson, Graham Johnson, Helmut Deutsch, Christian Gerhaher, Kristinn Sigmundsson, Deborah Polaski und Giacomo Aragall gefördert. Von 2017 bis 2019 war er Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Hamburg. Er konzertiert regelmäßig bei Festivals, etwa beim

Heidelberger Frühling, beim Oxford Lieder Festival und den Dresdner Musikfestspielen, sowie an Opernhäusern wie der Staatsoper Hamburg und der Íslenska Óperan. Dabei arbeitet er mit Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Kent Nagano, Pier Giorgio Morandi und Stefano Ranzani zusammen. Jóhann Kristinsson wurde 2017 mit dem Dritten Preis sowie mit dem Publikumspreis beim Internationalen Gesangswettbewerb »Das Lied« in Heidelberg ausgezeichnet. Ein Jahr später erhielt er beim Icelandic Music Award den Preis in der Kategorie »Most Promising Young Artist«, außerdem wurde er für seinen Liederabend mit dem Pianisten Ammiel Bushakevitz in den Kategorien »Musical Event of the Year« und »Singer of the Year« nominiert. Im September dieses Jahres gewann er den renommierten Stella Maris International Vocal Competition, und der Wiener Musikverein verlieh ihm den Jury Award. In dieser Saison wird Jóhann Kristinsson neben dem Auftritt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks u. a. mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester und dem La Scala Chamber Orchestra sowie an der Staatsoper Hamburg in *Madama Butterfly*, *La traviata* und in der zeitgenössischen Oper *Ich und Ich* von Johannes Harneit zu erleben sein.

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann.

Seit 2003 war Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde der Chor mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten die CD mit Beethovens *Missa solemnis* unter der Leitung von Bernard Haitink 2016 und die CD mit Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik beste Choraufführung. Dieser Aufnahme unter der Leitung von Mariss Jansons wurde zudem ein Diapason d'or zuerkannt.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

HERBERT BLOMSTEDT

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden – im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in den Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern, beim Dänischen Nationalen Sinfonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters sowie als Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Herbert Blomstedt ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. Mit über 90 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS †

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda: aus den Programmheften des BRSO vom 12. April 2019; Egon Voss: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Marlene Wagner (Tritschler, Kristinsson), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Landshamer, Richter, Chor, BRSO, Blomstedt); Interview Karin Löffler und Hansjörg Profanter: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter Verlag, Kassel (KV 543 und KV 427).