

**MUTI
SCHUBERT**

Donnerstag 17.10.2019
Freitag 18.10.2019
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

19/20

RICCARDO MUTI
Leitung

ILSE EERENS
Sopran
HENRIETTE GÖDDE
Alt

NICHOLAS PHAN
Tenor

MACIEJ KWAŚNIKOWSKI
Tenor

GIANLUCA BURATTO
Bass

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Stellario Fagone

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Do., 17.10.2019

Moderation: Michaela Fridrich

Fr., 18.10.2019

Moderation: Markus Thiel

Gast: Dr. Norbert Roth, Pfarrer an der evangelisch-lutherischen Kirche St. Matthäus in München

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 18.10.2019

Pausenzeichen: Robert Jungwirth im Gespräch mit Riccardo Muti

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Franz Schubert

- »Ouvertüre im italienischen Stile« C-Dur, D 591
- Adagio – Allegro

Franz Schubert

- Symphonie Nr. 7 h-Moll, D 759 »Unvollendete«
- Allegro moderato
 - Andante con moto

Pause

Franz Schubert

- Messe für Soli, Chor und Orchester Es-Dur, D 950
- Kyrie. Andante con moto, quasi Allegretto
 - Gloria. Allegro moderato e maestoso – Andante con moto – Tempo I – Moderato
 - Credo. Moderato – Et incarnatus est. Andante – Et resurrexit. Tempo I
 - Sanctus. Adagio – Allegro ma non troppo
 - Benedictus. Andante – Osanna. Allegro ma non troppo
 - Agnus Dei. Andante con moto – Dona nobis pacem. Andantino – Allegro molto moderato – Andantino

»Von dem Melodienstrom Rossinischer Musik angeregt«

Zu Franz Schuberts *Ouvertüre C-Dur im italienischen Stile D 591*

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

November 1817

Uraufführung

Vermutlich in einem Privatkonzert am 1. März 1818 im Wiener Saal »Zum Römischen Kaiser«

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 am Himmelfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –
19. November 1828 in Wien

Wien in den Jahren 1816/1817: Am Theaterhimmel geht, kurz nach den politischen Verhandlungen des Wiener Kongresses, ein Stern des Südens auf: Die Stadt liegt im Rossini-Taumel, die Opern des Italieners faszinieren das Publikum über die Maßen. 1816 erlebt Wien die Aufführungen von Gioacchino Rossinis *L'inganno felice* und *Tancredi*, 1817 von *L'italiana in Algeri*. Diese Mode hält noch weitere zehn Jahre an und bleibt nicht ohne Folgen. Mancher Komponist, der sich bisher der deutschen klassischen Tradition verbunden fühlte, reagiert skeptisch und eifersüchtig zugleich auf dieses Fieber, das von Rossinis Musik mit ihrer Leichtigkeit, ihrer Brillanz, ihrem Feuer und ihrer Italianità ausging. Auch Franz Schubert fühlt sich herausgefordert, wie sein erster Biograph Heinrich Kreissle von Hellborn unter Berufung auf den Schubert-Freund Franz Doppler zu berichten weiß: »Die Opern von Rossini mit ihren süßen Cantilenen und dem sinnlich leidenschaftlichen Ausdrücke erfreuten sich bekanntlich zu jener Zeit auch in Wien einer überschwänglich beifälligen Aufnahme. Schubert besuchte öfters das Theater, und es darf nicht Wunder nehmen, dass der liederreiche Tondichter sich von dem Melodienstrom Rossinischer Musik angeregt fühlte.« Nach einer Aufführung von Rossinis *Tancredi* und provoziert von der hitzigen Diskussion im Freundeskreis mit heftigen Pros und Contras zum effektvollen Rossini-Stil,

lässt sich Schubert zu der saloppen Bemerkung hinreißen, »derlei Ouvertüren, in ähnlichem Styl gehalten«, könne er »binnen kürzester Zeit« aus dem Ärmel schütteln. Für seine Wette sollte er ein gutes Glas Wein erhalten.

Im November 1817 komponiert er im Handumdrehen *zwei Ouvertüren im italienischen Stile* D 590 und D 591, die eine in D-Dur, das Schwesterwerk in C-Dur. Für deren Beinamen ist kein originaler Vermerk auf Schuberts Partituren erhalten, 1839 nimmt Bruder Ferdinand beide Ouvertüren unter dieser Bezeichnung in den Werkkatalog auf. Aus einer Laune heraus wendet sich Schubert also den beiden Ouvertüren »im italienischen Stile« D 590 und D 591 zu und unterbricht dafür sogar seine Arbeit an der Sechsten Symphonie, deren ersten Satz er gerade abgeschlossen hat. Zu Schuberts Zeit bezeichnete die Gattung Ouvertüre allgemein eine Einleitungsmusik und war nicht zwangsläufig auf eine Oper bezogen, damit also nicht funktional gebunden. Dennoch fügen sich Schuberts Konzert-Ouvertüren mit ihrer ideellen Stimmung in die Wiener Theaterwelt ein. Formal reihen sich eine langsame Einleitung mit darauffolgendem Sonatenhauptsatz, der sich ohne Durchführung auf Exposition und Reprise konzentriert, locker aneinander. Schon während seiner musikalischen Ausbildung am Stadtkonvikt in Wien wuchs Schubert in einer Ouvertüren-Tradition auf, gespielt wurde dort »täglich nach dem Abendmahle eine Ouvertüre u. eine Sinfonie«, so der Bericht des k.k. Hofrats und Schubert-Förderers Joseph von Spaun, etwa von Étienne-Nicolas Méhul und Mozart, später dann auch von Italienern wie Luigi Cherubini oder Gaspare Spontini. Es ist auffallend, dass Schubert als Komponist zunächst mit seinen Ouvertüren wahrgenommen wurde, nicht mit seinen Liedern oder frühen Symphonien. Neben der Ouvertüre in B-Dur D 470 von 1816 komponierte er eine in D-Dur D 556 im Jahr 1817, im selben Jahr die beiden »im italienischen Stile« und 1819 schließlich die Ouvertüre in e-Moll D 648. Die Ouvertüre zum Melodram *Die Zauberharfe* D 644 von 1820 wurde unter dem Namen *Rosamunde* seine bekannteste, daneben entstanden noch die Ouvertüren zu den Singspielen *Die Freunde von Salamanka* und *Die Zwillingbrüder*.

Was aber ist nun genau das »Italienische« an den beiden »Ouvertüren im italienischen Stile«? Während die erste im Mittelteil mit ihrem zweiten Thema direkt auf Rossini Bezug nimmt – sie zitiert aus Tancredis populärer Auftritts-Arie »Di tanti palpiti« das »echt falsche« Herzklopfen –, verzichtet die zweite auf einen konkreten thematischen Bezug. Stattdessen greift die C-Dur-Ouvertüre D 591 italienisches Flair im weitesten Sinne auf, adaptiert italienisches Brio, vor allem im *Allegro* mit seinen brillant kontrastierenden Themen. Schubert imitiert genau die Rossini'sche Technik und Leichtigkeit, die effektvollen Punktierungen und chromatischen Fortschreitungen in der langsamen Einleitung, die an das Seitenthema von Rossinis Ouvertüre zu *Il barbiere di Siviglia* erinnern, dann die leichtfüßigen Staccato-Achtel zu Beginn des *Allegro*. Ferner Rossinis melodischen Fluss mit kurzen prägnanten Themen und einfacher Begleitung, mit unbeschwerten Terzen und Sexten, flächigen Orchester-»Walzen«, den zündenden Rhythmen und einer lärmenden, packenden *Stretta* am Ende.

Schubert wollte mit seiner Wette keineswegs über den Wert oder Unwert der italienischen Musik im Allgemeinen und der Musik Rossinis im Besonderen urteilen. Er wollte einfach nur beweisen, dass er auch so schreiben konnte, eben »im italienischen Stile«, wenn er dies nur wollte. Zugleich trägt die gerade einmal acht Minuten lange Ouvertüre bei aller Stilkopie vor allem harmonisch ganz unverkennbar Schuberts Handschrift. Von C-Dur nach Es-Dur in der *Adagio*-Einleitung, dann im *Allegro* in die andere Richtung von C nach A reichen die charakteristischen Modulationen, während die Reprise mit einer variierten Orchestrierung und unvermuteten Rückungen aufwartet. Beide Ouvertüren arrangierte Schubert später für Klavierduo, die Ouvertüre in C-Dur außerdem für zwei Klaviere zu acht Händen – zweifellos profitierte er von der allgemeinen Rossini-Mode, die bis in die Hausmusik Einzug gehalten hatte. In dieser Fassung erklang das Werk im März 1818 in einem Privatkonzert. Bereits am 1. März erlebte eine der beiden *Ouvertüren im italienischen Stile* außerdem eine Aufführung in ihrer Originalgestalt im Wiener Saal »Zum Römischen Kaiser« und wurde gerühmt für ihr »jugendliches Feuer«. Es war die erste öffentliche Aufführung eines Schubert'schen Orchesterwerkes überhaupt, und die Musikkritik reagierte auf diese »ganz neue Ouvertüre« mit wohlwollender Anerkennung: »im italienischen Geschmack, und dem Diktator desselben, Herrn Rossini, nachgebildet«. Vermutlich handelte es sich hierbei um die C-Dur-Ouvertüre, da nur von ihr autographes Stimmenmaterial überliefert ist. Es ist anzunehmen, dass Schubert ein wenig überrascht und betroffen war, gerade mit dieser leichten und aus einem Guss komponierten Musik im italienischen Stil den Einzug in die Konzertwelt Wiens gefunden zu haben, und nicht mit seinen Liedern oder frühen Symphonien.

Im heutigen Konzert mit Riccardo Muti steht die *Ouvertüre in C-Dur im italienischen Stile* D 591 erstmals nach über 50 Jahren wieder auf dem Programm beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – zuletzt war sie mit diesem Orchester in München unter der Leitung von Rafael Kubelík 1967 zu erleben.

Die Utopie des Singens

Zu Franz Schuberts Symphonie Nr. 7 h-Moll, der *Unvollendeten*

Vera Baur

Entstehungszeit

1822, die autographe Partitur trägt auf der Titelseite den Vermerk »Wien, den 30. Octob. 1822«. Das Datum bezeichnet vermutlich den Beginn der Partiturreinschrift. Das Manuskript enthält noch neun vollständig instrumentierte Takte eines 3. Satzes (*Allegro*), die unvollständig notierten Takte 10–20 desselben Satzes wurden von dem Rest der Partitur abgetrennt und erst 1968 im Archiv des Wiener Männergesangsvereins wiedergefunden.

Uraufführung

17. Dezember 1865 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg unter der Leitung von Johann Herbeck

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 am Himmelpfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –
19. November 1828 in Wien

»Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Composition, noch Leben in allen Fasern, Colorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswo an Franz Schubert kennt.« Diese berühmten Worte veröffentlichte Robert Schumann 1840 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über Schuberts letzte Symphonie, die *Große C-Dur-Symphonie*, ein Jahr nachdem er diesen Schatz »freudeschauernd« selbst aus dem Nachlass von Schuberts Bruder Ferdinand in Wien gehoben hatte. Was hätte er wohl geschrieben, wenn er auch die beiden Sätze der *Unvollendeten* gekannt hätte? Sicher wäre Schumann über deren »Colorit« nicht weniger ins Schwärmen geraten. Schleichen dort nicht auch »himmlische Gäste« im Orchester herum – wie das Horn im zweiten Satz der C-Dur-Symphonie? Klarinette und Oboe sind solche »himmlischen Gäste« in der h-Moll-Symphonie. Im Hauptthema des ersten Satzes verschmelzen sie zu einer einzigen, sehnsüchtig singenden Stimme. Noch verlangender, noch wehmütiger leuchtet die Klarinette im Seitenthema des zweiten Satzes aus dem leisen Klanggrund auf – die im ersten Satz so bedeutsame Verschwisterung mit der Oboe wirkt bis hierhin fort, nun teilen sie sich ihren entrückten Gesang im zeitlichen Nacheinander. Auch Hörner und Fagotte sind in beiden Sätzen zu einer magischen Klangeinheit zusammengebunden und geleiten den Hörer in jeweils neues Terrain: Im Kopfsatz (*Allegro moderato*) öffnen sie wie von Zauberhand den Vorhang zum Seitenthema, im zweiten Satz (*Andante con moto*, E-Dur) bereiten sie mit einem warm tönenden Naturklang dem ersten Thema den Boden. Es ist unüberhörbar: Die »Materialität des Klangs« ist kein Beiwerk in dieser Symphonie, sondern die »kompositorische Substanz« selbst (Hans-Joachim Hinrichsen). Zu dem besonderen orchestralen Gepräge der *Unvollendeten* zählt auch das extreme Gegeneinander von hell und dunkel, leicht und wuchtig, idyllisch und unheilvoll. Die Themen beider Sätze erklingen in freundlichem Piano, je eines in den Holzbläsern und eines in den Streichern. Es sind zarte, lyrische Gebilde, basierend auf dem Modell von Melodie und Begleitung. »Da jauchzt jede Brust«, schrieb Eduard Hanslick etwas verharmlosend nach der Uraufführung 1865 in Wien. Aber so ungefährdet, wie es Hanslick sehen wollte, ist der »süße Melodienstrom« nicht. Die Melodien bleiben in sich zwar weitgehend unversehrt, dafür konfrontiert sie Schubert umso mehr mit der Bedrohung von außen. In diesen dramatischen Einbrüchen, die den Hörer zum Teil völlig unvorbereitet treffen, zeigt sich das zweite Klanggewand der *Unvollendeten*. Mit unerbittlichem Forte peitscht das volle, blechbewehrte und durchgängig mit drei Posaunen besetzte Orchester auf die liedhaften Landschaften ein oder reißt das Geschehen gänzlich an sich. So vertraut ist uns heute dieses Werk, dass man die Gewalt und Brutalität dieser Stellen nur noch schwer ermessen kann. Für den c-Moll-Akkord, der im ersten Satz dem plötzlichen Verstummen des behaglichen

Ländler-Seitenthemas folgt, müsste man »einen Zwölftonakkord [...] einsetzen, um heute der Wirkung nahekommen, die Schubert beabsichtigt hat«, wie es Arnold Feil formulierte. Nicht weniger verstörend ist, wenn im zweiten Satz das volle Orchester die unendlich zarte Kantilene von Klarinette und Oboe mit jäh einsetzendem Getöse beendet und in ein grobschlächtiges Stampfen verwandelt.

Wie die Zeitgenossen das Werk aufgenommen hätten, wissen wir von der *Unvollendeten* ebenso wenig wie von der *Großen C-Dur-Symphonie*. Beide blieben zu Schuberts Lebzeiten unaufgeführt. Die h-Moll-Symphonie erklang erst 37 Jahre nach Schuberts Tod zum ersten Mal, der C-Dur-Symphonie immerhin war es deutlich früher vergönnt, ins Licht der Öffentlichkeit zu treten. Bei ihrer durch Schumann in die Wege geleiteten Uraufführung am 21. März 1839 in Leipzig unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy hat sie »denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethoven'schen keine noch«, und die »völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens's steht« (Schumann) war es schließlich auch, die sie zu einem wichtigen Bezugspunkt für das symphonische Schaffen späterer Komponisten werden ließ, allen voran für Schumann selbst. Einen eigenen Weg neben Beethoven hatte Schubert aber bereits in den beiden Sätzen seiner h-Moll-Symphonie auf beispiellose Weise gefunden. Die Suche nach kompositorischer Selbstvergewisserung und alternativen Lösungen in der Instrumentalmusik jenseits von Beethoven dürfte jedenfalls der Grund gewesen sein, warum nach der Vollendung der Sechsten Symphonie im Februar 1818 seine bis dahin so mühelose Produktion ins Stocken geriet. Bis 1822 setzte Schubert vier Mal zu einer Symphonie an, ohne das Begonnene zu Ende zu führen, zwei Mal in D-Dur, einmal in E-Dur und – als letztes Fragment vor der dann gelingenden *Großen C-Dur-Symphonie* – in h-Moll, wofür es in der symphonischen Literatur kein Vorbild gab. Die Skizzen der ersten drei dieser Entwürfe behielt Schubert bis zu seinem Lebensende bei sich, die zwei Sätze der *Unvollendeten* indes gelangten unter bis heute nicht ganz geklärten Umständen in die Hände seines Freundes Anselm Hüttenbrenner in Graz. Möglicherweise wollte sich Schubert mit ihnen für die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft im Grazer Musikverein bedanken. So kündigte er in einem Schreiben vom September 1823 an, als Dank eine neue Symphonie überreichen zu wollen. Da er zu diesem Zeitpunkt keine »neue« viersätzigige Symphonie in der Schublade hatte, wurde vermutet, dass er sich mit diesem Versprechen selbst unter Druck setzen wollte, das h-Moll-Fragment zu komplettieren. Wesentlich bedeutsamer als die Klärung dieses Zusammenhanges jedenfalls ist, dass Schubert das Manuskript überhaupt aus der Hand gab und die beiden Sätze auch später nie mehr erwähnte. Offenbar hatte er den Plan, sie zu einem viersätzigem Zyklus zu ergänzen, im Laufe des Jahres 1823 endgültig aufgegeben. Nur kurz darauf – 1824, spätestens 1825 – war sein suchender Geist bereits mit der C-Dur-Symphonie beschäftigt. Das Manuskript der *Unvollendeten* indes fiel in einen vierzigjährigen Dornröschenschlaf in Graz. Warum Anselm Hüttenbrenner seinen kostbaren Besitz so lange nicht herausgab, lässt sich nur schwer erklären. Er schätzte das Werk hoch und fertigte 1853 sogar eine Fassung für Klavier zu vier Händen an. Aber erst im Mai 1865 empfing er, auf Vermittlung seines Bruders Josef, den einflussreichen Dirigenten Johann Herbeck aus Wien, der bereits mehrere Erstaufführungen Schubert'scher Werke geleitet hatte und mit der »Entdeckung« und Uraufführung der *Unvollendeten* noch im Dezember desselben Jahres im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg Musikgeschichte schrieb.

Natürlich ist jede Beschäftigung mit der *Unvollendeten* unweigerlich mit der Frage verbunden, warum Schubert sein so wegweisendes Fragment so sorglos beiseitelegen konnte. Doch hütet diese Frage ihr Geheimnis ebenso wie das »Wunder dieses Werkes« selbst (Peter Gülke), das sich in keinem der vorherigen Ansätze angekündigt hatte. In diesem Punkt herrscht in der Schubert-Forschung Einigkeit: Die h-Moll-Symphonie ist in Konzeption, Charakter und kompositorischer Ausführung »ohne jede Parallele« (Stefan Kunze). Dies zeigt sich bereits in der auffallenden Nähe der beiden Sätze zueinander. Der sanfte Bewegungsduktus des Dreiertakts, das gemäßigte Tempo und der liedhafte Zuschnitt der Themen sind ihnen gemeinsam, und so bilden sie nicht den Kontrast aus, den man üblicherweise erwarten würde. Vor allem aber die Frage, wie das Terrain des Singens überhaupt in die symphonische Struktur zu integrieren ist, führte Schubert auf seinen ganz eigenen Weg. Im Kopfsatz muss die Sonatenform letztlich unablässig darauf reagieren, dass sich die Themen in ihren versonnenen, in sich kreisenden Melodien für den dynamischen Prozess wenig eignen. So geraten Überleitungspassagen überraschend kurz, und die Durchführung ist gezwungen, auf eine dritte Gestalt zurückzugreifen:

jene Rätselfigur in den Tiefen der Celli und Kontrabässe vom Beginn der Symphonie, die wir heute ganz selbstverständlich im Ohr haben, die aber die Zeitgenossen, wäre diese Musik vor ihnen erklungen, doch in Staunen versetzt hätte. Eine Symphonie begann gewöhnlich mit einer langsamen Einleitung oder dem ersten Thema, diese bedrohlich raunende Figur ist weder das eine noch das andere. Sie ist der Urgrund der Unruhe, die ihre Schatten vorauswirft. Zu Beginn der Durchführung zwingt sie den Hörer zurück in ihr mystisches Dunkel, um wenig später mit dramatischer Vehemenz und Klanggewalt das Feld zu behaupten. Von den liedhaften Themen der Exposition werden nur die rhythmischen Begleitformeln dem Durchführungsprozess einverleibt – eine Art Minimalintegration der sonst getrennt bleibenden formalen Zonen. Innerhalb der, den äußeren Umrissen nach, klassisch ausgewogenen Form kommt es also auf einer anderen Ebene zu tiefen Verschiebungen. Statt der zielstrebigsten Entwicklung, die alles unter einen zwingenden Bogen spannt, fokussiert Schubert die Brüche, die Abgründe, das Nicht-zu-Vermittelnde. Das Singen bleibt Utopie, und die Bedrohung durch ein abweisendes Außen ist nicht aufzulösen. So schließt der erste Satz, wie er begonnen hat: mit der dunklen Figur. Das *Andante* indes endet versöhnlich. Zweimal führt Schubert die Musik mit einer einsamen Linie der Ersten Violinen an den Rand des Verstummens, bevor sich die Elemente des Lyrischen zaghaft rekonstituieren. Die letzten Klänge der Symphonie gehören wie ihre gesanglichen Themen der Welt des friedlichen Pianos. Vielleicht ist das die schönste Botschaft der *Unvollendeten*.

»Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt«

Zu Franz Schuberts Es-Dur-Messe, D 950

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Juni/Juli 1828, wenige Monate vor seinem Tod

Widmung

Er bestimmte sie für den Knaben- und Männerchor der Pfarrkirche zur Heiligen Dreifaltigkeit, an der sein früherer Mitschüler Michael Leitermeyer als Chorregent wirkte und wo ein Jahr zuvor die Einsegnung von Beethovens Leichnam stattgefunden hatte.

Uraufführung

4. Oktober 1829 in der Wiener Dreifaltigkeitskirche im Alsergrund unter der Leitung von Ferdinand Schubert

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 am Himmelpfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –

19. November 1828 in Wien

Was ist von einem Komponisten zu halten, der sich bei der Vertonung einer Messe allerhand »literarische« Freiheiten erlaubt und die liturgische Textvorlage nach eigenem Gutdünken in ihrem Sinngehalt abändert? Ist er ein Häretiker? Franz Schubert musste sich diesem Verdacht ausgesetzt sehen. In allen sechs Gattungsbeiträgen, die er vorgelegt hat, in den vier frühen aus der Jugendzeit wie auch in den beiden großen Messen As-Dur D 678 und Es-Dur D 950, lässt er den Alleinvertretungsanspruch der katholischen Kirche unter den Tisch fallen. Der Satz »Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam«, »Ich glaube an die eine heilige, katholische und apostolische Kirche«, fehlt schlicht und ergreifend. Doch damit nicht genug: Im *Credo* der Es-Dur-Messe, die im heutigen Konzert erklingt, muss auch der allmächtige Vater, »patrem omnipotentem«, daran glauben und findet keine Erwähnung, desgleichen die göttliche Geburt Christi, die sonst mit den Worten »genitum, non factum« gewürdigt wird, und – ganz sonderbar! – die Hoffnung auf eine Auferstehung der Toten. Denn Schubert verzichtet kurzerhand auf die Formel »Et exspecto resurrectionem mortuorum« – und stellt damit den Kern der christlichen Religion in Frage.

Dies erschien nun manchen Exegeten als so ungeheuerlich, dass sie sogleich nach Ausreden suchten. In der Schubert-Literatur kann man zum Beispiel lesen, dass der Komponist diese Zeilen einfach vergessen oder dass er eine fehlerhafte Textvorlage benutzt habe oder dass sein Latein zu schlecht gewesen sei, um das Unglück zu bemerken. Doch es spricht wenig für die Triftigkeit

dieser Thesen. Schubert wuchs in einem katholischen Elternhaus auf, das Wert auf die Einhaltung der religiösen Pflichten legte. Durch seine Mitgliedschaft im Chor der Lichtentaler Pfarrkirche kam er zudem schon früh mit der kirchenmusikalischen Praxis in Berührung, und als Wiener Hofsängerknabe bildete er nicht nur seine Stimme aus, sondern erhielt zugleich eine profunde katholische Erziehung. Allerdings verrät schon sein Schulabschlusszeugnis aus dem Jahr 1814 eine gewisse Distanz zur kirchlichen Lehre: In fast allen Fächern erzielt Schubert ein »Gut«, aber unter »Religion« prangt unbarmherzig das Urteil »Schlecht«. Spätestens ab seinem 20. Lebensjahr wird bei ihm tatsächlich eine zunehmende Distanz zur Amtskirche spürbar, wie seine abträglichen Bemerkungen über einige Pfarrer verraten. Einem von ihnen attestierte er zum Beispiel »dumm wie ein Erzesel« und »roh wie ein Büffel« zu sein. Bezeichnend auch, dass Schuberts Freund Ferdinand Walcher 1827 einen Brief an den Komponisten mit der spöttischen Bemerkung garnierte: »Credo in unum Deum! – Du nicht, das weiß ich wohl.«

Die Frage stellt sich: Wenn Schubert ein solch gespaltenes Verhältnis zum Klerus pflegte, warum hat er dann überhaupt Kirchenmusik geschrieben? Im Fall der Es-Dur Messe, die er im Sommer 1828 schuf, nur wenige Monate vor seinem Tod, bieten sich mindestens zwei Antworten an: eine künstlerische und eine glaubensphilosophische. Künstlerisch bildete das epochale Schaffen Ludwig van Beethovens für Schubert stets eine Herausforderung. Ob im Bereich der Symphonie, des Streichquartetts oder der Klaviersonate – immer hat er auf Beethovens jüngste Errungenschaften reagiert. Fraglos stellt auch die Es-Dur-Messe eine solche Entgegnung dar, und zwar auf Beethovens 1824 uraufgeführte *Missa solennis*: Schon von ihrem Umfang, ihrer rund eine Stunde beanspruchenden Spieldauer her, überschreitet die Es-Dur-Messe, ganz wie Beethovens sakrales Gipfelwerk, klar den Rahmen dessen, was als musikalischer Beitrag zu einem Gottesdienst als praktikabel und sinnvoll erschien. Erst recht gilt dieser Befund für die symphonische Führung des Orchesters mit ihrem herausgehobenen Bläsersatz und der auffallend häufigen Verwendung der Posaunen, für die ungewöhnliche Solistenbesetzung mit gleich zwei Tenören, aber auch für formale Eigenwilligkeiten und für die avancierte Harmonik.

Man nehme nur den Beginn des *Sanctus*. Wer dieses Werk nicht kennt und auch nicht weiß, von wem es stammt, der würde wohl nicht unbedingt auf Schubert tippen, sondern womöglich eher auf Anton Bruckner. Die aufsteigenden Streichertremoli, die blockhafte, an die Registrierung einer Orgel erinnernde Orchester- und Chorbehandlung und vor allem die kühnen harmonischen Rückungen, die Schubert hier wagt, wenn er von Es-Dur unvermittelt nach h-Moll wechselt und erst nach diversen Modulationen, die ihn bis ins exotische Ces-Dur führen, wieder zur Grundtonart zurückkehrt, verraten eine verblüffende Nähe zu dem 27 Jahre jüngeren symphonischen Mystiker. Schubert greift mit dieser Messe der Musikgeschichte um Jahrzehnte voraus, er stößt in ästhetische Regionen vor, die Beethovens Klangsprache lange hinter sich gelassen haben. In welche musikalischen Welten Schuberts Weg wohl gewiesen hätte, wenn er nicht schon mit 31 Jahren verstorben wäre?

Die musikalische Faktur der Es-Dur-Messe spiegelt indes auch Schuberts ganz persönlichen Glaubenskosmos, den er mit diesem Werk ausgesprochen hat. Denn trotz seines Argwohns gegenüber der Amtskirche, war der Komponist keineswegs ein Agnostiker oder areligiös, ganz im Gegenteil, insbesondere das Schicksal Jesu Christi bewegte ihn tief. Davon legt eine Begebenheit aus dem Jahr 1825 Zeugnis ab, als Schubert bei einer Bergwanderung in den Salzburger Alpen den Lueg-Pass in der Nähe von Golling überquerte. Dort hatte im Jahr 1809, während des sogenannten Volkskriegs gegen Napoleon, eine blutige Schlacht getobt, deren Opfern nun in einer Kapelle gedacht wurde, vor der Figur des Gekreuzigten. Schubert zeigte sich indigniert von diesem Missbrauch und schrieb an seine Eltern: »Du herrlicher Christus, zu wie viel Schandthaten musst du dein Bild herleihen. [...] Da stellen sie dein Bild auf, als wollten sie sagen: Seht! Die vollendetste Schöpfung des großen Gottes haben wir mit frechen Füßen zertreten, sollte es uns etwa Mühe kosten, das übrige Ungeziefer, genannt Menschen, mit leichtem Herzen zu vernichten?«

In der Es-Dur-Messe rückt Schubert denn auch das Leben und Leiden Jesu Christi ganz in den Mittelpunkt der Vertonung: Sein irdisches Schicksal zu beklagen ist das vorrangige Ziel dieser Vertonung – und nicht eine Feier der Glaubensgewissheit mit all ihren Verheißungen auf ein

Fortleben im Jenseits. Deshalb legt Schubert im *Credo* besonderes Gewicht auf das *Incarnatus*, das die Menschwerdung des Heilands behandelt: Ganz entgegen den musikhistorischen Gepflogenheiten bringt er hier drei Solisten, nämlich die beiden Tenöre und den Sopran, mit einer Melodie von seraphischer Schönheit zum Einsatz und lässt diesen Abschnitt, den er in wiegendem 12/8-Takt komponiert hat, ebenso wiederholen wie das nachfolgende *Crucifixus*, das dem Chor in syllabischer Deklamation vorbehalten bleibt. Geburt und Tod Christi bilden somit das Zentrum seines Glaubensbekenntnisses und erhalten proportional ein höheres Gewicht als in den meisten anderen Messkompositionen.

Besonders interessant aber mutet ein Kunstgriff an, den Schubert für das *Agnus Dei* gewählt hat: ein vielsagendes Selbstzitat. Unter Einbezug aller Blechbläser und des martialisch in ganzen Notenwerten einsetzenden Chores übernimmt er eine Wendung aus seinem kurz zuvor komponierten Lied *Der Doppelgänger*, das in seinen Zyklus *Schwanengesang* eingegangen ist. Dort erkennt der Sänger bzw. das lyrische Ich sich selbst in einer furchterregenden, bleichen Schmerzensgestalt wieder, in seinem Doppelgänger, der alles Leid der Welt auf sich zu vereinen scheint. Zur Ausgestaltung dieser Phrase wählte Schubert eine prominente Figur aus der barocken musikalischen Rhetorik, nämlich die Abfolge zweier absteigender Halbtonschritte, c–h und es–d, die, wenn man sie auf dem Notenpapier übereinanderlegte, die Linien eines Kreuzes nachzeichnen würden. Schärfere hätte Schubert die Analogie zwischen dem »Ich«, zwischen dem »gewöhnlichen«, allzu menschlichen Leiden eines verlassenen Liebhabers, und der göttlichen Bestimmung Christi, der für uns den Kreuzestod starb, nicht zuspitzen können. Nach diesem emotionalen Höhepunkt wirkt das finale *Dona nobis pacem* eher resignativ als tröstend – und kaum wie ein Vorschein künftiger Herrlichkeit.

Schubert hat sich mit seiner Es-Dur-Messe also weit entfernt vom üblichen Bestimmungszweck und der spirituellen Mission eines solchen Sakralwerks – die Subjektivität triumphiert bei ihm über die religiöse Doktrin. Zwar hat er die verschiedensten Formen und Ausprägungen, wie sie über die Jahrhunderte die geistliche Musik gekennzeichnet haben, vom »stile antico« bis zur gewaltigen Schlussfuge (im *Gloria* und *Credo*), mit aller Kunstfertigkeit und Kompositionswissenschaft in seiner Partitur ausgereizt. Die Botschaft jedoch, die Schubert vermittelt, ist ebenso persönlich, wie es seine Glaubensdefinition war. Die nämlich hat er 1824 in seinem Tagebuch geliefert, als er dort notierte: »Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt, er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muss ich vorher etwas glauben. [...] Verstand ist nichts als ein analysirter Glaube.«

FRANZ SCHUBERT: MESSE ES-DUR, D 950

Die in eckige Klammern gesetzten Passagen markieren die Auslassungen Schuberts in seiner Es-Dur-Messe gegenüber dem Standardtext des Ordinarium missae.

Kyrie

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex cœlestis,

Deus Pater omnipotens.

[Domine Jesu Christe, Fili unigenite.]

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 cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
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 cœlis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine.
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis.
Sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
Et ascendit in cœlum: Sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos:
Cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur.
Qui locutus est per Prophetas.
[Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.]
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
[Et expecto resurrectionem mortuorum.]
Et vitam venturi sæculi.
Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

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, Jesus Christus, eingeborener Sohn.]
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 Lichte, 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.
Gekreuzigt wurde Er sogar für uns.
Unter Pontius Pilatus hat Er den Tod erlitten und ist begraben worden.
Er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote:
Und Seines Reiches wird kein Ende sein.
Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, der vom Vater und dem Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht.
Er hat gesprochen durch die Propheten.
[Ich glaube an die eine heilige, katholische und apostolische Kirche.]
Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
[Ich erwarte die Auferstehung der Toten.]
Und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

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.

Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme Dich unser.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme Dich unser.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, gib uns Frieden.

VON PULT ZU PULT (15)

Oktober 2019

Seit 34 Jahren teilen sie sich ein Pult: die Fagottisten Eberhard Marschall (Mitglied seit 1985) und Rainer Seidel (Mitglied seit 1977). Wie gut die Kollegen befreundet sind, erkennt man schon daran, dass sie sich hinter der Bühne den Schnupftabak teilen. Die Pult-Nachbarschaft war jedoch nicht immer so konfliktfrei – darüber haben sie sehr offen gesprochen. Nun sind die Konzerte mit Riccardo Muti für Eberhard Marschall die letzten vor seinem Ruhestand. Nach dem letzten Konzert wird er dem Orchester ein Gedicht vorlesen. Welches, das hat er Andrea Lauber nicht verraten, dafür aber, warum er sehr hoffnungsfroh in die Zukunft des BRSO blickt.

AL »Von Pult zu Pult« – wer könnte darüber besser Auskunft geben als Sie beide!

RS (*lacht*) Stimmt, wir kennen uns schon ziemlich gut!

EM Oh ja! Ich würde sogar sagen, dass wir nicht nur Kollegen, sondern mittlerweile auch sehr gute Freunde sind ...

RS Was unsere Pult-Nachbarschaft auszeichnet, ist die gegenseitige Wertschätzung – und dies ist keine Selbstverständlichkeit! Wenn Ebi ein schönes Solo spielt, dann signalisiere ich ihm das. Andere Kollegen scharren leicht mit dem Fuß oder tippen mit dem Finger aufs Knie. So etwas lasse ich lieber, weil die Konzerte oft aufgezeichnet werden. Ich finde es schöner, dir das persönlich nach dem Konzert zu sagen ...

EM ... ich traue mich schon mal, mit dem Finger so ein kleines Vibrato auf dem Knie zu machen, wenn es mir besonders gut gefallen hat. Das kann man ruhig im Fernsehen sehen! (*lacht*)

AL Erkennen Sie schon bei Probenbeginn am Gesichtsausdruck des anderen, ob er einen guten oder schlechten Tag hat?

RS Klar! Wenn ich merke, Ebi ist heute nicht so gut drauf, dann zähle ich lieber ganz genau mit!

EM Da bin ich tatsächlich ein bisschen gefährdet. Ich nehme manchmal so stark Anteil an dem, was ich höre, dass ich vergesse, zu spielen. Das ist mir sogar einmal in einer Probe mit Simon Rattle passiert! Das Fagott hatte am Anfang des zweiten Satzes einer Haydn-Symphonie acht Takte Pause, und die Geigen haben so was von schön gespielt, dass ich glatt vergessen habe, einzusetzen!

AL Sie haben angedeutet, dass die gegenseitige Wertschätzung keine Selbstverständlichkeit ist. Gab es auch schon eine Pultkrise? Und wie haben Sie die überwunden?

RS Natürlich gab es auch schwierige Zeiten, gerade am Anfang. Ich war ja schon länger im Orchester, und plötzlich kommt da ein neuer Solo-Fagottist, der neue Platzhirsch, der mir sagen wollte, wo es langgeht. Das führte schon zu Konflikten. Aber als Musiker haben wir die Aufgabe, Musik zu machen. Auch wenn wir uns menschlich zeitweise nicht so gut verstanden haben, in musikalischer Hinsicht haben wir immer versucht, gut zusammenzuarbeiten. Nachgeben ist da sehr wichtig! Einen Schritt zurückzugehen, selbst zu reflektieren ...

EM Genau, es muss der Wunsch vorhanden sein, das Optimum gemeinsam herauszuholen. Wenn es das nicht gibt – keine Chance! Jeder geht mit bestimmten Erwartungen in die Zusammenarbeit. Und ich habe erwartet, dass Rainer sich mir anpasst. Ich habe geglaubt, ich weiß, wie's geht und habe mich geärgert, weil er mir nicht folgte. In meiner Not habe ich irgendwann zähneknirschend nachgegeben und dann kapiert: Genau darum geht's! Es kann nicht

nur einer diktieren, und der andere ist der folgsame Hund, der an der Leine geführt wird. Da hat's Klick gemacht, und es ist mit uns beiden bergauf gegangen.

AL *Sie haben beide eine lange Zeit der BRSO-Orchestergeschichte miterlebt. Was kommt Ihnen in den Sinn, wenn Sie daran zurückdenken?*

RS Meine Laufbahn begann in diesem Orchester. Ich war 22 Jahre alt, und das Orchesterleben war für mich Neuland. Doch jetzt, um einige Erfahrungen reicher und als so genannter »alter Hase«, darf ich sagen: Hier gehöre ich hin! Ohne Wenn und Aber, selbst nach 42 Jahren!

EM Mir kommt die wunderbare Entwicklung in den Sinn: Als ich 1985 kam, war Sir Colin Davis Chefdirigent. Was seitdem alles passiert ist! Früher hatte ich das Gefühl, ich trage andere mit. Heute fühle ich mich vom Orchester getragen.

AL *Wie hat sich die Klangkultur des Orchesters durch die verschiedenen Chefdirigenten gewandelt?*

EM Ich habe Kubelík nur einmal erlebt, als Gastdirigenten. Er kam auf's Podium, und der Beifall wollte nicht enden. Das Publikum liebte ihn. Er musste sich zweimal verbeugen, bevor wir anfangen konnten. In den Proben hat er sehr viel mit den Streichern gearbeitet, ihnen gezeigt, wie sie singen und ihre Phrasen aufbauen sollen. Das war Kubelíks Markenzeichen. Dann kam Colin. Er war wesentlich sachlicher – englisches Understatement eben. Ich habe ihn geschätzt, denn er war ein feiner Mensch, sehr gebildet und hat hervorragend Deutsch gesprochen. Er zitierte ab und zu Goethe! Doch aus meiner Sicht als Orchestermusiker hat er einen Fehler gehabt: Wenn wir nicht zusammen waren, hat er immer gesagt: »Niemand hat recht. Nochmal.« Wir wussten nicht, sollen die Bläser verzögern? Sollen die Streicher anziehen? Was sollen wir tun? Mit Lorin Maazel ist ein Ruck durchs Orchester gegangen. Was die Präzision angeht, hat er das Orchester auf ein neues Niveau katapultiert. Ich persönlich habe Maazel wegen seiner unglaublich sicheren Hand verehrt. Ich habe ihn sogar ein bisschen als väterliche Figur gesehen. Aber er wurde auch oft wegen seiner Sachlichkeit kritisiert, die, meiner Meinung nach, manchmal falsch verstanden wurde. Jetzt haben wir die Ära Jansons. Und was ihn auszeichnet? Er liebt die Musik, und er liebt die Musiker, die diese Musik zum Klingen bringen. Er leitet die Energie des Publikums sofort ins Orchester weiter. Über all die Jahre ist eine sehr liebevolle Verbindung entstanden, die auch hörbar ist. Für mich persönlich gibt es trotz der langen Zusammenarbeit keine Abnutzungserscheinungen. Er ist immer noch der große Maestro, der die Seele der Musik versteht, sie verkörpert und an uns weitergibt.

RS Ich möchte noch die Zeit ergänzen, die du, lieber Ebi, nicht miterlebt hast. Unser Orchester war nach Kubelík in einer Notsituation, da wir fast vier Jahre ohne Chefdirigenten waren. Wir hatten damals zum Glück immer wieder tolle Gastdirigenten, unter anderem auch Bernard Haitink! Bei einem seiner letzten Konzerte mit uns bin ich nach der Probe zu ihm gegangen. Er hat mir den Arm um die Schulter gelegt und gefragt: »Wie lange kennen wir uns eigentlich schon?« – »Etwa 40 Jahre«, habe ich spontan geantwortet. Es war mir ein Anliegen, ihm bei dieser Gelegenheit zu sagen, dass wir nicht vergessen haben, was er damals für das Orchester getan hat. Er hat uns in einer schwierigen Zeit immer wieder gezeigt, dass einiges in uns drinsteckt. Ein anderer Ur-Musiker und Ur-Dirigent hat mich ebenfalls geprägt: Leonard Bernstein. Ich war damals noch viel zu jung, um überhaupt zu kapieren, was er alles kann. Aber alle Konzerte mit ihm waren für mich »Aha-Erlebnisse«. Bei der Ära Colin stimme ich mit dir überein, auch bei Maazel – nur würde ich es etwas drastischer ausdrücken: Wenn er da war, gab es keine Diskussionen. Eine falsche Bewegung oder ein Grinsen konnte ihn schon an den Rand des Wahnsinns bringen. Einige Male hat er die Probe abgebrochen – und keiner hat wirklich verstanden, warum. Es war eine harte Zeit, aber es stimmt, er hat das Orchester geformt und uns eine neue Arbeitsweise beigebracht. Als ich ins Orchester kam, sind wir Bläser – wenn wir in mehreren Sätzen nichts zu spielen hatten – in der Zwischenzeit zum Federballspielen in den Englischen Garten gegangen ... (*lacht*) Das gab's ab Maazel nicht mehr!

AL *Freizeit gibt es für Sie beide bald wieder mehr ...*

EM Offenbar hat sich herumgesprochen, dass ich bald in den Ruhestand gehen werde, denn ich bekomme fast wöchentlich Anfragen für Meisterkurse, Musiker-Coachings oder Aushilfstätigkeiten in anderen Orchestern. Aber ich mache nur noch, wozu ich wirklich Lust habe! Meine Enkelkinder, die auch Instrumente spielen, wollen unterrichtet werden, und ich habe einen großen Freundeskreis.

RS Mir geht's dann ein halbes Jahr später ähnlich wie dir! Ich habe auch so manche Anfragen und Kammermusik-Projekte, auf die ich mich freue. Mein Tonmeister-Hobby braucht auch viel Zeit, und ich möchte mir noch einen Traum erfüllen: Als begeisterter Segler möchte ich einmal die Magellanstraße befahren ...

AL Was wünschen Sie dem Orchester für die Zukunft?

EM Ich frage mich natürlich auch, wie die Entwicklung des Orchesters noch weitergehen kann. Aber das Orchester in seiner Gesamtheit wird die richtigen Entscheidungen treffen. Und das lässt mich mit entspanntem Herzen und froher Erwartung Abschied nehmen.

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

BIOGRAPHIEN

ILSE EERENS

Die Belgierin Ilse Eerens erhielt ihren ersten Gesangsunterricht mit 14 Jahren am Lemmensinstitut in Leuven, ab 2002 studierte sie an der Opern Akademie in Amsterdam bei Jard van Nes. Inzwischen wird die Sopranistin regelmäßig für Produktionen an viele große Opernhäuser unter international bekannten Dirigenten verpflichtet. Neben Mozart-Partien wie Pamina (Lille) und Erste Dame (Salzburger Festspiele) in der *Zauberflöte*, Despina in *Così fan tutte* und Susanna in *Le nozze di Figaro* (The Orchestra of the 18th Century) reicht das Repertoire von Ilse Eerens von Bach (*Matthäuspassion*) bis zur zeitgenössischen Musik wie z. B. Eötvös' *Lady Sarashina*. Sie gestaltete die Titelrollen in Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* und Janáčeks *Schlaues Füchlein*, die Tschang-Haitang in Zemlinskys *Der Kreidekreis*, die Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande* und die Sopranpartie in Hosokawas *Matsukaze* in der Regie von Sasha Waltz in Tokio. Am Théâtre La Monnaie in Brüssel ist Ilse Eerens regelmäßig Gast u. a. auch in Bühnenwerken von Verdi (*Un ballo in maschera*), Rossini (*Guillaume Tell*), Massenet (*Cendrillon*), Enescu (*Oedipe*) und Ligeti (*Le Grand Macabre*). Als Konzertsängerin tritt sie mit den großen europäischen Orchestern im Requiem von Mozart, dem *Deutschen Requiem* von Brahms, den *Jahreszeiten* von Haydn, Händels *Israel in Egypt*, Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* und *Paulus* auf. Auf CD zeigt sich ihre Vielseitigkeit in Hosokawas *Nach dem Sturm* unter der Leitung von Jun Märkl und in Dvořáks Requiem und *Stabat mater* unter der Leitung von Philippe Herreweghe, letztere Aufnahme wurde vom *Gramophone Magazine* ausgezeichnet. Ilse Eerens erhielt den Arleen Auger Prize in den drei Kategorien Oper, Oratorium und Lied und war 2006 Preisträgerin beim ARD-Musikwettbewerb in München.

HENRIETTE GÖDDE

Henriette Gödde schloss ihr Diplomstudium an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden in der Gesangsklasse von Christiane Junghanns ab und begann nachfolgend ein Meisterklasse-Studium für Lied und Konzert bei Olaf Bär. Die Altistin war bei Festivals wie dem Bachfest Dresden, den Händel-Festspielen Halle, den Dresdner Musikfestspielen sowie beim Festival Berlioz in La Côte-Saint-André, im Auditorium Lyon und im Megaron Athen zu hören. Zudem arbeitete sie mit renommierten Knabenchören wie dem Dresdner Kreuzchor und mit namhaften Dirigenten, darunter Axel Kober, Kent Nagano, Hans-Christoph Rademann und Helmuth Rilling. Auch auf diversen Opernbühnen im deutschen Raum hat sich die Altistin bereits

einen Namen gemacht: Nach ihrer Verpflichtung am Theater Erfurt in der Saison 2013/2014 debütierte sie 2014 bei den Salzburger Festspielen im Rahmen des Young Singers Project. In der Spielzeit 2016/2017 war sie erstmalig an der Oper Leipzig als Erda im *Rheingold* engagiert und sang 2018/2019 ihr Debüt als Schwertleite in der *Walküre* am Theater Magdeburg. Außerdem war Henriette Gödde bereits an mehreren CD-Aufnahmen beteiligt, z. B. an der 2017 von der Schumann-Gesellschaft veranlassten Gesamtaufnahme aller Schumann-Ensembles. Neben der Oper fühlt sich Henriette Gödde der Gattung Lied sehr verbunden und ist gemeinsam mit ihrem Duo-Partner Michael Schütze immer wieder bei Recitals in ganz Deutschland zu hören. In dieser Konstellation wurde die Altistin bereits mehrfach ausgezeichnet: Ihr wurde der Erste Preis des Concorso Internazionale »Musica Sacra« 2013 in Rom verliehen, und sie erhielt den Liedpreis des Debut-Wettbewerbs 2014 und den Ersten Preis des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs 2016.

NICHOLAS PHAN

Der amerikanische Tenor Nicholas Phan studierte u. a. an der Manhattan School of Music und an der University of Michigan, an der er 2012 den Paul C. Boylan Distinguished Alumni Award erhielt. Er arbeitete mit vielen renommierten Orchestern wie z. B. dem National Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg und dem Philharmonia Orchestra London und trat bei diversen Festivals auf, darunter das Rheingau- und das Oregon Bach-Festival, ebenso wie bei den BBC Proms. Nicholas Phan konzertierte bisher mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Zubin Mehta, Riccardo Muti und Masaaki Suzuki. Als Opernsänger war er auf Bühnen wie der der Los Angeles Opera, der Houston Grand Opera, der Deutschen Oper am Rhein, der Chicago Opera und der Oper Frankfurt zu erleben. Zu seinem Repertoire gehören u. a. Tamino (*Die Zauberflöte*), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Lurcanio (*Ariodante*) sowie diverse Rollen in Bernsteins *Candide*. In der Saison 2018/2019 gab er zwei Rollendebüts: als Eumolpe in Strawinskys *Perséphone* und in der Titelrolle in Händels *Jephtha*. Kammermusikalisch arbeitete der Tenor u. a. mit den PianistInnen Mitsuko Uchida, Jeremy Denk und Graham Johnson, dem Geiger James Ehnes, dem Gitarristen Eliot Fisk, dem Harfenisten Sivan Magen und den HornistInnen Jennifer Montone, Radovan Vlatković und Gail Williams. Dabei trat er z. B. in der Carnegie Hall, im Metropolitan Museum of Art und bei der Philadelphia Chamber Music Society auf. Neben seiner sängerischen Tätigkeit kuratiert er das Festival des Collaborative Arts Institute of Chicago. Nicholas Phans Diskographie weist bereits viele Solo-CDs auf, wovon sein 2017 erschienenes Album *Gods and Monsters* für den Grammy Award in der Kategorie bestes klassisches Solo-Album nominiert wurde.

MACIEJ KWAŚNIKOWSKI

Der Tenor Maciej Kwaśnikowski begann seine Ausbildung 2015 mit dem Eintritt in die Opern Akademie am Teatr Wielki, der Polnischen Nationaloper in Warschau. 2017 folgte er der Einladung der Pariser Opern Akademie und sang während seiner zweijährigen Arbeitsphase dort u. a. die Rolle des Florville in Rossinis *Il signor Bruschino* gemeinsam mit dem Orchestre national d'Île-de-France unter der Leitung von Enrique Mazzolla, den Alfred in der *Fledermaus* und die Titelrolle in Glucks *Orfeo ed Euridice*. Momentan setzt er seine Ausbildung bei Neil Shicoff fort. Im selben Jahr schloss er zudem sein Studium als Physikingenieur an der Politechnika Poznańska, der Technischen Universität Posen, ab. Neben den Erfahrungen in den beiden Opern Akademien konnte er sich beim Young Singers Project der Salzburger Festspiele und an der Académie du Festival in Aix-en-Provence weiterbilden, ebenso in Meisterkursen u. a. bei Alberto Zedda, Philippe Jordan und Malcolm Martineau. Zudem war der Tenor mit Mozarts *Krönungsmesse* (mit dem Mozarteumorchester Salzburg in Oviedo und Valencia), dem Tenor-Solo in Händels *Messiah* in Valladolid und Schuberts Messen in As-Dur (im Rahmen der Konzertreihe Vocal Art Frankfurt RheinMain) und Es-Dur (mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Riccardo Muti bei den Salzburger Festspielen) zu erleben. 2017 wurde Maciej Kwaśnikowski mit dem Ersten Preis des Concours International de Chant de Marseille ausgezeichnet, 2018 erhielt er den Ersten Preis des Alida Vane Award in Lettland und den Prix Lyrique du Cercle Carpeaux der Opéra national de

Paris. In der Saison 2019/2020 wird er u. a. an die Pariser Oper zurückkehren, um den Borsa in Rigoletto und die Rollen der Teekanne, des kleinen alten Mannes und des Laubfroschs in Ravels *L'enfant et les sortilèges* in der Produktion von Richard Jones zu verkörpern.

GIANLUCA BURATTO

Der italienische Bass Gianluca Buratto, begehrter Gast auf vielen renommierten Bühnen Europas, war im Juli 2019 im Rahmen der Opernfestspiele erstmals auch in München zu erleben, wo er als Claudio in Barrie Koskys Inszenierung von Händels *Agrippina* gefeiert wurde. Mit derselben Rolle gastiert er in diesem Herbst auch am Royal Opera House in London. Gianluca Buratto erhielt seine Gesangsausbildung am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand und gewann 2006 den Internationalen Gesangswettbewerb »Ferruccio Tagliavini«. Einen Schwerpunkt seiner Arbeit widmet er der Alten Musik, wobei er häufig auch an Aufführungen von selten gespieltem Repertoire beteiligt ist. So zählen Werke von Johann Joseph Fux, Dieterich Buxtehude, Luigi Rossi, Francesco Cavalli oder Antonio Cesti ebenso zu seinem Repertoire wie Opern von Händel oder geistliche Kompositionen von Bach. Auch als Monteverdi-Interpret hat sich Gianluca Buratto einen ausgezeichneten Ruf erworben. In den Rollen des Seneca (*L'incoronazione di Poppea*), Caronte und Plutone (*L'Orfeo*) sowie Tempo, Nettuno und Antinoo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) wirkte er 2017 an der viel bejubelten Monteverdi-Trilogie von John Eliot Gardiner mit. Weitere wichtige Partner von Gianluca Buratto am Dirigentenpult sind Christophe Rousset, Riccardo Chailly und Riccardo Muti, mit dem er u. a. bei Aufführungen von Mozarts und Niccolò Jommellis *La Betulia liberata* bei den Festspielen in Salzburg und Ravenna zusammenarbeitete. Im Mai 2019 war er gemeinsam mit Riccardo Muti und dem Chor des Bayerischen Rundfunks mit Paisiellos *Missa defunctorum* in Florenz und Pavia zu hören. Im gängigen Opernrepertoire verkörpert Gianluca Buratto Rollen wie den Komtur (*Don Giovanni*), Bartolo (*Le nozze di Figaro*), Sparafucile (*Rigoletto*) und Colline (*La bohème*).

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, Daniel Harding, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann.

Seit 2003 ist 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 solennis* 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 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue 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 Bernard Haitink, 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.

br-so.de facebook.com/BRSO twitter.com/BRSO instagram.com/brsorchestra Youtube

RICCARDO MUTI

Der Neapolitaner Riccardo Muti studierte Klavier am Conservatorio San Pietro a Majella und schloss mit Auszeichnung ab. Weitere Studien in den Fächern Komposition und Dirigieren folgten am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand. 1967 wurde die Öffentlichkeit erstmals auf Riccardo Muti als Preisträger des Mailänder Guido Cantelli Wettbewerbs aufmerksam. Bald erhielt er seine erste Position als *Direttore principale* des *Maggio Musicale Fiorentino*, die er bis 1980 innehatte. Im Jahr 1971 lud ihn Herbert von Karajan zu den Salzburger Festspielen ein, deren Gast Riccardo Muti bis heute regelmäßig ist. Wichtige Chefpositionen übernahm er beim London Philharmonia Orchestra (1972–1982), beim Philadelphia Orchestra (1980–1992) und beim Teatro alla Scala in Mailand (1986–2005). Außerdem gastiert er bei den bedeutendsten Orchestern der Welt, ob in Europa oder den USA. Eine enge Verbindung besteht seit 1971 zu den Wiener Philharmonikern, die ihn als Ehrenmitglied inzwischen mit dem Goldenen Ring des Orchesters auszeichneten und an deren Pult er bereits viermal das Neujahrskonzert leitete. Seit 2010 ist Riccardo Muti *Music Director* des Chicago Symphony Orchestra. Im Jahr darauf wurde seine Live-Einspielung von Verdis *Messa da Requiem* gleich mit zwei Grammy Awards ausgezeichnet: für das beste klassische Album und für die beste Choraufführung.

Riccardo Muti engagiert sich sehr für den musikalischen Nachwuchs, so gründete er 2004 das Luigi Cherubini Youth Orchestra, das sich aus jungen Musikern Italiens zusammensetzt. Besondere Verdienste erwirbt er sich seit 1997 in der Unterstützung des Kulturlebens in Krisengebieten, in denen er alljährlich – zuletzt in Kiew (2018) – Konzerte unter dem Motto »Le vie dell'amicizia« mit dortigen Musikern leitet bzw. organisiert.

2015 verwirklichte der Künstler einen lang gehegten Traum: Er gründete die Riccardo Muti Italian Opera Academy für junge Dirigenten, Korrepetitoren und Sänger, die in Ravenna im Teatro Alighieri die Gelegenheit bekommen, alljährlich eine Oper mit dem Maestro einzustudieren: Im Juli 2019 stand Mozarts *Le nozze di Figaro* auf dem Programm. Riccardo Muti wurde das deutsche Bundesverdienstkreuz verliehen und von Papst Benedikt XVI. zum Ritter des Großkreuzes des Gregorius-Ordens ernannt. Er ist zum Knight Commander des Order of the British Empire geschlagen worden und Offizier der französischen Ehrenlegion. Hinzukommen 23 Ehrendokortitel in aller Welt und zahlreiche hochrangige Auszeichnungen wie der renommierte Birgit Nilsson Preis und – als einer der weltweit wichtigsten Kunstpreise – der Praemium Imperiale in Japan für sein Lebenswerk. Riccardo Muti steht regelmäßig am Pult von BRSO und BR-Chor, zuletzt im November 2017 mit Verdis *Requiem*, mit dem er schon 1981 eine Sternstunde bescherte.

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 und Vera Baur: Originalbeiträge für dieses Heft; Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 5./6. Dezember 2013; Biographien: Renate Ulm (Eerens); Marlene Wagner (Gödde, Phan, Kwaśnikowski); Vera Baur (Buratto); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester, Muti); Interview Eberhard Marschall und Rainer Seidel: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Ouvertüre und Messe)
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Symphonie)