

A large, stylized black letter 'D' is the central focus. Inside the top curve of the 'D', the word 'MOZART' is written in white, uppercase, sans-serif font. Inside the main body of the 'D', the word 'REQUIEM' is written in white, uppercase, serif font, with 'RE' on the top line, 'QUI' on the middle line, and 'EM' on the bottom line. On the right vertical stem of the 'D', the word 'MOLTO' is written in white, uppercase, sans-serif font, oriented vertically from top to bottom.

MOZART
REQUIEM
MOLTO

JANSONS

SCHÖNBERG

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Donnerstag 11.5.2017
Freitag 12.5.2017
Herkulesaal
20.00 – ca. 21.15 Uhr
3. Abo C

16 / 17

MARISS JANSONS
Leitung

THOMAS QUASTHOFF
Sprecher

GENIA KÜHMEIER
Sopran
ELISABETH KULMAN
Mezzosopran
MARK PADMORE
»Artist in Residence«
Tenor
ADAM PLACHETKA
Bassbariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Howard Arman

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Elgin Heuerding
Gast: Thomas Quasthoff

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 12. Mai 2017

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Freitag, 12. Mai 2017

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

Arnold Schönberg

»A Survivor from Warsaw«

für Erzähler, Männerchor und Orchester, op. 46

Wolfgang Amadé Mozart

Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-Moll, KV 626

(Fassung von Franz Xaver Süssmayr)

- I. Introitus
Requiem aeternam. Adagio
- II. Kyrie
Kyrie eleison. Allegro
- III. Sequenz
Dies irae. Allegro assai
Tuba mirum. Andante
Rex tremendae. Andante maestoso
Recordare. Allegretto
Confutatis. Andante
Lacrimosa. Andante moderato
- IV. Offertorium
Domine Jesu. Andante con moto
Hostias. Andante – Andante con moto
- V. Sanctus
Sanctus. Adagio – Allegro
- VI. Benedictus
Benedictus. Andante – Allegro
- VII. Agnus Dei
Agnus Dei. Andante maestoso
- VIII. Communio
Lux aeterna. Adagio – Allegro

Das Programm wird ohne Pause aufgeführt.

Musikalisches Mahnmal

Zu Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*

Renate Ulm

Entstehungszeit

Konzeption, Text und musikalische Skizzen: 7. Juli bis 10. August 1947

Particell: 11. bis 23. August 1947

Widmung

»For the Koussevitzky Music Foundation, dedicated to the memory of Natalie Koussevitzky«

Uraufführung

4. November 1948 in Albuquerque, New Mexico, mit dem Albuquerque Civic Symphony Orchestra unter der Leitung von Kurt Frederick und mit Sherman Smith als Erzähler; europäische Erstaufführung am 15. November 1949 in Paris unter der Leitung von René Leibowitz

Lebensdaten des Komponisten

13. September 1874 in Wien – 13. Juli 1951 in Los Angeles

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, als durch die Erzählungen der Überlebenden die entsetzlichen Verbrechen der Nazis weltweit bekannt wurden, entstand die Idee Schönbergs, eine Art Oratorium, ein musikalisches Mahnmal, zu schreiben. Er zog hierfür die Berichte von Augenzeugen heran, die die Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto und den Holocaust überlebt hatten, und formte daraus einen Text mit englischen, deutschen und hebräischen Abschnitten, den er seinem Werk zugrunde legte: Der Part des namenlosen Erzählers, der symbolhaft für jeden Überlebenden des Warschauer Ghettos steht, ist in neutralem Englisch gehalten. In deutscher Sprache, genau genommen in preußischem, militärischem Duktus, werden die Befehle bis zur Hinrichtung herausgebrüllt. Die einst so bewunderte Sprache der Dichter und Denker, von Goethe und Schopenhauer, von Schiller und Kant, wird durch die rohen, bestialischen Befehle zum deutschen Kainsmal. Am Ende lässt Schönberg, der selbst aus einer jüdischen Familie stammte, sein »Oratorium« mit dem Gebet *Schma Jisrael* in hebräischer Sprache ausklingen: »Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, ist ein einiges, ewiges Wesen!«

Schönberg erstellte allerdings nur das Particell seines »Oratoriums« für Erzähler, Männerchor und Orchester. Aufgrund seines labilen Gesundheitszustandes übertrug er seinem Schüler René Leibowitz die Aufgabe, unter seiner Aufsicht aus dem Particell die Partitur auszuarbeiten. Trompetensignale im Fortissimo wie auf dem Appellplatz und das Rühren auf der Militärtrommel über den schnellen Tremoli der Streicher werfen den Hörer sogleich mitten ins Geschehen, auf den Kriegsschauplatz des Warschauer Ghettos. Schönberg benutzt für sein Melodram *A Survivor from Warsaw* ein musikalisches Vokabular, das die unheilvolle Ghetto-Atmosphäre durch Collegno-Spiel der Streicher, düstere Fagottöne, hektische, bedrohliche Tonrepetitionen und knöchernes Xylophonklappern skizziert – all das ist auf der Grundlage seiner artifiziellen Zwölftonsprache verarbeitet, die ein Höchstmaß an musikalischer Konzentration und emotionaler Ausdrucksdichte bietet. Der Part des Erzählers wird meist von einem Sänger übernommen, der zwar nicht singt, aber doch den rhythmischen Sprachvortrag beherrschen muss, denn im Geflecht der kleinteiligen musikalischen Motivverarbeitungen ist der Text als weiterer klanglicher Baustein mit den Orchesterstimmen verwoben und muss daher auch rhythmisch präzise ausgeführt werden. Ein Kunstgriff Schönbergs ist, die Melodie des *Schma Jisrael*, das von einem Männerchor auf Hebräisch gesungen den Abschluss dieses kurzen Werkes bildet, bereits zur Ankündigung des Gebets durch den Erzähler im ersten Horn anklingen zu lassen: »The grandiose moment when they started to sing as if prearranged«. Doch eine Fermate unterbricht diesen Bericht, der Erzähler beginnt daraufhin, die Vorkommnisse chronologisch zu schildern: den nächtlichen Appell, die Trennung der Familienmitglieder. Die damit verbundene psychische Grausamkeit und Unruhe werden durch die dunklen Pizzicati der Kontrabässe oder durch große Intervallsprünge symbolisiert, zu denen eine Violin-Melodie wie ein Hoffnungsschimmer im düsteren Umfeld wirkt. Fermaten gliedern das Werk, und diese kurzen Ruhepole sind wie Atempausen vor der nächsten erzählten Ungeheuerlichkeit. Neben den Trompetensignalen und Trommelwirbeln erzeugt Schönberg eine enorme Spannung mit Tonrepetitionen und Flageolettönen, die durch die kleinen

Motivfetzen, die in wechselnden Instrumentengruppen auftauchen, zu einer sich hektisch überlagernden und beklemmenden Klangschicht werden. In diese komponierte Unruhe hinein brüllt nun der Erzähler den Ausruf des Feldwebels in preußischem Militärtonfall: »Achtung! Stilljensehender!« Ein Klagen und Stöhnen erhebt sich im Orchesterapparat. Genau das war es, was Theodor W. Adorno überhaupt nicht passend fand: dass nämlich die Zwölftonmusik Ausdruck des Schreckens und des Terrors wurde, eine Kombination, die der große Analytiker der Neuen Musik vehement zurückweisen musste. »Aber indem es [der Holocaust], trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. [...] Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend einen Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht. Noch der Laut der Verzweiflung entrichtet seinen Zoll an die verruchte Affirmation.« Auch wenn die harsche Kritik Adornos verständlich sein mag, kann man sich dem starken Eindruck von Schönbergs Werk nicht entziehen, gerade wenn aus der hektisch-nervösen Klangschichtung heraus der Männerchor in starker Zurücknahme des Tempos mit dem hebräischen Glaubensbekenntnis *Schma Jisrael* ansetzt wie zum jüdischen Ritus in der Synagoge. Die beruhigende Wirkung des Gebets im lebensbedrohenden Chaos ist verstörend.

Arnold Schönberg hat sich zu seiner Textauswahl in einem Brief an Kurt List vom 1. November 1948 geäußert: »Was den Text des ›Überlebenden‹ anbelangt, so soll er zunächst eine Warnung für alle Juden sein, niemals zu vergessen, was uns angetan wurde, niemals zu vergessen, dass sogar Leute, die nichts taten, ihnen [den Nazis] zustimmten, und viele von ihnen es für notwendig fanden, uns derartig zu behandeln. Das sollten wir niemals vergessen, selbst wenn diese Dinge nicht so geschahen, wie ich sie im ›Überlebenden‹ beschrieb. [...] Das *Schma Jisrael* am Ende hat eine besondere Bedeutung für mich. Ich denke, das *Schma Jisrael* ist das Glaubensbekenntnis der Juden. Es ist unsere Vorstellung des einzigen, ewigen, unsichtbaren Gottes [...]. Das Wunder für mich ist, dass all die Menschen, die über Jahre hinweg vergessen hatten, Juden zu sein, plötzlich mit dem Blick auf den Tod sich daran erinnerten, wer sie sind. Das erscheint mir großartig.«

Der anonyme Überlebende aus Warschau in Schönbergs Werk hat im Laufe der Jahre verschiedene Gesichter angenommen: Da sehen wir ihn 2012 am Rednerpult des Bundestages, als der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki in seiner bewegenden Rede zur Gedenkstunde für die Opfer des Nationalsozialismus als Zeitzeuge über die »Umsiedlung« der Juden aus Warschau nach Treblinka sprach, »die bloß eine Aussiedlung [war] – die Aussiedlung aus Warschau. Sie hatte nur ein Ziel, sie hatte nur einen Zweck: den Tod.«

Dann sehen wir ihn im Pianisten Władysław Szpilman, dessen Aufzeichnungen über das Warschauer Ghetto *Das wunderbare Überleben – Warschauer Erinnerungen 1939–1945* von Roman Polański unter dem Titel *Der Pianist* (2002) verfilmt wurden. Ein ausgemergelter, halb verhungertes, kranker Mensch durchsucht ein zerbombtes Haus nach Nahrungsmitteln und findet eine Konservenbüchse mit Essiggurken, die er mit einem rostigen Nagel öffnen will. Durch das Klopfen aufmerksam geworden, entdeckt ihn der deutsche Offizier Wilm Hosenfeld, der Szpilman vor dem Verhungern errettet, selbst aber wenige Jahre später in den Lagern der Russen einen frühen Tod erleidet.

Trotz dieser Augenzeugenberichte muss man heute in Deutschland – wie es der Historiker Hermann Heimpel formulierte – von einem »Schrumpfen des Bewusstseins historischer Kontinuität« sprechen angesichts des Zuspruchs rechtspopulistischer Parteien und Organisationen. 1959 hatte Adorno bereits in seinem Aufsatz *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* konstatiert: »Der Nationalsozialismus lebt nach, und bis heute wissen wir nicht, ob bloß als Gespenst dessen, was so ungeheuerlich war, daß es am eigenen Tode noch nicht starb, oder ob es gar nicht erst zum Tode kam; ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortweist in den Menschen [...]. Ich betrachte das Nachleben des Nationalsozialismus in der Demokratie als potentiell bedrohlicher denn das Nachleben faschistischer Tendenzen gegen die Demokratie.«

Über den Tod hinaus

Zu Wolfgang Amadé Mozarts Requiem, KV 626

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Wahrscheinlich Anfang Oktober – 20. November 1791; das Werk blieb unvollendet

Uraufführung

2. Januar 1793 im Jahn'schen Saale zu Wien in einem von Baron Gottfried van Swieten veranstalteten Benefizkonzert zugunsten der Witwe Mozarts und seiner Kinder

Lebensdaten des Komponisten

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

Wenn Mozart länger gelebt hätte: Welche Werke hätte er noch geschrieben, welche Richtung hätte die Geschichte genommen, das Urteil der Zeitgenossen, das Schaffen der Jüngeren? Dieser Frage ging unlängst der amerikanische Musikhistoriker Robert L. Marshall in einer »wissenschaftlichen Fantasie« nach, und er gelangte bei seinem ebenso reizvollen wie gewagten Experiment zu den interessantesten Spekulationen: Mozart wäre – wie vor ihm Haydn – nach England gereist und hätte dort *Londoner Symphonien* geschrieben; vielleicht hätte er auch eine Einladung aus Russland erhalten; er hätte für Schikaneders Theater weitere Singspiele komponiert und später dann, auf Goethes Initiative, einen *Faust* geschaffen; überdies hätte ihm Da Ponte das Libretto zu einer Shakespeare-Oper gedichtet und ihn nach der Jahrhundertwende zur Übersiedlung nach New York bewogen; Mozarts Verhältnis zu seinem Schüler Beethoven wäre nicht ohne Spannungen geblieben, doch kreativ beflügelnd auf Gegenseitigkeit. Bevor aber Robert L. Marshall zu diesem kühnen Gedankenflug anhebt, gibt er auf die Leitfrage seiner »Fantasie« – was wäre gewesen, wenn – die einzig unumstößliche und greifbare Antwort: Hätte Mozart länger gelebt, er hätte zuerst natürlich das Requiem vollendet. Mit seinem Tod jedoch, in der Nacht auf den 5. Dezember 1791, brach die Komposition der Totenmesse ab. Mozarts Opus ultimum blieb ein Torso, der berühmteste und rätselhafteste seiner Art vor Schuberts *Unvollendeter* und Bruckners Neunter Symphonie.

Dass Mozarts letztes Werk ein Requiem ist, *sein* Requiem, geschrieben »vor dem Tod« und vom Tod zerrissen, ein Fragment am Ende eines viel zu früh verglühten Lebens – diese Summe der Symbole lädt die unfertige Partitur wie zu einem Magneten auf, der Anekdoten, Legenden und Mutmaßungen geradezu magisch anzieht. Was wir tatsächlich wissen, ist dabei durchaus nicht wenig. Graf Franz von Walsegg, der auf Schloss Stuppach am Semmering residierte, gab zum Gedenken an seine am 14. Februar 1791 verstorbene Frau bei dem Bildhauer Johann Martin Fischer ein Grabmonument in Auftrag. Über eine Wiener Rechtsanwaltskanzlei bestellte er außerdem bei Mozart die Komposition eines Requiems, gegen ein beachtliches Honorar, allerdings anonym und unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Der Graf hatte nämlich die zwielichtige Eigenschaft, die bezahlten Partituren abzuschreiben und dann als eigene Schöpfungen auszugeben. So verfuhr er auch mit Mozarts Auftragsarbeit, die unter seiner Leitung am 14. Dezember 1793 in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt als Seelenmesse für die verstorbene Gräfin aufgeführt wurde, und als Komponist firmierte damals »Fr. C[omte]. de Wallsegg«. Allerdings war in einem Wiener Benefizkonzert zugunsten der Witwe Mozarts und seiner Kinder die Komposition schon am 2. Januar 1793 erklingen: Mozarts Requiem.

Mozarts Requiem? Den Auftrag anzunehmen und auszuführen war zweierlei in jenem letzten, überaus schaffensreichen Jahr des Komponisten. Nachdem er dem Unbekannten seine Zusage gegeben und die Hälfte des vereinbarten Honorars empfangen hatte, musste Mozart nach Prag zur Einstudierung seiner Krönungsoper *La clemenza di Tito* reisen; zurück in Wien stand die Uraufführung der *Zauberflöte* unmittelbar bevor, obendrein musste das Klarinettenkonzert für Anton Stadler fertiggestellt werden. Im September oder wahrscheinlich erst Anfang Oktober begann Mozart mit der Niederschrift seines Requiems (KV 626), die freilich gleichfalls nicht ohne Unterbrechungen voranschritt. Die *Kleine Freimaurer-Kantate* (KV 623) entstand im selben Herbst. Ihr Vermerk in Mozarts »Verzeichnüss aller meiner Werke« am 15. November war zugleich die letzte Eintragung in diesem eigenhändigen Katalog. Doch zuvor bereits soll Constanze Mozart

ihrem Mann die anstrengende und aufregende Arbeit am Requiem für einige Tage untersagt haben – so jedenfalls erzählte sie es Mozarts tschechischem Biographen Franz Xaver Niemetschek. »Seine Unpäßlichkeit nahm sichtbar zu, und stimmte ihn zur düstern Schwermuth. Seine Gattin nahm es mit Betrübniß war [sic]. Als sie eines Tages mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung und Aufmunterung zu verschaffen, und sie da beide einsam saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und behauptete, daß er das Requiem für sich setze. Thränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen. ›Ich fühle mich zu sehr‹, sagte er weiter, ›mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht loswinden.‹ Zentnerschwer fiel diese Rede auf das Herz seiner Gattin; sie war kaum im Stande ihn zu trösten, und das Grundlose seiner schwermüthigen Vorstellungen zu beweisen. Da sie der Meynung war, daß wohl eine Krankheit im Anzuge wäre, und das Requiem seine empfindlichen Nerven zu sehr angreife, so rufte sie den Arzt und nahm die Partitur der Komposition weg.« Dennoch setzte Mozart das Werk noch weiter fort, ehe er am 20. November unwiderruflich aufs Krankenlager geworfen wurde und ans Bett gefesselt blieb. »Hab ich es nicht vorgesagt, daß ich dieß Requiem für mich schreibe?«, soll Mozart wenige Stunden vor seinem Tod ausgerufen haben. Eine andere Quelle, ein Nachruf auf Benedikt Emanuel Schak, den ersten Tamino, berichtet, Mozart habe gemeinsam mit dem Tenor, mit seinem Schwager Franz Hofer und dem Bassisten Franz Xaver Gerl am Nachmittag des 4. Dezember einzelne Sätze des Requiems gesungen: »Sie waren bey den ersten Takten des *Lacrimosa*, als Mozart heftig zu weinen anfang, die Partitur bey Seite legte, und eilf Stunden später um ein Uhr nachts, verschied (5ten Dec. 1791, wie bekannt).«

Das Partiturautograph, das Mozart unvollendet hinterließ, erwies sich nur im Eingangssatz, dem *Introitus* »Requiem aeternam«, und dem *Kyrie* als nahezu lückenlos. Lediglich die Instrumentation der *Kyrie*-Doppelfuge musste nachgetragen werden, eine Aufgabe, die Mozarts einstiger Schüler Franz Jacob Freystädtler und Franz Xaver Süßmayr, engster Mitarbeiter des Komponisten in den Monaten vor seinem Tod, bewerkstelligten. Die Sätze der *Sequenz* von »Dies irae« bis »Confutatis« und das *Offertorium* »Domine Jesu« mit dem Versus »Hostias« lagen in vierstimmigem Vokalsatz mit beziffertem Grundbass und stichwortartigen Motiven zu den Orchesterpartien vor. Constanze Mozart, die in ihrer schwierigen Lage ein verständliches Interesse haben musste, den Auftrag des (seinerzeit immer noch anonymen) Grafen posthum ausführen zu lassen, um die zweite Hälfte des Honorars zu erhalten, übergab das Requiem-Manuskript am 21. Dezember 1791 an einen anderen Schüler ihres Mannes, an Joseph Eybler, der die *Sequenz* um die fehlenden Instrumentalstimmen ergänzte, seine Mitwirkung aber bei dem Versuch, das fragmentarische, nach acht Takten abbrechende »Lacrimosa« fortzuschreiben, aufgab. Ihm folgte Abbé Maximilian Stadler, ein österreichischer Komponist, der später noch als musikalischer Ratgeber Constanze Mozarts eine herausragende Rolle spielen sollte: Er schuf nach Mozarts Angaben den Orchestersatz des *Offertoriums*. Erst dann trat Süßmayr auf den Plan, revidierte Eyblers und Stadlers Instrumentation zu deren Nachteil, vervollständigte das »Lacrimosa« und komponierte die fehlenden Sätze neu, das *Sanctus* mit *Benedictus*, das *Agnus Dei* und die *Communio*, mit wechselndem Glück und mäßigem Geschick, benutzte dafür aber möglicherweise Skizzen, »Zettelchen«, die sich unter Mozarts Papieren gefunden hatten. Das »Lux aeterna« ist mit dem *Introitus* (abzüglich der ersten 18 Takte), das »Cum sanctis« mit der *Kyrie*-Fuge identisch. Die Orchesterbesetzung mit ihrem eigentümlich dunklen Bläserklang (je zwei Bassethörner und Fagotte, keine Flöten oder Oboen) behielt er für alle Sätze bei. Mozarts und Süßmayrs – täuschend ähnliche! – Handschriften wurden schließlich zusammengebunden, nachträglich mit dem vermeintlich autographen Vermerk »di me W: A: Mozart mppa. | 792« versehen und in dieser Form dem Grafen Walsegg übermittelt.

Mozarts Requiem – es bleibt sein Werk trotz aller Ergänzungen und Entstellungen – scheint durch seinen biographischen Rang als Opus ultimum nur mit dem Ende identifizierbar, dem Abschied, der Vergänglichkeit, dem Tod. Doch sei nicht vergessen, dass Mozart im Mai 1791 zum stellvertretenden Kapellmeister am Wiener Stephansdom ernannt worden war, eine unbesoldete Position, die allerdings die Aussicht auf Beförderung mit sich brachte. Wenn Mozart länger gelebt hätte, wäre er womöglich erster Domkapellmeister geworden. Die Hinwendung zur liturgischen Musik um das Jahr 1790 ist auffallend genug nach langer Enthaltensamkeit auf diesem Gebiet. »Kirchenmusik war das Lieblingsfach Mozarts. Aber er konnte sich ihr am wenigsten widmen«, erklärt Niemetschek. »Mozart würde in diesem Fache der Kunst seine ganze Stärke erst gezeigt

haben, wenn er die Stelle bey St. Stephan wirklich angetreten hätte; er freute sich auch sehr darauf. Wie sehr sein Genie für den hohen Stil des ernstesten Kirchengesanges gemacht war, beweiset seine letzte Arbeit, die Seelenmesse, die gewiß alles übertrifft, was in diesem Fache bisher geleistet worden.« Was hätte Mozart für die geistliche Musik des anbrechenden 19. Jahrhunderts bewirken können! Mehr als ein Staunen, eine Ahnung davon, ist uns nicht möglich. Wir mögen raten, ob er nach England gereist wäre oder Beethoven unterrichtet hätte, aber uns auch nur andeutungsweise auszudenken, wie ungeschriebene Werke Wolfgang Amadé Mozarts geklungen hätten, übersteigt unsere Vorstellungskraft, hoffnungslos und definitiv. In dieser Hinsicht sind wir alle Süßmayrs – wenn überhaupt.

»Es geht um's Geschichtenerzählen«

Andrea Lauber unterhielt sich mit dem Tenor Mark Padmore

Mark Padmore ist in der Saison 2016/2017 »Artist in Residence« beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er ist kein Sänger, der den großen Auftritt braucht. Ihm geht es darum, dem Publikum etwas zu vermitteln. »Kommunikation – das ist für mich das Wichtigste.« Und so geht es in unserem Gespräch nicht nur um Musik, sondern auch um Sprache, Theater und Literatur.

AL Mark Padmore, im März haben Sie hier den Evangelisten in der *Johannes-Passion* von Bach gesungen. Ein Werk, von dem Sie selbst sagen, Sie hätten es mittlerweile schon mehr als 200-mal auf der Bühne aufgeführt! Gibt es da nicht irgendwann den Punkt, an dem Sie dieser Partie nichts Neues mehr hinzufügen können?

MP Es gibt diese wunderschönen Zeilen von T. S. Eliot aus den *Four Quartets*: »We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time.« (Wir werden nicht nachlassen in unserem Forschen / und am Ende allen Forschens / werden wir wieder an unseren Ausgangspunkt gelangen / und zum ersten Mal diesen Ort begreifen.) Genau das ist es. Für mich ist und bleibt diese großartige Musik unbegreiflich. Man muss akzeptieren, dass sie größer ist als man selbst. Ich habe zwar eine Partitur, aber trotzdem liegt dieses Stück nicht offen vor mir, sondern entfaltet sich jedes Mal neu und anders. Diese Musik ist für mich eine unendliche Entdeckungsreise. Außerdem singe ich die Passion in verschiedenen Besetzungen und mit unterschiedlichen Dirigenten. Hier in München zum Beispiel das erste Mal zusammen mit Herbert Blomstedt – eine wundervolle Erfahrung, für die ich sehr dankbar bin.

AL Die Balance zwischen Text und Musik steht für Sie immer im Vordergrund. Woher kommt Ihre Liebe zu Texten?

MP (*überlegt lange*) Die Evangelisten in den Passionen – ja, ich glaube, das sind die Rollen, die mich schon immer fasziniert haben. Es geht um's Geschichtenerzählen! Und ich liebe das Theater – schon seit meiner Jugend. Dass ich heutzutage noch so oft ins Theater gehe, mag natürlich auch mit meiner Frau zusammenhängen, die Bühnenbildnerin ist. Aber nicht nur! Mich fasziniert die Welt des Theaters, die Atmosphäre dort, selbst der Theater-»Sprech«. Auch mit Studenten arbeite ich übrigens immer zuerst am Text. Sie müssen das, was sie singen, verstanden haben. Jedes einzelne Wort. Und damit meine ich nicht nur den Sinn, sondern auch, wie eine Sprache funktioniert. Das wird dann manchmal ein kleiner Linguistik-Kurs (*lacht*). Aber ich bin der Auffassung, wenn der Sänger es selbst nicht versteht, versteht es auch das Publikum nicht. Deswegen hat es das Lied-Repertoire im Konzertsaal zuweilen immer noch schwer. Es verlangt den Zuhörern viel ab, nämlich neben der Musik auch die poetische Idee mitzubekommen und zu verstehen. Dies dem Publikum zu erleichtern, ist die Aufgabe des Sängers. Allerdings ist oft die »einfache« Poetik die am besten singbare. Denken Sie zum Beispiel an Wilhelm Müller, den Autor

der *Schönen Müllerin* oder der *Winterreise*. Diese Texte sind relativ simpel. Auch das *Buch der Lieder* von Heinrich Heine ist nicht so kompliziert und daher leichter zu vermitteln. Von Shakespeare dagegen gibt es sehr wenige geeignete Textvorlagen für Lieder. Und wenn, dann stammen sie nicht aus seinen Sonetten. Sie sind einfach zu schwer zu singen ...

AL Braucht Ihre Stimme eine besondere Vorbereitung, je nachdem, was Sie singen? Das Mozart-Requiem, eine Passion, einen Liederabend?

MP Ich bin da kein gutes Beispiel, denn eigentlich interessiert mich die Stimme gar nicht so. Ich bin zwar Sänger, aber Kommunikation interessiert mich viel mehr. Oder die Grenzen und die Verletzlichkeit der Stimme. Ich werde nie wie Pavarotti klingen. Diese Stimme habe ich einfach nicht. Aber ich weiß ziemlich gut, was ich kann und was nicht.

AL Ihre Residenz beim Symphonieorchester neigt sich dem Ende entgegen. Wenn Sie zurückblicken und nach vorne: An was erinnern Sie sich besonders gerne, und auf was freuen Sie sich noch?

MP Ich schätze mich wirklich sehr glücklich, so oft hier in München bei diesem fantastischen Orchester zu sein! Was mich gleich zu Beginn unglaublich gefreut hat, war die Bereitschaft der Musiker, auch so viel Neues auszuprobieren. Wir haben die Residenz ja mit englischer Musik begonnen, mit Britten und Tippett. Das sind keine einfachen und bekannten Sachen, und auch mit dem Dirigenten, Ryan Wigglesworth, hatten die Musiker noch nicht zusammengearbeitet. Dann hatten wir ein barockes Kammermusikprogramm, die Passion, jetzt das Mozart-Requiem. Und Ende Mai kommt ja noch Thomas Larchers *A Padmore Cycle*. Das wird natürlich noch einmal ein Höhepunkt für mich. Ja, wenn ich so darüber nachdenke, haben wir ein ziemlich großes musikalisches Gelände zusammen erschlossen. Alle Dinge, die ich besonders mag, durfte ich hier machen. Was gibt es Schöneres?

AL Sie haben schon *A Padmore Cycle* angesprochen, das Stück, das der österreichische Komponist Thomas Larcher 2011 für Sie komponiert hat ...

MP Thomas und ich sind schon lange befreundet. Er hat mich zu seinem Festival »Klangspuren« in der Nähe von Innsbruck eingeladen, wo er auch lebt. Ich glaube, er mochte meine Stimme und meine Art zu singen. Deswegen hat er vorgeschlagen, dieses Stück zu komponieren. Die Texte von *A Padmore Cycle* stammen von zwei seiner Freunde, Alois Hotschnig und Hans Aschenwald. Larcher war es sehr wichtig, dass die Botschaft dieser Texte, die alle sehr kurz und manchmal rätselhaft sind, rüberkommt. Es gibt ja zwei Fassungen, die für präpariertes Klavier und Stimme und die Orchestrierung von 2014. Ich bin sehr glücklich, dass es diese beiden Versionen gibt, denn Thomas ist einfach ein Meister der Klangfarben. Ich glaube, in der Orchesterfassung wird das Stück für die Zuhörer noch greifbarer, denn es gibt nicht nur viel zu hören, sondern auch zu sehen!

AL Wir haben schon über Ihre Liebe zu Texten gesprochen. Sind Sie auch ein begeisterter Leser? Welches Buch ist denn gerade in Ihrem Koffer?

MP (*lacht*) *The Waves* von Virginia Woolf. Im Moment bin ich in meiner Virginia-Woolf-Phase. Ich habe auch schon *To the Lighthouse* gelesen. Es ist wirklich besonders und wundervoll, wie sie schreibt. Aber ich versuche gerade auch, Thomas Mann ein bisschen näher zu kommen. Quasi als Vorbereitung auf mein nächstes großes Projekt, *Death in Venice* von Britten. *Buddenbrooks* habe ich schon gelesen. Jetzt kommen noch *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus*. Aber auch seine Briefe und Essays interessieren mich. Ach, es gibt noch so viel ...

BIOGRAPHIEN

Thomas Quasthoff

Fast vier Jahrzehnte lang setzte Thomas Quasthoff als Bassbariton auf internationalen Bühnen Maßstäbe und galt als einer der bemerkenswertesten Sänger seiner Generation. Im Januar 2012 beendete er seine Gesangskarriere auf dem Höhepunkt seines Ruhms, er bleibt jedoch der Kunst weiterhin eng verbunden: u. a. als Dozent an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin oder bei Meisterkursen. Darüber hinaus entdeckte er manch neue Talente an sich und steht als Rezitator, Kabarettist, Moderator und sogar als Schauspieler auf der Bühne. So ist er seit zwei Saisonen in einer vielbejubelten Produktion von Shakespeares *Was ihr wollt* im Berliner Ensemble in der Rolle des Narren zu sehen und übernahm 2014 im Festspielhaus Baden-Baden die Sprechrolle des Bassa Selim in Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Weitere Auftritte als Sprecher umfassten u. a. Haydns *Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze* gemeinsam mit dem Belcea Quartet in Hamburg, Berlin und London, Brahms' *Schöne Magelone*, Schönbergs *Gurre-Lieder* in Berlin und Hannover sowie *Ein Überlebender aus Warschau* mit dem RSO Wien unter Cornelius Meister. In literarisch-musikalischen Abenden widmet er sich gemeinsam mit Sängern und Pianisten dem Œuvre von Schriftstellern wie Joseph von Eichendorff, Louise de Vilmorin und Heinrich Heine. Im Sommer 2015 stand er erstmals am Dirigentenpult und übernahm beim Verbier Festival die künstlerische Leitung von Bachs *Matthäus-Passion*. Thomas Quasthoff hat bei der *Fidelio*-Gesamtaufnahme des BR-Symphonieorchesters unter Colin Davis mitgewirkt; zudem begleitete er das Orchester auf Gastspiele nach Jerusalem (1997 mit Brahms' *Deutschem Requiem* unter Lorin Maazel) und Salzburg (2007 mit Beethovens Neunter Symphonie unter Mariss Jansons).

Genia Kühmeier

Die Salzburgerin Genia Kühmeier studierte am Mozarteum Salzburg und wurde als Karajan-Stipendiatin Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, wo sie als Pamina erstmals auf sich aufmerksam machte. Ihre internationale Karriere begann sie 2002 an der Mailänder Scala als Diane in Glucks *Iphigénie en Aulide*. Unterdessen tritt sie auf den großen Opernbühnen der Welt auf und war u. a. am Royal Opera House Covent Garden, der Metropolitan Opera in New York, der Wiener Staatsoper, der Pariser Opéra Bastille und an der Sächsischen Staatsoper in Dresden zu hören. Bei den Salzburger Festspielen ist Genia Kühmeier seit 2005 regelmäßig zu Gast und interpretierte dort die Partien der Pamina, Euridice, Micaëla sowie der Gräfin (*Le nozze di Figaro*). Erfolge feierte sie auch mit Rollen wie Antonia (*Les contes d'Hoffmann*), Ilija (*Idomeneo*) und Zdenka (*Arabella*). Außerdem ist sie eine gefragte Konzertsängerin: Im März war die Sopranistin etwa mit Bachs *Johannes-Passion* im Konzerthaus Wien und mit Schuberts As-Dur-Messe in Berlin zu hören; die Sopranpartie in Mozarts Requiem sang sie in dieser Spielzeit bereits in Mailand und Salzburg. Genia Kühmeier arbeitet mit so bedeutenden Dirigenten wie Seiji Ozawa, Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Mariss Jansons, Kirill Petrenko, Marek Janowski und Simon Rattle. Ihre Diskographie umfasst u. a. Aufnahmen von Haydns *Schöpfung* mit William Christie, von Haydns *Jahreszeiten* und Brahms' *Deutschem Requiem* mit Nikolaus Harnoncourt sowie Produktionen der Opern *Carmen* und *Die Zauberflöte*. Beim BR-Symphonieorchester war sie zuletzt 2014 mit Beethovens *Missa solemnis* unter Bernard Haitink zu hören.

Elisabeth Kulman

Die Mezzosopranistin Elisabeth Kulman zählt zu den international gefragten Künstlerpersönlichkeiten und hat sich im Opern- wie im Konzertrepertoire einen bedeutenden Namen gemacht. Ihre Ausbildung erhielt sie an der Wiener Musikuniversität bei Helena Lazarska, 2001 debütierte sie als Pamina (*Die Zauberflöte*) an der Volksoper Wien und feierte zunächst als Sopranistin erste Erfolge. Nach ihrem Wechsel in das Mezzosopran- und Altfach begeisterte sie das Publikum im Ensemble der Wiener Staatsoper mit Rollen wie Fricka, Erda und Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Carmen, Mrs. Quickly (*Falstaff*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Prinz Orlofsky (*Die Fledermaus*)

und Marina Mnischek (*Boris Godunow*). Auch an der Bayerischen Staatsoper war sie mehrfach Gast, zuletzt als Fricka und Brangäne. Elisabeth Kulman singt regelmäßig mit renommierten Orchestern unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann oder Franz Welser-Möst. Eine besonders enge Zusammenarbeit verband sie mit Nikolaus Harnoncourt. Seit 2015 konzentriert sich ihre künstlerische Tätigkeit auf Liederabende (gemeinsam mit ihrem langjährigen Klavierpartner Eduard Kutrowatz), Konzerte und konzertante Operaufführungen. Elisabeth Kulmans besondere Liebe gilt unkonventionellen Projekten wie »Mussorgsky Dis-Covered« mit internationalem Jazzquartett oder »Hungaro Tune« mit Symphonieorchester und Jazzsolisten. Ihr neues Soloprogramm »La femme c'est moi« präsentiert Stücke von *Carmen* bis zu den Beatles. Bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Elisabeth Kulman im vergangenen Juli bei »Klassik am Odeonsplatz« in Beethovens Neunter Symphonie und im März 2017 in Bachs *Johannes-Passion* zu erleben.

Mark Padmore

Nach Abschluss seiner Gesangsausbildung am King's College in Cambridge etablierte sich der britische Tenor Mark Padmore rasch als anerkannter Barock-Experte, namentlich als Bach- und Händel-Interpret. Berühmt wurden seine Aufnahmen des Händel'schen *Messiah* mit Les Arts Florissants unter William Christie, der Bach'schen Passionen unter Philippe Herreweghe und Paul McCreesh sowie der Bach-Kantaten unter John Eliot Gardiner und Philippe Herreweghe. Gerade für die Bach'schen Evangelisten gilt Mark Padmore derzeit als Idealbesetzung. Auch auf der Opernbühne widmet sich der Tenor gerne dem Barock-Repertoire, etwa den Opern von Jean-Philippe Rameau, doch reicht sein Rollen-Spektrum weit darüber hinaus bis zur zeitgenössischen Musik. So sang er den Orpheus in Harrison Birtwistles Oper *The Corridor* bei der Uraufführung 2009 beim Aldeburgh Festival sowie in Bregenz und 2016 beim Holland Festival in Amsterdam. Im Januar 2017 war er überdies in George Benjamins Oper *Written on Skin* an der Royal Opera Covent Garden zu erleben. Als Liedsänger widmet sich Mark Padmore immer wieder den drei Zyklen Schuberts – die gemeinsam mit Paul Lewis veröffentlichte *Winterreise* wurde mit dem Vocal Solo Award des Magazins *Gramophone* ausgezeichnet. Für Schumanns *Dichterliebe* mit Kristian Bezuidenhout gewann er 2011 einen Edison Klassiek, und 2013 erhielt der Tenor einen ECHO Klassik für die Aufnahme von Britzens *Serenade* und *Nocturne* sowie Gerald Finzis *Dies Natalis*. Mark Padmore ist Artistic Director des St Endellion Summer Music Festival im britischen Cornwall. Dem Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks ist der Tenor bereits seit 2000 durch zahlreiche Auftritte verbunden und wurde für diese Saison zum »Artist in Residence« ernannt.

Adam Plachetka

Der Bassbariton Adam Plachetka studierte Gesang am Konservatorium seiner Heimatstadt Prag. Neben vielen nationalen Wettbewerbsgewinnen wurde er u. a. mit dem Ersten Preis des Antonín Dvořák International Vocal Competition ausgezeichnet und war »Künstler des Monats« von *Musical America*. 2005 debütierte er am Prager Nationaltheater, an das er seither regelmäßig zurückkehrt und wo er vor allem mit den großen Mozart-Partien Figaro, Guglielmo und Don Giovanni Erfolge feiert. Seit 2010 ist er Mitglied im Ensemble der Wiener Staatsoper. Nach seinem Debüt als Schaunard (*La bohème*) übernahm er dort Rollen wie Publio (*La clemenza di Tito*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Melisso (*Alcina*) und war wieder in Mozarts Da-Ponte-Opern zu hören, mit denen er auch an der Metropolitan Opera in New York brillierte. Ferner stand er auf der Bühne des Royal Opera House Covent Garden, der Mailänder Scala, der Bayerischen Staatsoper, der Lyric Opera Chicago, des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel sowie der Opéra de Nice und war bei den Festivals in Salzburg, Glyndebourne und Baden-Baden zu hören. Adam Plachetka hat mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Marc Minkowski, Daniel Barenboim, Yannick Nézet-Séguin, Christian Thielemann, Franz Welser-Möst, Alain Altinoglu, Tomáš Netopil und Jakub Hruša zusammengearbeitet. Seine Diskographie umfasst u. a. eine Händel-CD mit dem Czech Ensemble Baroque, eine Aufnahme mit Orchesterliedern und Arien von Dvořák und Smetana sowie eine Dvořák-CD mit dem Pianisten Gary Matthewman. Zudem wirkte er bei diversen Operneinspielungen mit. Beim Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks gibt Adam Plachetka diese Woche sein Debüt.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Position des Künstlerischen Leiters hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman die Künstlerische Leitung des Chores übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Hamburger Elbphilharmonie unter Thomas Hengelbrock mit.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester 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 Symphonieorchester 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. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne

Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. 2009 folgte die Verleihung des »Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst«, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 durfte Mariss Jansons für sein dirigentisches Lebenswerk den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegennehmen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt.

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, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 27./28. September 2012; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5. April 2004; Andrea Lauber: Interview mit Mark Padmore; Biographien: Adrienne Walder (Quasthoff, Kühmeier, Plachetka), Alina Seitz-Götz (Kulman, Padmore); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester, Jansons).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Boelke-Bomart, New York, mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz
(Schönberg)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Mozart)

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)