

BRSO
MISSA
SOLEMNIS
GARDINER
BEETHOVEN

Donnerstag 23.9.2021
Freitag 24.9.2021
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – 21.30 Uhr

Sonntag 26.9.2021
Sonderkonzert
Basilika in Ottobeuren
15.00 – 16.30 Uhr

2021/2022

Keine Pause

SIR JOHN ELIOT GARDINER
Leitung

LUCY CROWE
Sopran
GERHILD ROMBERGER
Mezzosopran
JULIAN PRÉGARDIEN
Tenor
TAREQ NAZMI
Bass

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Peter Dijkstra / Michael Gläser

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Radoslaw Szulc – Solo-Violine

KONZERTEINFÜHRUNG
Donnerstag / Freitag, 23. / 24.9.2021
18.45 Uhr
Moderation: Dr. Renate Ulm
Gast: Radoslaw Szulc, Erster Konzertmeister des BRSO

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 24.9.2021

VIDEO-LIVESTREAM
auf [br-klassik.de/concert](https://www.br-klassik.de/concert)
Freitag, 24.9.2021

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](https://www.br-klassik.de) als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Missa solemnis« für Soli, Chor, Orchester und Orgel D-Dur, op. 123

- **Kyrie.** Assai sostenuto. Mit Andacht
Christe eleison. Andante assai ben marcato
- **Gloria.** Allegro vivace
Gratias agimus. Meno allegro
Domine Deus. Tempo I
Qui tollis peccata mundi. Larghetto
Quoniam tu solus sanctus. Allegro maestoso
In Gloria Dei patris. Allegro, ma non troppo e ben marcato
Amen. Poco più Allegro
- **Credo.** Allegro ma non troppo
Et incarnatus est. Adagio
Et homo factus est. Andante
Crucifixus. Adagio espressivo
Et resurrexit. Allegro – Allegro molto
Credo in spiritum sanctum. Allegro, ma non troppo
Et vitam venturi saeculi. Allegretto, ma non troppo – Allegro con moto
Amen. Grave
- **Sanctus.** Adagio. Mit Andacht
Pleni sunt coeli. Allegro pesante
Osanna. Presto
Praeludium. Sostenuto, ma non troppo
Benedictus. Andante molto cantabile e non troppo mosso
- **Agnus Dei.** Adagio
Dona nobis pacem (Bitte um innern und äußern Frieden). Allegretto vivace
Rezitativ Agnus Dei. Allegro assai
Dona nobis pacem. Tempo I
Agnus Dei. Presto – Tempo I

Musik einer »ungebändigten Persönlichkeit«

Zu Ludwig van Beethovens *Missa solemnis*

Renate Ulm

Entstehungszeit

1819 – 1823

Widmung

»Dem Erzherzog Rudolph von Österreich, Erzbischof von Olmütz, gewidmet«

»Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!«

Uraufführung

26. März (7. April) 1824 in der Philharmonischen Gesellschaft in Sankt Petersburg;

Teilaufführung am 7. Mai 1824 in Wien unter der Leitung von Michael Umlauf

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. (Taufdatum 17.) Dezember 1770 – 26. März 1827

Das Beethoven-Porträt von Joseph Karl Stieler prägt bis heute den Mythos vom genialischen Tonschöpfer: Mit wirrer, grauer Löwenmähne, in legerer Kleidung sitzt Beethoven inmitten der Natur und wartet auf die himmlische Eingebung – den Blick wie die Heiligen von Guido Reni zum Himmel gerichtet, nur etwas grimmiger. Der Komponist hält die Feder zum Schreiben bereit, notiert

gleichsam als Sekretär des Schöpfers sein größtes Werk, die *Missa solennis*. Licht fällt auf seine gewölbte Stirn – er wird erleuchtet beim Schreiben, inspiriert von oben. Beethovens Kompositionsprozess ist auf diesem Gemälde idealisiert dargestellt, denn das Warten auf den göttlichen Einfall lässt sich mit seiner Arbeitsweise überhaupt nicht in Einklang bringen. Die umfangreichen Skizzenbücher spiegeln die gründliche Detailarbeit: die Feinabstimmung der kleinsten Motive, das Abklopfen der Themen auf ihre Brauchbarkeit hin, bis sie alle seinen kompositorischen Vorstellungen standhalten und auf einen Kerngedanken wie das »Kyrie«-Motiv zurückgeführt werden können, aus dem das gesamte Werk ins ungeheuer Große herauswächst. Jede Note ist bedeutungsvoll und beziehungsreich gesetzt. Mit dem Wald im Hintergrund gibt das Porträt allerdings einen richtigen Hinweis auf Beethovens Gottessuche in der Schöpfung und seiner Liebe zur Natur.

Den Anstoß zur Komposition der *Missa solennis* gab die Ernennung Erzherzog Rudolphs (1788–1831) zum Erzbischof von Olmütz am 24. März 1819 und zum Kardinal am 4. Juni 1819. Schon acht Jahre zuvor hätte Rudolph dieses Amt als Nachfolger von Anton Theodor von Colloredo übernehmen können, doch überließ er es damals, 1811, dem Grafen Maria Thaddäus zu Trauttmansdorf-Weinsberg. Die Absage wurde damit begründet, dass Erzherzog Rudolph sich einerseits noch für zu jung hielt, um diese Stelle ausfüllen zu können, andererseits angeblich den Unterricht bei Beethoven vorgezogen habe. Seit etwa 1804 erhielt Rudolph bei ihm Klavierunterricht, später nahm er auch Kompositionsstunden und erwies sich in beidem als begabter Schüler. Rudolph war zudem einer der wichtigsten Mäzene Beethovens. Gemeinsam mit den Fürsten Kinsky und Lobkowitz ließ er dem Komponisten eine Art Leibrente von 1500 Talern zukommen, um ihn in Wien zu halten und »in den Stand zu setzen, dass die notwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen und sein kraftvolles Genie hemmen sollen«. Für die Unterstützung bedankte sich Beethoven mit zahlreichen Widmungen, u. a. den beiden letzten Klavierkonzerten, der Klaviersonate *Les Adieux*, deren Thema wie ein Signum in weiteren Rudolph gewidmeten Werken auftaucht, so in der Violinsonate op. 96 und in der *Missa solennis*. Das Verhältnis zwischen Beethoven und seinem adeligen Schüler und Gönner entwickelte sich über die Jahre hinweg zu einer sicherlich standesbedingt leicht distanzierenden, aber doch intensiven Freundschaft, die sich durchaus in einem gegenseitigen Geben und Nehmen äußerte. Mit der im Jahr 1819 bekannt gewordenen Ernennung zum Kardinal, nach dem Tod von Trauttmansdorf-Weinsberg, veränderten sich Position und Machtbefugnisse Rudolphs. Beethoven erhoffte sich durch ihn, nun Hofkapellmeister zu werden. In zahlreichen Briefen wird dieser Wunsch, endlich ein festes Amt zu bekleiden, thematisiert.

Bereits vor der offiziellen Ernennung muss Rudolph Beethoven in die Pläne, nach Olmütz zu gehen, eingeweiht und mit ihm das Für und Wider dieser Position, sein Zögern und seine Bedenken besprochen haben. Daher konnte Beethoven schon am 3. März 1819 an Rudolph schreiben: »[Ich weiß] nur zu gut, daß diese neue Würde nicht ohne Aufopferung von Seite I.K.H. [Ihro Königlicher Hoheit] angenommen wurde, denke ich mir aber, Welch erweiterter Wirkungs Kreiß dadurch ihnen u. ihren großen edelmüthigen Gesinnun-[gen] geöffnet wird, so kann ich auch nicht anders als deswegen meinen Glückwunsch [...] ablegen, Es gibt beynahe kein gutes – ohne Opfer u. gerade der edlere bessere Mensch scheint hiezu mehr als andere Bestimmt zu seyn, damit seine Tugend geprüft werde. – . – der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen.«

Sogleich begann Beethoven – neben anderen Kompositionen – mit der Vorarbeit zur Messe, die darin bestand, dass er Sakralwerke älterer Meister zur Anregung durchging. Rudolph überließ ihm hierfür seine wertvolle, umfangreiche Musikaliensammlung, die Beethoven auch nutzte. »Ich war in Vien [Wien], um aus der Bibliothek I.K.H. das mir tauglichste auszusuchen. Genie hat doch nur unter ihnen der Deutsche Händel und Seb. Bach gehabt«, schrieb Beethoven am 29. Juli 1819 an Rudolph und weiter: »allein Freyheit, weiter [zu] gehen, ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck, u. sind wir neueren noch nicht ganz so weit, als unsere altvordern in Festigkeit, So hat doch die verfeinerung unsrer Sitten auch manches erweitert, meinem erhabnen Musik Zögling [Rudolph] darf Einseitigkeit nicht Vorwurf werden, et iterum venturus iudicare Vivos – et mortuos – .«

Dieser Brief ist noch in anderer Hinsicht von Bedeutung, sagt er doch aus, dass dem künftigen Kardinal Rudolph wohl eine traditionelle Messe vorschwebte, dass ihm vielleicht ein neues Werk Beethovens schon reizvoll, aber in seiner mutmaßlich radikalen Textauslegung der Liturgie gerade für die Inthronisation eher bedenklich schien. Denn der neue Kardinal kannte Beethovens Einstellung zur Kirche nur zu genau und wusste darüber hinaus, dass jedes Werk Beethovens in dieser Zeit die Grenzen des bisher Gehörten überschritt. Doch Beethoven, wie das Briefzitat oben darlegt, wollte nicht im alten Stil komponieren. Er ermahnte Rudolph, in seiner aufgeklärten Kunstauffassung nicht plötzlich eine allzu konservative Haltung anzunehmen. In den weiteren Wochen kam Beethoven mit der Komposition nicht voran, er laborierte an diversen Krankheiten und war mit dem Vormundschaftsprozess um seinen Neffen Karl zu beansprucht und seelisch belastet. Rudolph, der mit seinem neuen Amt ebenfalls sehr beschäftigt war, sah seinen Lehrer seltener: »Lieber Beethoven! Da ich Hierher [nach Olmütz] bestimmt bin, so mußte ich Wien schnell verlassen [am 6. März 1820], sonst hätte ich mich, von so manchen mir daselbst werthen Gegenständen [mich] nie trennen können, damit Sie aber sehen, daß auch in der Entfernung, ich an dieselben denke, so schreibe ich Ihnen diese paar Zeilen. Es war mir leid daß ich Sie vor meiner Abreise nicht gesehen, aber überzeugt von Ihren Gesinnungen, hoffe ich daß Sie fleissig für mich komponieren werden.«

Das Wort »Gegenstand« süffisant und selbstbewusst wieder aufgreifend, antwortete Beethoven: »wenn I.K.H. mich einen ihrer werthen Gegenstände nennen, so kann ich zuversichtlich sagen, daß I.K.H. einer der mir Werthesten Gegenstände im Universum sind, bin ich auch kein Hofmann, so glaube ich, daß I.K.H. mich haben so kennen gelernt, daß nicht bloßes kaltes Interesse meine sache ist, sondern wahre innige Anhänglichkeit mich allzeit an Höchstdieselben gefesselt u. beseelt hat.« Beethoven sprach mit »kaltem Interesse« sicherlich seinen Wunsch nach dem Kapellmeisteramt indirekt wieder an. Man muss ihm in diesem Falle mangelnden Realitätssinn vorwerfen: Wer hätte denn den inzwischen vollständig ertaubten Komponisten vorbehaltlos als Kapellmeister eingestellt? Rudolph wäre sofort vorgeworfen worden, seine Position für eigene Interessen auszunutzen. Glaubte Beethoven tatsächlich, dieses Amt mit all den Konzertverpflichtungen ausfüllen zu können? Als Komponist führte er einen eher eigenwilligen Lebensstil und dürfte für ein Hofamt mit seinen hierarchischen Zwängen kaum geschaffen gewesen sein. Es mag sein, dass Rudolph dies sehr wohl abgewogen hat, jedenfalls ging er mit keinem Wort in den bisher bekannten Briefen darauf ein. Das Ausklammern dieses Themas war für Beethoven aber Aussage genug. Seine Enttäuschung trug möglicherweise dazu bei, dass die Messkomposition jetzt nur noch schleppend vorankam und zur Inthronisation Rudolphs nicht fertig wurde. In seinen Briefen allerdings hielt Beethoven seine Verleger und den neuen Kardinal hin, behauptete, das Werk sei so gut wie fertig, entschuldigte sich aber, wegen Gelbsucht, Gicht und Rheuma nicht zum Abschluss zu kommen. Fast fünf Jahre nach den ersten Skizzen fand am 26. März 1824 die Uraufführung statt, aber nicht in Olmütz, sondern in St. Petersburg, nicht in einer Kirche, sondern in einem Konzertsaal. Aber was für ein riesiges, alle liturgischen Grenzen sprengendes Werk war mit einer Spielzeit von 80 bis 90 Minuten entstanden!

Kyrie und Beethovens Kernmotiv

Für seine »Meße« wählte Beethoven ein großes Orchester mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken, dazu Streicherapparat und Orgel sowie Chor und vier Solisten. Der Chor spiegelt eine Art Gemeinde, aus der die Solisten als einzelne Individuen hervortreten und ganz persönliche Empfindungen ausdrücken: Schauern vor der Allmacht Gottes, flehendes Bitten, demütiges Danken.

Trotz der Größe des Orchesters wollte Beethoven das die Messe eröffnende *Kyrie* »mit Andacht« wiedergegeben haben: Er verlangt innere Sammlung, religiöse Versenkung und Hinwendung zu Gott. So ist das instrumentale Vorspiel gleich einer Meditation zu verstehen, in der die »Kyrie«-Rufe instrumental vorweggenommen sind und auf die nachfolgenden Anrufungen vorbereiten. Der Sprachrhythmus des »Kyrie«, eine lange Silbe gefolgt von zwei kurzen, ist der Kern des gesamten Werks und findet sich auch in den anderen Sätzen immer dann, wenn vom »Herrn«, von Gott gesprochen wird, denn »Kyrios« bedeutet im Griechischen Herr und Gott. Diese Rhythmisierung wird zum Synonym für die göttliche Sphäre, zum Beispiel im *Gloria*: Zu den gedehnten Silben »Quoniam tu solus sanctus, quoniam tu solus dominus« (»Du allein bist der Heilige, du allein der Herr«) tritt im gesamten Orchester die »Kyrie«-Rhythmisierung, das Wort »Herr« wird instrumental heraus-gemeißelt. Auch das melodische Begleitmotiv zum »Kyrie

eleison« erscheint immer wieder und wird weiterverarbeitet. Da die Andacht besinnlich sein soll, komponiert Beethoven das eröffnende »Kyrie« auftaktig, so dass die Anrufung weniger fordernd wirkt, die im weiteren Verlauf des Satzes noch ganz unterschiedliche Gestaltungsformen erhält: demütig, bittend und ehrfürchtig.

Das »Christe eleison« wirkt nach dem von Pauken und Trompeten begleiteten »Kyrie«-Motiv weicher, verbindlicher, vertrauter. Sven Hiemke erklärt dies in seiner großen Analyse als Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Sphäre: dort der ferne gestaltlose Gott Vater im eher unnahbaren metallischen Ton, hier der Mensch gewordene Jesus Christus in zarteren Klangfarben. Dabei ist die fließende Bewegung des »Christe eleison« aus den ersten Tönen des *Kyrie* abgeleitet, die wiederum in der *Gloria*-Schlussfuge, im *Sanctus*, im *Osanna* und im *Agnus Dei* als Symbol für Christus wiedererscheint. Beethoven greift bei der Wiederholung des *Kyrie* auf den Anfang zurück, lässt diesen Satzteil aber viel sanfter ausklingen, als hätten sich die »Christus«-Anrufungen auch auf das »Kyrie« ausgewirkt.

Gloria und Beethovens Erlösungsgedanke

Das textreiche *Gloria* vertonte Beethoven in prägnanten musikalischen Bildern, die eine intensive Beschäftigung mit der Liturgie und den religiösen Heilsbotschaften, aber auch das geistige Durchdringen christlicher Kern-aussagen in Verbindung mit persönlich angeregter Textausdeutung verraten. Beginnt das *Gloria* noch ganz konventionell im Fortissimo mit Jubelchor bei vollem Orchester in D-Dur, so trübt es sich im »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« (»Und auf Erde Friede den Menschen, die guten Willens sind«) ein. Leise und nachdenklich deklamiert der Chor diesen Text ohne strahlende Bläserbegleitung, nur auf dem dunklen Grund eines Horn-Ostinatos. Diese Textstelle war Beethoven besonders wichtig, verweist sie doch schon auf das »Dona nobis pacem« im *Agnus Dei*. Jeder, der sie hört, wird darauf aufmerksam, kann sich ihr nicht entziehen. Dass ausgerechnet die kriegerischen Instrumente Pauken und Trompeten wieder zur Jubelstimmung überleiten, macht diese Passage noch einprägsamer. Nach fröhlichem »Laudamus te, benedicimus te« wird das »Adoramus te« wieder ebenso zart und zurückgenommen intoniert wie zuvor das »Et in terra pax«. Was im ersten Moment nicht verständlich ist, erklärt die lateinische Übersetzung des Wortes »adorare« in Verbindung mit dem Wort »pacem«: »um Frieden flehen«. Dies scheint hier von Beethoven gemeint, der diese Worte exakt so komponiert wie zuvor die Bitte um den Weltfrieden.

Nach den Anbetungen senkt sich ein zartes Instrumentalintermezzo »cantabile« und »dolce« herab, gespielt von den Klarinetten, Fagotten, Hörnern und den tiefen Streichern, als erhielten die Gläubigen den Segen und erlebten das Mysterium der Anwesenheit Gottes. Sinnfälliger kann das darauffolgende »Gratias agimus« nicht umgesetzt werden, mit dem sich die Schar der Gläubigen zum herzklopfartigen Pizzicato der Streicher dafür bedankt. Bei jeder Wiederholung wird der *Gloria*-Jubel um einen Ton höher angesetzt, so dass die Musik zunehmend zu leuchten und zu strahlen scheint.

Das »Qui tollis peccata mundi, miserere nobis« (»Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, erbarme dich unser«) gestaltet Beethoven als dramatische Szene, die durch die Erwähnung des Lammes von den Holzbläsern pastoral gefärbt ist. Die Menge der Sünder zittert lautmalerisch zu einem schnell repetierten verminderten Akkord und ruft zu stockenden Akkorden um Erbarmen, wenn die Posaune des Jüngsten Gerichts bläst. Die Hoffnung auf Erlösung keimt in einem langgezogenen hohen Oboenton, zu dem das Solistenquartett in anrührenden melodischen Bögen das »miserere nobis« gestaltet und der Chor wie ergriffen und überwältigt diese Worte deklamiert. Hier fühlt man sich an *Fidelio* erinnert: Bedeutete es dort das Öffnen des Kerkers und die Freiheit, überträgt Beethoven diese Stimmung auf die seelische Erlösung von den zuvor schwer lastenden Sünden. Auffallend ist, dass Beethoven den letzten »Miserere«-Einwürfen noch ein dramatisches »ah« und »o« voranstellt.

Als Rückgriff auf das Kernmotiv des *Kyrie* ist die Rhythmisierung des »Quoniam tu solus sanctus« zu verstehen und zugleich als machtvolle Darstellung der Trinität: unumstößlich, feierlich, erhaben. Im Anschluss an die Doxologie entwickelt sich eine große kunstvolle Fuge zu den Worten »in gloria Dei patris, amen«, an die Beethoven in einem kurzen *Presto*-Satz mit dem »Gloria in excelsis« einen Bogen zum Anfang schlägt – eine bis dahin noch nie vorgenommene Verknüpfung innerhalb des *Gloria*.

Credo und Beethovens Glaubenszweifel

Das *Credo*, das liturgische Glaubensbekenntnis, ist das Herzstück jeder Messe, außerdem beantwortet die Vertonung des *Credo* (»Ich glaube«) Goethes berühmte Gretchenfrage: »Nun sag, wie hast du's mit der Religion?« Denn in dem, wie und was ein Komponist vertont, was er geflissentlich weglässt, teilt sich meist seine Haltung zur Kirche und zur Religion mit. Beethoven eröffnet das *Credo* mit einer Kadenzwendung, die das starke tonale Fundament darstellt, als wollte er kundtun: »Hier stehe ich als gläubiger Christ auf sicherem Grund.« Doch die weitere Harmonik widerspricht dem, zu schwankend ist sie. Wie wenn sich Beethoven nun gegen seine eigenen Zweifel wehrte, schrieb er so viele »Credo«-Rufe, als versuchte er sich selbst durch ihre pure Menge im Glauben zu bestärken. Die sensiblen Textausdeutungen sind oft vom Solistenquartett emotional hervorgehoben und vom Chor responsorial im leisen Ton deklamiert, wie eine Bestätigung oder eine Intensivierung. Im »Crucifixus« (*Adagio espressivo*) legt Beethoven besonderen Wert auf die Worte »pro nobis«, die das Unfassbare nochmals vor Augen führen, dass Christus sich nur »für uns« kreuzigen ließ. Der Trauermarsch zum »sepultus«, das freudige Erschrecken über die Wiederauferstehung, die jubelnde Aufwärtsbewegung zur Himmelfahrt, die eherne Posaune zum Jüngsten Gericht – all die Bilder der Passionsgeschichte spiegeln sich eindringlich in der Missa wider. Doch dann kommt der Knackpunkt in Beethovens Messvertonung: das Glaubensbekenntnis zum heiligen Geist und zur heiligen christlichen Kirche. Zunächst vertont Beethoven energisch die Worte »cujus regni non erit finis« (»Und seines Reiches wird kein Ende sein«), wobei er noch drei deutliche »non« hinterherschickt, die sich fast mit dem nächsten »Credo« verbinden. Natürlich schreibt Beethoven eine Zäsur, dennoch hallt das »non« im Fortissimo in instrumentalen Echos nach und mündet ins »Credo«. War das etwa ein »non credo«? Beethoven, der kein Kirchgänger war, stand der katholischen Kirche sehr skeptisch gegenüber, wie in zahlreichen Anekdoten festgehalten ist. Aber ist es möglich, dass er sich hier so deutlich distanzierte und harmonisch auch noch einen Trugschluss schrieb? Beethoven wird man keinen unbeholfenen Umgang mit Worten und Musik unterstellen können ... Hinzu kommt, dass der liturgische Text, den er im vorangegangenen Teil sehr ausführlich mit zahlreichen Wiederholungen und musikalischen Bildern über 264 Takte hinweg ausführte, bei der Erwähnung der katholischen Kirche sehr knapp abgespult wird: Auch werden die Worte in tiefer Lage, in ganz kurzen Notenwerten und in wenigen Takten von vielen »Credo«-Rufen überdeckt, so dass sie eigentlich unhörbar sind ... Die Irritation ist schnell vorbei, denn schon beginnt die prachtvolle »Amen«-Fuge, die – ein Wunderwerk an Polyphonie – fast nicht mehr enden will, denn immer wieder setzt sie neu ein, als wollte Beethoven die Ewigkeit, die Unendlichkeit kompositorisch erfassen.

Sanctus und Beethovens Humanitätsgedanke

Wie schon der Beginn der Messe, so soll auch das *Sanctus* »Mit Andacht« musiziert werden. Die somit geschaffene Verbindung zwischen *Kyrie* und *Sanctus* unterstreicht Beethoven mit dem »Kyrie«-Motiv in den Posaunen, bevor das Solistenquartett wie demütig erstarrt das »Sanctus« (»Heilig«) intoniert und furchtsam zu den 64tel-Tonrepetitionen in den Streichern und der Pauke vor der himmlischen Macht zu erbeben scheint. Die angstvolle Spannung löst sich erst im fröhlichen »Pleni sunt coeli et terra gloria tua« mit anschließendem »Osanna«-Presto. Ungewöhnlich für eine Messvertonung ist das von den dunklen Streichern, Flöten und Fagott ausgeführte *Präludium*. Beethoven bereitet auf das *Benedictus* vor, indem er mit dem instrumentalen Zwischenspiel das Warten auf den Messias versinnbildlicht und zugleich die ganze Aufmerksamkeit auf das Erscheinen Christi lenkt. Als »Symbol der eucharistischen Gegenwart Christi« (Sven Hiemke) erklingt nun ein ätherisches Violinsolo, das von den höchsten Tönen herabzuschweben scheint: Jesus, der Sohn Gottes, kommt zu den Menschen, um sich für sie zu opfern. Das Herannahen der mystischen Erscheinung, die Allgegenwart Gottes, die spürbar wird, kommentieren die Gläubigen, die in seinem Namen (»in nomine Domine«) zusammenkommen. Die umfangreiche Anlage des *Benedictus* ist ein Zeichen dafür, dass Beethoven diesem Kernsatz der Liturgie große Bedeutung beimaß: Die Humanität ist für ihn die zentrale Aussage des Christentums.

Agnus Dei und Beethovens Friedenswunsch

Im *Agnus Dei* baut Beethoven eine düstere, apokalyptische h-Moll-Stimmung als Sinnbild der um Vergebung für ihre Sünden bittenden Menschen auf. An diese seelische Bedrängnis schließt sich

die »Bitte um innern und äußern Frieden« an mit dem »Dona nobis pacem«. Der Friedenswunsch, der im *Gloria* schon mit »et in terra pax hominibus bonae voluntatis« und »adoramus te« anklang, erhält im *Agnus Dei* seine größte Entfaltung.

Doch dann werden die frommen Gesänge vom Kanonendonner und von Militärfanfaren unterbrochen. In einem Rezitativ von Alt und Tenor wird »timidamente (ängstlich)« um Erbarmen gefleht. Beethoven arbeitet diesen Moment szenenhaft heraus, um die so verständliche liturgische Bitte um den »innern Frieden« auch auf den »äußern Frieden«, den Weltfrieden, auszuweiten. Im nachfolgenden *Presto* klingt ein weiteres Mal Kriegsmusik an, die sich jedoch immer weiter zu entfernen scheint, als wären die zahlreichen Bitten um Frieden endlich erhört worden. Wenn am Ende ein letztes Mal ein Grollen in der Pauke zu vernehmen ist, halten alle nochmals wie erschrocken inne und beschwören leise murmelnd den Frieden. Dann ertönen in den Streichern Pizzicato-Töne wie die Regentropfen in der *Pastorale* und machen klar: Dies war kein Kriegslärm mehr, nur ein fernes Gewitter, und mit einem letzten »Dona nobis pacem« der nun erleichterten Menschen endet das Werk.

Aufgrund ihrer Grenzen sprengenden Dimensionen und ihrer kritischen Haltung zur Kirche war die *Missa solemnis* nicht mehr für den Gottesdienst geeignet, und schon gleich gar nicht für die Inthronisation eines Kardinals. Mag sein, dass dies Beethoven bei der Komposition des *Credos* erst im Laufe des Kompositionsprozesses selbst bewusst geworden ist, von da an verzögerte sich nämlich die Fertigstellung um Jahre. Sein größtes Werk – wie Beethoven es den Verlegern gegenüber nannte – ist ein beeindruckendes Zeugnis seiner Glaubensauffassung, seines Pantheismus, seiner Distanz zur katholischen Lehre, seines tief empfundenen Humanismus und – am Ende vor allem – seines Pazifismus, der das Kant'sche Postulat verinnerlichte, dass Frieden nicht sein kann, es sei denn, er werde gestiftet. Trotz seiner Enttäuschung, nicht zum Kaiserlichen Kapellmeister berufen worden zu sein, widmete Beethoven die *Missa solemnis* dem Erzbischof von Olmütz mit den Worten »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!« Bei seinem ehemaligen Kompositionsschüler durfte er annehmen, dass dieser sein Werk vollkommen verstehen würde: seine Glaubenskämpfe, seine Hoffnung und seine Absicht, »bey den Zuhörern Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen«.

»Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!«

Erzherzog Rudolph und die Musik

Renate Ulm

Keinem Menschen hat Beethoven mehr Werke gewidmet als Erzherzog Rudolph, dem späteren Kardinal und Fürsterzbischof von Olmütz. Aber wer war dieser Habsburger, der auf dem Johann Baptist von Lampi zugeschriebenen Gemälde als nachdenklicher Geistlicher im prächtigen roten Ornat dargestellt ist, und weshalb gehörte er zu Beethovens meistbedachten Widmungsträgern? Erzherzog Rudolph wurde am 8. Januar 1788 als 16. und jüngstes Kind von Leopold II. und Maria Ludovica von Spanien im Florentiner Palazzo Pitti geboren, wo die Familie des damaligen Großherzogs und späteren Kaisers des Heiligen Römischen Reiches lebte. Alle Kinder Leopolds II. erhielten eine ausgezeichnete, standesgemäße Ausbildung, die neben der deutschen Sprache, noch drei Fremdsprachen umfasste: Latein, Spanisch (wegen der Mutter) und Italienisch (wegen des damaligen Wohnsitzes). Weiterhin spielte der katholische Religionsunterricht eine bedeutende Rolle, und die Kinder erlernten für das gesellschaftliche Leben Fechten, Tanzen und Musizieren. Früh muss sich Rudolph, ein kränklicher, zarter Junge, zur Musik hingezogen gefühlt haben. Von Hofkomponist Anton Tayber (1754–1822) bekam er ersten Klavierunterricht, und ab 1804 wurde der damals 15- bzw. 16-jährige Rudolph Klavierschüler von Beethoven, bei dem der eifrige und begabte Habsburgerspross schnell Fortschritte machte. Aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis wurde bald, trotz des Altersunterschieds von 17 Jahren, eine innige Freundschaft, die in zahlreichen Briefen dokumentiert ist. Rudolph, der wie kaum ein anderer intellektuell verstand, was für ein Genie Beethoven war, förderte ihn bis zu dessen Tod finanziell und war sein einflussreichster Gönner. Er hatte auch in Absprache mit den Fürsten Kinsky und Lobkowitz die Idee, den Komponisten mit einer Leibrente auszustatten.

Als junger Erwachsener schwebte Rudolph noch eine militärische Laufbahn vor, doch seine häufigen epileptischen Anfälle standen dem entgegen. Nach der französischen Belagerung Wiens (Rudolph war mit seiner Familie aus Wien geflohen; in Erinnerung daran schrieb Beethoven die *Les Adieux-Sonate*) wandte er sich – möglicherweise aus pazifistischen Gründen – dem geistlichen Stand zu. 1805 erhielt er die niederen Weihen, die ihm in Aussicht stellten, Erzbischof von Olmütz zu werden. Die erste Möglichkeit diesen Bischofssitz zu übernehmen, schlug Rudolph aus, weil er sich noch zu jung fühlte und, das war wohl der Hauptgrund, weil er es vorzog, seine Studien bei Beethoven fortzusetzen. Erst als der nächste Kardinal starb, entschloss er sich, dieses hohe geistliche Amt zu übernehmen. So gern Beethoven seinen Schüler auch unterrichtete und ihn sogleich vermisste, wenn dieser nicht in Wien, sondern im etwa 200 Kilometer nördlich gelegenen Olmütz weilte, manchmal muss den Komponisten das Stundengeben auch überlastet haben, gerade wenn Rudolph täglich nach ihm schicken ließ. In etlichen Briefen entschuldigte sich Beethoven für sein Ausbleiben wegen Rheuma-Attacken, Gicht-Anfällen, Leberleiden oder anderer Krankheiten. Rudolph nahm ihm das nie übel, er ging nobel darüber hinweg und wartete nachsichtig. Ihm war der Kontakt zu Beethoven wichtig, er sah auch die Notwendigkeit, Beethoven in jeder Hinsicht zu unterstützen, und er hielt, dadurch dass er die Partituren auch als Kopie für seine Bibliothek ankaufte, quasi für Beethoven Ordnung. Mehrfach fragte Beethoven nämlich bei der Drucklegung eines Werkes an, ob er für den Stich nicht die Kopie aus Rudolphs Bibliothek ausleihen dürfe, weil er seine eigenen Noten verlegt habe... Der von Beethoven geschulte Pianist Rudolph trat auch öffentlich auf, zuletzt spielte er 1812 zusammen mit dem französischen Geiger Pierre Rode die ihm gewidmete Violinsonate op. 96. Danach gab er wegen einer starken Gichterkrankung an den Händen keine Konzerte mehr. Er verlegte seine musikalischen Studien daraufhin auf das Komponieren.

In seinen eigenen Kammermusikwerken zeigt sich Rudolphs Vorliebe für Klarinette und Klavier. Sein Stil lässt – möglicherweise wegen der intensiven Verwendung der Klarinette – eher an Carl Maria von Weber denn an Beethoven denken, wobei melodische Erfindungskraft und harmonische Ausarbeitung beeindrucken.

Die 16 Opera, die Beethoven ihm widmete, zählen durchwegs zu den bekannteren seines Œuvres und sind zumeist Werke, in denen Rudolphs bevorzugtes Instrument eine wichtige Rolle spielt: Die beiden Klavierkonzerte Nr. 4 und Nr. 5, die *Erzherzog-Sonate*, das *Erzherzog-Trio*, die *Hammerklaviersonate*, die *Les Adieux-Sonate*, die Klaviersonate op. 111 und die *Große Fuge* für Streichquartett, auch in der Bearbeitung für vier Hände. Die *Missa solemnis* sollte erstmals zur Inthronisierung Rudolphs als Erzbischof von Olmütz 1820 aufgeführt werden, doch Beethoven konnte das riesige Werk nicht rechtzeitig vollenden. Erst 1823 übergab er es dem Kardinal mit der persönlich vielsagenden Widmung: »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!« Nach Vollendung der *Missa solemnis* nahm der intensive, freundschaftliche Austausch zwischen Rudolph und Beethoven jedoch ab, sicherlich bedingt durch die starke Beanspruchung Rudolphs. Als Beethoven am 26. März 1827 starb, sammelte Rudolph alle Artikel über dessen Tod und Begräbnis zum Andenken an den bedeutenden Komponisten und Freund. Rudolph überlebte Beethoven nicht lange: Er starb am 23. Juli 1831 im Alter von erst 43 Jahren. Sein Leichnam ruht in der Kaisergruft in Wien, sein Herz allerdings wurde im Wenzelsdom von Olmütz bestattet.

GESANGSTEXT

Ludwig van Beethoven
»Missa solemnis«

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

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

Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, agnus Dei, filius patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.
Cum sancto spiritu in gloria Dei patris.
Amen.

Credo

Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum.
Et ex patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem patri: per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.
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 coelum: sedet ad dexteram patris.
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.
Credo in spiritum sanctum, dominum et vivificantem: qui cum patre filioque procedit.
Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per prophetas.
Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus – Präludium – Benedictus

Sanctus, sanctus, sanctus dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.

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: dona nobis pacem.

Kyrie

Herr, erbarme dich unser.
Christus, erbarme dich unser.
Herr, erbarme dich unser.

Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.

Wir loben dich. Wir preisen dich.
Wir beten dich an. Wir verherrlichen dich.
Wir sagen dir Dank ob deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, Gott allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Nimm unser Flehen gnädig auf.
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 Geiste, in der Herrlichkeit des Vaters.
Amen.

Credo

Ich glaube an den einen Gott.
Den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube 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 – Präludium – Benedictus

Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe!

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

Agnus Dei

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Erbarme dich unser.
Lamm Gottes: Gib uns Frieden.

Von Pult zu Pult

September / Oktober 2021

»Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto«

Renate Ulm im Gespräch mit den Trompetern Hannes Läubin und Thomas Kiechle

RU *Wir sitzen in der Mariss Bar ...*

TK Hier hätten wir mit Mariss Jansons mal gemütlich sitzen sollen!

HL Schön, dass die Bar nach unserem ehemaligen Chefdirigenten benannt ist. Von hier aus sieht man den Platz, wo der Konzertsaal entstehen wird. Vergessen wird Jansons jedenfalls nicht.

TK Gut, er lebt als Legende weiter, aber die Erinnerung muss man auch wachhalten! Wenn der Saal Mariss Jansons' Namen tragen würde, wäre das richtig, denn er war der Ideengeber.

HL Und ohne die großartige Arbeit von Mariss Jansons gäbe es auch nicht Simon Rattle als Nachfolger.

RU *Hannes, nach über 25 Jahren hast Du offiziell das Orchester verlassen, in Zeiten der Pandemie war es ein recht stiller Abschied.*

HL Mein letztes Konzert vor ca. 100 Zuhörern leitete Franz Welser-Möst im Juli 2020 im Gasteig. Das Publikum verlor sich fast in dem riesigen Saal. Thomas hielt eine unglaublich bewegende Rede. In dem Moment war es gut, dass wenig Publikum anwesend war, weil ich mich so zusammenreißen musste. Da das Konzert am Odeonsplatz 2020, mein letztes offizielles Konzert, abgesagt wurde, war es dann doch ein seltsames Gefühl.

RU *Hannes war eine Konstante im BRSO.*

TK Klar, man darf aber nicht anfangen, jemanden zu suchen, der Hannes ersetzen kann. Den Hannes muss niemand ersetzen, den kann auch niemand ersetzen. Martin [Angerer], auch Solo-Trompeter im BRSO, spielt anders als du, aber er spielt auch hervorragend. In den zwanzig Jahren, die wir zusammengespield haben, habe ich unglaublich viel von dir gelernt und dich immer wegen deiner großen Ruhe auf dem Podium bewundert. Die Ausstrahlung, die Atmosphäre, die von Dir ausging, hat der ganzen Trompeten-Gruppe, ja dem ganzen Blech gut getan. Wenn der Hannes dasaß, dann war allen klar, das Ganze läuft. Wenn Stress aufkam, dann machte er eine kurze Ansage auf seine ruhige Art, und alles war wieder geregelt. Das hat mich beeindruckt. Spielen kann doch jeder von uns, aber jeder einzelne bringt auch seine eigene menschliche Note mit ein. Und ich hoffe, dass wir etwas von diesem Geist, den Hannes uns vermittelt hat, bewahren können.

HL Das Menschliche spielt in einem Orchesterverband eine große Rolle. Man sitzt eng beieinander und sollte allen ohne Vorbehalte in die Augen sehen können, egal wie die Persönlichkeit tickt. Das Musizieren ist ja kein Bürojob, bei dem man sich gegenüber sitzt und jeder an etwas anderem arbeitet, sondern wir machen gemeinsam Musik. Die menschliche Wärme, auch die zwischen Dirigent und Musikern, überträgt sich auf die Musik. In einem der ersten Konzerte in Luzern unter Mariss Jansons' Leitung spürte man schon, welche starke Verbindung zwischen Orchester und Maestro entstanden war, und diese Verbundenheit ging direkt aufs Publikum über. Ich bin überzeugt, dass Simon Rattle den Chef-Posten auch deshalb gerne angenommen hat, weil das Orchester eine so positive Ausstrahlung hat. Ich habe in vielen Orchestern gespielt, aber das BRSO ist von allen das netteste.

RU *Wie oft seid ihr schon im Pyjama mit geschlossenen Augen vor der Haustüre gestanden und habt Trompete geübt? Das nämlich erzählt der Trompeter in Fellinis Film »Die Orchesterprobe«.*

HL Jede Nacht, immer wenn ich heimkomme, spiele ich fünfmal Tatarati. (lacht schallend). Nee, also wirklich nicht. Dann macht man irgendwas falsch. Ja, es gibt Situationen, in denen ich nachts aufgewacht bin und gedacht habe, morgen wird es heftig. Inzwischen passiert das nicht mehr.

TK Ich musste nachts noch nie rausrennen, um zu üben (*lacht*). Was aber passieren kann, ist, dass man im Orchester geistig wegritt, weil man lange nichts zu spielen hat. Das ist mir in der *Walküre* unter Barenboim passiert: Ich spielte Erste Trompete, da hat man zu Beginn viel zu tun und dann 40 Minuten keinen Ton zu spielen, bis die Schwertmotive kommen. Ich bin geistig abgedriftet. Plötzlich wachte ich auf, genau zehn Takte vor Einsatz ...

HL Ja also, das reicht doch!

TK (*singt*) »Notung! ... Zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn, heraus aus der Scheide zu mir höhöhö!« – da bin ich aufgewacht und habe dann die Stellen gespielt, aber im Frack und nicht im Pyjama (*lacht*).

RU *Fellinis Trompeter behauptet auch, dass die Trompete immer etwas End-gültiges und Wichtiges zu sagen hat. Empfindet ihr das auch so?*

TK Man kann sich nie verstecken. Ich bin ja Zweiter Trompeter im BRSO, da dränge ich mich auch nicht so oft in den Vordergrund. Man hört die Zweite Trompete auch nicht immer unbedingt heraus, aber für den Ersten Trompeter daneben ist es trotzdem wichtig. Also stimmt es.

HL Als Solo-Trompeter kann ich noch so toll spielen, wenn es links und rechts nicht funktioniert, ist alles nichts. Wenn bei der Bruckner-Symphonie die Tuba nicht genau stimmt, könnte ich mit noch so gutem Spiel nichts ausrichten. Es ist immer ein Miteinander. Natürlich hat man mal eine exponierte Stelle, und dann kucken alle hin. Da muss ich auch gar nicht den Finger heben, wenn ich gekiekt habe, weil es jeder gesehen und gehört hat (*lacht*). Aber das ist normal, das gehört dazu. Als Trompeter will man zeigen, was man kann – wie ein Sportler auch. Gut, der Sportler will gewinnen, wir hingegen wollen einfach nur gemeinsam gute Musik machen.

RU *Wie ist es denn um das Nervenkostüm des Trompeters bestellt?*

HL Innendrin sieht es manchmal schon aufgewühlt aus.

TK Nervosität hat man nicht nur am Anfang seiner Laufbahn, das ist jetzt immer noch so.

HL Das ist wie eine Gratwanderung: Wenn man keine Nervosität mehr empfindet, sollte man aufhören, denn dann gibt es auch keine Emotionen mehr. Wenn das Nervenkostüm nicht solide ist und die Nervosität überwiegt, kann aber auch keine Emotion aufkommen, denn dann würden wir dauernd darüber nachdenken, ob der nächste Ton danebengeht. Ich übe jeden Tag, das hilft auch für die Sicherheit und den Kopf, aber je mehr Jahre man hinter sich hat, desto weniger muss man sich etwas beweisen. Daher macht das Spielen immer größeren Spaß und Freude.

RU *Gibt es in eurem Musikerleben eine peinliche Situation, an die ihr euch ungern erinnert?*

HL (*Lange Pause des Nachdenkens*) Da fällt mich nichts ein.

RU *Keine Antwort ist in diesem Fall auch eine Antwort (beide lachen).*

HL Man fühlt sich höchstens peinlich berührt, wenn irgendetwas mit dem Instrument nicht funktioniert. Ich erinnere mich an eine *Sinfonia domestica* beim NDR-Orchester mit Fernsehen, mein Bruder Bernhard war an der Zweiten Trompete. Wir haben kurz vor Ende eine Stelle, für die ich den Trigger am dritten Zug brauche, den hat es mir aber durch den Druck herauskatapultiert. Bernhard, der wusste, dass ich den Trigger brauche, stand auf, ging die zwei Etagen runter und holte mir den Zug. So konnte ich dann die Partie wunderbar beenden. Im Video des Konzerts sah ich dann meinen Bruder zweimal durchs Bild schleichen (beide lachen).

RU *Wird in der Trompetengruppe von allen dasselbe Instrument gespielt?*

TK Wir spielen fast immer deutsche Trompete. Sie ist unser Instrument. Das ist der Klang, den wir in unserem Orchester haben wollen. Für Gershwin spielen wir aber auf der amerikanischen Trompete, und für die französische Musik nehmen wir die französische Trompete. Es hat sich auch ergeben, dass wir die Instrumente vom gleichen Hersteller spielen, da sie sich klanglich besser ergänzen.

RU Hannes war schon verabschiedet, spielte aber bei den Konzerten mit Thielemann und Rattle schon wieder mit.

TK Bei guter Führung darf er gern wieder mitspielen (*beide lachen*).

HL Ich habe insgesamt 45 Jahre im Orchester gespielt, also mit 18 Jahren angefangen, das ist mein tägliches Brot. Es gibt nichts anderes für mich.

RU *Ist also etwas Wehmut dabei, dass es jetzt nicht mehr so regelmäßig ist?*

HL (*seufzt*) Ja, natürlich! Letztens habe ich wieder auf dem Odeonsplatz gespielt, so wie all die Jahre zuvor – das war einfach toll!

RU *Wie seht ihr die Zukunft mit Simon Rattle?*

TK Wir freuen uns darauf! Wir haben die letzten Jahre schon mit Simon Rattle gearbeitet, diese Beziehung ist also langsam entstanden, es gab ja viel zu beschnuppern. Und die Ergebnisse waren immer großartig wie bei der Walküre. Er wird auch vor seiner offiziellen Zeit öfters hier sein. Allein wie er sich jetzt schon einbringt, was er macht, wie viele Ideen sprudeln – gerade für den Platz, wo im Moment noch das Riesenrad steht –, das motiviert nach einer Zeit wie der Pandemie.

HL Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto mit Zusatzzahl. Definitiv! Das ist wirklich genial.

BIOGRAPHIEN

Lucy Crowe

Die Sopranistin stammt aus der englischen Grafschaft Staffordshire und studierte an der Royal Academy of Music in London. Schnell entwickelte sie sich zu einer der führenden lyrischen Sopranistinnen ihrer Generation und erarbeitete sich ein weitgespanntes Repertoire von Monteverdi, Purcell, über Händel und Mozart bis zu Verdi, Janáček und Strauss. Sie gastiert an allen bedeutenden Opernhäusern und ist auch als Konzertsängerin erfolgreich, wie zuletzt bei den Berliner Philharmonikern unter Daniel Harding, den Wiener Philharmonikern unter Andris Nelsons, dem Scottish Chamber Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin, dem Monteverdi Orchestra unter John Eliot Gardiner und dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle. Ihre CD-Einspielungen spiegeln ihre enorme Vielseitigkeit mit Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie*, Janáčeks *Das schlaue Fuchselein*, Händels *Rodelinda* sowie Werken von Lutosławski, Berg, Strauss und Schönberg. Beim BRSO war sie zuletzt im Mai 2014 in Bruckners d-Moll-Messe zu hören.

GERHILD ROMBERGER

Den künstlerischen Schwerpunkt legt die Altistin Gerhild Romberger auf den Konzert- und Liedgesang. Ihr Repertoire umfasst die Alt- und Mezzopartien vom Barock bis zu Werken des 20. Jahrhunderts. Wichtige Stationen waren Konzerte mit Manfred Honeck (u. a. Mahler-Symphonien und Beethovens *Missa solennis*), ihre Arbeit mit den Berliner Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra sowie dem Leipziger Gewandhausorchester. Sie gastierte bei den Bamberger Symphonikern, an der Mailänder Scala sowie bei den Wiener Philharmonikern. Das BRSO und Gerhild Romberger verbinden große Erfolge: Mit Mariss Jansons brachte sie Mahlers Zweite und die *Kindertotenlieder* sowie Beethovens C-Dur-Messe zur Aufführung. Die CD mit Mahlers Dritter unter Haitink wurde 2018 mit dem BBC Music Magazine Award als „Recording of the Year“ ausgezeichnet. Im Gedenkkonzert für Mariss Jansons 2020 mit Mahlers Zweiter gestaltete sie die Alt-Partie. 2016 veröffentlichte Gerhild Romberger eine Solo-CD mit Mahler-Liedern.

Julian Prégardien

Der lyrische Tenor studierte an der Musikhochschule in Freiburg. Von 2009 bis 2013 war er Ensemblemitglied der Oper Frankfurt, parallel dazu begann seine internationale Konzerttätigkeit. 2018 debütierte er bei den Salzburger Festspielen als Narraboth in Richard Strauss *Salome*. Julian Prégardien war 2019 »Artiste étoile« des Mozartfestes Würzburg. 2021/2022 wird er u. a. mit dem Gürzenich-Orchester in Haydns *Schöpfung* sowie mit Concerto Köln in Wagners *Rheingold* unter Kent Nagano und in Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem Nederlands Kamerkoor und dem Freiburger Barockorchester unter der Leitung von Peter Dijkstra zu hören sein. Julian Prégardien arbeitet regelmäßig mit Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zusammen – zuletzt im Januar 2020 in Mozarts *Requiem*. Diese Produktion kam jüngst auf CD heraus. Julian Prégardien ist Professor für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München, Mitglied des von der Bundesregierung initiierten Schumann-Netzwerkes und künstlerischer Leiter der Brentano-Akademie Aschaffenburg.

Tareq Nazmi

Der Bass Tareq Nazmi studierte an der Münchner Musikhochschule bei Edith Wiens und Christian Gerhaher sowie privat bei Hartmut Elbert. Er war zunächst Mitglied des Opernstudios und von 2012 bis 2016 festes Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper. In der aktuellen Saison wird Tareq Nazmi als Sarastro an der Lyric Opera in Chicago und an der New Yorker Met auftreten und als König Heinrich sein Rollendebüt beim Tokyo Spring Festival geben. Als Liedsänger nahm er zusammen mit Gerold Huber bei der Schubertiade in Hohenems teil und feierte im Herbst 2018 sein Debüt in der Londoner Wigmore Hall. Tareq Nazmi ist auch ein gefragter Konzertsänger, dessen Repertoire von Bach über Haydn bis Dvořák und Brahms reicht. Unter Constantinos Carydis war er mit Mozart-Konzertarien bei den Salzburger Festspielen zu erleben, zu denen er 2017 mit Mozarts *Requiem* unter Teodor Currentzis und der c-Moll-Messe unter Ivor Bolton zurückkehrte. Beim BR-Chor hat Tareq Nazmi zuletzt in Mozarts *Requiem* mitgewirkt.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Aufgrund seiner 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 Originalklang-ensembles 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, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Robin Ticciati und Christian Thielemann. Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Sein Nachfolger wird ab der Saison 2023/2024 Sir Simon Rattle sein. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde der Chor mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten die CD mit Beethovens *Missa solemnis* unter der Leitung von Bernard Haitink 2016 und die CD mit Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik »Beste Choraufführung«. Der Aufnahme der *Glocken* unter der Leitung von Mariss Jansons wurde ein Diapason d'or zuerkannt.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

Sir John Eliot Gardiner

John Eliot Gardiner zählt zu den ungemein vielseitigen, höchst produktiven und visionären Dirigenten der Gegenwart und ist eine unumstrittene Instanz auf dem Gebiet der historisch informierten Aufführungspraxis. Er ist Gründer und Leiter des Monteverdi Choir, der English Baroque Soloists und des Orchestre Révolutionnaire et Romantique und erhält seit Jahrzehnten für die Arbeit mit seinen Ensembles höchste Anerkennung. Sein künstlerisches Spektrum umfasst ein breites Repertoire vom 17. bis zum 20. Jahrhundert und spiegelt sich nicht zuletzt in seinen über 250 Aufnahmen wider, darunter zahlreiche preisgekrönte Einspielungen der Werke von Monteverdi, Purcell, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Elgar und Weill. Ein besonders bemerkenswertes Projekt war die Aufführung und CD-Einspielung aller Bach-Kantaten im Jahr 2000, für das er mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig, dem Gramophone's Special Achievement Award 2011 und dem Diapason d'or de l'année 2012 gewürdigt wurde. Neben seinen eigenen Ensembles dirigiert John Eliot Gardiner bedeutende Orchester wie das Concertgebouworkest Amsterdam (Ende 2019 Schumanns *Faust-Szenen* mit Christiane Karg und Christian Gerhaher), das Leipziger Gewandhausorchester und besonders regelmäßig das London Symphony Orchestra, mit dem er einen Mendelssohn- und Schumann-Zyklus und zuletzt Josef Suks Symphonie *Asrael* aufführte. Darüber hinaus gilt sein Interesse der Oper. Von 1983 bis 1988 war er Künstlerischer Direktor der Opéra de Lyon. Er gastiert an berühmten Häusern wie der Wiener Staatsoper und der Mailänder Scala und ist bereits seit mehr als 40 Jahren dem Royal Opera House Covent Garden in London eng verbunden, in den letzten Jahren leitete er hier Produktionen von *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* und *Le nozze di Figaro*. Beim Edinburgh International Festival 2019 stand Bernsteins *West Side Story* mit dem Scottish Chamber Orchestra unter seiner Stabführung auf dem Programm. Höhepunkt des Sommers 2020 war zum 250. Geburtstag Beethovens ein Symphonien-Zyklus mit Gardiner und seinen beiden Ensembles, dem Monteverdi Choir und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, in zahlreichen Städten Europas und in New York. Für seine Verdienste um die Musik erhielt John Eliot Gardiner hohe Ehrungen und Auszeichnungen. Bereits 1998 wurde er von Königin Elisabeth II. in den Adelsstand erhoben und zuletzt wurde ihm der Concertgebouw Prize im Januar 2016 überreicht. Von 2014 bis 2017 war der Brite Präsident des Bach-Archivs Leipzig. Zu Leben und Werk des Thomaskantors veröffentlichte er 2013 das Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach* erschienen, das seit 2016 auch auf Deutsch (*Bach: Musik für die Himmelsburg*) erhältlich ist.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager
(Nikolaus Pont in Elternzeit)

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

DRUCK

alpha-teamDRUCK GmbH, München
Nachdruck nur nach Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm (*Missa solennis* & Erzherzog Rudolph): aus den Programmheften des BRSO vom 25./26. September 2014; Gesangstexte nach der Partitur; Biographien: Renate Ulm (Crowe; Romberger; Prégardien); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Nazmi; BR-Chor; BRSO; Gardiner); Interview Hannes Läubin und Thomas Kiechle: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden