

Donnerstag 25.9.2014

Freitag 26.9.2014

1. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 21.45 Uhr

(ohne Pause)

14/15

BERNARD HAITINK

Leitung

GENIA KÜHMEIER

Sopran

ELISABETH KULMAN

Mezzosopran

MARK PADMORE

Tenor

HANNO MÜLLER-BRACHMANN

Bassbariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Peter Dijkstra

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

N.N. – Solo-Violine

N.N. – Orgel

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Dr. Renate Ulm

LIVE-ÜBERTRAGUNG in Surround auf BR-KLASSIK

Freitag, 26.9.2014

VIDEO-LIVESTREAM

auf br-klassik.de

Freitag, 26.9.2014, danach abrufbar (on demand)

Ludwig van Beethoven

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

- Kyrie. Assai sostenuto. Mit Andacht
Christe eleison. Andante assai ben marcato
- Gloria. Allegro vivace
Qui tollis peccata mundi. Larghetto
Quoniam tu solus sanctus. Allegro maestoso
- Credo. Allegro, ma non troppo
Et incarnatus est. Adagio
Et resurrexit. Allegro
- Sanctus. Adagio. Mit Andacht
Pleni sunt coeli. Allegro pesante
Osanna. Presto
Präludium. 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

»Nun sag, wie hast du's mit der Religion?«

Zu Ludwig van Beethovens *Missa solennis*

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 St. 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. So idealisiert Beethoven und sein Kompositionsprozess auf diesem Gemälde dargestellt sind, 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 all seinen kompositorischen Vorstellungen standhalten und auf einen Kerngedanken wie das »Kyrie«-Motiv zurückgeführt werden können, aus dem das gesamte Werk ins ungeheuer Große herauswächst, in dem jede Note bedeutungsvoll und beziehungsreich gesetzt ist. Mit dem Blätterwald im Hintergrund gibt das Porträt allerdings einen richtigen Hinweis auf Beethovens Gottessuche in der Schöpfung und seine 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 Trauttmannsdorff-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 1803 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 solemnis*. Das Verhältnis zwischen Beethoven und seinem adeligen Schüler und Gönner entwickelte sich über die Jahre hinweg zu einer sicherlich standesbedingt leicht distanzierteren, 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 Trauttmansdorff-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 Feyerlichkei-ten 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 vergangener 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 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 darin, dass er doch nicht in seiner aufgeklärten Kunstauffassung plötzlich eine allzu konservative Haltung einnehmen solle. 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 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 wie 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 Urauf-führung 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, erleichtertes 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«. 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 herausgemeißelt. Auch das melodische Begleitmotiv zum »Kyrie eleison« erscheint immer wieder und wird weiterverarbeitet. Da die Andacht Besinnliches beinhaltet, komponiert Beethoven das eröffnende »Kyrie« auftaktig, so dass die Anrufung nicht zu fordernd wirkt, die im weiteren Verlauf des Satzes noch ganz unterschiedliche Ausprägungen 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 Gottvater 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 die »Christus«-Anrufungen sich auch auf das »Kyrie« ausgewirkt.

***Gloria* und Beethovens Erlösungsgedanke**

Das textreiche *Gloria* vertonte Beethoven in prägnanten musikalischen Bildern, die intensive Beschäftigung mit der Liturgie und den religiösen Heilsbotschaften, aber auch geistiges Durchdringen christlicher Kernaussagen 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 doch im »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« (»Und auf Erde Friede den Menschen, die guten Willens sind«) gleich 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 instrumentales Intermezzo »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 reumütigen 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 ergriffen und wie 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 der zuvor schwer lastenden Sünden. Auffallend ist, dass Beethoven den letzten »Miserere«-Einwürfen noch ein dramatisches »ah« und »o« voranstellt.

Als Rückgriff auf das Kernthema 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 unternommene 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 die pure Menge im Glauben zu bestärken. All die sensiblen Textausdeutungen sind oft vom Solistenquartett emotional herausgehoben 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 halten, 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 war 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: Zudem werden die Worte in tiefer Lage, in ganz kurzen Notenwerten und in wenigen Takten von vielen »Credo«-Rufen überdeckt, so dass er eigentlich unhörbar ist ... Die Irritation ist schnell vorbei, denn schon beginnt die prachtvolle »Amen«-Fuge, die – ein Wunderwerk an Polyphonie – fast schon nicht mehr enden will, immer wieder neu ansetzt, 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 möchte auf das *Benedictus* vorbereiten, dem er dadurch besondere Aufmerksamkeit widerfahren lässt: das Warten auf den Messias.

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 zu opfern. Das Herannahen der mystischen Erscheinung, die Allgegenwart Gottes, die spürbar wird, kommentieren die Gläubigen, die in seinem Namen (»in nomine Domini«) zusammenkommen. Dadurch, dass Beethoven das *Benedictus* sehr umfangreich anlegt, zeigt sich die für ihn große Bedeutung dieses Kernsatzes der Liturgie: Die Humanität ist für Beethoven die zentrale Aussage des Christentums.

Agnus Dei und Beethovens Friedenswunsch

Beethoven baut eine düstere, apokalyptische h-Moll-Stimmung im *Agnus Dei* auf als Sinnbild der um Vergebung ihrer Sünden flehenden Menschen, deren innere Bedrängnis gespiegelt werden soll und an die sich die »Bitte um innern und äußern Frieden« mit dem »Dona nobis pacem« anschließt. Der Friedenswunsch, der im *Gloria* schon im »et in terra pax hominibus bonae voluntatis« und »adoramus te« angedeutet wurde, erhält nun seine größte Entfaltung im *Agnus Dei*. Neben der seelischen Beruhigung soll auch der Friede in der Politik einkehren.

Doch dann unterbrechen Kanonendonner und Militärfanfaren die frommen Gesänge. In einem Rezitativ von Alt und Tenor wird »timidamente (ängstlich)« um Erbarmen gefleht. Beethoven arbeitet diesen Moment szenenhaft heraus. So wird der Text nun verständlicher, eindringlicher, und die liturgische Bitte nach »innerm Frieden« wird auf den »äußern Frieden«, den Weltfrieden, ausgeweitet. Aus dem anschließenden *Presto* entwickelt sich nochmals eine Kriegsmusik heraus, die durch die gehäuften Friedensanrufungen offensichtlich zurückgedrängt wird. Wenn am Ende ein letztes Mal ein Grollen in der Pauke zu hören ist und alle nochmals erschrocken innehalten und leise murmelnd den Frieden beschwören, ertönen in den Streichern Pizzicato-Töne wie Regentropfen in der *Pastorale* und machen klar: Dies war kein Kriegslärm

mehr, sondern nur ein fernes Donnerrollen, und mit einem letzten »Dona nobis pacem«, das sich hier an die erschrockenen Menschen zu wenden scheint, endet das Werk.

Auf Grund ihrer Grenzen sprengenden Dimensionen und ihrer kritischen Haltung zur Kirche war die *Missa solennis* nicht mehr für den Gottesdienst geeignet, und schon gleich gar nicht für die Inthronisation eines Kardinals. Mag sein, dass Beethoven dies bei der Komposition des *Credo* erst im Laufe des Kompositionsprozesses selbst bewusst geworden ist, von da an verzögerte sich nämlich die Fertigstellung um Jahre. Sein größtes Werk – wie Beethoven den Verlegern gegenüber äußerte – ist ein beeindruckendes Zeugnis seiner Glaubensauffassung, seines Pantheismus, seiner Distanz zur katholischen Lehre, seinem 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 solennis* 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 Zuhörer 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 Erzbischof 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 der Toskana und späteren Kaisers des Heiligen Römischen Reiches lebte. Alle Kinder Leopolds II. erhielten eine hochwertige, 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 Teyber (1756–1822) bekam er ersten Klavierunterricht, und ab 1803 oder 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. Beethoven widmete Rudolph viele seiner bedeutendsten Werke und unterrichtete ihn über lange Zeit. 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 ein, Beethoven in jeder Hinsicht zu unterstützen, und er hielt, dadurch dass er die Partituren auch als Kopie für seine Bibliothek ankaufte, quasi für Beethovens Ordnung. Mehrfach fragte Beethoven nämlich bei der Drucklegung eines Werkes an, ob er für den Stich nicht die Kopie aus Rudolfs 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 Gichtkrankung keine Konzerte mehr. Er verlegte seine musikalischen Studien daraufhin auf das Komponieren.

In seinen eigenen Kammermusikwerken spiegelt sich Rudolfs 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 beeindruckend sind.

Die 16 Opera, die Beethoven ihm widmete, zählen durchwegs zu den bekannteren seines Œuvres und sind zumeist Werke, in denen Rudolfs bevorzugtes Instrument eine wichtige Rolle spielt: Die beiden Klavierkonzerte Nr. 4 und Nr. 5, die *Erzherzog-Sonate* op. 96, das *Erzherzog-Trio* op. 97, 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 Rudolfs 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 Rudolfs. 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.

Genia Kühmeier

Mit dem Ersten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg legte Genia Kühmeier nach dem Studium am Salzburger Mozarteum und an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst 2002 den Grundstein für ihre Karriere. Im selben Jahr feierte sie ihr erstes wichtiges internationales Debüt als Diane in Glucks *Iphigénie en Aulide* an der Mailänder Scala unter Riccardo Muti. 2003 wurde die gebürtige Salzburgerin als Karajan-Stipendiatin Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper (bis 2006) und für ihr dortiges Debüt als Inès in Donizettis *La favorite* sogleich mit der Eberhard-Waechter-Medaille ausgezeichnet. Am selben Haus verkörperte sie wenig später erstmals die Pamina in Mozarts *Zauberflöte*, eine Partie, mit der Genia Kühmeier seitdem auf vielen großen Bühnen weltweit glänzte: bei den Salzburger Festspielen unter Riccardo Muti, an der New Yorker Metropolitan Opera, der Bayerischen Staatsoper, dem Royal Opera House Covent Garden und der Mailänder Scala. Bei den Salzburger Festspielen wurde Genia Kühmeier außer für »ihre« Pamina auch für die Gestaltung der Euridice in Glucks *Orfeo ed Euridice* (2010), der *Figaro-Gräfin* (2011) und der Micaëla (*Carmen*) gefeiert. Weitere wichtige Rollen ihres Repertoires sind Ilia (*Idomeneo*), Antonia (*Hoffmanns Erzählungen*), Sophie (*Der Rosenkavalier*) und Zdenka (*Arabella*). Auf dem Konzertpodium arbeitet die Sopranistin u. a. mit Nikolaus Harnoncourt, Simon Rattle, John Eliot Gardiner, und auch in den internationalen Liedzentren ist sie regelmäßig zu Gast. Beim Symphonieorchester in München war sie zuletzt im Herbst 2007 mit Berlioz' *Messe solennelle* unter Riccardo Muti und Poulencs *Stabat mater* unter Mariss Jansons zu erleben. Im Sommer 2012 begleitete sie Mariss Jansons und seine Musiker auf ihrer Festival-Tournee mit Mahlers Zweiter Symphonie.

Elisabeth Kulman

Die österreichische Mezzosopranistin Elisabeth Kulman erhielt ihre Ausbildung an der Wiener Musikuniversität bei Helena Lazarska. Nach ihrem Debüt als Pamina an der Wiener Volksoper war sie einige Jahre als Sopranistin, vor allem in den großen Mozart-Partien, zu hören. Seit ihrem Wechsel ins Mezzosopran- und Altfach 2005 feierte sie Erfolge u. a. als Carmen, Brangäne (*Tristan und Isolde*), Erda und Waltraute (*Der Ring des Nibelungen*), Marina (*Boris Godunow*), Ulrica (*Un ballo in maschera*), Mrs. Quickly (*Falstaff*) und Orlofsky (*Die Fledermaus*) und entwickelte sich an der Wiener Staatsoper rasch zum »Publikumsliebbling Nummer eins« (Die Presse). Besonderes Aufsehen erregte sie hier als Gora in der Uraufführung von Aribert Reimanns Oper *Medea* sowie – an der Seite von Anna Netrebko und Elina Garanca – als Smeton in Donizettis *Anna Bolena*. Bei den Salzburger Festspielen gab Elisabeth Kulman 2010 ihr umjubeltes Debüt als Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice* unter Riccardo Muti. Die Sängerin ist auch regelmäßig im Konzertbereich tätig und arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, Christian Thielemann, Franz Welser-Möst und Thomas Hengelbrock. Mit besonderer Hingabe widmet sie sich dem Liedgesang, immer wieder auch abseits der konventionellen Pfade. Neben Liedern von Mussorgsky, Mahler und Liszt veröffentlichte sie 2012, gemeinsam mit Bo Skovhus und den Bamberger Symphonikern unter Sebastian Weigle, eine hochgelobte CD mit Orchesterliedern des Brahms-Zeitgenossen Hans Sommer. 2013 entstand für arte eine Filmaufnahme von Wagners *Wesendonck-Liedern* am originalen Flügel in der Villa Tribschen in Luzern. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks konnte man Elisabeth Kulman

zuletzt 2011 mit Haydns Paukenmesse unter Bernard Labadie 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 McCreech 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 2009 den Orpheus bei der Uraufführung von Harrison Birtwistles Oper *The Corridor* bei den Festivals in Aldeburgh und Bregenz sowie am Southbank Centre in London. Außerdem war er als Peter Quint in Brittens *The Turn of the Screw* sowie als Tom Rakewell in Strawinskys *The Rake's Progress* zu erleben. Als Liedsänger widmet sich Mark Padmore immer wieder den drei Zyklen Schuberts – die gemeinsam mit Paul Lewis veröffentlichte CD wurde mit dem Vocal Solo Award des Magazins Gramophone ausgezeichnet. Für Schumanns *Dichterliebe* mit Kristian Bezuidenhout gewann er 2011 einen Edison Klassik Award, und 2013 erhielt der Tenor einen ECHO Klassik für die Aufnahme von Brittens *Serenade* und *Nocturne* sowie Gerald Finzis *Dies Natalis*. Mark Padmore ist Artistic Director des St Endellion Summer Music Festival im britischen Cornwall. Beim Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks ist der Tenor ein gern gesehener Gast, zuletzt war er in München im Dezember 2013 mit Haydns *Schöpfung* unter Bernard Haitink zu erleben.

Hanno Müller-Brachmann

Hanno Müller-Brachmann, aufgewachsen in Süd-baden und in der Knabenkantorei Basel musikalisch früh geschult, studierte bei Ingeborg Most und Rudolf Piernay, außerdem besuchte er die Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Noch während seiner Ausbildung holte Daniel Barenboim den 27-Jährigen an die Berliner Staatsoper, deren Ensemble er 13 Jahre angehörte. Hier wurden ihm die großen Mozart-Partien zu Paraderollen, daneben war er an seinem Stammhaus in vielen anderen wichtigen Partien wie Orest (*Elektra*), Amfortas (*Parsifal*), Golaud (*Pelléas et Mélisande*) und Wotan (*Das Rheingold*) sowie in den Uraufführungen von Elliott Carters *What Next?* und Pascal Dusapins *Faustus, the Last Night* zu hören. Gastspiele führten ihn u. a. an die Staatsopern in Hamburg, Wien und München. Auch im Konzert- und Liedfach genießt Hanno Müller-Brachmann einen hervorragenden Ruf. »Kultiviert, textbezogen und differenziert«, bezeichnete Die Presse 2012 sein Lieddebüt im Wiener Konzerthaus. Der Bassbariton gibt Liederabende an der Seite von Hartmut Höll, Eric Schneider, Malcolm Martineau und Daniel Barenboim. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Andrés Schiff, mit dessen Cappella Andrea Barca er regelmäßig auftritt. Bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks debütierte er im Dezember 2013 unter Franz Welser-Möst mit Schuberts Es-Dur-Messe. Kurz darauf folgten Auftritte in

Haydns *Schöpfung* unter Bernard Haitink. Mit demselben Werk und in derselben Besetzung wirkte er im vergangenen Juli auch am Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele mit. Hanno Müller-Brachmann ist seit 2011 Professor an der Musikhochschule Karlsruhe und setzt sich leidenschaftlich für den Erhalt und die Verbesserung der musikalischen Bildung in Deutschland ein.

Bernhard Haitink

Seit sechs Jahrzehnten steht der uneitle und stets dem größten künstlerischen Ernst verpflichtete niederländische Dirigent an den Pulten der renommierten Orchester und Opernhäuser in aller Welt. Anfang März 2014 feierte Bernard Haitink seinen 85. Geburtstag, noch anlässlich dieses Jubiläums eröffnete er die Saison 2014/2015 mit einem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw mit dem Radio Filharmonisch Orkest, jenem Orchester, bei dem er vor 60 Jahren sein erstes Festengagement antrat. Seine steile Karriere begann 1956, als er, gerade 27-jährig, erstmals das Orchester dirigierte, mit dem ihn später eine langjährige, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit verbinden sollte: das Concertgebouworkest Amsterdam. Von 1961 bis 1988, die ersten Jahre noch zusammen mit Eugen Jochum, war er Musikalischer Direktor und Chefdirigent des traditionsreichen Orchesters. Weitere Positionen als Musikalischer Direktor bzw. Chefdirigent hatte Bernard Haitink beim London Philharmonic Orchestra (1967–1979), bei der Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), am Londoner Royal Opera House Covent Garden (1988–2002), bei der Staatskapelle Dresden (2002–2004) sowie beim Chicago Symphony Orchestra (2006–2010) inne. Zudem ist er "Conductor Emeritus" des Boston Symphony Orchestra, "Patron" des Radio Filharmonisch Orkest und Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe.

Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks verbindet ihn seit seinem ersten Auftritt 1958 eine herzliche und regelmäßige Zusammenarbeit, aus der u. a. eine vielgelobte Aufnahme des *Ring des Nibelungen* hervorging. Der Live-Mitschnitt einer Aufführung von Mahlers Neunter Symphonie von 2011 wurde mit einem ECHO Klassik 2013 ausgezeichnet. Zuletzt gastierte Bernard Haitink bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit Haydns *Schöpfung* im Dezember 2013 in München sowie im Juli dieses Jahres zur Eröffnung der Salzburger Festspiele.

Mit großem Engagement widmet sich Bernard Haitink auch der Förderung junger Talente. Beim Lucerne Festival zu Ostern gibt er jedes Jahr eine dirigentische Meisterklasse, außerdem leitet er in dieser Saison einen Meisterkurs an der Zürcher Hochschule der Künste sowie einen Workshop an der Guildhall School of Music and Drama in London.

Bernard Haitink trägt den Titel "Knight of the British Empire" und ist "Companion of Honour" des United Kingdom. 1991 wurde ihm der "Erasmus"-Preis, die höchste kulturelle Auszeichnung der Niederlande, verliehen, und 2007 kürte ihn die Zeitschrift *Musical America* zum "Musiker des Jahres". Außerdem ist er Träger des Haus-Ordens von Oranien-Nassau.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00-34111

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm (Werktext *Missa solennis*, Porträt Erzherzog Rudolph): Originalbeiträge für dieses Heft;

Biographien: Vera Baur (Kühmeier, Kulman, Müller-Brachmann), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Padmore, Haitink).