

MUTI

VERDI

REQUIEM

Mittwoch 1.11.2017
Donnerstag 2.11.2017
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – ca. 21.45 Uhr

17/18

RICCARDO MUTI
Leitung

KRASSIMIRA STOYANOVA
Sopran
ELĀNA GARANČA
Mezzosopran
FRANCESCO MELI
Tenor
RICCARDO ZANELLATO
Bass

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Howard Arman

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr

Moderation:
Mittwoch, 1.11.2017: Michaela Fridrich
Donnerstag, 2.11.2017: Markus Thiel
Gast: Wolfgang Gieron, Mitglied der Zweiten Geigen
im Symphonieorchester

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Donnerstag, 2.11.2017

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Donnerstag, 2.11.2017

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

PROGRAMM

Giuseppe Verdi

»Messa da Requiem«

Nr. 1 Requiem und Kyrie

Andante

Nr. 2 Dies irae

Allegro agitato

Tuba mirum

Allegro sostenuto

Mors stupebit

Molto meno mosso

Liber scriptus

Allegro molto sostenuto

Quid sum miser

Adagio

Rex tremendae

Adagio maestoso

Recordare

Lo stesso tempo

Ingemisco

Lo stesso tempo – Poco meno mosso

Confutatis

Andante – Allegro agitato

Lacrymosa

Largo

Nr. 3 Offertorio

Andante mosso – Allegro mosso – Adagio

Nr. 4 Sanctus und Benedictus

Allegro

Nr. 5 Agnus Dei

Andante

Nr. 6 Lux aeterna

Molto moderato

Nr. 7 Libera me

Moderato – Allegro agitato – Andante – Allegro risoluto

»Das Wahre erfinden«

Zu Leben und Schaffen von Giuseppe Verdi

Jörg Handstein

»Puls zwischen 170 und 180, sehr unregelmäßig, schwach. Pupillen extrem verengt, reagieren nicht bei Lichtreiz. Völliger Verlust von Bewusstsein und Reflexen. Das Leben des Maestro ist dabei, langsam zu verlöschen.« In allen medizinischen Details berichten die Zeitungen über die letzten Tage Giuseppe Verdis. Sein Tod ist eine öffentliche Angelegenheit. »Geschlossen wegen nationaler Trauer«, steht noch am selben Tag an den Geschäften Mailands. Das Begräbnis am 30. Januar 1901 findet nach Verdis Willen in aller Stille statt, aber die Überführung an seine endgültige Ruhestätte in der Casa di Riposo wird am 27. Februar mit allem Pomp begangen, ein Staatsakt, dem 300.000 Menschen beiwohnen. Ein Chor von 880 Stimmen singt »Va pensiero«. Sechs Pferde ziehen eine Prachtkarosse, die sich hoch aus den wogenden Massen erhebt. Würde je

einem Künstler eine solche letzte Ehre zuteil? Verdi ist wie der Dichter Alessandro Manzoni ein nationales Symbol. Man verehrt ihn als »Maestro della rivoluzione«, als Wegbereiter der Befreiung und Einigung Italiens, als Mann des Volkes, der es von ganz unten nach ganz oben gebracht hat und doch dem Volk verbunden geblieben ist, bescheiden und einfach. »Ich war, bin und bleibe immer ein Bauer aus Le Roncole«, hatte Verdi selbst gerne behauptet.

In Le Roncole, einem winzigen Dorf 30 km nordöstlich von Parma, ist tatsächlich kaum mehr geboten als Ackerbau und Viehzucht, aber Verdis Vater Carlo ragt als Gastwirt, Ladenbesitzer und zeitweise Kirchenschreiber empor aus der Masse der Bauern. Die Familie bewohnt zum Zeitpunkt von Verdis Geburt (9. oder 10. Oktober 1813) eine »Casa padronale« und nicht das als eine Art Nationalheiligtum zu besichtigende »Geburtshaus«. Sehr früh gefördert, ist der kleine Giuseppe mit zehn Jahren in der Lage, das Organistenamt seines alten Lehrers zu übernehmen. Er wohnt nun im nahe gelegenen Busseto, wo ihm das Gymnasium die Grundlagen einer humanistischen Bildung vermittelt. Der Kirchenkapellmeister Ferdinando Provesi führt ihn in das Handwerk des Komponierens ein, und Antonio Barezzi, ein wohlhabender Kaufmann, der auch dem örtlichen Musikverein vorsteht, nimmt ihn unter seine Fittiche. Schon mit 13 Jahren schreibt Verdi sowohl für das kirchliche als auch weltliche Musikleben Bussetos. Barezzi wird für ihn eine Art zweiter Vater, und so wächst er in einem bürgerlichen, kulturell ambitionierten Umfeld auf, das ihn entscheidend prägt. Man denkt liberal und steht nicht besonders gut mit der Kirche, die in Busseto großen Einfluss hat. Als Verdi nach seinem Studium in Mailand (1832–1835) Musikdirektor in Busseto werden soll, liefern sich die »fortschrittlichen« Bürger und die »reaktionären« Kleriker einen komisch-verbissenen Kleinkrieg, der an *Don Camillo und Peppone* denken lässt. Verdi bekommt im Frühjahr 1836 den Posten und heiratet sodann Barezzis Tochter Margherita. Zwei Kinder kommen in den nächsten zwei Jahren zur Welt: Virginia und Icilio, benannt nach republikanischen Freiheitshelden aus dem alten Rom. Ein gesichertes bürgerliches Leben bahnt sich an, aber Verdi hat größere Ambitionen. Er arbeitet an einer Oper, und als sich im Herbst 1838 die Aussicht auf eine Aufführung an der Scala bietet, gibt er seine Existenz auf. Er zieht mit seiner Familie nach Mailand, in eine ungewisse Zukunft.

Es ist unglaublich: Sein *Oberto*, das Werk eines Anfängers, kommt im November 1839 tatsächlich auf die bedeutendste Bühne Italiens, läuft mit einigem Erfolg und verschafft Verdi einen Vertrag mit Antonio Merelli, dem mächtigen Direktor der Scala. Seine Kinder hat er zu diesem Zeitpunkt bereits verloren, im Juni 1840 stirbt auch noch Margherita. Seine Familie ist ausgelöscht. Dieser frühe Schlag des Schicksals führt zu einem illusionslosen Blick auf das Leben, dessen Ende Verdi immer wieder auf die Bühne bringen wird: »Man sagt, diese Oper [*Il trovatore*] sei zu traurig und es gäbe zu viele Tote darin. Aber schließlich ist im Leben doch alles Tod. Was existiert schon?« Was Verdi dem Tod entgegengesetzt, sind nicht Trost und Hoffnung, sondern eine besondere Vitalität, eine elementare Kraft, die Lebensfülle seiner Figuren, das zarte Licht, das immer wieder in seine düsteren Szenarien einfällt. Mit seiner dritten Oper *Nabucco* hat Verdi (nach dem Fiasko einer komischen Oper) seine Stimme gefunden. Die Premiere am 8. März 1842 zieht enorm viele Aufführungen an der Scala und auswärts nach sich. Das ist der Durchbruch. Verdis frühe Opern und die darin enthaltenen patriotischen Chöre wie »*Va pensiero*« sollen nach landläufiger Meinung eine wichtige Rolle im Freiheitskampf der Italiener gespielt haben. Das aber ist eher eine Legende.

Der Erfolg des *Nabucco* öffnet Verdi die mondänen Salons Mailands, wo er tatsächlich mit Patrioten und Republikanern in Kontakt kommt. Er selbst äußert sich politisch erst nach Ausbruch der Revolution im März 1848: »Es gibt und darf jetzt nur eine Musik geben: die Musik der Kanonen.« Dazu passend liefert er seine einzige Oper, die eindeutig gegen die herrschenden Österreicher Stellung bezieht: *La battaglia di Legnano*. Weit revolutionärer ist jedoch *Macbeth* (1847), mit dem Verdi Konventionen der italienischen Oper sprengt und in Abgründe der menschlichen Seele vordringt. Zugleich ist er jetzt darauf bedacht, über Italien hinaus zu wirken und damit seine ohnehin enormen Honorare noch weiter zu steigern. Er lebt in Paris und ist geschäftlich weit aktiver als politisch. Im Mai 1848 kauft er ein Landgut von über 100 Hektar: Sant'Agata bei Busseto. Gemeinsam mit der ehemaligen Sängerin Giuseppina Strepponi lässt er sich 1851 dort nieder. Für seine Opern sucht er nach »kühnen Stoffen, kühn bis zum äußersten«. Es entsteht die Trias, die seinen Weltruhm begründet: *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata*. Verdi bringt gezielt Charaktere auf die Bühne, die nicht in das übliche Schema von Opernfiguren passen,

Außenseiter der Gesellschaft, deren Psyche so komplex und vieldeutig erscheint, dass sie wie leibhaftige Menschen wirken. Dennoch erschafft Verdi große Bühnengestalten, die keineswegs aus dem realen Leben gegriffen sind: »Das Wahre kopieren mag eine gute Sache sein, aber das Wahre erfinden ist besser, viel besser.«

Die Jahre von 1859 bis 1861 bringen Italien die Einheit und Unabhängigkeit – nicht aber die Republik. Es herrscht König Vittorio Emanuele II., und das Parlament wird von kaum zwei Prozent der Bevölkerung gewählt. Auch in Verdis Leben verändert sich viel in diesen Jahren. Er heiratet Giuseppina, schwenkt politisch um auf die liberal-konservative Linie der Regierung und ist bis 1865 sogar Parlamentsabgeordneter. Er schreibt nicht mehr eine Oper nach der anderen, sondern nimmt nur noch wenige, aber exorbitant bezahlte Aufträge aus dem Ausland an: *La forza del destino* 1861 für St. Petersburg (60.000 Francs), *Don Carlos* 1867 für Paris (50.000 Francs), *Aida* 1871 für Kairo (150.000 Francs). Alle drei Werke orientieren sich an der Grand Opéra, deren bereits etwas verblichene Pracht Verdi neu aufleben lässt. Mit zunehmender Meisterschaft gelingt ihm eine Synthese des französischen Modells mit seinen italienischen Wurzeln und seinen eigenen Ideen. Während sich der Nationalstaat »Italien« herankurbelt, agiert Verdi international. Zugleich festigt er sein zweites Standbein in der Heimat, die Landwirtschaft. Er kauft Grund hinzu, bis sein Gut unglaubliche 650 Hektar umfasst, er beschäftigt bis zu 200 Landarbeiter, er modernisiert die Anbaumethoden. Verdi ist ein Agrar-Unternehmer, ein typischer Großgrundbesitzer der Po-Ebene, wenn auch kultivierter. Mit einem »Bauern« dieser Zeit hat diese Existenzform kaum etwas gemeinsam. Antonio Ghislanzoni, der Librettist der *Aida*, berichtet vom Leben auf Sant' Agata: »Um fünf Uhr morgens geht er durch die Alleen des Parks, inspiziert die Felder und die Bauernhöfe, entspannt sich durch eine Bootsfahrt auf dem Teich. Keinen Augenblick Pause! [...] Um die starken Emotionen abzureagieren, flüchtet er in Geschichte und Philosophie. [...] Signora Giuseppina Strepponi, eine ebenso gebildete wie liebenswerte Gattin, teilt mit diesem Mann vom alten Schlag die leichten Arbeiten in der Villa. In beider Herzen regiert die Harmonie, und die Harmonie sorgt im Haus für Ordnung und Wohlbefinden.« Giuseppinas geheime Notizen zeichnen ein weniger idyllisches Bild: »2. Juli [1867] Auch heute Unwetter wegen eines offenen Fensters und weil ich versucht habe, ihn zu beruhigen. Er wurde wütend und sagte, dass er die ganze Dienerschaft davonjagen wolle, dass ich zu ihnen hielte [...] Gebe Gott, dass er sich beruhigt, weil ich darunter sehr leide und allmählich die Fassung verliere.« Auch das Personal leidet an dem herrischen und launischen Verhalten seines »Padrone«. Die zunehmende Verarmung der Landbevölkerung in den 1870er und 1880er Jahren sieht Verdi mit Besorgnis, teils aus Angst vor Aufruhr, teils aus Mitleid. Mit wohltätigen Maßnahmen versuchen die Verdis, das Elend in ihrer Umgebung zu mildern. Dazu gehört auch eine denkwürdige Aufführung des Requiems zugunsten der Flutopfer von 1879.

Sein Operschaffen betrachtet Verdi jetzt als abgeschlossen. Oder doch nicht? Von Arrigo Boito, einem Komponisten und ausgezeichneten Dichter kauft er ein Libretto mit dem Titel *Otello*. Immer wieder in seinem Leben war der Versuch gescheitert, Shakespeares *King Lear* auf die Bühne zu bringen. Soll er sich noch einmal an eine Oper nach seinem Lieblingsdichter wagen? Verdi zögert über Jahre hinweg. Die Uraufführung des *Otello* am 5. Februar 1887 gerät dann natürlich zur absoluten Sensation. Verdi hatte seine dramatisch-psychologische Kunst weiterentwickelt und den seelischen Verfall eines Menschen in einer durchkomponierten Handlung gezeigt. Und dennoch hat er Wagners »Musikdrama« umschifft und eine »richtige« Oper geschrieben! Auch seiner schonungslos tragischen Lebensauffassung hat er noch einmal grandios Ausdruck gegeben. Wie wäre es nun mit einer Komödie? Boito bringt es auf den Punkt: »Es gibt nur einen Weg, besser als mit dem *Otello* zu enden, und das ist der, siegreich mit dem *Falstaff* zu enden.« Unter vielerlei Kummer des Alters schreibt Verdi seine vielleicht genialste Partitur, ein feines Gewebe aus vokalen und instrumentalen Gesten, aus geistreichen Anspielungen und stilistischen Zitaten aus der Operngeschichte. Es ist eine philosophische, selbstreflexive Musik. All die Leidenschaften, Konflikte und Schicksale des Menschen, die Verdi ein Leben lang mit unerbittlichem Ernst beschworen hatte, macht er jetzt zum Gegenstand eines leichten, heiteren, ironischen Spiels. Das Leben, wie es der überzeugte Pessimist Verdi sieht, erscheint dadurch in keinem besseren Licht. »Aber es lacht gut, wer zuletzt lacht.« Mit diesen Worten endet Verdis Lebenswerk (dazu zählt allerdings auch das Altersheim für Musiker, die »Casa di Riposo«, das er in Mailand noch bauen lässt). Die Uraufführung des *Falstaff* am 9. Februar 1893 wird wieder zum Event, aber nicht jedermann kann sich an dieser tiefgründigen Komödie wirklich vergnügen. Schaut man von hier

aus noch einmal zurück auf Verdis Leben und Schaffen, zeigt sich, wie eng und schief das Bild ist, das man sich von ihm gemacht hat. Verdi war ein nicht immer vorbildlicher Mensch, und auch nicht der Sänger der Nation oder eines unterdrückten Volkes. Sein künstlerisches Herz schlug für die einzelne, große, leidende Seele. Was er einmal über Shakespeare sagte, war er wohl selbst: »Il grande Maestro dell cuore umano«.

Das Drama des jüngsten Tags

Zu Giuseppe Verdis *Messa da Requiem*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Juli/August 1869 (Urfassung des *Libera me* für die *Messa per Rossini*); Sommer 1873 – April 1874 (Neufassung des *Libera me* und Komposition aller übrigen Requiem-Teile); Januar 1875 (zweite Vertonung des *Liber scriptus*)

Widmung

Zum ersten Todestag Alessandro Manzonis am 22. Mai 1874

Uraufführung

22. Mai 1874 in der Mailänder Kirche San Marco unter Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

9. oder 10. Oktober 1813 in Le Roncole bei Busseto – 27. Januar 1901 in Mailand

Am 13. November 1868 starb im Alter von 76 Jahren Gioacchino Rossini. »Ein großer Name ist aus der Welt entschwunden! Niemand in unserer Zeit genoss einen so hervorragenden Ruf und eine solche Popularität. Er war der Ruhm Italiens! Wenn der andere, der noch lebt, nicht mehr sein wird, was wird uns dann bleiben?«, fragte Giuseppe Verdi in einem Brief an Clara Maffei, und die Contessa wusste natürlich, um wen es sich bei dem »anderen« handelte: um den bedeutenden italienischen Dichter Alessandro Manzoni, den Autor des historischen Romans *I promessi sposi* (*Die Verlobten*). Wenige Tage zuvor war Verdi mit einem denkbar ausgefallenen Vorschlag an seinen Mailänder Verleger Tito Ricordi herantreten. Er hatte ihm das Projekt eines Requiems entworfen, das am ersten Todestag Rossinis zum Gedächtnis des Verstorbenen in Bologna, »Rossinis wahrer musikalischer Heimat«, erklingen sollte. Das Erstaunlichste an diesem Unternehmen war Verdis Anregung, die geplante Totenmesse als ein Gemeinschaftswerk namhafter italienischer Musiker zu realisieren, denn damit löste er sich von seinen eigenen, sonst unumstößlichen Grundsätzen. Schließlich hatte Verdi ausdrücklich gesagt: »Ein Stück, von mehreren Komponisten geschrieben, wird, selbst wenn sie alle Genies wären, immer ohne Einheitlichkeit, ohne Charakter, ohne Stil und vor allem ohne jene grundlegende Idee bleiben, welche die ganze Komposition beherrscht und prägt.« Doch die Vision einer patriotischen Totenfeier ließ offenbar solche künstlerischen Bedenken verblassen: »Es genügt, dass der Tag kommt, die Zeremonie stattfindet und schließlich das historische Ereignis, wohlgemerkt das historische Ereignis, Wirklichkeit wird.« Mit anderen Worten: Die nationale Einheit erschien Verdi wichtiger als die musikalische.

Die *Messa per Rossini* wurde tatsächlich fristgerecht vollendet, mit der Beteiligung von insgesamt 13 Komponisten, unter denen Verdi seinem Wunsch gemäß für das abschließende *Libera me* zuständig war. Eine Aufführung jedoch kam nicht zustande. Sie scheiterte an der explosiven Mischung aus bürokratischer Blockade, geschäftlichen Interessen und verletzter Eitelkeit. Überdies zeigte sich Verdi unter keinen Umständen bereit, einer Verschiebung des Konzerttermins auf einen Zeitpunkt nach dem Todestag Rossinis oder der Verlegung in eine andere Stadt als Bologna zuzustimmen. So erlebte das ungewöhnliche Requiem seine Premiere erst mit 119-jähriger Verspätung 1988 in Stuttgart unter der Leitung von Helmuth Rilling.

»Jetzt ist alles zu Ende!« – Der Tod Manzonis

Als der Komponist und Dirigent Alberto Mazzucato zu Beginn des Jahres 1871 noch einmal einen prüfenden Blick auf die im Ricordi-Archiv verwahrte Kollektiv-Partitur warf, entschloss er sich spontan, Verdi in einem Brief seine Begeisterung über das *Libera me* mitzuteilen: »Sie, verehrter

Maestro, haben das schönste, großartigste und unübertrefflich poetischste Stück geschrieben, das sich vorstellen lässt.« Gerührt und geschmeichelt antwortete Verdi auf diese euphorischen Zeilen: »Ihre Worte hätten in mir beinahe das Verlangen geweckt, später einmal die Messe zu vervollständigen, um so mehr, als ich im Grunde ja das *Requiem* und das *Dies irae*, die beide im *Libera* wiederkehren, bereits komponiert habe und nur noch ausarbeiten müsste. [...] Aber seien Sie beruhigt: Das ist eine Versuchung, die vorübergehen wird wie so viele andere.« Zwei Jahre später wurde aus der »Versuchung« eine innere Notwendigkeit: Im hohen Alter von 88 Jahren starb am 22. Mai 1873 in seiner Heimatstadt Mailand Alessandro Manzoni. Verdi war von dieser Nachricht derart erschüttert, dass er sich außerstande sah, an der Beisetzung teilzunehmen: »Jetzt ist alles zu Ende! Und mit ihm endet unser reinster, unser heiligster, unser größter Ruhm.« Im Zeichen des Risorgimento und in einem Klima nationalen Überschwangs trug Verdis Verehrung für Manzoni, den er als »Muster der Tugend und des Patriotismus« würdigte, nahezu religiöse Züge. Auf ein Widmungsphoto, das er dem Dichter zukommen ließ, schrieb Verdi die Worte: »Sie sind ein Heiliger, Don Alessandro!« Und nachdem er Manzoni im Sommer 1868 persönlich begegnet war, bekannte er: »Ich wäre vor ihm niedergekniet, wenn man Menschen anbeten könnte.« So lag es für Verdi nahe, den Grundgedanken des gescheiterten Rossini-Projekts wieder aufzugreifen und in Mailand, der Stadt Manzonis, für den ersten Jahrestag seines Todes ein Requiem vorzubereiten, ein eigenes diesmal, keine Gemeinschaftsarbeit. Ausgehend von einer Neufassung des *Libera me*, schuf Verdi, ganz wie er es Mazzucato noch rein theoretisch geschildert hatte, die fehlenden Sätze seiner *Messa da Requiem*, die er bis Mitte April 1874 abgeschlossen hatte. Das *Liber scriptus* jedoch ist in der uns heute vertrauten Gestalt – als ein Solo für Mezzosopran – erst im Januar 1875 entstanden und ersetzt die ursprüngliche Fassung, eine vierstimmige Fuge.

Für die Uraufführung des Requiems am 22. Mai 1874, die er selbst dirigierte, wählte Giuseppe Verdi keinen Konzertsaal, kein Theater, sondern die Mailänder Kirche San Marco, die ihm akustisch günstiger erschien als der Dom oder als die von Manzoni besuchte Kirche San Fedele. Obendrein wurde ihm hier gestattet, eine Totenmesse nach dem römischen Ritus im Rahmen der ambrosianischen Liturgie zu musizieren, die für die Mailänder Kirchenprovinz verbindlich war und ist – benannt nach dem ersten Bischof der Stadt, dem heiligen Ambrosius. Nur eine gottesdienstliche Feier konnte dem tiefgläubigen Katholiken Manzoni, dem Vordenker einer nationalen Erneuerung im Glauben, gerecht werden. Goethe, der von den geistlichen Gedichten des Italieners ebenso eingenommen war wie von den *Promessi sposi*, charakterisierte Manzoni respektvoll als einen »Christ[en] ohne Schwärmerei, als römisch-katholisch ohne Bigotterie, als Eiferer ohne Härte«. In den liberalen und antiklerikalen Kreisen des vereinten Italiens allerdings, die den Katholizismus am liebsten durch eine »Religion des Vaterlandes« verdrängt hätten, sah man die Verehrung für Manzoni mit gemischten Gefühlen. Bei einer Sitzung des Mailänder Stadtrates im Februar 1874 glaubte einer der Ratsherren gegen das Requiem für den verstorbenen Dichter protestieren zu müssen: Es sei schon genug getan worden für Manzoni, dessen Verdienste als Schriftsteller unzweifelhaft, dessen religiöse Ansichten hingegen umstritten seien. Arrigo Boito, Verdis späterer Librettist, äußerte in derselben Versammlung: »Dass der größte lebende Komponist [...] einen großen Autor zu ehren wünscht, ist ein Vorgang, der nur erwähnt werden muss, um den Beifall der ganzen Welt herauszufordern. Und hier, meine Herren, handelt es sich nicht um Messen und Zeremonien, sondern um eine Frage von höherer [!] und größerer Bedeutung. Zudem geht es um eine Frage der Kunst, die zu ignorieren einer zivilisierten Gemeinde als ernstes Versäumnis vorgeworfen werden müsste.« Die Mehrheit des Stadtrates teilte die Bedenken gegen ein Requiem zu Ehren Manzonis nicht und befürwortete die organisatorische und finanzielle Unterstützung der Totenfeier.

»... ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?«

Der Uraufführung in San Marco folgten noch im Mai 1874 drei Vorstellungen der *Messa da Requiem* in der Mailänder Scala. Und dort gehört sie auch hin! Diese Auffassung vertrat jedenfalls in einem an aggressiver Polemik schwerlich zu überbietenden Artikel der Dirigent Hans von Bülow. Er nannte Verdis Totenmesse eine »Oper im Kirchengewande« und kam zu dem hochmütigen Urteil: »Verstohlene Einblicke in die neueste Offenbarung des Componisten von *Trovatore* und *Traviata* haben uns nicht eben lüstern nach dem Genusse dieses ›Festivals‹ gemacht, obwohl wir dem Maestro das Zeugniß nicht versagen können, daß er's sich dießmal hat weidlich sauer

werden lassen. So ist unter anderem die Schlußfuge [des *Libera me*], trotz vieler Schülerhaftigkeiten, Abgeschmacktheiten und Häßlichkeiten, eine so fleißige Arbeit, daß mancher deutsche Musiker eine große Überraschung daran erleben wird. Im allgemeinen herrscht aber der Styl seiner neuesten Periode, wie ihn Berlin und Wien durch die ›Aïda‹ kennen gelernt haben, vor, jener Styl, über den ein witziger Gesangslehrer an der Donau äußerte: daß ›derselbe sich sehr zu seinem Nachtheil verbessert habe‹. Kein Geringerer als Johannes Brahms reagierte mit Empörung auf diese Kritik: »Bülow hat sich unsterblich blamirt, so etwas kann nur ein Genie schreiben.« 18 Jahre später sollte Hans von Bülow in einem reumütig zerknirschten Brief an Verdi Abbitte leisten für die »Ungerechtigkeit« und »Intderanz«, mit der er den italienischen Maestro beleidigt habe: Sein Geist sei verblendet gewesen von fanatischem »Wagnerwahn«. Giuseppe Verdi, der unter Freunden nicht verheimlichte, wie peinlich er von dieser unterwürfigen Entschuldigung berührt war, antwortete dennoch freundlich und großmütig: »Nicht ein Schatten von Schuld fällt auf Sie! Kein Anlass, von Reue und Gnade zu sprechen! Wenn Ihre Ansichten früher andere waren als heute, dann haben Sie sehr gut daran getan, sie zu äußern; ich hätte nie gewagt, mich darüber zu beschweren. Im übrigen, wer weiß, vielleicht haben Sie recht gehabt, damals.« Im Jahr nach der Mailänder Weltpremiere des Requiems war Giuseppe Verdi zu einer Europa-Tournee aufgebrochen. Als er im Juni 1875 die Messe in der Wiener Hofoper dirigierte, saß auch Eduard Hanslick im Publikum und wurde Zeuge einer überschwänglich umjubelten Aufführung. Und obgleich er den allgemeinen Enthusiasmus nicht bedingungslos teilte, traf er dennoch (oder deshalb?) mit seiner Kritik ins Schwarze: Verdi könne »auch im Requiem den dramatischen Componisten nicht verleugnen; Trauer und Bitte, Entsetzen und hoffende Zuversicht, sie sprechen hier eine leidenschaftlichere und individuellere Sprache, als wir sie in der Kirche zu hören gewohnt sind. Auch die religiöse Andacht wechselt in ihrem Ausdruck; sie hat ihre Länder, ihre Zeiten. Was uns in Verdi's Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlswelt seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?« Ganz ähnlich sollte – in eigener Sache – auch Leoš Janáček argumentieren, ein halbes Jahrhundert später, als er seine *Glagolitische Messe* mit den Worten rechtfertigte: »Ich wollte den Leuten einmal zeigen, wie man mit dem lieben Gott spricht!«

Von den neun musikalischen Teilen der römisch-katholischen *Missa pro defunctis* vertonte Verdi nur sieben: den *Introitus* (Eingangsgesang) »Requiem aeternam«, das *Kyrie*, die Sequenz *Dies irae*, das *Offertorium* (Gesang zur Gabenbereitung) »Domine Jesu Christe«, das *Sanctus mit Benedictus*, das *Agnus Dei*, die *Communio* (Gesang zur Kommunion) »Lux aeterna«; die Gesänge zwischen den Lesungen des Wortgottesdienstes dagegen, das *Graduale* »Requiem aeternam« und den *Tractus* »Absolve, Domine«, ließ Verdi aus. Mit dieser Entscheidung hielt er sich an die vorgegebene Textauswahl der *Messa per Rossini*. Auch die Zusammenfassung von *Introitus und Kyrie* geht auf das Projekt von 1869 zurück, ebenso der Verzicht auf einen eigenen Satz für das *Benedictus*. Damals war überdies der Typus einer Kantatenmesse mit ihrer nummernartigen Unterteilung in Soli, Ensembles und Chöre festgelegt worden, ein Modell, wie es auch Verdis Requiem für Manzoni zu Grunde liegt. Anfangs überlegte er sogar, fünf statt der schließlich vier Solisten vorzusehen, eine Erwägung, die abermals auf die *Messa per Rossini* und ihr Sängerkvintett aus Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Bass zurückweist.

»Wie ein Atmen ganz im Licht«

Tröstlicher kann ein Requiem nicht beginnen: Verdi verwandelt die ins Bodenlose absinkende Melodie der Eingangstakte in eine schwebende, lichte, friedvolle Musik, wie ein Abglanz des ewigen Lichts und der überirdischen Ruhe, die der Chor in scheu und andächtig deklamierten Worten erbittet. Das Bild einer trauernden Gemeinde erscheint vor dem geistigen Auge, so empfand und übersetzte es der italienische Komponist Ildebrando Pizzetti: »Man sieht förmlich zunächst einen undurchdringlichen Schatten und dann ein klares, sanftes Licht: und in jenem Schatten menschliche Wesen, die sich in Schmerz und Furcht krümmen; und in jenem Licht recken sie dann ihre Arme gen Himmel, um Milde und Verzeihung zu erleben. Auf diese Weise ist die Musik mehr als ein rein lyrischer Ausdruck, sie ist Vergegenwärtigung von Trauer und Hoffnung.« Vergegenwärtigung in jeder Hinsicht, bildhaft, theatralisch, geradezu realistisch brutal, wagte Giuseppe Verdi mit seiner Komposition der Sequenz *Dies irae*, die mit allen Schrecken entfesselter

Klanggewalten die Vision des Jüngsten Gerichts heraufbeschwört und mit vier Ferntrompeten hinter der Bühne den endzeitlichen Weckrufen eine geradezu szenisch-räumliche Präsenz verleiht. Dasselbe Konzil von Trient, das im 16. Jahrhundert die Lehre vom Fegefeuer dogmatisch fixierte, beschloss auch die Integration des *Dies irae* in die Liturgie der Totenmesse, wie sie ab 1570 im *Missale Romanum* geschrieben stand. Im 19. Jahrhundert, das von tiefgreifenden geistigen und sozialen Verwerfungen aufgewühlt wurde, fanden die mittelalterlichen Verse und die zum schaurigen Erkennungszeichen abgekürzte Melodie der Sequenz einen gewaltigen Widerhall. In Luigi Cherubinis c-Moll-Requiem (1816) lässt ein mark- und beinerschütternder Tamtam-Schlag am Beginn des *Dies irae* die Hörer erzittern. Und Hector Berlioz steigerte die Sequenz in seiner für den Pariser Invalidendom bestimmten *Grande messe des morts* (1837) zu einer Weltuntergangsphantasie von gigantischen Ausmaßen: »Der Text des Requiems war für mich eine lang ersehnte Beute«, räumte er freimütig ein. Natürlich verstand es auch der geborene Dramatiker Verdi, das Donnerkrachen und Angstgeheul des Jüngsten Tages spektakulär in Szene zu setzen. Nicht minder eindrucksvoll jedoch sind die widerstreitenden und stilleren Momente seiner *Messa da Requiem*, die an den Kern der Gerichtsidee rühren: an die Klage (und Selbstanklage) des schuld bewussten Menschen – und sein unerschütterliches Vertrauen in die Gnade des Weltenrichters. Verdi geht beidem, der Gewissensnot und der Hoffnung, musikalisch auf den Grund. Wie einen Fluch schleudern die Chorbässe das »Rex tremendae majestatis« (»König schrecklicher Gewalten«) heraus, hart, unerbittlich, in scharf punktiertem Rhythmus; aber der sanft gezogene Melodiebogen des »Salva me, fons pietatis« (»Gnadenquelle, lass Gnade walten!«) überwindet die Strenge des Furcht einflößenden Herrscherbildes. Die Musik schwingt sich auf zum Gleichnis einer unbegreiflichen Güte, wie sie kaum je ein Komponist bewegender in Töne zu fassen vermochte. Verdi geht bis an die Grenzen des Aussprechbaren, er vertieft sich in die Geheimnisse des Glaubens. Er lässt den Solo-Bass über die Worte des »Mors stupebit et natura« (»Schaudernd sehen Tod und Leben«) meditieren, das Erschauern des Todes angesichts der Auferstehung der Kreaturen: ein metaphysischer Wendepunkt, dem Verstand nicht mehr zugänglich, mit ersterbender Stimme geraunt und rätselhafter Stille überlassen. Das Blut könnte einem in den Adern gefrieren! Und was geschieht am Ende des *Offertoriums*? Nach dem Schlussvers, »Fac eas, de morte transire ad vitam« (»Lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben«) scheint Verdi diesem Gedanken musikalisch nachspüren zu wollen, in unwirklich leuchtenden, immateriellen Klängen sucht er den Übergang in das ewige Leben zu reflektieren. »Wie ein Atmen ganz im Licht / ist es, wie ein schimmernd Schweben ...«, sagt Christian Morgenstern in einem Gedicht.

»Ein Beispiel christlichen Glaubens«

Ein *Sanctus*, wie es beschwingter, ausgelassener nicht vorstellbar wäre; ein *Agnus Dei*, ganz anders dagegen, herb, archaisierend, an eine gregorianische Melodie gemahnend; und schließlich die Abschiedsszene des *Lux aeterna*, das erdenschwere Trauergeleit, »wie ein Kondukt«, das von einer fernen *Musica coelestis* überglänzt wird: So endet die *Messa da Requiem*. Das *Libera me* ist nicht nur entstehungsgeschichtlich – als der älteste Teil dieser Komposition –, sondern auch liturgisch von der Totenmesse getrennt; es wird vor dem Begräbnis als Responsorium ad absolutionem gesungen. In Verdis Vertonung verhält es sich zu dem vorangegangenen *Requiem* wie ein Epilog, ein subjektiver Rückblick. Zwar bricht noch einmal die Schreckensgewalt des *Dies irae* herein; auch das »Requiem aeternam«, die Bitte des *Introitus* um ewige Ruhe, wird inständig wiederholt. Aber vorherrschend bleibt der Affekt der Todesangst, der Verzweiflung, ja der Panik, das berühmte Wort aus dem Markus-Evangelium: »Ich glaube, hilf meinem Unglauben!«, scheint über allem zu stehen. Am Ende versagt Giuseppe Verdi seinen Hörern den Trost, der den Anfang seines Requiems erhellte, und wirft sie mit den angstvoll rezitierten Gebetsworten »Libera me, Domine, de morte aeterna« (»Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tode«) auf sich selbst zurück: »Libera me, libera me ...« Ein offener, ungewisser, unschlüssiger Schluss. Und, paradoxerweise, ein Bekenntnis. »Heute ist der Tag unter den Tagen des Jahres, den er am meisten liebte«, schrieb Arrigo Boito am 24. Dezember 1910 über Giuseppe Verdi, fast ein Jahrzehnt nach dem Tod des Komponisten. »Der Weihnachtsabend erinnerte ihn an die frommen Wunder der Kindheit, den Zauber des Glaubens, der wirklich nur himmlisch ist, wenn er an den blinden Glauben, an das Wunder reicht. Diesen blinden Glauben hatte er leider früh verloren, wie wir alle, aber er vermisste ihn während seines ganzen Lebens vielleicht schmerzlicher als wir. Er hat ein Beispiel christlichen

Glaubens durch die ergreifende Schönheit seiner religiösen Werke gegeben, durch die Befolgung der Riten (Du musst Dich an seinen schönen gesenkten Kopf in der Kapelle von Sant' Agata erinnern), durch seine glanzvolle Huldigung an Manzoni, durch die in seinem Testament gefundene Bestimmung für sein Begräbnis: ein Priester, eine Kerze, ein Kreuz. Er wusste, dass der Glaube die Stütze des Herzens ist. Dem Arbeiter auf dem Felde, den Bedürftigen, die ihn umgaben, stellte er sich selber zum Beispiel, ohne Prahlerei, demütig, streng, um ihrem Gewissen nützlich zu sein. Und hier muss die Untersuchung innehalten; darüber hinauszugehen würde mich weit in die Windungen psychologischer Forschungen führen, bei der seine große Persönlichkeit nichts zu verlieren hätte, bei der ich aber trotzdem fürchten müsste, vom Wege abzukommen.« Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* bleibt von solchen biographischen Mutmaßungen unberührt: ein »Beispiel christlichen Glaubens«, der Wahrheit nah und fern, hoffnungsvoll und angsterfüllt.

Von Pult zu Pult (1)

Amélie Pauli hat mit Natalie Schwaabe (Flötistin im BRSO seit 1996) und Markus Steckeler (Schlagzeuger im BRSO seit 1981) über die Kommunikation innerhalb des Orchesters gesprochen – und über ein Thema, das ihnen besonders am Herzen liegt: Musikvermittlung.

AP Flöte und Schlagzeug – wie viel Kontakt haben diese beiden Instrumentengruppen miteinander, und wie funktioniert das Zusammenspiel ohne Sichtkontakt?

MS Wir sind am Schlagzeug immer darauf angewiesen, alles zu hören und alles im Auge zu behalten. Dabei ist es natürlich eher von Vorteil hinten zu sitzen, mit Blick auf das ganze Orchester. Bei Neuer Musik kann es aber auch vorkommen, dass wir vorne direkt hinter den Ersten Geigen sitzen oder sogar an der Rampe. Dann sehen wir die Flöten auch mal von vorne.

NS Manchmal sitzen wir auch sehr nah aufeinander, mit dem Schlagzeug fast direkt neben oder hinter uns. Es kommt also wirklich auf die Orchesteraufstellung an, diesbezüglich müssen wir immer sehr flexibel sein.

MS Unsere Entfernung zum Dirigenten beträgt ungefähr zehn Meter. Rein physikalisch ist das natürlich sehr gefährlich, und es kann passieren, dass unser Einsatz zu spät kommt, zumindest für das Ohr des Dirigenten oder die Ersten Geigen. Deswegen möchten wir natürlich möglichst weit vorne sitzen, wenigstens mit den wichtigeren Instrumenten wie kleine Trommel und Glockenspiel. Da kann es schon vorkommen, dass wir sehr dicht an den Klarinetten oder Flöten sitzen, was uns natürlich nicht immer sehr beliebt macht.

NS Meine Piccoloflöte ist auch nicht gerade sehr beliebt (*lacht*). Im Orchester ist es ja nicht üblich, dass man sich während einer Probe umdreht – das macht man einfach nicht. Umso faszinierender finde ich, wie gut das Zusammenspiel auch ohne Blickkontakt klappt. Man spürt euch einfach, durch die Vibrationen.

AP Natürlich hält der Dirigent die Zügel in der Hand, aber wie funktioniert die subtilere Kommunikation untereinander? Wohin richtet sich der Blick in erster Linie?

NS Es kommt immer darauf an, mit welcher Instrumentengruppe man zusammenspielt. Je nachdem geht dann der Blick zu den Geigen oder Bratschen. Wenn ein Solist spielt, schaue ich oft auf den Rücken des Künstlers. Auf diese Weise kann man sehr gut nachempfinden, wie es weiter geht, auch ohne Augenkontakt. Beim Pianisten hingegen sieht man, dass er einen Akkord anschlägt, obwohl man ihn erst später hört. Hier ist es also wichtig, auf Sicht zu spielen.

MS Natürlich ist der Dirigent als Hauptverantwortlicher im Auge zu behalten. Sein Impuls ist für die musikalische Gestaltung wichtig. Aber wir würden total falsch spielen, würden wir allein seinem Schlag folgen. Das klappt nur bei ganz wenigen Dirigenten.

NS Markus, kannst Du Dich noch erinnern, als wir mit Carlos Kleiber zusammengearbeitet haben? Das muss in den 90ern gewesen sein. Es ging damals um eine bestimmte Stelle, die er nicht dirigieren wollte, weil er meinte, das könne nur funktionieren, wenn wir seine Gedanken lesen. Er hat also keinen Einsatz gegeben, und trotzdem haben alle perfekt zusammengespielt. Das war grandios.

MS Eigentlich machen wir dieses »Gedankenlesen« ja täglich und erst recht, wenn ein Dirigent zum ersten Mal bei uns ist. Am interessantesten ist es wirklich immer dann, wenn nicht gesprochen wird. Das ist auch das Geheimnis der sagenumwobenen Dirigenten, die gar nicht viel tun und nur mit ihrer Aura und mit ihrer Konzentration das Orchester führen. Natürlich kann dabei viel schiefgehen, aber wenn es gut geht, sind das die schönsten Momente überhaupt.

NS Dieses richtige Gefühl ist auch wichtig, wenn man neue Kollegen sucht. Ich würde sagen, man sucht immer Gleichgesinnte, die ähnlich intuitiv spüren wie man selbst.

MS Darin liegt oft das Problem bei den Probespielen. Man sucht Leute, die perfekt spielen. Wir können aber nicht wissen, ob die Perfektion schon alles ist oder ob vielleicht etwas Wesentliches fehlt. Aber genau das brauchen wir: das Gefühl hinter der Perfektion. Es gibt Leute, die sind so auf Technik getrimmt, dass sie die zweite Ebene der Musik nicht fühlen können. Ein inzwischen pensionierter Kollege hat mal nach einer langen Debatte über ein Probespiel gesagt, wir sollten nicht so viel reden, wir sollten lieber auf unser Herz und unser Gefühl hören. »Das Kollektiv irrt nicht«, sagte er. Wir bräuchten keine Angst vor einer falschen Entscheidung haben, sollten aber vermeiden eine Situation zu zerreden.

AP Hat man als Orchestermusiker zu seinen Kollegen ein engeres Verhältnis als in anderen Berufen?

MS Im Orchester ist es auch nicht anders als in anderen Berufen. Wenn man neu ist, sucht man automatisch Kontakt zu den Gleichaltrigen. In meinen Anfangszeiten gab es auf Tourneen noch Doppelzimmer. Das war der Grundstein für die Freundschaft zu einem bestimmten Kollegen. Wenn man eine Zeit lang auf engstem Raum gelebt hat, kennt man sich natürlich besser, und das sind Freundschaften fürs Leben. Heute nutze ich gezielt lange Busfahrten, um mich zu neuen Kollegen zu setzen.

AP Gerade auf Reisen gibt es viel zu erleben. Gibt es ein besonderes Erlebnis, das Sie miteinander teilen?

NS Wir waren im Frühjahr 2016 auf Schlagzeugtournee in fünf verschiedenen bayerischen Grundschulen, und das hat uns sehr zusammengeschweißt. Das Projekt fing ganz harmlos an: Die Schlagzeuger haben zuerst gefragt, ob ich die Konzerte moderieren und auch etwas auf der Flöte spielen könnte. Erst peu à peu stellte sich heraus, dass ich auch Schlagzeug spielen sollte, u. a. ein Stück für Kochlöffel, die so genannte »Tischmusik«. Zugegeben, als Orchestermusiker ist man manchmal doch etwas arrogant (*lacht*). Man denkt sich, na die Schlagzeuger, die hauen nur ab und zu mal auf die Trommel, und sonst haben sie nichts zu tun, während ich hier sitze und die schwierigsten Läufe üben muss. Das hört man manchmal aus den Reihen der Streicher, aber auch aus unseren Reihen, da bin ich ganz ehrlich! Zu Hause musste ich also lernen, mit diesen Kochlöffeln zu spielen, und ich kam mir wirklich etwas beschränkt vor! Zuerst klappte gar nichts: Ich kämpfte mit meiner falschen Handhaltung und dann mit dem Rhythmus. Meine Familie fand das sehr lustig!

AP Ist es schwierig, Kinder für klassische Musik zu begeistern?

MS Beim Schlagzeug gibt es viel zu gucken. Das allein ist schon spannend. Außerdem waren die Kinder bei diesem Projekt noch jung, zwischen sieben und neun. Da ist die Erwartung noch nicht so hoch wie bei älteren Schülern, die vielleicht zuerst etwas gelangweilt dasitzen und skeptisch abwarten. Bei den Kleinen ist es spannend, die Kreativität aus ihnen herauszukitzeln.

NS Wir hatten eine Ocean Drum dabei, die das Meeresrauschen nachahmt. Das Stück sollte dem Regenwald nachempfunden sein. Ich habe also die Kinder gefragt, wo es besonders viel regnet. In vier Schulen war die mustergültige Antwort: im Regenwald. Nur in einer Schule kam sofort die Antwort: in Deutschland. Wir lagen am Boden vor Lachen.

AP Gab es in Ihrer Jugend auch schon eine Art Musikvermittlung?

NS Ich bin in Hongkong aufgewachsen, da sieht Musikvermittlung sowieso etwas anders aus. Aber meine Mutter ist Österreicherin und war immer ganz begeistert, uns so viel Kultur wie möglich nahezubringen. Es gehörte einfach dazu, das Neujahrskonzert zu hören, aber auch in die chinesische Oper zu gehen.

MS Musikvermittlung wie heute gab es damals nicht, aber musikbegeisterte Lehrer, die unser Interesse geweckt haben. Ich fand in der Jugend Jazz-Schlagzeug spannend und habe mir das autodidaktisch beigebracht. Früher ging das noch, anschließend einfach an der Hochschule klassisch zu studieren. Ich habe ein wenig geübt und bin dann zur Aufnahmeprüfung gegangen. Das würde heute natürlich nicht mehr klappen!

NS Auf jeden Fall hatten wir Musikunterricht, auch in der Grundschule. Bei meinen Kindern gibt es das nicht, jedenfalls nicht von einem Lehrer der nur Musik unterrichtet. Das finde ich sehr schade.

MS Ich sehe das bei meinen Enkeln. Immer wenn ich frage, ob sie im Kindergarten etwas gesungen haben, antworten sie: Nein, wir singen nicht. Sie lernen dann die Lieder und die Musik in der Familie kennen, aber so hängt es eben davon ab, was man privat mit den Kindern macht.

NS Und hier liegt unsere Verantwortung, damit Klassik nicht auf diesem elitären Stand bleibt. Man merkt doch sofort bei jungen Menschen, wie schnell sie dafür brennen, wenn man ihnen die Musik nahebringt.

BIOGRAPHIEN

Krassimira Stoyanova

Die Sopranistin Krassimira Stoyanova ist vor allem den Opernliebhabern bekannt, dass sie aber auch mit ausgefallenen Recitals ein großes Publikum findet, zeigte sich im Sommer bei den Salzburger Festspielen: Hier interpretierte sie Lieder von Berg, Strauss, Tschaikowsky und Rachmaninow. Ihr Faible für die intimere Gattung dokumentiert eine CD, für die sie sämtliche Lieder Puccinis für Sopran und Klavier aufnahm. Ihre bisherigen Solo-CDs wurden alle mit wichtigen Preisen bedacht. Die gebürtige Bulgarin studierte Gesang und Violine am Konservatorium in Plowdiw. 1995 gab sie an der Nationaloper in Sofia ihr Debüt, auf das sogleich, mit Auftritten an der Wiener Staatsoper, ihre internationale Karriere begann. Seither zählt sie zu den führenden Sopranistinnen. Mit der Wiener Staatsoper, die ihr 2009 den Titel »Kammersängerin« verlieh, ist sie bis heute eng verbunden und wird in dieser Spielzeit als Rusalka, Marschallin und Ariadne zu erleben sein. Hier hat sie bereits viele bedeutende Rollen ihres Fachs gesungen: die Gräfin in *Le nozze di Figaro*, Micaëla in *Carmen*, Antonia in *Les contes d'Hoffmann*, Liù in *Turandot*, Mimì in *La bohème*, Violetta in *La traviata* und Desdemona in *Otello*. Inzwischen ist Krassimira Stoyanova weltweit an allen bedeutenden Opernhäusern und Festspielorten zu Gast. Neben den großen Belcanto-Partien setzt sie sich für die slawische Oper ein und widmet sich auch weniger bekannten Werken. Als Konzertsängerin ist Krassimira Stoyanova in Beethovens *Missa solennis*, Strauss' *Vier letzten Liedern* und Dvořáks Requiem und *Stabat mater* sowie in Beethovens Neunter Symphonie zu hören, letztere führte sie mit Riccardo Muti beim Ravenna Festival und mit Mariss Jansons im Vatikan auf. Mit Jansons, dem Chor und Symphonieorchester des BR hat sie 2013 Verdis Requiem aufgeführt.

Elīna Garanča

Die Mezzosopranistin Elīna Garanča begann 1996 ihr Gesangsstudium an der Lettischen Musikakademie in Riga bei ihrer Mutter und setzte später ihre Studien in Wien, Amsterdam und den USA fort. 1999 gewann sie den Mirjam-Helin-Gesangswettbewerb und erreichte zwei Jahre später einen Finalplatz beim BBC Cardiff Singer of the World Competition. Seitdem gastiert die Sängerin regelmäßig an den großen Opernhäusern in Europa, an der MET in New York, bei den Salzburger Festspielen, beim Festival d'Aix-en-Provence sowie beim Lucerne Festival. Besonders prägend ist für Elīna Garanča die musikalische Zusammenarbeit mit Riccardo Muti und Mariss Jansons. Zum Opernrepertoire der Sängerin zählen Partien wie Dorabella (*Così fan tutte*), Sesto und Annio (*La clemenza di Tito*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) sowie die Titelrollen von *La Cenerentola* und *Carmen*. Als Konzertsängerin hat sich Elīna Garanča mit Berios *Folk Songs*, Bergs *Sieben frühen Liedern*, Mahlers Dritter Symphonie, Dvořáks Requiem und Beethovens *Missa solemnis* einen Namen gemacht. Seit September 2005 arbeitet die Sängerin erfolgreich mit der Deutschen Grammophon zusammen, wovon auch ihre zahlreichen CD- und DVD-Aufnahmen zeugen, u. a. ein Mitschnitt des Verdi-Requiems aus der Scala mit Anja Harteros, Jonas Kaufmann und René Pape unter Leitung von Daniel Barenboim. Elīna Garanča gewann zahlreiche Preise, darunter mehrmals den ECHO Klassik, den MIDEM Classical Award sowie den Musical America Award. 2013 wurde ihr der Titel Kammersängerin von der Wiener Staatsoper verliehen. Mit Riccardo Muti und dem BR-Symphonieorchester war sie 2011 in Werken von Porpora und Vivaldi zu hören.

Francesco Meli

Der Tenor Francesco Meli wurde 1980 in Genua geboren und begann seine Gesangsausbildung im Alter von 17 Jahren bei der Sopranistin Norma Palacios. Er debütierte 2002 als Malcolm in Verdis *Macbeth* auf dem Festival dei Due Mondi in Spoleto. Bald darauf folgten Engagements an den wichtigsten italienischen Opernhäusern, darunter Bologna, Venedig, Florenz und Neapel. 2004 sang er erstmals an der Mailänder Scala in Francis Poulencs Oper *Dialogues des Carmélites* unter Riccardo Muti. Daraus entwickelte sich eine bis heute anhaltende, rege Zusammenarbeit. Auch für Verdis *Messa da Requiem* standen die beiden Künstler bereits gemeinsam auf der Bühne. Francesco Meli sang dieses Werk in zahlreichen weiteren Aufführungen unter der Leitung namhafter Dirigenten wie Daniele Gatti oder Riccardo Chailly. Mit Lorin Maazel entstand eine DVD-Produktion in Venedigs Markusdom. Durch die Interpretation zahlreicher Verdi-Partien, darunter in *Il trovatore*, *La traviata*, *I due Foscari*, *Ernani* (Metropolitan Opera) und *Rigoletto* (Royal Opera House London u. a.), gilt er inzwischen als Verdi-Spezialist. Dieses Repertoire zeigt auch, dass Francesco Meli – seines Zeichens klassischer Belcanto-Tenor – im Laufe seiner sängerischen Entwicklung auch zunehmend für lyrische Rollen besetzt wird. Zudem gastierte er regelmäßig an der Mailänder Scala, u. a. für *Otello*, *Idomeneo*, *Don Carlo*, *Don Giovanni* sowie den *Rosenkavalier*, sang zur Eröffnung der 92. Arena-di-Verona-Festspiele 2015 und war im Sommer 2017 in Verdis *Aida* bei den Salzburger Festspielen zu hören. Neben DVD-Aufnahmen wie *Anna Bolena* an der Wiener Staatsoper liegen auch CD-Einspielungen vor, darunter *La sonnambula* und *Giovanna d'Arco* mit dem Münchner Rundfunkorchester bei den Salzburger Festspielen 2013.

Riccardo Zanellato

Der italienische Bass Riccardo Zanellato gab sein Debüt in Donizettis *Dom Sébastien* im Teatro Comunale in Bologna sowie im Teatro Donizetti in Bergamo. Seitdem machte sich der Sänger vor allem als Verdi-Interpret einen Namen. So war er u. a. in *Luisa Miller* in Bilbao, in *Aida* an der Mailänder Scala und in *Macbeth* in Lyon zu hören, wobei er die Rolle des Banco auch für die Saisonöffnung 2013 in Bologna übernahm. Dort sang er außerdem im Sommer 2016 den Attila in Verdis gleichnamiger Oper. Auch überzeugte er in mehreren *Nabucco*-Produktionen in Florenz, Stuttgart und Leipzig und sang den Ferrando in *Il trovatore* bei den diesjährigen Salzburger Festspielen an der Seite von Plácido Domingo, Anna Netrebko und Francesco Meli. In Verdis *Messa da Requiem* war Riccardo Zanellato bereits mehrfach zu hören, u. a. beim Ravenna Festival, beim

Rostropovich Festival in Moskau, in St. Louis/Minnesota unter Roberto Abbado, in Florenz unter Daniele Gatti und auf Tourneen in Italien und Slowenien unter Riccardo Muti. Unter seinem Dirigat sind außerdem zahlreiche weitere Produktionen hervorzuheben, die die intensive Zusammenarbeit beider Künstler dokumentiert. Zu den gemeinsamen Projekten zählen zahlreiche Aufführungen im Teatro dell' Opera in Rom, darunter *Iphigénie en Aulide*, *Moïse et Pharaon*, *Macbeth*, *Nabucco* und *Simone Boccanegra*. Neben vielfältigen Opernproduktionen ist Riccardo Zanellato auch immer wieder als Konzertsänger zu erleben. So sang er in Bruckners *Te Deum*, in Beethovens Neunter Symphonie, in Rossinis *Stabat Mater* und in Schuberts *Deutscher Messe* in Chicago, hier wieder unter der Leitung von Riccardo Muti. In dieser Spielzeit wird er noch in *I masnadieri* und *La sonnambula* in Rom sowie in *Don Carlo* auf Teneriffa zu hören sein.

Chor des Bayerischen Rundfunks

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

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Riccardo Muti

Riccardo Muti studierte Klavier am Conservatorio San Pietro a Majella in seiner Heimatstadt Neapel und schloss mit Auszeichnung ab. Weitere Studien in den Fächern Komposition und Dirigieren absolvierte er am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand. 1967 wurde die Öffentlichkeit erstmals auf Riccardo Muti als Preisträger des Mailänder Guido Cantelli Wettbewerbs aufmerksam. Bald erhielt er seine erste Position als Direttore principale des Maggio Musicale Fiorentino, die er bis 1980 innehatte. Im Jahr 1971 lud ihn Herbert von Karajan zu den Salzburger Festspielen ein, deren Gast Muti regelmäßig bis heute ist. Wichtige Chefpositionen übernahm er beim London Philharmonia Orchestra (1972–1982), beim Philadelphia Orchestra (1980–1992) und beim Teatro alla Scala in Mailand (1986–2005). Außerdem gastiert er bei den bedeutendsten Orchestern der Welt, ob in Europa oder den USA. Eine enge Verbindung besteht seit 1971 zu den Wiener Philharmonikern, die ihn als Ehrenmitglied mit dem Goldenen Ring des Orchesters auszeichneten und an deren Pult er bereits viermal das Neujahrskonzert leitete. Seit 2010 ist Riccardo Muti Music Director des Chicago Symphony Orchestra. Im Jahr darauf wurde seine Live-Einspielung von Verdis *Messa da Requiem* gleich mit zwei Grammy Awards ausgezeichnet: für das »Beste klassische Album« und für die »Beste Choraufführung«. Muti engagiert sich sehr für den musikalischen Nachwuchs, so gründete er 2004 das Luigi Cherubini Youth Orchestra, das sich aus jungen Musikern Italiens zusammensetzt. Besondere Verdienste erwirbt er sich seit 1997 in der Unterstützung des Kulturlebens in Krisengebieten, in denen er alljährlich – zuletzt in Teheran – Konzerte unter dem Motto »Le vie dell'amicizia« mit dortigen Musikern leitet bzw. organisiert. 2015 verwirklichte der Künstler einen lang gehegten Traum: Er gründete die Riccardo Muti Italian Opera Academy für junge Dirigenten, Korrepetitoren und Sänger, die in Ravenna im Teatro Alighieri die Gelegenheit bekommen, alljährlich eine Oper mit dem Maestro einzustudieren. Im September 2017 stand Verdis *Aida* auf dem Programm. Riccardo Muti wurde das Bundesverdienstkreuz verliehen und von Papst Benedikt XVI. zum Ritter des Großkreuzes des Gregorius-Ordens ernannt. Er ist zum Knight Commander des Order of the British Empire geschlagen worden und Offizier der französischen Ehrenlegion. Hinzukommen 23 Ehrendokortitel in aller Welt und zahlreiche hochrangige Auszeichnungen wie der renommierte Birgit Nilsson Preis. Riccardo Muti steht regelmäßig am Pult von Symphonieorchester und Chor des BR, mit denen er schon 1981 für eine Sternstunde sorgte: Verdis *Messa da Requiem* mit Jessye Norman, Agnes Baltsa, José Carreras und Jewgenij Nesterenko.

Sternstunde mit Riccardo Muti 1981

Der in diesem Jahr verstorbene Musikkritiker Joachim Kaiser berichtete am 10. Oktober 1981 in der Süddeutschen Zeitung begeistert über das Debüt des damals 40-jährigen Riccardo Muti am Pult von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit Verdis *Messa da Requiem*. Aus der Kritik zu den Konzerten vom 8./9. 10.1981 werden einige Auszüge zitiert.

Italienischer, ekstatischer als Riccardo Muti Verdis Requiem dirigierte, hat man dieses gewaltige Werk diesseits der Alpen gewiss kaum je gehört. So war der Eindruck, der sich vom ersten Ton an [...] im Herkulesaal herstellte, zunächst überraschend, für manche – wegen der rückhaltlos dargebotenen Schreckensgewalt der Todesvisionen – manchmal fast befremdend, im Ganzen aber schlechthin überwältigend. [...] Riccardo Muti, der 1941 in Neapel geborene italienische Maestro, [...] ein schlanker neapolitanischer Feuerkopf, [...] dirigierte die Schmettertrompeten des Jüngsten Gerichts mit einer Heftigkeit, welche die im *Otello* auskomponierte Seeschlacht als harmloses Manöver erscheinen ließ. [...] Muti verstand das Verdi-Requiem also nicht als herrlich autonome Musik – die es natürlich auch ist –, sondern als kochende, bodenlos erregte Widerspiegelung jener Schrecken, die vom Jüngsten Gericht und vom Tode ausgehen. [...] Verdis und Mutis italienischer Genius breitete also im Herkulesaal die Schwingen aus [...] über vier Weltklasse-Solisten [...]. Der Bassist Jewgenj Nesterenko mischte einen dunkel-mystischen russischen Büsserton ins Ganze, überzeugte mit kluger Phrasierung. [...] Der Tenor José Carreras kam aus Spanien. Er war in letzter Sekunde eingesprungen, bot eine manchmal fast übermäßige Inbrunst, wie wir sie von den Mienen mancher El-Greco-Heiligen kennen. Die Sopranistin Jessye Norman und die Altistin Agnes Baltsa standen nebeneinander wie Sinnbilder der irdischen und himmlischen Liebe. Jessye Norman [...] bestach wieder einmal mit phänomenaler Reinheit [...] so-

wie dramatischer Kraft. [... Agnes Baltsas] griechische, manchmal von fern an die Callas erinnernde Herbheit, ihre wunderbare Kraft zum reinen Sich-Versenken beeindruckten. [...] Am Schluss Ovationen. [...] Wir haben eine italienische Offenbarung erlebt, nach der deutsche Aufführungen des Requiems es sehr schwer haben dürften.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 10./11. Oktober 2013; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 6. April 2006; Biographien: Renate Ulm (Stoyanova, Garanča, Muti), Friederike Kezia Walch (Meli, Zanellato); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester); Interview Natalie Schwaabe und Markus Steckeler: Amélie Pauli.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Ricordi, Mailand / The University of Chicago Press, Chicago und London

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra