

Chor des Bayerischen Rundfunks

Konzertsaison 2014/2015

4. Abonnementkonzert

Herkulesaal der Residenz

Samstag, 17. Januar 2015

20.00 Uhr

Requiem für Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem

(Originalfassung ohne Ergänzungen von fremder Hand)

»Lux aeterna« von György Ligeti sowie Ausschnitte aus Werken von Henry Purcell, Joseph Haydn, Jean-Féry Rebel, Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms und Giovanni Battista Pergolesi

Christina Landshamer Sopran

Anke Vondung Mezzosopran

Julian Prégardien Tenor

Konstantin Wolff Bassbariton

Markus Fein Konzertdramaturgie

Chor des Bayerischen Rundfunks

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Peter Dijkstra Leitung

Konzerteinführung

19.00 Uhr im Herkulesaal

mit Markus Fein

Moderation: Judith Kaufmann

BR-Klassik

Sendung des Konzertmitschnitts:

Dienstag, 27. Januar, 20.03 Uhr

Video-Livestream auf br-klassik.de

Anschließend on demand zu hören und zu sehen
auf br-klassik.de

Henry Purcell

»Funeral Music of Queen Mary«

Erster Satz aus der Trauermusik, Z 860

Marsch

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel

d-Moll, KV 626

Introitus: Requiem aeternam

Kyrie eleison

Sequenz: Dies irae

Joseph Haydn

»I terremoto«

Schlussatz aus: »Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze«, Hob. XX/1:A

Presto e con tutta la forza

Sequenz: Tuba mirum

Sequenz: Rex tremendae

Jean-Féry Rebel

»Le cahos«

Erster Satz aus: »Les éléments. Symphonie nouvelle«

Très lent

Sequenz: Recordare

Sequenz: Confutatis

Sequenz: Lacrimosa (Fragment)

Johann Sebastian Bach

»Ich habe genug«

Aria (Nr. 1) aus der gleichnamigen Kantate
für Bass, Orchester und Basso continuo,
BWV 82

Johannes Brahms

»Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?«

Erster Satz aus der gleichnamigen Motette für

fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 74 Nr. 1
Langsam und ausdrucksvoll

Giovanni Battista Pergolesi

»**Stabat mater**«

Erster Satz aus der gleichnamigen Sequenz-Vertonung
für Soli, Streicher und Basso continuo
Duetto. Grave

Offertorium: Domine, Jesu Christe

Offertorium: Hostias

Henry Purcell

»**When I Am Laid in Earth**«

Lamento der Dido aus »Dido and Aeneas«
für Chor, Streicher und Basso continuo, Z 626
Larghetto

Amen (Fragment)

Henry Purcell

»**Funeral Music of Queen Mary**«

Ausschnitte aus der Trauermusik, Z 860
Nr. 4 »In the Midst of Life«

György Ligeti

»**Lux aeterna**«

für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella
Sostenuto, molto calmo, »wie aus der Ferne«

Sequenz: Lacrimosa (vervollständigt von Franz Xaver Süßmayr)

(keine Pause)

Markus Fein

Requiem für Mozart

Wolfgang Amadés unvollendetes Meisterwerk in neuem Licht

Mozarts mythenumwobenes Requiem ist wohl der berühmteste Torso der Musikgeschichte. Mozart starb – wie hinlänglich bekannt – während der Komposition. Wie ist mit dieser Entstehungsgeschichte umzugehen? Wer heute einer Aufführung von Mozarts Requiem beiwohnt, der hört meist das von Mozarts Schülern ergänzte und vervollständigte Werk; ganze Sätze stammen nicht von Mozart, sondern von Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Vieles spricht für diese Lösung, denn Mozarts Schülern, allen voran Süßmayr, gelang eine überzeugende Instrumentierung und eine einfühlsame Ergänzung. *Requiem für Mozart* schlägt gleichwohl einen anderen Weg ein. Es will sich nicht den Spekulationen anschließen, wie das Requiem wohl als Ganzes geklungen haben mag, wenn Mozart genügend Lebenszeit zur Vollendung gehabt hätte. Anders als in den bisherigen Aufführungen, wird hier nicht versucht, die fehlenden Noten zu ergänzen – weder mit den historischen »Vertuschungsversuchen« der Schüler Mozarts noch mit jüngeren Rekonstruktionen von Musikwissenschaftlern. Im *Requiem für Mozart* erklingt das Mozart'sche Requiem in der unvollständigen Urfassung, genau in der Gestalt, wie er es komponiert und hinterlassen hat. Damit rückt der Fragmentcharakter des Requiems in den Vordergrund: Neben den beiden vollständigen Eröffnungssätzen hört man die eher kammermusikalische Faktur der nicht fertig instrumentierten Sätze Mozarts, ferner das achttaktige »Lacrimosa«, schließlich die lediglich skizzierte »Amen«-Fuge.

Beim *Requiem für Mozart* habe ich der Urfassung des Requiems Werke von Purcell, Haydn, Rebel, Bach, Brahms, Pergolesi und Ligeti in einem rund 75-minütigen Programm gegenübergestellt und auf diese Weise beziehungsreiche Dialoge eröffnet. Ähnlich wie in der modernen Archäologie werden dabei Nahtstellen und Ergänzungen bewusst kenntlich gemacht. Trotz der stilistischen Brüche, die klar gesetzt sind, ergeben sich fließende Übergänge und Dialog-Situationen: Auf Mozarts originale Requiem-Sätze antworten beziehungsreich die Bach-Arie »Ich habe genug« und Ligetis *Lux aeterna*. Von Mozarts Darstellung des Jüngsten Gerichts im »Dies irae« führt eine musikalische Brücke zu Haydns apokalyptischer Schilderung des Erdbebens aus den *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuze*. Der im »Lacrimosa« begonnene Trauerkondukt setzt sich in Pergolesis Eröffnungssatz aus dem *Stabat mater* fort. Eine dramaturgische Klammer bilden Sätze aus Henry Purcells *Funeral Music of Queen Mary*. Diese musikalischen »Antworten« verlängern, kommentieren oder deuten Mozarts Ideen aus und fügen die Teile zu einem neuen Korpus zusammen.

Requiem für Mozart legt mit solchen Werkkonstellationen Spuren für eine neue Lesart und lässt sich vom Konzertbesucher auch als Trauermusik auf den Tod Mozarts verstehen – immer aber will sich das Vorhaben selbst bescheiden und hinter dem Meisterwerk zurücktreten. Es verbeugt sich vor der großen Kunst Mozarts und verspricht, einen alten Bekannten mit neuen Ohren und geschärften Sinnen zu erleben.

Wolfgang Stähr

Über den Tod hinaus

Wolfgang Amadeus Mozarts Schwanengesang: das unvollendete Requiem

Wolfgang Amadeus Mozart

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

Requiem d-Moll, KV 626 (Fragment)

Entstehungszeit: wahrscheinlich Anfang Oktober – 20. November 1791; das Werk blieb unvollendet

Uraufführung: 2. Januar 1793 im Jahn'schen Saal zu Wien in einem von Baron Gottfried van Swieten veranstalteten Benefizkonzert zugunsten der Witwe Mozarts und seiner Kinder. Der Introitus und vermutlich auch das Kyrie wurden bereits fünf Tage nach Mozarts Tod am 10. Dezember 1791 bei den Exequien in der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael aufgeführt.

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

Dass Mozarts letztes Werk ein Requiem ist, sein Requiem, geschrieben »vor dem Tod« und vom Tod zerrissen, ein Fragment am Ende eines viel zu früh verglühten Lebens – diese Summe der Symbole lädt die unfertige Partitur wie zu einem Magneten auf, der Anekdoten, Legenden und Mutmaßungen geradezu magisch anzieht. Was wir tatsächlich wissen, ist dabei durchaus nicht wenig. Graf Franz von Walsegg, der auf Schloss Stuppach am Semmering residierte, gab zum Gedenken an seine am 14. Februar 1791 verstorbene Frau bei dem Bildhauer Johann Martin Fischer ein Grabmonument in Auftrag. Über eine Wiener Rechtsanwaltskanzlei bestellte er außerdem bei Mozart die Komposition eines Requiems, gegen ein beachtliches Honorar, allerdings anonym und unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Der Graf hatte

nämlich die zwielichtige Eigenschaft, die bezahlten Partituren abzuschreiben und dann als angeblich eigene Schöpfungen auszugeben. So verfuhr er auch mit Mozarts Auftragsarbeit, die unter seiner Leitung am 14. Dezember 1793 in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt als Seelenmesse für die verstorbene Gräfin aufgeführt wurde, und als Komponist firmierte damals »Fr. C[omte]. de Wallsegg«. Allerdings war in einem Wiener Benefizkonzert zugunsten der Witwe Mozarts und seiner Kinder die Komposition schon am 2. Januar 1793 erklingen: Mozarts Requiem.

Mozarts Requiem? Den Auftrag anzunehmen und auszuführen war zweierlei in jenem letzten, überaus schaffensreichen Jahr des Komponisten. Nachdem er dem Unbekannten seine Zusage gegeben und die Hälfte des vereinbarten Honorars empfangen hatte, musste Mozart nach Prag zur Einstudierung seiner Krönungsoper *La clemenza di Tito* reisen; zurück in Wien stand die Uraufführung der *Zauberflöte* unmittelbar bevor, obendrein musste das Klarinettenkonzert für Anton Stadler fertiggestellt werden. Wahrscheinlich erst Anfang Oktober begann Mozart dann mit der Niederschrift seines Requiems KV 626, die freilich nicht ohne Unterbrechungen voranschritt. Die *Kleine Freimaurer-Kantate* KV 623 entstand im selben Herbst. Ihr Vermerk in Mozarts »Verzeichnüß aller meiner Werke« am 15. November war zugleich die letzte Eintragung in diesem eigenhändigen Katalog. Doch zuvor bereits soll Konstanze Mozart ihrem Mann die anstrengende und aufregende Arbeit am Requiem für einige Tage untersagt haben – so jedenfalls erzählte sie es Mozarts tschechischem Biographen Franz Xaver Niemetschek. »Seine Unpäßlichkeit nahm sichtbar zu, und stimmte ihn zur düstern Schwermuth. Seine Gattin nahm es mit Betrübniß war. Als sie eines Tages mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung und Aufmunterung zu verschaffen, und sie da beide einsam saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und behauptete, daß er das ›Requiem‹ für sich setze. Thränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen. ›Ich fühle mich zu sehr‹, sagte er weiter, ›mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht los winden.–‹ Zentnerschwer fiel diese Rede auf das Herz seiner Gattin; sie war kaum im Stande ihn zu trösten, und das Grundlose seiner schwermüthigen Vorstellungen zu beweisen. Da sie der Meynung war, daß wohl eine Krankheit im Anzuge wäre, und das ›Requiem‹ seine empfindlichen Nerven zu sehr angreife, so rufte sie den Arzt und nahm die Partitur der Komposition weg.« Dennoch setzte Mozart das Werk noch weiter fort, ehe er am 20. November unwiderruflich aufs Krankenlager geworfen wurde und ans Bett gefesselt blieb. »Hab ich es nicht vorgesagt, daß ich dieß ›Requiem‹ für mich schreibe?«, soll Mozart wenige Stunden vor seinem Tod ausgerufen haben. Eine andere Quelle, ein Nachruf auf Benedikt Emanuel Schak, den ersten Tamino, berichtet, Mozart habe gemeinsam mit dem Tenor, mit seinem Schwager Franz Hofer und dem Bassisten Franz Xaver Gerl am Nachmittag des 4. Dezember einzelne Sätze des Requiems gesungen: »Sie waren bey den ersten Takten des *Lacrimosa*, als Mozart heftig zu weinen anfang, die Partitur bey Seite legte, und eilf Stunden später um ein Uhr nachts, verschied.«

Das Partiturotograph, das Mozart unvollendet hinterließ, erwies sich nur im Eingangssatz, dem Introitus *Requiem aeternam* und dem *Kyrie*, als nahezu lückenlos. Lediglich die Instrumentation der *Kyrie*-Doppelfuge musste nachgetragen werden, eine Aufgabe, die Mozarts einstiger Schüler Franz Jakob Freystädtler und Franz Xaver Süßmayr, engster Mitarbeiter des Komponisten in den Monaten vor seinem

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

Mozarts Requiem – es bleibt sein Werk trotz aller Ergänzungen und Entstellungen – scheint durch seinen biographischen Rang als Opus ultimum nur mit dem Ende identifizierbar, dem Abschied, der Vergänglichkeit, dem Tod. Doch sei nicht vergessen, dass Mozart im Mai 1791 zum stellvertretenden Kapellmeister am Wiener Stephansdom ernannt worden war, eine unbesoldete Position, die allerdings die Aussicht auf Beförderung mit sich brachte. Wenn Mozart länger gelebt hätte, wäre er womöglich Erster Domkapellmeister geworden. Die Hinwendung zur liturgischen Musik um das Jahr 1790 ist auffallend genug nach langer Enthaltensamkeit auf diesem Gebiet. »Kirchenmusik war das Lieblingsfach Mozarts. Aber er konnte sich ihr am wenigsten widmen«, erklärt Niemetschek. »Mozart würde in diesem Fache der Kunst seine ganze Stärke erst gezeigt haben, wenn er die Stelle bey St. Stephan wirklich angetreten hätte; er freute sich auch sehr darauf. Wie sehr sein Genie für den hohen Stil des ernstesten Kirchengesanges gemacht war, beweiset seine letzte Arbeit, die Seelenmesse, die gewiß alles übertrifft, was in diesem Fache bisher geleistet worden.« Was hätte Mozart für die geistliche Musik des anbrechenden 19. Jahrhunderts bewirken können! Mehr als ein Staunen, eine Ahnung davon, ist uns nicht möglich. Wir mögen raten, ob er nach England gereist wäre oder Beethoven unterrichtet hätte, aber uns auch nur andeutungsweise auszudenken, wie ungeschriebene Werke Wolfgang Amadeus Mozarts geklungen hätten, übersteigt unsere Vorstellungskraft, hoffnungslos und definitiv. In dieser Hinsicht sind wir alle Süßmayrs – wenn überhaupt.

Jörg Handstein

»Unvollendet« – berühmte Fragmente in der Musikgeschichte

Ein Fahrrad ohne Räder macht wenig Spaß, ein Stuhl ohne Lehne ist nicht sehr einladend, ein unfertiger Text wird ungern gedruckt: Man hat lieber ganze Sachen, ja, Vollständigkeit ist vielleicht die Grundlage jeder Kultur. Bis ins 19. Jahrhundert hätte auch kein Konzertgänger ein halbes Werk geduldet, man bezahlt schließlich den vollständigen Eintritt, und Kunst, das ist nun einmal Vollendung!

Und doch: Wären die *Nike von Samothrake* mit Kopf oder die fertig redigierten Romane von Franz Kafka auch nur halb so interessant? Fragmente in der Kunst haben ihren eigenen Reiz, sie erzählen Geschichten, es umgibt sie eine geheimnisvolle Aura. Die Romantiker um 1800 wussten darum: »Die romantische Dichtung ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.« Friedrich Schlegel entwarf also eine Ästhetik, die das Fragment aufwertet zu etwas Ganzem: »Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.« Tatsächlich stachelt so etwas Unfertiges die Phantasie und das Denken an: Was ist da ursprünglich gewesen, was wäre da noch gekommen? Und wie will Kunst eine Welt abbilden, die seit der Moderne nur noch in Bruchstücken zu erfassen ist? Der Philosoph und Musikdenker Theodor W. Adorno meint: »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.« Diese Ansicht prägt auch die Ästhetik der Neuen Musik, viele Werke stellen dies schon in ihrem Titel aus. Ein prominentes Beispiel ist etwa das 1980 entstandene Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* von Luigi Nono.

Aber gehen wir ein wenig weiter zurück: Die Musik des Mittelalters ist insgesamt nur bruchstückhaft überliefert, in wenigen Manuskripten, die zufällig dem Zahn der Zeit entronnen sind. So blieben etwa 25 mehrstimmige Stücke nur erhalten, weil ein Buchbinder Notenblätter als Einbandmaterial verwertet hatte. Diese sogenannten *Worcester-Fragmente* sind eine wichtige Quelle für die englische Musik um 1300. Besser ist es um jene Zeiten ab 1500 bestellt, in denen Noten dann auch gedruckt wurden. In der Vokalpolyphonie der Renaissance geschah dies vor allem mittels Stimmbüchern. Sollte von denen eins fehlen, bleibt aber nur eine fragmentierte Polyphonie übrig. Grundsätzlich ist zu unterscheiden, ob Teile des Werkes verloren gingen oder ob es gar nicht fertig komponiert wurde. Zum Beispiel weil sich die Aufführung zerschlug, wie es bei einigen Bühnenwerken Mozarts, etwa dem Singspiel *Zaide*, der Fall ist. Jüngst wurde sogar eine gar nicht existierende Mozartoper, *Demofonte*, als »ein Opernfragment« feilgeboten. Aber das ist nur eine Blüte des CD-Marketing. Manchmal kamen Komponisten mit bestimmten Werken nicht weiter und steckten sie einfach in die Schublade. Schubert tat das gern mit Instrumentalwerken. Das berühmteste unvollendete Werk, eben *Die Unvollendete*, erlitt wahrscheinlich dieses Schicksal.

Am größten ist die Aura eines Fragments, wenn es sich, wie Mozarts Requiem, dem Tod verdankt. Auch das zahlt sich für das Marketing aus: So veröffentlichte ein Verleger 1861 eine fragmentarische Klaviersonate Schuberts unter dem Titel *Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet)*. Da wird die Schublade zu einem heiligen Schrein, der des Künstlers musikalisches Testament birgt. Allein als »Reliquie« erlangte

diese Sonate Berühmtheit. Nur schade, dass Schubert auf die Notenblätter »April 1825« notierte und dann noch sechs Sonaten vollendete. Das erste Werk mit einer solchen Aura ist sicherlich Johann Sebastian Bachs 1751 veröffentlichte *Kunst der Fuge*. »Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, [...] zu Ende zu bringen.« So steht es im Druck, und in Bachs Handschrift vermerkte Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel sogar: »Ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.« Ob das stimmt oder nicht – es sieht erschütternd aus, wie nach Bachs klingendem Monogramm die Achtelnoten ins Leere laufen ... Sollte noch einmal das Hauptthema kommen? Bis heute tüfteln Komponisten und Musikwissenschaftler an einer möglichen Weiterführung. Ja, man hat es lieber komplett, und inzwischen kann man sogar Beethovens Zehnte Symphonie anhören, obwohl dazu nur wenige Skizzen existieren. Interessanter ist es, wenn große Komponisten Fragmente eigenständig weiterführen. So hat etwa Alfred Schnittke 1977 die Bruchstücke von Mozarts *Faschingspantomime* KV 446 höchst geistreich zu *Moz-Art à la Haydn* verarbeitet. Die Skizzen zu einer wirklich kurz vor Schuberts Tod begonnenen Symphonie (D 936a) hat sich Luciano Berio vorgenommen. In *Rendering* von 1990 sind sie in ein modernes Umfeld gebettet, das die Musik in ihrer Zerbrechlichkeit ernst nimmt.

Tatsächlich aus einem Kampf gegen den nahenden Tod ist das Finale von Bruckners Neunter Symphonie hervorgegangen. Die letzte Skizze entstand im Mai 1896. Am Schluss ragt ein einsamer Orgelpunkt auf d (der Tonart von Mozarts Requiem!) hinein in das weiße Papier. Er sollte wohl eine mächtige Schluss-Apotheose tragen. Nun bricht die Musik hier endgültig weg. Auch erschütternd. Eine klingende »Dokumentation des Fragments« hat Nikolaus Harnoncourt seiner Einspielung der »Neunten« beigegeben. Etwas problematischer erscheint die »Aufführungsfassung«, die der amerikanische Musikwissenschaftler Derek Cooke von Mahlers Zehnter Symphonie erstellt hat. Von dem im Sommer 1910 entstandenen Werk ist nur das einleitende *Adagio* einigermaßen aufführungsreif. Und es ist wohl das letzte der mythischen, geheimnisumwitterten Fragmente der klassischen Musik. Da öffnet sich mit den leeren Flächen zugleich der Abgrund von Mahlers Seelennot, in den ihn seine Ehekrise geworfen hatte. Gegen Ende der Skizzen steht: »Für dich leben! / für dich sterben! Almschi!« Cookes Partitur, stilistisch nach Mahlers Art gefertigt, suggeriert den Eindruck: So hätte sie klingen können, die »Zehnte«! Aber wie Mahler sie zu Ende komponiert hätte, weiß niemand. Der Elektronik-Bastler Matthew Herbert wählte 2010 einen etwas kreativeren Zugang: Seine Idee war es, das *Adagio* »durch den Filter eines modernen Studios zu re-imaginieren«. Eine Aufnahme wurde fragmentiert, neu mikroponiert und elektronisiert. Es entstand eine Art Hörfilm über die Musik, teils an recht ungewöhnlichen Locations. Das Bratschen-Intro wurde an Mahlers Grab neu aufgenommen: »Das Mikrofon haben wir«, so Herbert, »genau an der Stelle platziert, wo Mahlers Kopf sich befunden hätte, wäre er in seinem Grab noch ganz gewesen«. Herbert versucht, Mahlers *Unvollendete* mit allen Mitteln der heute vorhandenen Technik zu beschwören, ihre fragilen Klänge, ihre Todesnähe, ihre Schrecken, ihr Geheimnis. Ein kleines Kunstwerk oder Schrott? Die Meinungen sind geteilt. Die Faszinationskraft von Fragmenten bleibt jedenfalls ungebrochen, und vielleicht

Henry Purcell

* 10. September 1659 in Westminster
(heute: London)

† 21. November 1695 in London

»Funeral Music of Queen Mary«, Z 860

Entstehungszeit: Anfang 1695

Uraufführung: am 5. März 1695 anlässlich der Beisetzung von Queen Mary II in Westminster Abbey

»When I Am Laid in Earth« aus **»Dido and Aeneas«**, Z 626

Entstehungszeit: nicht bekannt

Uraufführung: vermutlich 1684 oder 1689 in der Josias Priest School in Chelsea (heute: London)

Für die Beerdigung von Queen Mary II (1662–1694) schrieb Henry Purcell 1695 eine Trauermusik, die aus einem düsteren Trauermarsch der Trompeten (»sounded before her chariot« – »erklingt vor ihrem Leichenwagen«), drei Trauersprüchen und einer Kanzone besteht. Im gleichen Jahr noch wurde sie zu seiner eigenen Beerdigung gespielt, denn Purcell verstarb aus unbekanntem Gründen im Alter von 36 Jahren. Der zweite Trauerspruch, *In the Midst of Life* nach einem Text aus dem *Book of Common Prayer* (1662) ist ein langsamer, von schmerzlichen Vorhalten durchsetzter Chorsatz über das bedrohliche Wesen des Todes, ein gesungenes Gebet, das nur von der Orgel dezent begleitet wird.

Einige Jahre zuvor hatte Purcell seine dreiaktige *Masque Dido and Aeneas* nach Vergils Epos beendet. Darin trifft Aeneas während seiner Irrfahrten auf Karthagos Königin Dido und lässt sie nach einer stürmischen Liebesaffäre zurück, um weiterzusegeln. Mit gebrochenem Herzen entschließt sich Dido zum Selbstmord und verabschiedet sich von der Welt mit der Arie *When I am Laid in Earth*. Getragen von einer chromatisch absteigenden Basslinie, die sich in stoischer Ruhe vielfach wiederholt, beklagt Dido ihr grausames Schicksal; dabei zeugen vor allem die dissonanten Spannungen der vielen Seufzerfiguren von ihrem inneren Schmerz. Mit ihrem Gesang bereitet sich Dido auf den Tod vor und sinnt zugleich nach, wie die Welt sich an sie erinnern sollte, an die tragisch Liebende, schon bald Entschwundene.

Anna Vogt

Joseph Haydn

* 31. März 1732 (Taufdatum) in Rohrau (Niederösterreich)

† 31. Mai 1809 in Wien

»Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze«, Hob. XX/1:A

Entstehungszeit: am 11. Februar 1787 vollendet

Uraufführung: vermutlich am Karfreitag des Jahres 1787 in Cádiz

Das andalusische Cádiz war zu Joseph Haydns Zeit berühmt für seine aufwendigen Karfreitagszeremonien. Zu diesem Anlass beauftragten die dortigen Domherren Haydn mit der Vertonung der sieben letzten Worte Jesu aus dem Evangelium. So entstand ab 1786 ein Zyklus von meditativen Instrumentalsätzen, den Haydn später noch für Streichquartett und Klavier solo einrichtete und zum Oratorium umarbeitete. Umrahmt werden diese sieben Worte durch eine Einleitung und das abschließende, unvermittelt hereinbrechende *Il terremoto (Das Erdbeben)*. Das Beben nach Jesu Tod ist ein fester Bestandteil der katholischen Passionsmusiken, ein schauriges Bild, wie es im Matthäus-Evangelium beschrieben wird: »Die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf.« Dieses Erdbeben ist zugleich auch eine Vorschau auf das drohende Jüngste Gericht. Haydns Vertonung der Naturgewalten ist drastisch: »Presto e con tutta la forza«, also »schnell und mit voller Kraft«, ist das Stück überschrieben und setzt – nach barockem Vorbild – vor allem auf lautmalerische Mittel: Klangwogen und rasante Läufe überstürzen sich in greller Dynamik, Akzente durchschneiden scharf den musikalischen Fluss und eine erbarmungslose Motorik peitscht das Stück voran, bevor es nach wenigen Augenblicken schon wieder vorbei ist.

AV

Jean-Féry Rebel

* 18. April 1666 in Paris

† 2. Januar 1747 in Paris

»Les élémens. Symphonie nouvelle«

Entstehungszeit: 1737

Uraufführung: nicht bekannt

»Le cahos« eröffnet eines der wohl modernsten Werke der französischen Barockmusik: Jean-Féry Rebels *Les élémens*. Rebel stammte aus einer Musikerfamilie, war ein guter Geiger, zeitweilig Kompositionsschüler von Jean-Baptiste Lully und prägte das Pariser Musikleben als Hofkomponist und als Mitglied der berühmten »24 violons du roi«. In *Les élémens* befasste er sich mit der Schöpfung der Welt aus den vier Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer. Sieben Mal erklingt im eröffnenden »Chaos« ein überaus dissonanter, clusterartiger Akkord (eingangs sind dabei alle sieben Töne der harmonischen Moll-Tonleiter gleichzeitig zu hören!) als Klangbild für die miteinander kämpfenden und aufeinanderprallenden Elemente. Mit jedem Mal aber nähert es sich der Harmonie mehr an und erreicht schließlich mit der perfekten Konsonanz einer Oktave die vollkommene Ordnung. Die vier Elemente werden dabei durch unterschiedliche Instrumente verkörpert: Tiefe Streicher stehen für die Erde, Flöten imitieren das quirlige, fließende Element Wasser, Piccoloflöten repräsentieren die Luft und die Violinen vermitteln mit ihren lebhaft flackernden Läufen das Feuer.

AV

Johann Sebastian Bach

* 31. März 1685 in Eisenach

† 28. Juli 1750 in Leipzig

»Ich habe genug«, Kantate, BWV 82

Entstehungszeit: Anfang 1727

Uraufführung: 2. Februar 1727 in der Leipziger Nikolaikirche

Die Bass-Arie »Ich habe genug« ist der Eröffnungssatz einer Kirchenkantate, die Johann Sebastian Bach für das Fest Mariä Reinigung komponierte und am 2. Februar 1727 in der Leipziger Nikolaikirche erstmals aufführte. Die berühmten Worte dieser Arie werden hier, in der Textfassung eines unbekanntem Autors, dem frommen, greisen Simeon in den Mund gelegt, dessen Geschichte man im Lukas-Evangelium findet: Nachdem Simeon in dem kaum einen Monat alten Jesus den Erlöser der Welt erkannt hat, bittet er Gott um einen friedlichen und baldigen Tod. Mit ihrem klagenden und zugleich innigen Timbre bildet die Oboe, im Dialog mit dem Bass, aber auch als selbstbewusste eigene Stimme, einen klanglich sehr reizvollen Gegenpart zur tiefen Stimme des lyrischen Ichs, während das ruhig voranschreitende Continuo-Ensemble der Arie ein festes Fundament verleiht. So entfaltet sich eine musikdramatische Szene von großer Intensität: das Seelen- und Stimmungsporträt eines Gläubigen zwischen abgeklärter Lebensattheit, banger Hoffnung und Erlösungsgewissheit. Auch wenn der Gesangstext auf den ersten Blick anderes vermuten lässt: Die Arie ist nicht düster, ihr Charakter erinnert vielmehr an die weichen und zärtlichen Passagen barocker Liebes-Arien oder auch an ein Wiegenlied – etwa wenn die Streicher am Anfang mit ihren sanft schaukelnden Bewegungen tonmalerisch nachbilden, wie Simeon das Jesuskind in seinen Armen wiegt.

AV

Johannes Brahms

* 7. Mai 1833 in Hamburg

† 3. April 1897 in Wien

»Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?«, op. 74 Nr. 1

Entstehungszeit: 1878

Widmung: Philipp Spitta

Erstdruck 1879 bei N. Simrock, Berlin

Uraufführung: nicht bekannt

Eine »kleine Abhandlung über das große ›Warum‹« hat Johannes Brahms seine Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* einst genannt. Im Mittelpunkt dieser kunstvollen viersätzigen A-cappella-Komposition stehen die großen Fragen nach dem Sinn des Lebens und Sterbens, ohne dass freilich Antworten darauf gegeben würden. Stattdessen finden sich in der Motette verschiedene Perspektiven auf den religiös-philosophischen Themenkomplex. Den Text stellte Brahms selbst aus dem Alten und Neuen Testament sowie einem Lutherchoral zusammen: Im ersten Satz wird Hiobs Sichtweise angenommen, der mit seinem persönlichen Schicksal hadert und nach dem Sinn des Leidens fragt. In den nächsten beiden Sätzen fordern Verse aus dem Klagelied des Jeremia und dem Brief des Jakobus dazu auf, sich vertrauensvoll in Gottes Hände zu begeben. Der Luther-Choral »Mit Fried und Freud fahr ich dahin«, der sich wiederum auf Simeons Begegnung mit Jesu bezieht, schließt die Motette versöhnlich und hoffnungsvoll ab. Brahms' Komposition ist hörbar inspiriert von den großen Chorwerken Giovanni Pierluigi da Palestrinas und Johann Sebastian Bachs: Mit kanonartigen Imitationen, einer bisweilen überraschend strengen Polyphonie und tonmalerischen Wort-Ausdeutungen erweist Brahms der Chormusik der Barockzeit seine Reverenz.

AV

Giovanni Battista Pergolesi

* 4. Januar 1710 in Jesi (Region Marken, Italien)

† 16. März 1736 Pozzuoli (bei Neapel)

»**Stabat mater**«

Entstehungszeit: 1736 in Pozzuoli

Uraufführung: nicht bekannt

Ähnlich wie Purcells Trauermusik oder Mozarts Requiem steht auch Giovanni Battista Pergolesis *Stabat mater* am allzu frühen Ende einer großen Komponistenlaufbahn. Pergolesi schrieb das Werk 1736 in einem süditalienischen Kurort, wo er auf Linderung seiner Tuberkulose hoffte. Die Hoffnung war vergeblich: Noch im gleichen Jahr verstarb er im Alter von nur 26 Jahren. Er hinterließ ein beeindruckendes Œuvre vor allem aus Messen und Opern; berühmt aber wurde er durch sein *Stabat mater*. Im 18. Jahrhundert gehörte es zu den am meisten aufgeführten Werken und inspirierte viele andere Komponisten wie Bach, Haydn oder Salieri zu eigenen Beiträgen. Das »Stabat mater dolorosa« (»Christi Mutter stand mit Schmerzen«) gehört der geistlichen Gattung der Sequenz an und beruht auf einem lateinischen Gedicht aus dem Mittelalter über den Schmerz der Mutter Jesu beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes. Pergolesi besetzte in seinem Werk nur eine Sopran- und eine Altstimme sowie Streichinstrumente mit Basso continuo. Der erste Satz, ein Duett, trägt in sich schon die Quintessenz des ganzen Werkes. Eine ernst angestimmte Instrumentaleinleitung, die von klagenden Vorhalten durchzogen wird, bereitet den atmosphärischen Grund für die beiden Frauenstimmen: Mal eng verschlungen, dann wieder im Dialog deuten sie mit schlichter Eleganz und Würde den bedeutungsschweren Text des *Stabat mater* aus.

AV

György Ligeti

* 28. Mai 1923 in Diciosânmartin
(heute: Târna veni, Rumänien)

† 12. Juni 2006 in Wien

»Lux aeterna«

Entstehungszeit: 1966

Widmung: »der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald«

Uraufführung: 2. November 1966 in Stuttgart mit der Schola Cantorum Stuttgart unter der Leitung von Clytus Gottwald

Die Bitte nach ewigem Licht für die Verstorbenen, wie sie in der lateinischen Totenmesse formuliert ist, bildet den textlichen Bezugsrahmen für György Ligetis *Lux aeterna* aus dem Jahr 1966. In dieser Komposition für 16 Stimmen lässt sich Ligetis kompositorische Handschrift gut erkennen: Sie ist geprägt von schillernden, schwebenden Clustern und der Konzentration auf Klangfarben mehr als auf Melodie oder Rhythmus, aber auch von kleinen polyphonen Verschiebungen, welche die Struktur ständig in Bewegung zu halten scheinen. In Gruppen verteilt singen die 16 Stimmen musikalische Sequenzen, die sich im Verlauf des Stückes in meditativer Ruhe verändern und miteinander verwoben werden. Wie langsame Wellen bewegen sich diese Klangfelder in einem natürlichen Rhythmus und erhalten dabei durch unterschiedliche Stimmlagen und Intensitätsstufen vielfältige Nuancen von Licht und Schatten, ohne dass ein einheitlicher Puls für zeitliche Anhaltspunkte sorgen würde. So schafft Ligeti in *Lux aeterna* gerade durch das Gefühl der Orientierungslosigkeit auch die Möglichkeit des Auskostens einzelner energetischer Zustände, der sinnlichen Erfahrung von Entstehen und Vergehen und des Nachhörens von Klängen – bis zur tönenden Stille des Schlusses.

AV

Christina Landshamer

Seit ihrem erfolgreichen Debüt im Theater an der Wien, wo sie 2009 als Clarice in Haydns *Il mondo della luna* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt brillierte, hat sich die Sopranistin Christina Landshamer auf vielen renommierten Bühnen Europas einen Namen gemacht. 2012 sang sie bei den Salzburger Festspielen unter Sir Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern die Frasquita in *Carmen*, unter Christian Thielemann gab sie bei den Baden-Badener Festspielen die Najade in *Ariadne auf Naxos*. Darüber hinaus trat sie als Solistin in konzertanten Operaufführungen und Oratorien bereits mit den Münchner Philharmonikern, dem Freiburger Barockorchester, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Bamberger Symphonikern, der Tschechischen Philharmonie Prag sowie dem Concertgebouworkest Amsterdam auf. Christina Landshamer pflegt auch den Liedgesang; erwähnt seien Duo-Liederabende zusammen mit Maximilian Schmitt, u. a. im Wiener Konzerthaus. Außerdem tritt sie in der laufenden Saison mit Riccardo Chailly und dem Gewandhausorchester in Leipzig, bei den Londoner Proms und beim Lucerne Festival auf. Christina Landshamer ist bei allen drei Klangkörpern des Bayerischen Rundfunks gern gesehener Gast, beim BR-Chor zuletzt in einem Programm mit Musik von Jan Dismas Zelenka.

Anke Vondung

Die internationale Laufbahn der aus Speyer stammenden Mezzosopranistin Anke Vondung begann nach ihrem Studium an der Musikhochschule in Mannheim mit der erfolgreichen Teilnahme an renommierten Wettbewerben wie dem ARD-Musikwettbewerb in München 1998. Es folgte ein Festengagement am Tiroler Landestheater Innsbruck, wo sie sich wichtige Partien ihres Fachs wie Octavian, Sesto und Hänsel erarbeitete. Zudem gastiert sie seit 2001 an der Staatsoper Berlin, der Metropolitan Opera New York und der Bayerischen Staatsoper sowie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen und dem Glyndebourne Festival. Besonders verbunden ist Anke Vondung der Staatsoper Dresden, an der sie zunächst als Ensemblemitglied, dann als Gastsolistin Rollen wie Carmen, Dorabella und Idamante verkörperte. Als Opernsängerin sowie im Konzertfach tritt Anke Vondung an der Seite von Dirigenten wie Kent Nagano, James Levine und Roger Norrington auf. Beim BR-Chor ist sie regelmäßig zu Gast, so beispielsweise in Konzerten mit Bachs *Weihnachtsoratorium* (auf CD und DVD erschienen) und mit Rossinis *Petite messe solennelle*. Aktuelle Verpflichtungen führen Anke Vondung, die auch ein breites Liedrepertoire pflegt, häufig auch in die USA und nach Kanada.

Julian Prégardien

Als Sohn des bekannten Tenors Christoph Prégardien kam Julian Prégardien sehr früh mit Musik in Berührung. Mit sieben Jahren wurde er Mitglied bei den Limburger Domsingknaben, später stand er häufig als Erster Knabe in Mozarts *Zauberflöte* auf der Bühne. Sein Gesangsstudium absolvierte er an der Musikhochschule in Freiburg. Von Beginn seiner Karriere an legte der Tenor großen Wert auf ein

ausgewogenes Verhältnis zwischen Lied, Konzert und Oper. Dem Festival d'Aix-en-Provence ist er dabei besonders verbunden und war dort wie auch auf einer Europa-Tournee des Festivals mit Haydns *L'infedeltà delusa* und Mozarts *La finta giardiniera* zu erleben. Als Bach-Interpret konnte sich Julian Prégardien u. a. mit Auftritten im Concertgebouw Amsterdam, in der Tonhalle Zürich, im Münchner Prinzregententheater sowie mit Philippe Herreweghe in New York besondere Anerkennung erwerben. Bach steht auch in der laufenden Saison im Mittelpunkt seines Wirkens, so tritt er in Berlin mit Bachs h-Moll-Messe sowie in Barcelona und Paris mit dem *Weihnachtsoratorium* unter der Leitung von Christophe Rousset auf, mit dem er im Juni 2015 auch in Glucks *Armide* zusammenarbeiten wird. Beim Bayerischen Rundfunk ist Julian Prégardien im Frühjahr 2015 mehrfach zu Gast, etwa beim Symphonieorchester in einem Abend mit Bach-Kantaten sowie erneut beim Chor in der Evangelistenpartie aus der *Johannes-Passion*.

Konstantin Wolff

Werke von Mozart und Händel bilden den Schwerpunkt im Opernrepertoire des Bassbaritons Konstantin Wolff, so auch bei seinen jüngsten CD-Einspielungen: Mozarts *Così fan tutte* mit dem Ensemble MusicAEterna (Teodor Currentzis) und Händels *Orlando* mit B'Rock aus Gent (René Jacobs); letzteres Werk führte Konstantin Wolff auch nach Zürich und Brüssel. Weitere Gastspiele gab der Sänger u. a. am Theater an der Wien, an der Niederländischen Oper in Amsterdam, im Festspielhaus Baden-Baden sowie am Grand Théâtre de la Ville du Luxembourg, wo er im Dezember 2014 als Plutone in einer von Sasha Waltz choreographierten *Orfeo*-Produktion mitwirkte. Konstantin Wolff ist regelmäßig mit renommierten Originalklang-Ensembles zu hören, darunter Concerto Köln, die Akademie für Alte Musik Berlin und Les Musiciens du Louvre. Darüber hinaus nimmt er sich gleichermaßen zeitgenössischen Kompositionen an und überzeugt sein Publikum zudem als Lied- und Konzertsänger. Mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks war der Bassbariton erstmals in der Saison 2011/2012 zu erleben und wird in den Abonnementkonzerten des BR-Symphonieorchesters bereits im Februar 2015 nach München zurückkehren.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor des Bayerischen Rundfunks wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Daneben wurde Peter Dijkstra 2005 zum Künstlerischen Leiter berufen, der u. a. in Zusammenarbeit mit den beiden Orchestern des BR vielfältige Programme in der Abonnementreihe des Chores vorgestellt hat. Schwerpunkte bilden dabei zeitgenössische Vokalmusik sowie die Kooperation mit Originalklangensembles wie Concerto Köln oder der Akademie für Alte Musik Berlin. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das

Amsterdamer Concertgebouworkest und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Christian Thielemann und Robin Ticciati. In den Reihen musica viva (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und Paradisi gloria (Münchner Rundfunkorchester) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Im Bereich der Nachwuchsförderung von Chordirigenten engagiert er sich im Rahmen eines vom Bayerischen Rundfunk initiierten Dirigierforums, das 2012 bereits zum dritten Mal stattgefunden hat. Für seine CD-Einspielungen erhielt der Chor zahlreiche hochrangige Preise, darunter erst jüngst den ECHO Klassik 2014 («Ensemble des Jahres») für die beim hauseigenen Label erschienene CD mit Werken von Schnittke und Pärt.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen erstaunt: durch mehrjährige Großprojekte wie die jüngst abgeschlossene CD-Reihe zum symphonischen Schaffen Robert Schumanns, durch das vielfältige kulturelle Engagement im Bremer Stadtteil Osterholz-Tenever sowie durch die selbstverständliche Mitbestimmung aller Orchestermusiker etwa bei Fragen der Programmgestaltung. Für seine zukunftsweisenden Aktivitäten wurde das 1980 gegründete und seit 2004 vom estnischen Dirigenten Paavo Järvi geleitete Orchester mit zahlreichen Preisen bedacht, darunter der Sonderpreis des Deutschen Gründerpreises (2008), der erstmals an ein Orchester verliehene Ehrenpreis der deutschen Schallplattenkritik (2010) und mehrere ECHO-Klassik-Preise, zuletzt im Bereich Nachwuchsförderung (2012). Darüber hinaus wurde die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen auch für die beiden filmischen Dokumentationen ihrer Arbeit ausgezeichnet: Das *Beethoven-Projekt*, entstanden im Rahmen der weltweit gefeierten, zyklischen Aufführungen aller Beethoven-Symphonien, erhielt 16 internationale Film- und Fernsehpreise und auch *Schumann at Pier 2* wurde bereits mehrfach prämiert. Seit vielen Jahren pflegt der Klangkörper eine enge Verbindung zu renommierten Künstlern wie Christian Tetzlaff, Heinz Holliger, Hélène Grimaud, Janine Jansen, Trevor Pinnock und Sir Roger Norrington und wirkt zudem als Residenzorchester des Beethovenfestes Bonn und der Elbphilharmonie Konzerte Hamburg. Nach der Premiere des heutigen Konzertprogramms in Bremen werden der BR-Chor und die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen das Programm Requiem für Mozart im Februar auch in der Philharmonie Essen sowie im Festspielhaus Baden-Baden aufführen.

Peter Dijkstra

Peter Dijkstra ist seit 2005 Künstlerischer Leiter des Chores des Bayerischen Rundfunks. Der 1978 geborene Niederländer studierte Chordirigieren, Orchesterleitung und Gesang am Königlichen Konservatorium in Den Haag und schloss die Ausbildung mit Auszeichnung ab. Später vervollkommnete er seine Studien bei Marcus Creed, Jorma Panula und Eric Ericson. Ehrungen wie der Kersjes-van-de-

Groenekan-Preis für Orchesterleitung und der Eric Ericson Award bedeuteten für Peter Dijkstra den Startschuss für eine internationale Laufbahn. Neben seinem Engagement als Künstlerischer Leiter des BR-Chores wurde Peter Dijkstra im September 2007 zum Chefdirigenten des Schwedischen Rundfunkchores berufen. Nach langjähriger Zusammenarbeit als Erster Gastdirigent beim Nederlands Kamerkoor übernimmt er im August 2015 dort ebenfalls die Position des Künstlerischen Leiters. Außerdem arbeitet er regelmäßig mit anderen hochrangigen Vokalensembles zusammen, so etwa mit dem RIAS Kammerchor Berlin, dem Estonian Philharmonic Chamber Choir, dem Collegium Vocale Gent und den BBC Singers.

Peter Dijkstra hat sich ein breit gefächertes Repertoire von der Alten Musik bis zur Moderne, von A-cappella-Werken bis hin zur Oper erarbeitet und tritt häufig auch als Orchesterdirigent in Erscheinung. So leitet er viele wichtige niederländische, skandinavische und japanische Orchester sowie die beiden Orchester des Bayerischen Rundfunks und das Münchener Kammerorchester. Ein besonderes Augenmerk richtet Peter Dijkstra auf die Kooperation mit Spezialensembles für Alte Musik, darunter Concerto Köln, B'Rock, die Akademie für Alte Musik Berlin sowie das Drottningholms Barockensemble. CD-Einspielungen unter seiner Leitung wurden vielfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet, so beispielsweise *Schnittke – Pärt – Konzert für Chor* mit dem ECHO Klassik 2014 sowie die Alben *Strauss – Wagner – Mahler* und *Nordic Sounds Vol. 1* mit dem Diapason d'or. Peter Dijkstra ist Ehrenmitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie. In den Niederlanden erhielt er 2013 die Goldene Geige, eine Auszeichnung für international herausragende niederländische Musiker, und 2014 wurde ihm der Eugen-Jochum-Preis zuerkannt.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Chefdirigent: **Mariss Jansons**

Künstlerischer Leiter: **Peter Dijkstra**

Management: **Susanne Vongries**

Postanschrift: 80300 München

Telefon: (089) 59 00 44 004

Programmhefte des Chores des Bayerischen Rundfunks

Saison 2014/2015, Heft 4

Impressum

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks, verantwortlich:

Dr. Renate Ulm

Redaktion: Alexander Heinzl

Nachdruck nur mit Genehmigung

Textnachweis

Markus Fein, Anna Vogt, Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5. April 2004: Gesangstexte nach den Chorpartituren; Biographien: Heike Nasritdinova (Vondung); Katharina Meyer (Wolff, Kammerphilharmonie), alle anderen: Archiv des Bayerischen Rundfunks.