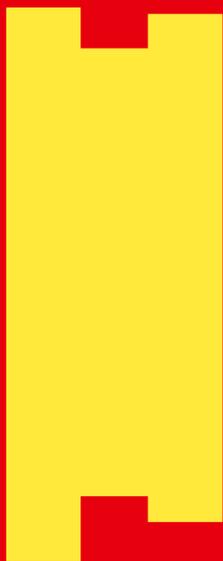


Schubert Mozart

10./11.11.2023

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



RAPHAËL PICHON
YING FANG
EMA NIKOLOVSKA
ROBIN TRITSCHLER
CHRISTIAN IMMLER

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

imphil.de

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



SINNVERLIEBT

Franz Schubert

»Lacrimosa son io«

Kanon für drei Singstimmen D 131b

Franz Schubert

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759 »Die Unvollendete«

1. Allegro moderato
2. Andante con moto

Wolfgang Amadeus Mozart

»Maurerische Trauermusik« c-Moll KV 477/479a (rekonstruierte Fassung für Männerchor und Orchester durch Raphaël Pichon)

Wolfgang Amadeus Mozart

»Miserere mei« c-Moll
(Bearbeitung des Kyrie d-Moll KV 90)

Wolfgang Amadeus Mozart

Missa c-Moll KV 427 für Soli, Chor, Orgel und Orchester »Große Messe«
(nach der Ausgabe von Richard Maunder)

Kyrie
Gloria in excelsis | Laudamus te | Gratias | Domine deus | Qui tollis | Quoniam |
Jesu Christe | Cum Sancto Spiritu
Credo in unum Deum | Et incarnatus est
Sanctus
Benedictus

Dirigent **RAPHAËL PICHON**

Sopran **YING FANG**

Mezzosopran **EMA NIKOLOVSKA**

Tenor **ROBIN TRITSCHLER**

Bass **CHRISTIAN IMMLER**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN
Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

Konzertdauer: ca. 1 ¾ Stunden, keine Pause

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

Kantable Innigkeit

FRANZ SCHUBERT: »LACRIMOSA SON IO«

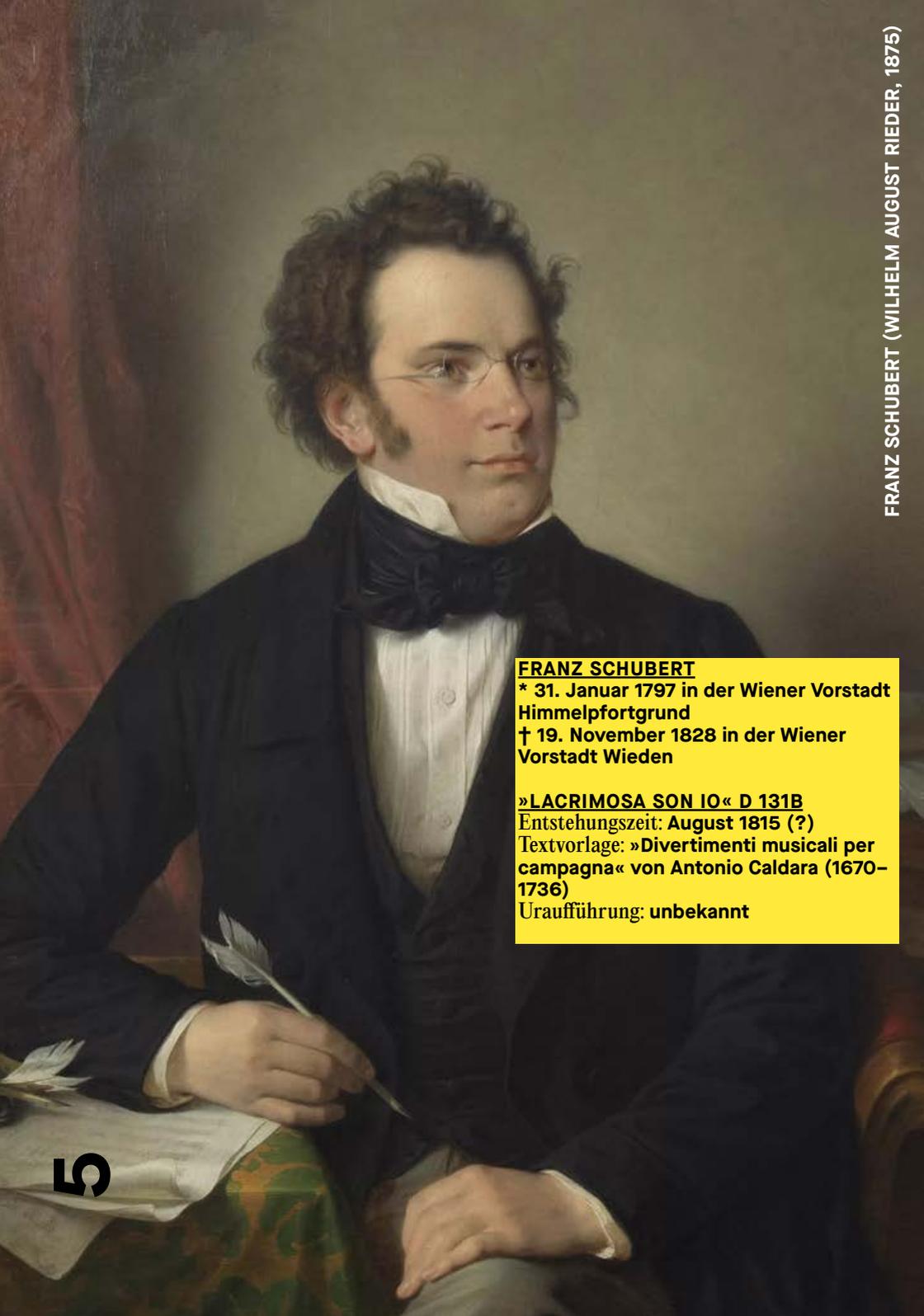
Die Komposition der beiden Kanon-Fassungen »Lacrimoso« bzw. »Lacrimosa son io« (D 131) fällt sehr wahrscheinlich in das für FRANZ SCHUBERT überaus schaffensreiche Jahr 1815. Kaum zu glauben, dass der Komponist in jener Zeit neben seiner Tätigkeit als Lehrer zwei Symphonien (Nr. 2 B-Dur, Nr. 3 D-Dur), zwei Opern, ein Streichquartett (Nr. 9 g-Moll), vier Sonaten (zuzüglich weiterer Klaviermusik) sowie annähernd 150 Lieder vollendete – ganz zu schweigen von jenen Werken, die heute lediglich als Fragment überliefert sind...

IM SCHATTEN MOZARTS?

Für wen oder aus welchem Anlass Schubert die beiden Kanons komponiert hat, ist leider nicht bekannt. Gut vorstellbar, dass die Stücke schlichtweg im schier unerschöpflichen Schaffensrausch dieses Zeitraums entstanden sind – l'art pour l'art, also Musik um der Musik willen. Einen möglichen Anknüpfungspunkt, der Schubert zu dem Kanon-Projekt motiviert haben könnte, bietet der Verweis auf W. A. Mozart, der im September 1788 einen »Lacrimoso«-Kanon (KV 555) geschrieben hatte, allerdings nicht für drei Stimmen wie bei Schubert, sondern für vier.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Schubert das Werk Mozarts kannte. Dafür sprechen zahlreiche Gemeinsamkeiten, wie etwa die Wahl des Genres bzw. der kanonischen Satztech-





FRANZ SCHUBERT

* 31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt
Himmelpfortgrund

† 19. November 1828 in der Wiener
Vorstadt Wieden

»LACRIMOSA SON IO« D 131B

Entstehungszeit: August 1815 (?)

Textvorlage: »Divertimenti musicali per
campagna« von Antonio Caldara (1670–
1736)

Uraufführung: unbekannt

nik, des Texts sowie einzelner Kompositionsaspekte wie die geteilte Tonart a-Moll. Fraglos finden sich auch Unterschiede zwischen den Faktoren: So konzentriert sich Schubert beispielsweise auf die Zeile »Lacrimosa son io« (Tränenreich bin ich), wohingegen Mozart mehrere Verse des von Antonio Caldara (1670–1736) entlehnten Textes vertont. In jedem Fall scheint Schubert die schöpferische Auseinandersetzung mit seinem Vorbild Mozart direkt gesucht zu haben, was von einem gewissen Selbstbewusstsein über die eigenen kompositorischen Qualitäten zeugt.

EINFACHHEIT UND KOMPLEXITÄT

Das Thema oder Soggetto des Kanons »Lacrimosa son io« (die Endung verweist auf eine Fassung für Frauenstimmen) zeichnet sich durch eine besondere Konstruktion aus, die als formale Dramaturgie vom Einfachen zum Komplexen beschrieben werden kann. Auffällig ist die dreiteilige Anlage des Themas: Der erste Abschnitt (T. 1–7) besticht zunächst durch seine anmutige Schlichtheit. Die Melodie wiegt im 3/4-Takt bedächtig auf und ab, bevor der zweite Teil (T. 7–13) harmonisch wie rhythmisch zunehmend komplexer wird. Auffällig sind hier die Wechsel zwischen Dur und Moll auf engschrittigem Raum, die für weniger erfahrene Sängerinnen und Sänger nicht leicht zu bewältigen sind. Diese Steigerung satztechnischer Schwierigkeiten und damit sängerischer Ansprüche nimmt im dritten und letzten Thementeil (T. 13–18) aufgrund großer Intervallsprünge abermals zu. Angesichts dieser sukzessiven Verdichtung der Kanonmelodie entsteht mit dem Hinzutreten der übrigen zwei Singstimmen ein eindrucksvolles Form- und Klangergebnis. Gleichsam wellenartig konzentrieren und entspannen sich die einander ergänzenden Stimmführungen – un-aufhörlich erscheint der einmal initiierte Entwicklungsprozess, der eigentlich kein begründetes Ende vorsieht. Dadurch dass Schubert jedoch den Schlussteil des Themas (entsprechend dem lamenthaften Textgehalt) in die tiefen Lagen der Sing-

stimme führt, entsteht schließlich doch so etwas wie eine finale Wendung, die den Formprozess hörbar beschließt.

Diese einkomponierten Spannungen zwischen Einfachheit und Komplexität, Kontinuität und Beschließung machen letztlich die besondere Dramaturgie des Schubert-schen Kanons aus. Der aktive Hörer wird fasziniert sein von dem natürlich anmutenden Entwicklungsspiel der Stimmen, deren kunstvolles Arrangement sich jedoch nur scheinbar frei entfaltet: Es vollzieht sich vor dem Hintergrund eines kontrapunktisch genauestens kalkulierten Konzepts, das wahrlich keinerlei Vergleiche mit dem früheren Kanon des »Götterliebings« Mozart zu scheuen braucht.

Kai Marius Schabram



Vollkommen offen

FRANZ SCHUBERT: »DIE UNVOLLENDETE«

Fragmente gehören zur Musikgeschichte, wie sie ein Teil menschlichen Wirkens und Scheiterns sind. Nur ausnahmsweise ist es der Tod, der ein unvollendetes Werk zum ewigen Fragment werden lässt: wie Mozarts Requiem, am Ende eines unvollendeten Lebens, oder Bruckners »Neunte«, Mahlers »Zehnte«, Puccinis »Turandot«. Meistens jedoch handelt es sich um Stücke oder Sätze, oft bloß Entwürfe, die der Komponist in voller Absicht und strenger Selbstkritik in die Schublade verbannt hatte, ehe eine neugierige Nachwelt sie wieder zutage förderte.

Im Februar 1818 riss die Serie der »Jugendsymphonien« FRANZ SCHUBERTS jäh ab: mit der Komposition der »Sechsten«, die er in einem letzten Akt der Unbefangenheit noch als »Große Symphonie in C« bezeichnete. Danach geriet Schubert – wie zeitgleich auch bei seiner Auseinandersetzung mit dem Streichquartett und der Klaviersonate – in eine tiefe Schaffenskrise. Acht Jahre mussten ins Land gehen, ehe es ihm gelang, mit seiner nun wahrhaft »Großen Symphonie« in C-Dur D 944 wieder ein Werk dieser ebenso anspruchsvollen wie repräsentativen Gattung zu einem Ende zu bringen. In der Zwischenzeit schrieb er vier unvollendete Symphonien, von denen eine allerdings gleichwohl (oder vielleicht auch gerade wegen ihres Torso-Charakters?) seine berühmteste geworden ist.





FRANZ SCHUBERT

* 31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund
† 19. November 1828 in der Wiener Vorstadt Wieden

SYMPHONIE NR. 7 H-MOLL D 759

»UNVOLLLENDETE«

Entstehungszeit: Herbst 1822

Uraufführung: am 17. Dezember 1865 in Wien (Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Dirigent: Johann Herbeck)

FR. SCHUBERT

gest. den 19^{ten} Nov. 1828.



»Wir müssen endlich verstehen, daß auch der absolute Musiker Schubert nicht unvollendet ist, sondern vollendet.«

RICHARD BENZ

KULTURHISTORIKER UND SCHRIFTSTELLER (1935)

DIE UNVOLLENDETEN

Schon im Mai 1818, also nur wenige Wochen nach der »Sechsten«, skizzierte Schubert zwei Sätze einer D-Dur-Symphonie, ein »Allegro moderato« mit einer harmonisch außergewöhnlich kühnen »Adagio«-Introduktion und einen Satz im 2/4-Takt ohne Tempoangabe. Er brach dieses kompositorische Vorhaben bald ab, nahm aber im Frühsommer 1821 erneut eine D-Dur-Symphonie in Angriff, für die er schon sämtliche Sätze weitgehend entworfen hatte, als er auch dieses Projekt wieder aufgab, um noch im August desselben Jahres mit der Komposition einer Symphonie in E-Dur zu beginnen. Schubert hatte alle vier Sätze dieser Symphonie restlos skizziert und die ersten 110 Takte des Kopfsatzes überdies auch schon instrumentiert (für die größte Orchesterbesetzung unter allen seinen Symphonien) – aber dann resignierte er doch wieder angesichts der offenbar noch übermächtigen Herausforderung.

war es der Entwurf zum Schlusssatz, der seinen gewachsenen Ansprüchen nicht genügen konnte, und man darf vermuten, dass auch seine nächste, die h-Moll-Symphonie D 759, unvollendet blieb, weil Schubert vergeblich nach einer Idee, einer Konzeption für das Finale suchte: für ein Finale wohlgemerkt, das den ersten beiden, in jeder Hinsicht des Wortes vollendeten Sätzen angemessen wäre. Nicht einmal Skizzen zu einem vierten und letzten Satz der h-Moll-Symphonie haben sich erhalten: Sind sie verlorengegangen – oder hat Schubert gar nicht erst den Versuch unternommen, eine Finallösung zu umreißen? An einem Scherzo mit Trio hat Schubert jedenfalls noch gearbeitet, dann verliert sich die Spur. Was gewiss bleibt, sind diese zwei Sätze: das »Allegro moderato« und das »Andante con moto«. Zwei Sätze ohnegleichen.

DIE DOCH NOCH VOLLENDETE?

Nun existiert aber seit über hundert Jahren die – keineswegs nur von Außenseitern ver-

Über seine Beweggründe ließe sich endlos spekulieren. Wahrscheinlich



fochtene – Theorie, Schubert habe sehr wohl ein Finale zur h-Moll-Symphonie geschrieben, diesen Satz allerdings, als er Ende 1823 unter schärfstem Zeitdruck die Bühnenmusik zu dem Schauspiel »Rosamunde, Fürstin von Zypern« schuf, kurzerhand zu einer Zwischenaktmusik umfunktioniert. Und wirklich weist der erste Entr'acte aus »Rosamunde« D 797 nicht bloß dieselbe Tonart, sondern auch dieselbe Besetzung wie die Symphonie auf und ist als ein praktikables Finale zumindest vorstell- und aufführbar. Gleichwohl muss man zur heilsamen Ernüchterung feststellen, dass dies eine These von jener Sorte ist, die nur deshalb fortwirken, weil sie nie definitiv widerlegt werden können. Und würde denn durch diese »Entdeckung« aus der unvollendeten h-Moll-Symphonie unversehens eine »Vollendete«? Alle Aufführungen und Aufnahmen einer viersätzigen Version des Werkes bezeugen das Gegenteil.

Natürlich – wer Schuberts Symphonie unbedingt in vier Sätzen spielen und hören will, kann auf eine der verschiedenen Komplettierungen des Scherzos und die besagte Zwischenaktmusik zurückgreifen. Am Ende steht jedoch immer dieselbe Erkenntnis: Schubert hat die Arbeit am dritten Satz abgebrochen und nie wieder aufgenommen; und er hat das »Allegro molto moderato« – wenn es denn je als symphonisches Finale gedacht war – ein Jahr später in der »Rosamunde«-Schauspielmusik verwertet. Die h-Moll-Symphonie ist und bleibt eine »Unvollendete« – und trotzdem eines der unfassbar größten Meisterwerke der europäischen Musikgeschichte.

»ALS STÄNDE ER MITTEN UNTER UNS«

Und die hätte einen anderen Verlauf genommen, wäre Schuberts 1822 komponierte h-Moll-Symphonie noch zu Lebzeiten eines Robert Schumann oder eines Felix Mendelssohn Bartholdy entdeckt und uraufgeführt worden – und nicht erst im Jahr 1865: eine Tatsache, die man noch heute mit ungläubigem Staunen registriert. Die autographe Partitur befand sich jahrzehntelang im exklusiven und konsequent geheimgehalte-

nen Besitz der mit Schubert befreundeten Brüder Josef und Anselm Hüttenbrenner, ehe 1860 der Wiener Dirigent Johann Herbeck von der Existenz des unschätzbaren kostbaren Manuskripts Kenntnis erhielt und mit diplomatischem Verhandlungsgeschick dessen Freigabe zu erwirken vermochte. Am 17. Dezember 1865 erklang im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg zum ersten Mal Franz Schuberts »Unvollendete«: »Wir müssen uns mit den zwei Sätzen zu Frieden geben, die, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle brachten«, schrieb der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick über jene denkwürdige Uraufführung. »Wenn nach den paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmeln der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf ›Schubert‹ summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Er klingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das contrastierende G-Dur-Thema der Violoncelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände Er nach langer Entfernung leibhaftig mitten unter uns.«

In seinen letzten Lebenswochen war Franz Schubert noch einmal mit Entwürfen für eine Symphonie in D-Dur (D 936 A) beschäftigt. Aber sein Tod am 19. November 1828 beendete das kurze, dennoch ertragreiche, jedenfalls unvergleichliche Kapitel, das Franz Schubert in der Geschichte der symphonischen Musik geschrieben hat. Am 14. Dezember 1828 wurde in einer Gedenkfeier der Gesellschaft der Musikfreunde erstmals eine seiner Symphonien öffentlich gespielt: die »Sechste«, die kleine »große« C-Dur-Symphonie. Diese Aufführung war, wie die meisten im 19. Jahrhundert, ein isoliertes Ereignis. Der »Liederkompositeur« Schubert wurde zur Legende, der Symphoniker aber blieb noch für Generationen eine kaum bekannte Größe.

—
Wolfgang Stähr

» Wenn Brüder einträchtig beieinander wohnen «

MOZARTS » MAURERISCHE TRAUERMUSIK « KV 477

Der Hinweis fehlt in keiner Biografie: WOLFGANG AMADEUS MOZART war während seiner späteren Wiener Jahre Mitglied der Freimaurer. Am 5. Dezember 1784 bewarb er sich unter Vermittlung eines adligen Freundes um Mitgliedschaft in der Loge »Zur Wohltätigkeit«, am 14. Dezember wurde er aufgenommen. Und Mozart blieb dem nie sonderlich geheimen »Geheimbund« treu bis zu seinem Tod. Damit aber beginnen die Fragen: Was suchte Mozart in diesem Männerbund? Und welchen Einfluss hatten die in diesen Kreisen vertretenen Anschauungen auf sein Schaffen?

In den stark idealisierenden Mozart-Darstellungen des 19. Jahrhunderts wurden in der Regel philosophische Motive in den Vordergrund gestellt: Maximen wie Brüderlichkeit, Toleranz, Humanismus und Aufklärung hätten Mozarts eigenen, durchaus freigeistigen Ansichten entsprochen. Das moderne Mozart-Bild sieht die möglichen Beweggründe nüchterner: Die Freimaurerlogen waren im 18. Jahrhundert nicht nur Orte des geistigen Austauschs, sondern auch soziale Netzwerke. In der Loge konnte Mozart Kontakte zu anderen Künstlern, Intellektuellen und einflussreichen Persönlichkeiten knüpfen – man kennt das noch heute aus dem Club- und Vereinswesen.



WOLFGANG AMADEUS MOZART

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

»MAURERISCHE TRAUERMUSIK«

C-MOLL KV 477

Entstehung: Juli(?) 1785

Erste nachgewiesene Aufführung:

17. November 1785 in Wien

MUSIK FÜR DIE LOGE

Allerdings zeugen zahlreiche Werke davon, dass sich Mozart auch die geistigen Überzeugungen der Freimaurer zu eigen machte. Das bekannteste Zeugnis ist »Die Zauberflöte«, die mit ihrer Weisheitslehre und ihren Prüfungsritualen als bedeutendste Übertragung freimaurerischer Prinzipien auf die Opernbühne gilt. Daneben gibt es eine Reihe kürzerer Kompositionen, allesamt weniger populär, da sie anlassgebunden entstanden sind, nämlich für Aufführungen bei Logensitzungen. Noch Mozarts letztes vollendetes Werk, die Kantate »Laut verkünde unsre Freude« KV 623, ist ein solches Freimaurer-Stück. Die tiefstnigste dieser Kompositionen ist die »Maurerische Trauermusik« KV 477.

Mozart trug sie unter der Angabe »im Monath July 1785« in sein »Verzeichnüß aller meiner Werke« ein. Sie steht dort in direkter Nachbarschaft zum Goethe-Lied »Das Veilchen«. Ob das Stück von vornherein als Trauer- oder Begräbnismusik konzipiert wurde, ist unklar. Fest steht, dass das Werk während einer Zusammenkunft aufgeführt wurde, die am 17. November 1785 zum Gedenken an Herzog Georg von Mecklenburg-Strelitz und Graf Franz Esterházy von Galántha abgehalten wurde. Die beiden Logenbrüder waren freilich im Juli des Jahres noch am Leben – was Fragen aufwirft im Hinblick auf Mozarts Datierung und die ursprüngliche Bestimmung der Komposition.

Gleichwohl erscheint der Charakter der Musik ungemein passend für den traurigen Anlass. Das nur rund sechs Minuten kurze Stück klingt, zumal für Mozarts Verhältnisse, außergewöhnlich düster, ja finster. Der dunkle Tonfall wird durch die Orchesterbesetzung verstärkt; sie betont die tieferen Register, indem sie neben einer Klarinette, zwei Hörnern und drei Bassethörnern auch ein Kontrafagott anbietet – ebenfalls ein noch höchst ungewöhnlicher Gast im Orchester der Mozart-Zeit.

BOTSCHAFT OHNE GESUNGENEN TEXT

Melodisch führend sind indes die zwei Oboen mit ihren ausdrucksvollen, an menschliche Stimmen erinnernden Klagerufen. Ihnen ist auch die prägnante Choral-Intonation anvertraut, die in der Mitte des Werks erklingt. Die Mozart-Forschung hat sie als zweifache Anspielung entschlüsselt. Zum einen verweist sie auf das »Te decet hymnus« aus Michael Haydns »Missa pro defuncto archiepiscopo Sigismundo«, dem sogenannten »Schrottenbach-Requiem«, an dessen Salzburger Uraufführung Mozart 1772 mitwirkte und das noch in seinem eigenen Requiem nachklingen wird.

Noch aussagekräftiger ist der zweite Bezug. Die liturgische Melodie lässt sich nämlich mit Worten aus dem 33. Psalm unterlegen: »Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum«. Luther übersetzte: »Siehe, wie fein und lieblich ist's, wenn Brüder einträchtig beieinander wohnen!« Auch ohne einen gesungenen Text hat Mozart hier demnach den zentralen Freimaurer-Grundsatz der Brüderlichkeit zum Ausdruck gebracht. Er steht über allem, er überdauert alles – sogar den Tod. Diese Botschaft mag den überraschend positiven Schluss erklären: Das Werk verklingt in einem lang ausgehaltenen C-Dur-Akkord, der wie ein hoffnungsvolles Aufatmen wirkt.

Christian Wildhagen

Frühe Übung im »Stile antico«

WOLFGANG AMADEUS MOZART: KYRIE KV 90

Für das heutige Konzert unterlegte Raphaël Pichon die frühe Kyrie-Komposition von WOLFGANG AMADEUS MOZART mit dem Text »Miserere mei« und transponierte das Werk von d-Moll nach c-Moll, um einen harmonisch stimmigen Übergang von der »Maurerischen Trauermusik« zur c-Moll-Messe KV 427 zu schaffen. Sowohl c-Moll als auch d-Moll werden als Tonarten mit großer emotionaler Tiefe und Dramatik charakterisiert. Dabei erhielt d-Moll als sogenannte Moll-Parallele zum heiteren F-Dur, das oft für pastorale und lebensbejahende Musiken eingesetzt wird, ganz wesentlich durch Mozart einen Nimbus, den es bis zur Auflösung der Tonalität im frühen 20. Jahrhundert bewahren sollte. Denn Mozart schrieb drei seiner Hauptwerke in dieser Tonart, alle drei gehören zugleich seit bald 250 Jahren zu seinen populärsten: Mit geradezu fatalistisch verschattetem Ton prägt d-Moll das Klavierkonzert KV 466, d-Moll ist die Haupttonart von Don Giovannis Höllenfahrt, und es verleiht nicht zuletzt dem unvollendet gebliebenen Requiem seinen funebralen Charakter. Kein Komponist, der in nachfolgenden Epochen zu der eigentlich recht gängigen Tonart griff, konnte sich vermutlich freimachen von der Aura dieser Werke und der besonderen Klangwelt, die Mozart ihr abgewonnen hat. Dass jeweils die neunten (und letzten) Symphonien von Beethoven und von Bruckner, aber auch etwa das späte Violinkonzert von Robert Schumann an diesen Tonfall anknüpfen, dürfte kein Zufall sein. Warum aber d-Moll?

WOLFGANG AMADEUS MOZART

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

KYRIE D-MOLL KV 90

Entstehungszeit: 1772

Uraufführung: nicht bekannt, vermutlich
1772 in Salzburg

»SPLEEN UND DÜNSTE«

Der barocke Theoretiker und Komponist Johann Mattheson befand schon 1713, dieses »Tongeschlecht«, wie man damals sagte, vermittele etwas »Grosses, Angenehmes und Zufriedenes«, es sei »zum Heroischen« oder für »Helden-Gedichte« am »bequemesten« geeignet. Siebzig Jahre später formulierte Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner vielbeachteten Tonartencharakteristik die hinreißende Assoziation, d-Moll verströme »schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet«.

Der junge Mozart dürfte sich wenig um »Spleen und Dünste« bekümmert haben, als er 1772 im Alter von sechzehn Jahren sein Kyrie in d-Moll KV 90 komponierte. Erstaunlich ist jedoch, dass schon in diesem frühen Werk aus der Salzburger Zeit eine Stimmung anklingt, die den dunklen und stellenweise abgründigen Tonfall der späteren Hauptwerke vorwegzunehmen scheint. Zudem besitzt das Kyrie ein bemerkenswertes Schwesterwerk in derselben Tonart, mit dem es leicht zu verwechseln ist: das Kyrie KV 341. Anders als dessen eher niedrige Einordnung im Köchelverzeichnis vermuten lässt, handelt es sich dabei nach Ansicht vieler Mozart-Forscher um ein Spätwerk, womöglich sogar aus dem Todesjahr 1791, als sich Mozart um die Nachfolge des erkrankten Kapellmeisters am Wiener Stephansdom ins Gespräch brachte.

Die beiden unterschwellig über ihre Tonart verbundenen Kyrie-Vertonungen stehen in einer langen Reihe von insgesamt sechzehn Messfragmenten und Einzelsätzen, die Mozart in unterschiedlichsten Stadien der Ausarbeitung hinterlassen hat. Neben den beiden genannten finden sich weitere neun Versionen eines Kyrie, die möglicherweise als Eröffnungssätze für umfangreichere, dann aber nicht ausgeführte Messkompositionen gedacht waren. Ob auch KV 90 den Auftakt für eine größere Messe bilden sollte, ist ungewiss. Ebenso unklar ist der eigentliche Anlass für die Komposition. Manche vermuten,

dass Mozart den vierstimmigen Chorsatz zu Studienzwecken erstellt hat.

MEHR ALS EIN STUDIENWERK

Dafür spricht der beachtliche kompositorische Aufwand des Stücks: Die vier Chorstimmen bilden einen Doppelkanon, also einen Kanon mit zwei verschiedenen Themen, die gleichzeitig durchgeführt werden. Die Bässe imitieren dabei um einen Takt versetzt die beginnenden Altstimmen; die Tenöre hingegen den Sopran. Diese überaus anspruchsvolle Übung im damals schon altertümlichen »Stile antico« ließ einige Autoren vermuten, dass es sich in Wahrheit um die Abschrift eines verlorenen Chorsatzes von Johann Ernst Eberlin, einem Lehrer Mozarts, oder von Michael Haydn handeln könnte. Beide waren in Salzburg als Hofkapellmeister tätig und Freunde der Familie Mozart.

Gegen die Annahme spricht jedoch, dass Leopold Mozart im Manuskript seines Sohnes eigenhändig Bezifferungen eingetragen hat, um eine Begleitung des A-cappella-Chorsatzes mit Instrumenten oder auf der Orgel zu ermöglichen. Dies deutet zugleich auf eine Aufführung hin, wohl im Rahmen des Gottesdienstes. Wie auch immer: Die hier gesammelte Praxis im Umgang mit dem strengen kontrapunktischen Kirchenstil wird sich Mozart bewahren bis in seine späten Jahre – bis zum Requiem.

Christian Wildhagen

Mutmaßungen über Mozart

WOLFGANG AMADEUS MOZART: MISSA C-MOLL KV 427

Was wäre gewesen, wenn – WOLFGANG AMADEUS MOZART das Lebensalter Bachs erreicht hätte und erst im Jahr 1821 von dieser schönen Erde geschieden wäre? Man muss es nicht übertreiben mit den biographischen Fantasien, es genügt daran zu erinnern, dass Mozart im März 1793 zum Domkapellmeister an St. Stephan ernannt worden wäre. Denn nicht lange vor seinem (tatsächlichen) Tod hatte ihn der Magistrat der Stadt Wien – auf Mozarts eigenes Ansuchen – zum Stellvertreter des kränkelnden Amtsinhabers bestimmt und ihm damit zugleich die sichere Nachfolge in dieser hochdotierten Position zugesprochen. Da freilich versagt die Vorstellungskraft: ein Domkapellmeister Mozart? Udenkbar? Es dürfte wohl den meisten schwerfallen, sich den Verfasser der Bäsle-Briefe, den Komponisten der »Cosi fan tutte«, den freigeistigen, genussfreudigen, mit einem geradezu dadaistischen Humor gesegneten Künstler, den bekennenden Freimaurer, den Gast der weltoffenen Lesegesellschaften und literarischen Salons, der in seinen eigenen Akademien die Musik aus der höfischen und liturgischen Umklammerung löste – es dürfte erhebliche Verwirrung stiften, sich ausgerechnet Mozart in Amt und Würden eines Domkapellmeisters zu denken. Mozart schwört der »Zauberflöte« ab und schreibt fortan nur noch Messen, Hymnen, Offertorien, Lamentationen? Das scheint so wenig plausibel wie die meist nur mit Kopfschütteln zitierte Aussage des ersten Mozart-Biographen Franz Xaver Niemetschek, die Kirchenmusik sei des Meisters »Lieblingsfach« gewesen, dem er sich nur leider kaum habe

WOLFGANG AMADEUS MOZART

* 27. Januar 1756 in Salzburg

† 5. Dezember 1791 in Wien

MISSA C-MOLL KV 427

»GROSSE MESSE«

Entstehungszeit: 1782/83

Uraufführung: wahrscheinlich am 26.
Oktober 1783 in der Kirche des Salz-
burger Benediktinerstiftes St. Peter
(Dirigent: Wolfgang Amadeus Mozart)

widmen können: »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.«

Die Glaubwürdigkeit dieser Mitteilung ist allerdings keine Fach-, sie ist in erster Linie selbst eine Glaubensfrage. Wer über Mozarts Religiosität urteilt, spricht auch über die eigene, zweifellos. Der niederländische Schriftsteller Maarten 't Hart beispielsweise eröffnet ein Kapitel über »Mozart und den Glauben« klipp und klar mit den Sätzen: »Kein anständiger Mensch kann Mitglied der römisch-katholischen Kirche sein. Die Ecclesia militans ist die älteste und größte Verbrecherorganisation der Welt.« Kann es da noch überraschen, wenn er über Mozarts Messen befindet, sie seien »glücklicherweise keine sublimer Meisterwerke, sondern eher Pflichtübungen«. Zu dem exakt gegenteiligen Befund gelangte der katholische Theologe Hans Urs von Balthasar, der keinen Grund sah, die Messen, Vespren und Litaneien gegen Mozarts andere, namentlich seine musikdramatischen Kompositionen abzuwerten. Aber Balthasar setzte auch das christliche Bekenntnis des Komponisten wie eine unumstößliche Tatsache voraus, als er erklärte: »Mozart will schaffend und lebend [Christi] Jünger sein.«

Skepsis bleibt erlaubt, in der einen wie der anderen Richtung. Unabhängig jedoch von allen Mutmaßungen über Mozart, Gott und die Welt – ein Werk wie die *Missa in c-Moll KV 427* bezeugt eine erstaunliche Ungebundenheit der Inspiration, eine musikalische Autonomie, die bei Licht besehen beide widerlegt: Maarten 't Hart und Hans Urs von Balthasar. Denn weder verrät diese Vertonung des Ordinarium *missae* Spuren einer lästigen Pflichtübung, noch kann sie als Beweis einer strenggläubigen christlichen Gesinnung ausgelegt werden. Mozart entsprach ohnehin nicht dem Typus und Selbstverständnis eines Jüngers, aber es zählte andererseits im Jahr 1782 auch nicht zu seinen Aufgaben, geistliche Musik dieser Art komponieren zu müssen. Er tat es freiwillig,

obgleich wohl mehr aus musikalischer Ambition als aus religiösem Eifer, angeregt durch die Begegnung mit der »Alten Musik«, mit Händel und Bach, im elitären Wiener Zirkel um den Freiherrn und Hofbibliothekar Gottfried van Swieten, dessen sonntägliche Matineen Mozart regelmäßig besuchte.

»ICH HABE ES WIRKLICH VERSPROCHEN«

Im Wiener Stephansdom heiratete Mozart am 4. August 1782 Constanze Weber, die Tochter des drei Jahre zuvor verstorbenen Bassisten, Notenkopisten und Souffleurs Fridolin Weber: ein Schritt, den ihm sein Vater und einige seiner Biographen nie verziehen haben. So hat es nicht an maliziösen Kommentaren gefehlt, die auf einen allerdings auffallenden Umstand hingewiesen haben: Nahezu alle Kompositionen, die Mozart seiner Frau Constanze zudachte, blieben fragmentarisch und unvollständig. Die Fugen, auf die sie eine Zeitlang ganz versessen war, fanden kaum je einen Abschluss; die *Solfeggien KV 393*, die *Arie »In te spero, o sposo amato« KV 440* – Mozart ließ die unfertigen Manuskripte einfach liegen. Von einer »pour ma très chère Epouse« konzipierten Serie geplanter Violinsonaten beendete er nicht einmal die erste: Der letzte Satz bricht schon nach zwanzig Takten ab.

Über Mozarts Motive ist selbstverständlich ausgiebig geredet und geschrieben worden: Biographische Spekulation war dabei ebenso im Spiel wie moralisierendes Vorurteil. Wie auch immer – es passt zu der Regel dieser Fragmente für Constanze, dass die unvollendete *c-Moll-Messe KV 427 (417a)* an ein Versprechen geknüpft war, eine nicht näher bestimmbar Zusage, die Mozart vor der Ehe gegenüber seiner Braut aussprach. »Ich habe es in meinem Herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten«, beteuert Mozart seinem Vater in einem Brief vom 4. Januar 1783. »Meine Frau war als ich es versprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war sie bald nach ihrer Genesung zu heirathen, so konnte ich es

„Den 23ten um 8 uhr in der mess in capelHaus bey der prob von der mess meines bruders, bey welcher meine Schwägerin die Solo Singt [...] Den 26ten zu st. peter in amt mein bruders sein amt gemacht worden. die ganze hofmusik war dabey.“

NANNERL MOZART BERICHTET IN IHREM TAGEBUCH
ÜBER PROBE UND AUFFÜHRUNG DER C-MOLL-MESSE

leicht versprechen – zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise, wie sie selbst wissen; – zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart [Partitur] von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt.«

VON DER KIRCHE IN DEN KONZERTSAAL

Bestandteil des vorehelichen Gelöbnisses war außer der Messe offenbar auch eine Reise zum Vater, der die Heirat reserviert und skeptisch aufgenommen hatte. Mit Verzögerung trat das Ehepaar Mozart Ende Juli 1783 die Fahrt nach Salzburg an (Mozarts letzter Besuch in seiner Heimatstadt), und im Gepäck verstaute es Teile der Partitur und Entwürfe zur c-Moll-Messe, die dann – höchstwahrscheinlich – am Vortag ihrer Rückreise, am 26. Oktober 1783, uraufgeführt wurde: in der Kirche des Benediktinerstiftes St. Peter, die nicht dem Fürsterzbischof Colloredo unterstand, dem »hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen«, aus dessen Diensten sich Mozart zwei Jahre zuvor endlich und endgültig befreit hatte. Die Wiedergabe am 26. Okto-

ber wäre Mozart entgegengekommen, da an diesem Tag ein Heiligenfest (das Fest des heiligen Amandus, Bischof von Maasricht, des zweiten Patrons des Klosters) zelebriert wurde und deshalb das Credo der Messe entfallen konnte: Denn Mozarts Arbeit am Credo gelangte über das »Et incarnatus est« nicht hinaus, er hätte es andernfalls aus früheren Werken ergänzen müssen. Auch das Sanctus ist in der autographen Partitur nur lückenhaft verzeichnet, das Benedictus fehlt sogar völlig. Beide Teile sind in einer Abschrift aus mittlerweile verschollenen Stimmen der Salzburger Aufführung erhalten. Ein Agnus Dei hat Mozart für diese Messe offenbar nie geschrieben.

Aber das ist noch nicht das Ende der Geschichte. Wenige Monate später geriet Mozart in Not, wengleich nur in Zeitnot, nachdem er der Wiener Tonkünstler-Sozietät eine abendfüllende Kantate in Aussicht gestellt hatte, ein neues Werk für ein geplantes Benefizkonzert. Doch die chronische Arbeitsüberlastung des »freien Künstlers« und seine überbordenden Konzerttermine durchkreuzten das Versprechen. Um die wohltätige Gesellschaft nicht



mit einer schnöden Absage brüskieren zu müssen, lieferte Mozart statt der nie begonnenen Kantate die nie vollendete c-Moll-Messe, freilich unter veränderten Vorzeichen. Mozart unterlegte dem Kyrie und dem Gloria der Messe einen neuen, italienischen Text; außerdem schuf er im März 1785 zwei zusätzliche Arien und eine in den Schlusschor eingerückte Kadenz für die drei Gesangssolisten (Sopran I, Sopran II, Tenor). Die nachgetragene italienische Dichtung paraphrasiert Verse aus den Psalmen Davids, insbesondere den Bußpsalmen – daher erklärt sich auch der Name der Kantate: »Davide penitente«. Ohne jede Reue hatte Mozart den sakrosankten Wortlaut geopfert und seine Komposition aus der Kirche in den Konzertsaal verlegt.

rischen Rang nach der liturgischen Unvollständigkeit bemessen, als sei Mozart an diesem Werk gescheitert, weil es nicht kompatibel ist mit den Formularen des katholischen Gottesdienstes. Dennoch bleibt wie bei all den berühmten Fragmenten der Kunstgeschichte ein Phantomschmerz über die fehlende Musik und gleichzeitig eine retrospektive Neugierde auf die nie dagewesene Werkgestalt.

Was wäre gewesen, wenn – Mozart länger am Leben geblieben wäre, das Amt des Domkapellmeisters angetreten und eines Tages doch noch die c-Moll-Messe zu Ende geschrieben hätte? Die Antwort weiß niemand außer Gott allein, sofern wir ihn uns als den Urheber dieser unbegreiflichen Lebensgeschichte vorstellen wollen.

—
Wolfgang Stähr

21

WAS WÄRE GEWESEN, WENN...

Wenn heute jedoch der geistliche Originaltorso, die Missa c-Moll, auf dem Programm steht, wird niemand mehr den musikhisto-

Die Gesangstexte

Franz Schubert: »Lacrimosa son io«

Lacrimosa son io.

Tränenreich bin ich.

Wolfgang Amadeus Mozart: »Maurerische Trauermusik«

Replevit me amaritudinibus
inebriavit me absinthio.
Inundaverunt aquae
super caput meum.
Dixi perii.

Er hat mich mit Bitterkeit gesättigt
und mit Wermut getränkt.
Wasser überschwemmte
mein Haupt.
Da sprach ich: Ich bin verloren.

Klagelieder 3:15 und 3:54

Wolfgang Amadeus Mozart: »Miserere mei«

Miserere mei!

Erbarme dich meiner!

Wolfgang Amadeus Mozart: »Große Messe«

KYRIE

SOPRAN, CHOR

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich unser.

Christus, erbarme dich unser.

Herr, erbarme dich unser.

GLORIA

CHOR

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax

hominibus bonae voluntatis.

Ehre sei Gott in der Höhe

Und Friede auf Erden

Den Menschen, die guten Willens sind.

LAUDAMUS TE

SOPRAN

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Wir loben dich, wir preisen dich,
Wir beten dich an, wir verherrlichen Dich.

GESANGSTEXTE

GRATIAS

CHOR

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Dank sagen wir Dir
Ob Deiner großen Herrlichkeit.

DOMINE DEUS

SOPRAN I+II

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus pater omnipotens.

Domine fili unigenite,
Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

Herr und Gott, König des Himmels,
Allmächtiger Vater.

Herr, des Vaters eingeborener Sohn,
Jesus Christus.

Herr unser Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters.

QUI TOLLIS

DOPPELCHOR

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Der Du hinwegnimmst die Sünden der
Welt, erbarme Dich unser.

Der Du hinwegnimmst die Sünden der
Welt, nimm an unser Flehen.

Der Du sitztest zur Rechten des Vaters,
Erbarme dich unser.

QUONIAM

SOPRAN I, II, TENOR

Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus altissimus:

Denn Du allein bist heilig,
Du allein bist der Herr,
Du allein bist der Höchste:

JESU CHRISTE

CHOR

Jesu Christe.

Jesus Christus.

CUM SANCTO SPIRITU

CHOR

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris,
Amen.

Mit dem Heiligen Geiste,
In der Herrlichkeit Gottes, des Vaters.
Amen.

CREDO

CHOR

Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum

Jesum Christum,

Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia
saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,

Deum verum de Deo vero.

Genitum, non factum,

consubstantialem Patri:

per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines

et propter nostram salutem

descendit de coelis.

Ich glaube an den einen Gott,
Den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erden,
Alles Sichtbaren und Unsichtbaren.

Und an den einen Herrn

Jesus Christus,

Gottes eingeborenen Sohn.

Er ist von dem Vater geboren vor allen
Zeiten,

Gott von Gott, Licht vom Lichte,

Wahrer Gott vom wahren Gott

Gezeugt, nicht erschaffen,

Gleichen Wesens mit dem Vater,

Durch den alles erschaffen worden ist.

Der für uns Menschen

Und um unseres Heils willen

Herabgestiegen ist vom Himmel.

ET INCARNATUS EST

SOPRAN

Et incarnatus est de Spiritu Sancto

ex Maria Virgine:

et homo factus est.

Und der Fleisch geworden ist durch den

heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau:

Und der Mensch geworden ist.

SANCTUS

DOPPELCHOR

Sanctus, sanctus, sanctus,

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra

gloria tua.

Osanna in excelsis.

Heilig, heilig, heilig,

Ist der Herr Gott Zebaoth.

Voll sind Himmel und Erde

Von Deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

BENEDICTUS

SOPRANO I+II,

TENOR, BASS

Benedictus,

qui venit in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

Gebenedeit sei,

Der da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

GESANGSTEXTE

#MPHIL Tipp

UNVERGESSLICHE KONZERTMOMENTE MIT BARBARA HANNIGAN

Wenn sie die Bühne betritt, ist sofort eine atemberaubende Intensität spürbar: Die kanadische Sängerin und Dirigentin Barbara Hannigan überschreitet seit Jahren nicht nur die Grenzen dieser beiden Berufsfelder. In ihren Programmen sucht sie auch immer wieder nach tiefliegenden Emotionen und der »dunklen Seite«, um einzigartige und unvergessliche Momente zu kreieren. Im Dezember begibt sie sich gemeinsam mit uns auf eine spannende Reise, die mit Charles Ives' unbeantworteter und daher immerwährender Frage nach der Existenz beginnt und über Joseph Haydns »Trauer-Symphonie« schließlich in Claude Viviers herzerreißender Rückschau auf seine Kindheit »Lonely Child« endet. Den Sopranpart in diesem langen Lied über die Einsamkeit, wie der kanadische Komponist Vivier sein Werk selbst beschrieb, übernimmt die unerschrockene griechische Sopranistin Aphrodite Patoulidou. Ein Konzertabend, der ganz gewiss in Erinnerung bleiben wird!



FR. 15.12.2023 19:30 Uhr

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Charles Ives »Three places in New England«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied

(arrangiert von Aphrodite Patoulidou und Barbara Hannigan)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Joseph Haydn »Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Dirigentin **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

25

Weitere Infos & Tickets unter www.mphil.de – und nicht vergessen:
Als Abonnent*in erhalten Sie 20% Preisvorteil!

Raphaël Pichon

DIRIGENT

Raphaël Pichon begann seine musikalische Ausbildung mit Studien in Gesang, Violine und Klavier an den Pariser Konservatorien. Als junger Countertenor sang er unter Dirigenten wie Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman und Geoffroy Jourdain.

2006 gründete er das Instrumental- und Vokalensemble »Pygmalion« und erregte mit besonderen Projekten, die etwa Bachs »Missae breves«, Rameaus »Tragédies lyriques«, Mozart-Raritäten und der Erkundung des romantischen Repertoires gewidmet waren, rasch internationale Aufmerksamkeit. Mit »Pygmalion« trat Raphaël Pichon u. a. in der Philharmonie de Paris, im Schloss Versailles, im Bozar in Brüssel, dem Wiener Konzerthaus, der Kölner Philharmonie, dem Palau de la Música Catalana in Barcelona sowie bei den Salzburger Festspielen, den BBC Proms, dem French May Arts Festival in Hongkong und dem Beijing Music Festival auf. Als Operndirigent war er an der Opéra Comique in Paris, beim Festival d'Aix-en-Provence, am Bolschoi-Theater in Moskau, der Niederländischen Nationaloper in Amsterdam und der Opéra National de Bordeaux zu erleben.

Zu den wichtigsten Projekten der letzten zehn Jahre zählen sein Debüt beim Festival d'Aix-en-Provence mit der Produktion »Trauernacht« mit Musik von Bach (inszeniert von Katie Mitchell), die Neuentdeckung von Luigi Rossis »Orfeo« an der Opéra national de Lorraine und der Opéra Royal de Versailles, Monteverdis »Marienvesper« beim Holland Festival, den BBC Proms, in der Schlosskapelle von Versailles und beim Bachfest Leipzig, Zyklen von Bach-Kantaten bzw. Bach-Motetten und die h-Moll-Messe in der Philharmonie de Paris sowie Brahms' »Deutsches Requiem« in Bordeaux. Beim Festival d'Aix-en-Provence dirigierte er die »Zauberflöte«, Mozarts Requiem in einer szenischen Deutung von Romeo Castellucci und 2022 »Idomeneo«, an der Opéra Comique »Mi-



randa« (mit Musik von Purcell), »Orphée et Eurydice« in der Berlioz-Bearbeitung und »Fidelio«.

Sein Salzburger Festspieldebüt gab Raphaël Pichon 2018 mit einer Mozart-Matinee mit dem Mozarteumorchester. Als Gastdirigent arbeitete er auch mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Orchestra La Scintilla des Opernhauses Zürich, Les Violons du Roy in Québec und seit 2021 regelmäßig mit der »Handel and Haydn Society« in Boston zusammen.

Im Jahr 2020, inmitten der Pandemie, rief Raphaël Pichon das Festival »Pulsations« in Bordeaux ins Leben, das mit lokalen Akteuren zusammenarbeitet und außergewöhnliche Konzerterlebnisse an unerwarteten Orten in der Stadt und der Region veranstaltet.

Ying Fang SOPRAN

Die aus Ningbo (China) stammende Sopranistin Ying Fang studierte in Shanghai und an der Juilliard School in New York, wo sie auch das Lindemann Young Artist Development Program der Met absolvierte. In der Saison 2021/22 gab sie ihr Debüt an der Opéra national de Paris als Susanna in »Le nozze de Figaro« unter der Leitung von Gustavo Dudamel und kehrte in der gleichen Rolle auch an die Metropolitan Opera unter der Leitung von James Gaffigan zurück. Außerdem sang sie Pamina in »Die Zauberflöte« an der Lyric Opera of Chicago. Darüber hinaus ging sie mit dem Ensemble »Pygmalion« unter der Leitung von Raphaël Pichon auf Tournee und gab im Brahms-Requiem ihr Debüt beim Tanglewood Festival mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Andris Nelsons. Beim Verbier Festival war sie die Sopransolistin in Mozarts Requiem unter der Leitung von Sir Simon Rattle. In der vergangenen Saison debütierte sie an der Wiener Staatsoper als Susanna in »Le noz-



ze de Figaro« unter der Leitung von Philippe Jordan und sang Ilia in »Idomeneo« unter der Leitung von Manfred Honeck an der Metropolitan Opera.

Ema Nikolovska MEZZOSOPRAN

Die mazedonisch-kanadische Mezzosopranistin studierte an der Guildhall School of Music & Drama in London und ist Absolventin des Internationalen Opernstudios der Deutschen Staatsoper Berlin. Von 2019 bis 2022 war Ema Nikolovska BBC New Generation Artist und erhielt 2022 den renommierten Borletti-Buitoni Trust Award. In der Spielzeit 2022/23 gab sie u. a. ihr Rollendebüt als Octavian im »Rosenkavalier« und sang Lucile in Henzes »La piccola Cubana« an der Deutschen Staatsoper Berlin. Zu den Höhepunkten auf der Konzertbühne zählen in der Saison 2023/24 Strawinskys »Les Noces« mit dem Orchestre Symphonique de Montréal unter Kent Nagano, Viviers »Wo bist du Licht!« mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France und Barbara Hannigan und Mendelssohns »Elias« auf Tournee mit dem En-



semble »Pygmalion« unter Raphaël Pichon. Andernorts ist sie bereits im Pierre Boulez Saal, in der Londoner Wigmore Hall und bei den Festivals von Aldeburgh, Verbier und Gstaad aufgetreten.

Robin Tritschler **TENOR**

Der irische Tenor Robin Tritschler ist Absolvent der Royal Academy of Music und war BBC New Generation Artist. In dieser Saison debütiert er bei den Wiener Symphonikern als Evangelist in Bachs »Matthäuspassion« und wird mit dem London Symphony Orchestra Bruckners »Te Deum« unter der Leitung von Nathalie Stutzmann aufführen. Außerdem kehrt er mit zwei unterschiedlichen Programmen zum Oxford International Song Festival zurück. In den vergangenen Spielzeiten sang er u. a. beim Saisonöffnungskonzert des Atlanta Symphony Orchestra unter Nathalie Stutzmann Beethovens 9. Symphonie und Mozarts c-Moll-Messe mit dem Ensemble »Pygmalion« bei den Salzburger Festspielen. Beim Glyndebourne Festival übernahm er kurzfristig die Rolle des Don Ottavio in »Don Giovanni«. Außerdem wirkte Robin Tritschler zusammen mit Le Concert Spirituel und Hervé Niquet bei Aufführungen von Mozarts Requiem mit. Am Theater Basel sang er den Evangelisten in einer Neuproduktion der »Matthäuspassion«, einer Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin, inszeniert von Benedikt von Peter, und kehrte als Jaquino in »Fidelio« an das Royal Opera House London zurück.



**KÜNNEN
INNEN**

Christian Immler **BASS**

Christian Immler ist derzeit einer der gefragtesten Sänger seines Fachs. Sowohl im Konzert- als auch im Opernbereich arbeitet der deutsche Bass-Bariton mit hervorragenden Dirigenten, Pianisten und Regisseuren zusammen und singt Mahler-Orchesterlieder ebenso überzeugend wie Bachs Kantaten. Vormaliger Alt-Solist beim Tölzer Knabenchor, studierte Christian Immler an der Londoner Guildhall School of Music bei Prof. Rudolf Piernay. 2001 erhielt er den ersten Preis des Wettbewerbs Nadia et Lili Boulanger in Paris, der eine internationale Karriere lancierte. Bach, Händel, Mozart, Haydn und Mendelssohn sind eine große Konstante in seinem Repertoire. Zahlreiche Konzerte mit Dirigenten wie Kent Nagano, Ivor Bolton und Philippe Herreweghe bestimmen seinen Kalender. Einladungen zu wichtigen Festivals wie Salzburg, Aix-en-Provence, Luzern, Vancouver und BBC Proms folgten. Die Freude an der szenischen Arbeit führt Christian Immler regelmäßig auf die Bühnen großer Opernhäuser, wie der Opéra Comique Paris und dem Teatro La Fenice, sowie zum Early Music Festival Boston zurück. Christian Immler gibt zahlreiche Meisterklassen und ist Professor für Gesang an der Kalaidos Fachhochschule in Zürich.



**KÜNST
INNEN**

Andreas Herrmann

CHORDIREKTOR

Als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores München realisierte Andreas Herrmann zahlreiche Einstudierungen für Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kent Nagano, Christian Thielemann, James Levine und viele andere. Über sein Engagement bei den Münchner Philharmonikern hinaus entfaltet Andreas Herrmann eine rege Konzerttätigkeit: Konzertreisen als Chor- und Oratorien-dirigent führten ihn u. a. nach Österreich an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, nach Frankreich zum Choeur de Radio France und in viele weitere europäische Länder sowie nach Ägypten, in die USA und die Volksrepublik China.



Die mit dem »Echo Klassik« ausgezeichnete BR-Klassik-Produktion »Merlin« von Carl Goldmark, bei der Andreas Herrmann für die Choreinstudierung verantwortlich war, viele weitere Aufnahmen sowie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedensten Orchestern, Ensembles und Rundfunkchören dokumentieren die internationale Reputation seiner musikalischen Arbeit.

Andreas Herrmann unterrichtet seit 1996 als Professor an der Hochschule für Musik und Theater in München in den Hauptfächern Chordirigieren und Kirchenmusik. Er leitete in dieser Zeit Oratorienkonzerte, Opernaufführungen und a cappella-Programme in allen musikalischen Stilrichtungen. Seine vielfältigen Konzertprogramme, von Alter Musik bis hin zu Ur-aufführungen mit zeitgenössischem Repertoire, wurden festgehalten in Rundfunk-, CD- und TV-Aufnahmen. Pädagogische Erfolge erzielt Andreas Herrmann weiterhin als Gastprofessor bei der Ausbildung junger Chordirigenten anlässlich verschiedener internationaler Meisterkurse, wie der Sommerakademie Isa Allegra in Bulgarien oder einem Austauschprogramm am College Conservatory of Music der University of Cincinnati, Ohio, USA.

LEBENS
WEGE
NACH
VORN
GANGEN

Philharmonischer Chor München

Der Philharmonische Chor München ist einer der führenden Konzertchöre Deutschlands und Partnerchor der Münchner Philharmoniker. Er wurde 1895 von Franz Kaim, dem Gründer der Münchner Philharmoniker, ins Leben gerufen. Seit 1996 wird er von Chordirektor Andreas Herrmann geleitet.

Der Philharmonische Chor München musizierte u. a. unter der Leitung von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Krzysztof Penderecki, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Mariss Jansons, James Levine, Christian Thielemann, Lorin Maazel und Valery Gergiev. Das Repertoire erstreckt sich von barocken Oratorien über a cappella- und chorsymphonische Literatur bis hin zu konzertanten Opern und den großen Chorwerken der Gegenwart.

In den vergangenen Jahren haben neben dem klassisch-romantischen Kernrepertoire auch Alte und Neue Musik deutlich an Bedeutung gewonnen und sind dem Chor ein Anliegen: Äußerst erfolgreich wurden dabei Werke wie Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, sein Magnificat, sein Weihnachtsoratorium und seine Passionen – auch in kleineren Kammerchor-Besetzungen – unter der Leitung von Dirigenten wie Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Thomas Hengelbrock und Ton Koopman gesungen. In der letzten Spielzeit kam es zu einer ersten Zusammenarbeit mit Philippe Herreweghe. Mit Neuer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts war der Philharmonische Chor München neben der Pflege der klassischen Moderne auch bei zahlreichen Ur- und Erstaufführungen zu hören, wie zum Beispiel bei

der Münchner Erstaufführung der »Sieben Zaubersprüche« von Wolfram Buchenberg und der Uraufführung von Jan Müller-Wielands »Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer«, einer Auftragskomposition der Münchner Philharmoniker.

Neben dem Spektrum des gesamten Konzertchor-Repertoires ist der Chor auch ein gefragter Interpret von Opernchören und setzte die mit James Levine begonnene Tradition konzertanter Opernaufführungen auch unter den nachfolgenden Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker, z. B. mit Richard Wagners »Der fliegende Holländer«, fort. Ein schönes Beispiel, wie die Liebe zur Neuen Musik und zur Oper zusammengeführt wurden, war die Aufführung der Oper »The Enchanted Wanderer« von Rodion Shchedrin in der Münchner Gasteig-Philharmonie.

Neben zahlreichen Radio- und TV-Übertragungen ist die Arbeit des Chores in vielen Einspielungen bei allen großen Labels dokumentiert. In den vergangenen Jahren wurden mit dem Philharmonischen Chor München zahlreiche Bild- und Tonaufnahmen, z. B. mit Symphonien von Gustav Mahler (2. Symphonie 2016, 8. Symphonie 2020) oder Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« (2021), beim hauseigenen Label »MPHIL« veröffentlicht.

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
NENAD DALEORE
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ZSUZSA ZSIZSMANN*
ALEJANDRO CARREÑO*
YURIKO TAKEMOTO°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH

ASAMI YAMADA
JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM°
OTOHA TABATA°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREUDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGTI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

MÜNCHNER

32

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
BERNHARD BERWANGER
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
GÜLIN ATAKLI°

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
FLORIAN STRASSER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
JAKOB HAGEN°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER
JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
SEOKJUNG PARK°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Kai Marius Schabram,
Christian Wildhagen, Wolfgang Stähr
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und
Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der
Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und
kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Franz Schubert: wikimedia commons
– Wolfgang Amadeus Mozart: Gilles Cantagrel,
Wolfgang Amadeus Mozart – Eine illustrierte
Biografie, München 2005); wikimedia commons
– Raphaël Pichon: © Piergab
– Ying Fang: © Dario Acosta
– Ema Nikolovska: © Kaupo Kikkas
– Robin Tritschler: © Garreth Wong
– Christian Immler: © Marco Borggreve
– Andreas Herrmann: © Dora Drexel

IMPRESSUM

Cos Illusions

»COSMIC ILLUSIONS«

Videartist **COSMODERNISM**
**MITGLIEDER DER MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

19.11.2023
19 UHR

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

BRAINLAB FIRMIENZENTRALE, RIEM
OLOF-PALME-STRASSE 9, 81829 MÜNCHEN

mphil.de

089 54 81 81 400

Münchner Philharmoniker und der Videokünstler Cosmodernism bringen minimalistischen Streicherklang und kunstvolle Makrovideographie in die Firmenzentrale von Brainlab in Riem. Rhythmus, Klang & Mikroskopie hautnah erleben – ein Musikerlebnis der ganz besonderen Art!

Tickets: 25 € (U30: 11 €)

 BRAINLAB



mphil.de

GASTEIG HP8