

**BRSD
BLUMSTEDT
LEZHNEVA
GRIEG MOZART
SCHUBERT**

Freitag 18.12.2020

Herkulesaal

20.30 – 22.00 Uhr



Adventskalender
für gute Werke
der Süddeutschen Zeitung e.V.

Die Spendenaktion kommt diesmal auch freischaffenden Musikerinnen und Musikern zugute, die durch die Corona-Krise in Not geraten sind. Spenden kann man am einfachsten auf der Internetseite:

www.sz-adventskalender.de

oder direkt auf das folgende Spendenkonto:

Adventskalender für gute Werke der Süddeutschen Zeitung e.V.:

Stadtsparkasse München

Kontonummer

IBAN: DE 86 7015 0000 0000 6007 00, BIC: SSKMDEMMXXX

Stichwort: Benefizkonzert

Hilfe der SZ zu Spendenfragen gibt es unter:

adventskalender@sueddeutsche.de

oder telefonisch unter (089) 2183-556 und (089) 2183-586

von Montag bis Freitag, 10.00 – 13.00 Uhr.

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 18.12.2020

20.05 Uhr Matthias Keller im Gespräch mit Julia Lezhneva

20.30 Uhr Konzertübertragung

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert und www.brso.de

Freitag, 18.12.2020

20.30 Uhr

Präsentation: Maximilian Maier u. a. im Gespräch mit

Hendrik Munsberg vom SZ-Adventskalender

ON DEMAND

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

MITWIRKENDE

HERBERT BLOMSTEDT

Leitung

JULIA LEZHNEVA

Sopran

TILMAN LICHDI

Tenor

CHRISTIAN IMMLER

Bariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Julia Selina Blank

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PROGRAMM

EDVARD GRIEG

aus den »Fire Salmer« / »Vier Psalmen«

für Solo-Stimme und Chor a cappella, op. 74

- »Hvad est du dog skjøn« / »Wie bist du doch schön«,
op. 74/1

Solo: Christian Immler

- »I Himmelen, i Himmelen« / »Im Himmelreich«, op. 74/4

Solo: Tilman Lichdi

WOLFGANG AMADEUS MOZART

»Exsultate, jubilate«

Motette für Sopran, Orchester und Orgel, KV 165

- »Exsultate, jubilate« – Allegro
- »Fulget amica dies« – Rezitativ
- »Tu virginum corona« – Andante
- »Alleluja« – Molto allegro

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 8 C-Dur, D 944

»Große C-Dur-Symphonie«

- Andante – Allegro ma non troppo
- Andante con moto
- Scherzo. Allegro vivace – Trio
- Finale. Allegro vivace

UNBEDINGTE LIEBE ZUR MUSIK

Heute ist ein sonderbarer, wunderbarer Abend: Wir sind Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Julia Lezhneva, Tilman Lichdi, Christian Immler, dem Dirigenten Herbert Blomstedt und allen Verantwortlichen des BR unendlich dankbar, dass dieses Benefizkonzert zu Gunsten des SZ-Adventskalenders auch in diesem Jahr erklingt.

Die Welt leidet unter Corona, die Pandemie trifft vor allem Risikogruppen: Kranke, ältere und ärmere Menschen, aber auch Alleinerziehende, Kinder und Jugendliche aus bedürftigen Familien, zudem viele Flüchtlinge.

Hinzufügen muss man leider: Auch Künstler und Musiker sind heute in Deutschland eine vulnerable Gruppe. Massenhaft wurden in den letzten Monaten Konzerte abgesagt, ungezählte Musiker hat das in einen Überlebenskampf getrieben. Viele mussten erleben, dass staatliche Hilfsangebote sie nicht erreichten.

Wahr ist auch: Viele wären froh, wenn sie in Deutschland lebten, weil die Politik hier besonnen auf die Pandemie reagierte. Doch im Umgang mit Kunst und Musik muss man den politisch Verantwortlichen eine – über Monate hinweg – seltsame Ideen-, Taten- und Sprachlosigkeit bescheinigen, die wie Gleichgültigkeit wirkte. Eine unbedingte Liebe zu Musik und Kunst, auf die Deutschland doch eigentlich so stolz ist, ließ sich da nicht erkennen.

Wir sind froh, dass der SZ-Adventskalender in diesem Jahr – dem 72. Jahr seines Bestehens und zum 75. Jubiläum der Süddeutschen Zeitung – vielen helfen kann, die unter Corona zu leiden haben. Diesmal hilft der Adventskalender auch gezielt Musikern. So fördern wir nicht nur das Programm »Musik für alle Kinder«, sondern auch die Deutsche Orchester-Stiftung. Sie leistet Nothilfe für freischaffende Musiker in Bayern. Darüber hinaus unterstützen wir die Internationale Stiftung zur Förderung von Kultur und Zivilisation, die eine Serie von Konzerten in bayerischen Senioren- und Pflegeheimen und in Schulen organisiert. Das hilft älteren Menschen in ihrer Einsamkeit und bringt klassische Musik zu den Jüngeren. Und: Die auftretenden Musiker bekommen eine Gage. Für das alles möchten wir uns bei unseren Spendern bedanken, den Lesern der Süddeutschen Zeitung.

Ehe die Musik erklingt, sei eine kurze Geschichte erzählt. Sie handelt von Herbert Blomstedt und ist von ihm selbst verbürgt. Damals ist er 15 Jahre, er übt eifrig Geige und Orgel, jede Woche besucht er in Göteborg zwei Symphoniekonzerte, eines donnerstags und eines sonntags. Er erklärt, wie er das anstellte: »Ich kaufte mir die vergünstigten Schüler-Abonnements selber. Ich bekam zwar kein Taschengeld. Das Geld, das mein Vater verdiente, war zu knapp. Aber ich verkaufte Zeitungen, um die Konzert-Abos bezahlen zu können. Und dann war meine Mutter sehr clever: Sie bezahlte mir zehn Öre für jede Stunde, die ich übte.« Sehr wichtig: »Das war also eine Gage, kein Taschengeld.«

Und weiter: »Ich ging immer mit meinem Bruder in die Konzerte. Wir saßen nebeneinander und hatten eine Zeichensprache entwickelt. Eine Armbewegung bedeutete: ›Das ist eine wunderschöne Stelle.‹ Eine Beinbewegung hieß: ›bisschen sentimental.‹«

»Es war eine herrliche Zeit« – so endet die Episode. Ereignet hat sie sich 1942/1943 als Europa im Krieg versinkt. Wovon diese Geschichte kündigt? Von der unbedingten Liebe zur Musik. Möge sie heute Abend uns alle erfüllen.



Norman und Herbert Blomstedt (1931)

Hendrik Munsberg

Co-Vorsitzender des Adventskalenders für gute Werke der
Süddeutschen Zeitung e.V. und Leitender Redakteur der SZ

MELODIEN – INSPIRIERT VON DEN GESÄNGEN IN DEN BERGEN

Verbindungslinien zwischen Grieg und Schubert

Herbert Blomstedt Die Große C-Dur-Symphonie Schuberts ist beeinflusst von »Gebirgsmelodien«, die er bei seinen Wanderungen in den Gasteiner Alpen gehört hat. Die wiederholte melodische Wendung im ersten Satz von Schuberts Symphonie in den Takten 2 und 5 (und dann in der Folge hunderte Male) klingt auch in den Schlusswendungen aller drei Strophen im Vierten Grieg-Psalme *I Himmelen* an.

Man sollte die Ähnlichkeit von gewissen Wendungen in Schuberts Großer C-Dur-Symphonie sowie in Lindemans und Griegs *Fjeldmelodier* zwar nicht überbewerten, aber interessant ist sie schon. Natürlich habe ich die beiden Grieg-Psalmen auch nicht wegen dieser sehr unerschwinglichen Ähnlichkeit ausgewählt. Ich kam erst darauf, als ich die beiden Werke parallel studierte. Ausgangspunkt war die Schlusswendung im letzten Psalm, sehr eindrucksvoll durch das große Ritardando beim Tetrachord auf das Wort »Zebaot«. Die Melodie dieser drei aufsteigenden Töne zur Tonika ist überhaupt nicht originell – es ist Allgemeingut sogar in der Volksmusik. Was es bei Grieg so einprägsam macht, ist die Schlichtheit nach der zuvor so überraschenden Harmonik. Und natürlich das große Ritardando. Ich muss gestehen, dass meine Augen immer feucht werden, wenn ich zu diesem Schluss komme. Es hat sicher auch mit dem Text zu tun: Das Antlitz des Herrn »Zebaot« sehen zu dürfen, ist nur im »Paradies« möglich, also in der Phantasie, im Traum. Das Antlitz, das drei Takte früher mit einer schreienden Dissonanz ein Schreckenserlebnis war!

Jetzt zu Schuberts Großer C-Dur-Symphonie. Sie ist ja 1825 inspiriert und komponiert worden, während seiner langen Wanderungen in den Bergen rund um Bad Gastein und Gmunden zusammen mit seiner Sängermuse Johann Michael Vogl. Diese Landschaft ist in allen vier Sätzen spürbar, die Wander-Tempi, die daktylischen Rhythmen, die wiederholten Echos, und vieles mehr. Darunter vermute ich auch Musik und Lieder, die er auf den Sennen gehört hat. Schon die zwei ersten Takte der Symphonie sprechen davon. Zweimal steigt die Melodie drei Schritte C-d-e und A-h-c in verschiedenen Rhythmen auf. Der Ton C ist Ausgangspunkt und Ende zugleich – eine von sehr vielen Beispielen des »Circulus Motivs« (Kreis-Motivs) in dieser Symphonie. Das zweite, A-h-c, ist eine verkürzte Variante des Tetrachords.



Norwegens Bergwelt

G-a-h-c ist ein »Grundnahrungsmittel« der Volksmusik. Aber in dieser vollständigen Form ist es zu deutlich »tonartbestimmend« (Dominante zur Tonika), um für Schuberts oft wechselnde Harmonik brauchbar zu sein. Aber in der verkürzten Form (A-h-c – zwei Stufen ansteigend zur Tonika) schon. Das demonstriert besonders der erste Satz ganz eindrucksvoll: Das Motiv ist sehr modulationsfähig und kommt sicher hundert Mal vor, besonders in der Durchführung.

Jetzt: Was hat es mit Griegs »Zebaot« zu tun? Es wird ja nicht mit großem Ritardando-Nachdruck hervorgehoben, wie bei Grieg, aber durch die allgegenwärtigen Wiederholungen. Das gemeinsame ist das aufsteigende Ansteuern zur Tonika, durch drei Noten bei Grieg oder durch zwei bei Schubert. Dass die rhythmische Gestalt anders ist, ändert nichts an der melodischen Bewegung.

Das frappte mich also beim Studium: Könnte es nicht etwa sein, dass die ersten acht Takte der Symphonie aus einer Senner-Melodie inspiriert sind? Das ist natürlich reine Spekulation. Durch Schubert ist sie jedenfalls zur Bergwander-Musik geworden.

»SIE SIND SO SCHÖN, DIESE MELODIEN!«

Volkslied und Moderne in Edvard Griegs *Vier Psalmen*, op. 74

Judith Kaufmann Es sind nicht Psalmen des Alten Testaments, sondern Hymnen skandinavischer Autoren, die Edvard Grieg seinen *Vier Psalmen* für Solo-Stimme und gemischten Chor op. 74 zu Grunde gelegt hat. Vertraut man dem Zeugnis seiner Frau Nina, dann hat bei der Vertonung der geistlichen Dichtungen Religiosität kaum eine Rolle gespielt. Wie stark Grieg hingegen die Volksmusik seiner Heimat inspirierte, belegt ein Tagebucheintrag vom 15. September 1906: »Vollendete 3 Psalmen für gemischten Chor und Soli, freie Bearbeitungen nach Lindemans norwegischen Volksliedern. Sie sind so schön, diese Melodien, dass sie es verdient haben, in einem künstlerischen Gewand erhalten zu bleiben.« Bereits mehrfach hatte sich Grieg bei seinem Landsmann Ludvig Mathias Lindeman bedient, der unzählige Volkslieder gesammelt und Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Titel *Ältere und neuere norwegische Gebirgsmelodien* herausgegeben hatte. Obwohl mit kirchlichen Texten kombiniert, sind drei der ausgewählten Melodien typische Volkslieder. Nur die leicht ornamentierte Weise zu *Jesus Kristus er opfaren* (*Jesus Christ ist aufgefahren*, Nr. 3) mit ihren kirchentonalen Wendungen erinnert an den liturgischen Gesang eines Kantors.

Der melancholische, bisweilen wehmütige, dann auch wieder frische Tonfall nordischer Folklore durchzieht Griegs *Vier Psalmen*, die auch in der Mehrstimmigkeit stark von volksliedhaften Elementen geprägt sind: kurze Phrasen, eingängige Motive, strophische Form, überwiegend akkordischer Satz und Gebrauch einfacher Begleitmodelle

Entstehungszeiten

Nr. 1, 2 und 3: September 1906 auf Griegs Landsitz Troldhaugen;

Nr. 4: Dezember 1906 in Kristiania/Oslo

Widmung

J.A.B. Christie, einem Pfarrer, dem sich Grieg in Glaubensfragen anvertraute

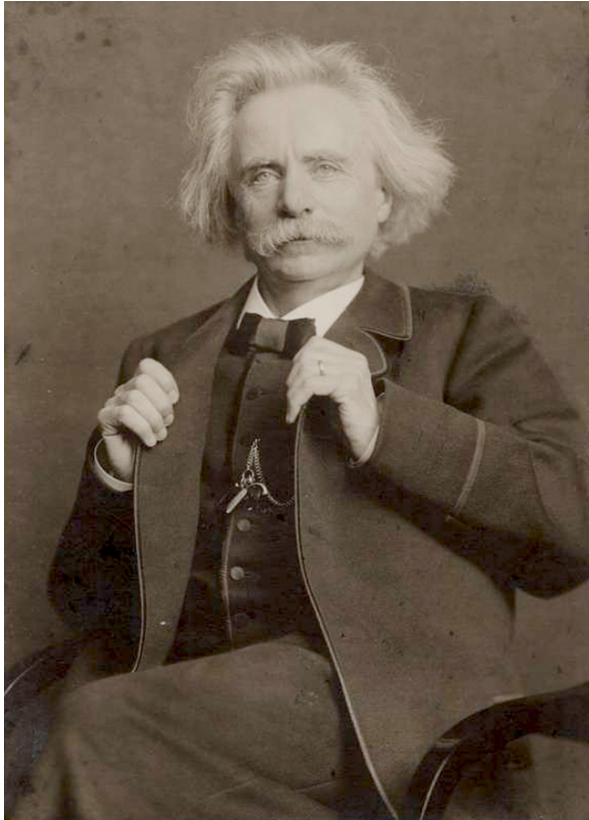
Uraufführung

Nicht bekannt

Lebensdaten des

Komponisten

15. Juni 1843 in Bergen (Norwegen) – 4. September 1907 in Bergen



Edvard Grieg (1905), Photographie von Nicola Perscheid, Königlich-Sächsischer Hofphotograph, Leipzig

wie Bordun oder Ostinato. Mit geschmeidiger Tempogestaltung, expressiver Dynamik und gelegentlichen ekstatischen Ausbrüchen gehen die Chöre allerdings weit über anspruchslose Volksliedsätze hinaus. Vor allem dort, wo der Komponist von der einfachen Strophenform abweicht und freie Episoden ergänzt, kommen auch polyphone Techniken zum Einsatz, öffnet sich die schlichte Harmonisierung zu farbigen, dissonanzreichen Klangfolgen, die bis an die Grenzen der Funktionsharmonik vorstoßen.

Meditativ, wie der Gesang einer orthodoxen Liturgie, ist *Jesus Christ ist aufgeföhren* (Nr. 3) in Musik gesetzt. Immer wieder antwortet die Gemeinde (Chor) auf die einstimmige Rezitation des Vorsängers (Bariton). Diese Struktur und die teils archaischen Klangfolgen passen zur Gestalt des Textes, den



Edvard Grieg lebte auf seinem Wohnsitz Troldhaugen bei Bergen von 1885 bis 1907, hier schrieb er drei seiner »Psalmen«. Heute ist darin das Edvard Grieg Museum Troldhaugen untergebracht.

der dänische Dichter Hans Thomisson (1532–1573) wie eine mittelalterliche »Leise« geformt hat, bei der jede Strophe mit dem Ruf »Kyrie eleison!« schließt. Hierzu bildet *Guds Søn har gjort mig fri* (Mein Jesus macht mich frei, Nr. 2) mit seinen affirmativen Sprüngen und einem lebhaften Tempo einen deutlichen Kontrast. Die Verse mit ihren Anklängen an die typisch barocke Vanitas-Thematik zeigen ihren Schöpfer Hans Adolph Brorson (1694–1764) als ein Kind seiner Zeit. Im Mittelteil überträgt Grieg die kraftvolle Melodie in B-Dur dem Solisten und grundiert sie erstaunlicherweise mit einem Satz für vier Männerstimmen in b-Moll. Die daraus resultierende instabile Harmonik erzeugt ungeheure Spannung und symbolisiert einen Zwiespalt zwischen Gott und Welt, der sich erst in der Wiederholung des Anfangs und einer abschließenden Coda löst. Diese letzten Takte heben den Begriff »frei« in dreifachem Fortissimo noch einmal plakativ hervor. Zusammen mit der Leichenpredigt auf seine Ehefrau hat Laurentius Laurinus (1573–1655) unter dem Titel *Im Himmelreich* (Nr. 4) seine Vision des Paradieses veröffentlicht. Der populäre Text hat sich in schwedischen Gesangbüchern bis in die heutige Zeit erhalten. Helles H-Dur und ein weich schwingendes Sechs-Achtel-Metrum verleihen der Vertonung Griegs einen positiven und friedvollen Ausdruck. Ähnlich einem Klavierlied steht der Solist im Vordergrund, wird hier jedoch vom Chor »a cappella« begleitet. Bemerkenswert ist wiederum

die spätromantische Harmonik, die die schlichte Melodie auf überraschende Weise aus- und umdeutet. *Hvad est du dog skjøn* (Wie bist du doch schön, Nr. 1), ebenfalls aus der Feder des dänischen Bischofs Brorson, besingt den Sohn Gottes mit poetischen Worten des *Hohen Liedes*. Im Schlussteil, der die erste Textstrophe wiederholt, setzt Grieg mit der Wendung nach Dur und starken dynamischen Ausschlägen eindringliche emotionale Akzente.

»Diese kleinen Arbeiten sind das einzige, was mir meine elende Gesundheit im Laufe der Sommermonate ermöglicht hat. Dieses Gefühl: ›Ich könnte, aber ich kann nicht‹ ist zum Verzweifeln. Vergebens kämpfe ich gegen die Übermacht und werde wohl nun bald ganz aufgeben.« Nach dem Tagebucheintrag vom September 1906 konnte Grieg gegen Ende des Jahres noch den letzten Psalm vollenden, doch die *Fire Salmer* blieben seine letzte Komposition. Das Erscheinen der Erstausgabe im September 1907 hat der Komponist nicht mehr erlebt. Griegs Ruf als der bedeutendste Komponist Norwegens beruht auf einer kleinen Auswahl seiner Werke, insbesondere dem Klavierkonzert, den *Peer-Gynt-Suiten*, einigen Klavierstücken und Liedern. Seine Arbeiten für Chor werden dagegen bis heute wenig beachtet. Dabei ist sein Schwanengesang zu seinen besten und auch modernsten Kompositionen zu zählen. Er zeigt (noch einmal) Griegs intensive Auseinandersetzung mit der Volksmusik Norwegens, weist aber vor allem durch eine avancierte Harmonik über einen reinen Personal- oder Nationalstil hinaus in die Zukunft. In ihrer eigenwilligen Kombination folkloristischer Stilelemente mit einem ausgesprochen farbigen und ausdrucksstarken Satz sind die *Fire Salmer* eines der eindrucksvollsten geistlichen Chorwerke der Spätromantik.

Edvard Grieg
aus den »Fire Salmer«, op. 74
Nr. 1 und Nr. 4

Nr. 1 »Hvad est du dog skjøen«

Hvad est du dog skjøen,
ja skjøen, ja skjøen.
Du allerliffigste Guds Søn!
O du min Sulamit, Sulamit,
ja mit, ja mit,
alt hvad jeg har er også dit.

Min Ven, du est min,
ja min, ja min;
så lad mig altid være din.
Ja evig vist, evig vist,
ja vist, evig vist
du min skal blive her og hist.

Men tænk, jeg er her,
ja her, ja her,
iblandt så mange dragne Sværd!
O så kom, Due, kom Due,
ja, kom, ja, kom!
I Klippens rif er Ro og Rum.

Hvad est du dog skjøen ...

Hans Adolph Brorson (1694–1764)

Nr. 1 »Wie bist du doch schön«

Wie bist du doch schön,
ja schön, ja schön.
Du Gottessohn, lieblich anzusehn.
O du, mein' Sulamith, wunderfein,
ja fein, ja fein,
all mein Eigen, das ist auch dein.

Mein Freund, du bist mein,
ja mein, ja mein,
so lass mich ewig bei dir sein.
Ja immerfort, immerfort,
ja fort, ja fort
sollst mein du bleiben hier und dort.

Doch denk, ich bin hier,
ja hier, ja hier,
wo Schwerter ringsum dräuen mir!
O so komm, Taube, komm Taube!
Komm du, komm du!
Die Felskluft beut uns Raum und Ruh.

Wie bist du doch schön ...

Nr. 4 »I Himmelen«

I Himmelen, i Himmelen,
hvor Gud, vor Herre bor,
hvor saligt did at komme hen,
hvor er den Glæde stor.
For evig, evig skal vi der
se Gud i Lyset, som han er,
se Herren Zebaot.

Og Legemet, og Legemet
som lagdes bort i Muld,
det vorder alt så skinnende,
ja som det skjære Guld.
Og ved af ingen Vunde mer
mens Åsyn det til Åsyn ser
Gud Herren Zebaot.

Og Sjælen får sin Prydelse,
den Krone, som er sagt,
Retfærdighedens Brudekrans,
og så den hvide Dragt.
O Gud, hvad Lyst at være dig nær,
at se i Lyset som du er
dig, Herren Zebaot.

Laurentius Laurinus (1573–1655)

Nr. 4 »Im Himmelreich«

Im Himmelreich, im Himmelreich,
in Gottes Vaterschoß,
wie selig, dort zu kommen hin,
wie ist die Wonne groß.
Dort schauen wir in ewigem Glanz,
in deiner Klarheit leuchtendem Kranz
dich, Herre Zebaoth.

Der schwache Leib, der schwache Leib
in finstren Erde Nacht,
der ward so schimmernd durch und durch,
gleich lautren Goldes Pracht.
Und weiß nichts mehr von Weh und Wund,
dieweil er Aug in Auge stund
dir, Herre Zebaoth.

Und meine arme Seele schmückt,
wie es ihr prophezeit,
der Brautkranz der Gerechtigkeit,
das leuchtend weiße Kleid.
Ach selig wer dir nahe ist,
im Licht zu schauen dich, wie du bist,
mein Herre Zebaoth.

EINE MOTETTE FÜR ALLERSEELEN

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Exsultate, jubilate*, KV 165

Renate Ulm Seit September 1772 waren die beiden Mozarts, Vater und Sohn, in Mailand. Wolfgang hatte die Oper *Lucio Silla* komponiert, die am 26. Dezember 1772 erstmals erfolgreich aufgeführt wurde. Weil aber der Tenor, der die Partie des Lucio Silla übernommen hatte, stimmlich nicht den Vorstellungen des noch 16-jährigen Wolfgang entsprach, schrieb er für ihn nur zwei der vier vorgesehenen Arien, was sicherlich als Affront gewertet wurde. Mehr beeindruckte Mozart der Darsteller des römischen Senators Cecilio: der außerordentlich virtuose Sopran-Kastrat Venanzio Rauzzini. Wenige Tage nach der Opernpremiere schrieb Mozart ihm die kunstvolle Motette *Exsultate, jubilate* auf den Leib, wie er am 16. Januar 1773 in rätselvollen Zeilen seiner Schwester Nannerl nach Salzburg berichtete: »Ich vor habe den primo eine homo motteten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird. Seyet auf wohl ich eüch bitte. lebe wohl. addio.« [»Ich habe für den Primo Uomo eine Mottete machen müssen, welche morgen bei den Theatinern produciert wird. Seid wohl auf, ich bitte euch. Lebe wohl. Addio.«]

Daher kennt man Sänger, Auftraggeber und Auführungsort. Der Sopran-Kastrat Venanzio Rauzzini (1746–1810) hatte seine Ausbildung an der Sixtinischen Kapelle in Rom erhalten, war Schüler u. a. von Muzio Clementi und dem Kastraten Giuseppe Santarelli. Nach Stationen in Neapel und Venedig kam er an die Münchner Hofoper. Hier wurde der durch Europa reisende englische Musikhistoriker Charles Burney auf ihn aufmerksam, der in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* von 1773 Folgendes festhielt: »Der Erste Sänger in der hiesigen serieuosen Oper [Münchens] ist Signor

Entstehungszeit

Januar 1773 in Mailand

Uraufführung

17. Januar 1773 in der Kirche bei den Theatinern mit dem Kastraten Venanzio Rauzzini

Lebensdaten des

Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg
– 5. Dezember 1791 in Wien



Wolfgang Amadeus Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn (1777)

Rauzzini, ein junger Virtuose aus Rom gebürtig, von ausserordentlichem Verdienste, und der schon sechs Jahre am hiesigen Hofe in Diensten steht; auf das nächste Carneval aber wird er nach Mayland gehen, und daselbst in einer vom jungen Mozart komponierten Oper zu singen. Er ist nicht nur ein reizender Sänger, von gefallender Figur, und ein guter Akteur; sondern ein viel besserer Contrapunktist und Clavierspieler als man sonst einem Sänger zu werden erlaubt, weil die Italiäner der Meinung sind, alle Art von anhaltendem Fleisse im Clavierspielen oder Komponieren sey der Stimme nachtheilig.« Burney, auch eine Art musikalischer Headhunter des 18. Jahrhunderts, lud den Sänger möglicherweise nach England ein, denn nach Rauzzinis Mailand-Aufenthalt war er in London am King's Theatre engagiert und verdiente in England so viel, dass er sich als Gesangs- und Klavierlehrer in der luxuriösen englischen Bäderstadt Bath niederlassen konnte.



Porträt des Sopran-Kastraten Venanzio Rauzzini
(1746–1810), Stich von Robert Hancock

Für das Antoniusfest am 17. Januar 1773 bestellten die Theatiner also bei Wolfgang Amadeus Mozart eine Motette für den Sopran-Kastraten Venanzio Rauzzini. Das Schema der in Italien damals bevorzugten Motette beschrieb Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* aus dem Jahr 1752 so: »In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen [Motette].« Mozart hielt sich strikt an diese Form und gliederte den marianischen Text in vier Abschnitte: ein *Allegro*, ein *Rezitativ*, ein *Andante* und ein abschließendes *Alleluja-Allegro*. Nur eine kleine Abweichung vom Schema erlaubte sich der junge Komponist: Er schrieb nur ein *Rezitativ*.

Den Auftakt der Motette macht ein fröhlich-temperamentvolles *Allegro* »Jauchzet, jubelt, o ihr glücklichen Seelen, singt süße Lieder; eurem Lied antwortend, sollen die Himmel Psalmen mit mir singen.« In den Oboen, Hörnern und Streichern klingen unablässig Tonrepetitionen wie himmlisch

ferne, feierlich-gedämpfte Paukenschläge. Mozart spielt in diesem Satz mit einer Sechzehntel-Gruppe als Koloratur-Motiv, das zu den pulsierenden Achtelrepetitionen in den Streichern und den Oboen die Partie des Soprans vorzubereiten und anzuregen scheint. Bläser und Streicher setzen immer wieder mit diesem Laufmotiv an, doch überlassen sie die langen Koloraturketten allein dem Sänger. Mozart kannte die Bedürfnisse der Singstimme nur allzu genau, daher baute er die Steigerung bis zu den Koloraturen stetig auf. Zu den ersten Worten reizte er den gesamten Stimmumfang nahezu aus, als wollte er die Eckpunkte der Partie abstecken, wohl auch um die Erwartungshaltung seiner Hörer zu schüren, bevor er den Sänger in virtuosen Koloraturen die volle Tiefe und geschmeidige Höhe seiner Stimme (und noch darüber hinaus) darstellen ließ. Das kurze *Rezitativ* leitet von F-Dur nach A-Dur, zur Tonart des *Andante*, das sich zwischen den beiden jubelnden Ecksätzen mit der Bitte um Frieden an Maria, die »Krone der Jungfrauen« (»virginum corona«), wendet. Gemeint ist in diesem Fall weniger die Bitte um einen politischen als einen inneren Frieden für den von Leidenschaften aufgewühlten Menschen. Die seelische Unruhe kündigt sich schon in den auf- und absteigenden Sechzehntel-Gruppen an und ist hörbar in den Staccato-Repetitionen. Bis zum Ende der Arie wird die ausgeglichene, strahlende Solo-Stimme meist von dieser unterschwellig rastlosen Bewegung begleitet. Die Leidenschaften sind offensichtlich nicht so leicht unter Kontrolle zu bekommen, und die äußere Ruhe beschwichtigt nur bedingt die innere Aufgewühltheit. Der Übergang zum *Alleluja-Allegro* ist fließend. Beginnend mit der silbenweisen Vertonung des *Alleluja* steigert sich die Jubelarie zu weiten perlenden Melismen, um am Ende wieder mit strahlenden Spitzentönen zur syllabischen Textvertonung zurückzukehren.

Mozart komponierte sein *Exsultate, jubilate* in wenigen Tagen und dürfte mit der Aufführung seiner Oper und der Motette recht beansprucht gewesen sein. Eines aber ließ er sich nicht nehmen, nämlich im Brief nach Salzburg seiner Schwester ein kleines Rätsel zum Zeitvertreib aufzugeben. Nicht nur der oben zitierte Satz, auch seine Abschiedsfloskeln sind wild durcheinandergemischt, doch seine Schwester wusste es sicherlich zu entziffern:

»Mir leid ich neües meine an gutte und lebe meinen an mama küsse ist das nichts weiß, Empfehlung alle freünde freundinen. Wohl. Handkuss die ich dich zu und wie dein bruder Tausendmahl bleibe allzeit getreüer Meyland.«
Wer rätseln will, soll rätseln, für alle anderen, die eine schnelle Auflösung der Wortverdrehungen wünschen, hier Mozarts Worte in der richtigen Reihenfolge: »Mir ist leid, dass ich nichts Neues weiß; meine Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinnen. Lebe wohl. Meinen Handkuss an die Mama. Ich küsse dich tausendmal und bleibe wie allzeit dein getreuer Bruder zu Mailand.«

Wolfgang Amadeus Mozart
Motette »Exsultate, jubilate«

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
dulcia cantica canendo,
cantui vestro respondendo,
psallant aethera cum me.

Fulget amica dies,
iam fugere et nubila et procellae;
exortus est justis
inexpectata quies.

Undique obscura regnabat nox;
surgite tandem laeti,
qui timuistis adhuc,
et iucundi aurorae fortunatae

frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

Alleluja, alleluja, alleluja...

Jauchzet, jubelt,
o ihr glücklichen Seelen,
singt süße Lieder;
eurem Lied antwortend,
sollen die Himmel Psalmen mit mir singen.

Es leuchtet der freundliche Tag,
schon fliehen Wolken und Stürme;
den Gerechten
ist unerwartete Ruhe gekommen.
Überall regierte die dunkle Nacht;
erhebt euch endlich voll Freude,
die ihr euch bis jetzt gefürchtet habt,
und freudig überreicht der glücklichen
Morgenröte
mit vollen Händen Blütenzweige und Lilien.

Du, Krone der Jungfrauen,
du, gib uns Frieden,
du, stille die Leidenschaften,
unter denen das Herz seufzt.

Alleluja.



BR
KLASSIK



SCHUBERT
DIE LIEBE LIEBT
DAS WANDERN
EINE
HÖRBIOGRAFIE

In seiner zehnten Hörbiografie widmet sich Jörg Handstein dem kurzen, aber ungeheuer produktiven Leben Franz Schuberts. Auf 3 CDs entrollt sich ein erstaunlich farbiges und facettenreiches Bild des oft auf Klischees reduzierten Komponisten, seiner Lebenswelt, seiner Musik.

Der bekannte österreichische Schauspieler Robert Stadlober verkörpert Schubert, die Biografie wird wie gewohnt erzählt von Udo Wachtveitl.

Mit zahlreichen Musikbeispielen und einer bisher unveröffentlichten Aufnahme der „Großen C-Dur-Symphonie“ auf CD 4.



4CD 900927



SYMPHONIE NR. 8
C-Dur, D 944 „Große C-Dur-Symphonie“

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks · Herbert Blomstedt

DIE VOLLENDETE

Zu Franz Schuberts Großer C-Dur-Symphonie, D 944

Jörg Handstein Im Herbst des Jahres 1838 begab sich Robert Schumann, Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* und wenig erfolgreicher Komponist von Klaviermusik, nach Wien. Hier wollte er sein Glück machen und endlich eine gesicherte Existenz aufbauen, ohne die der Vater der geliebten Clara Wieck niemals in die Heirat eingewilligt hätte. Hier, in der Metropole der klassischen Musik, sah er für seine Zeitschrift die beste Zukunft. Selbst die Vorsprache bei dem berüchtigten Polizei- und Zensurchef Sedlnitzky verlief ermutigend. Doch fünf Monate später musste der hoffnungsfrohe Existenzgründer unverrichteter Dinge wieder abziehen. Und so blieb das ertragreichste Ereignis in Wien der Besuch bei Ferdinand Schubert. Der hütete viele unveröffentlichte Werke seines verstorbenen Bruders Franz und ließ Schumann gerne in diesen Schätzen stöbern. Da war zum Beispiel eine dicke Orchesterpartitur. Interessant: eine unbegleitete Melodie in den Hörnern? Hat je eine Symphonie so angefangen? Sollte dies – ein einsamer, wie in der Ferne verhallender Ruf – etwa das Hauptthema sein? Das Tempo lautet allerdings *Andante*. Beim Weiterblättern bestätigt sich, dass die Hornmelodie zur langsamen Einleitung gehört. Erst einige Seiten später beginnt das *Allegro ma non troppo* und damit das Hauptthema. Und seltsam, so wunderte sich Schumann, »das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie.«

Entstehungszeit

Begonnen vielleicht schon im Sommer 1824 oder Frühjahr 1825, Hauptarbeit im Sommer 1825

Widmung

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Uraufführung

Erste bekannte öffentliche Aufführung am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 im Himmelportgrund bei Wien –
19. November 1828 in Wien



Franz Schubert, Ölgemälde von August Wilhelm Rieder (1875) nach dem eigenen Aquarell von 1825

Von der Vollendung zum Fragment

Mit 16, im Jahre 1813, hatte Schubert seine erste Symphonie geschrieben. Bis 1818 folgten fünf weitere Werke. Der Einfluss Haydns, Mozarts und anderer Wiener Meister ist spürbar, doch ausgerechnet Beethoven, der wichtigste zeitgenössische Symphoniker, hat darin wenig Spuren hinterlassen. Wie einige klassizistisch orientierte Kritiker und wohl auch sein Lehrer Antonio Salieri, tadelte Schubert damals Beethovens »Bizzarerie«. Da ließ er sich lieber noch von Gluck und Rossini inspirieren! Allerdings gewann er zunehmend an Souveränität. Manch zweitrangiger Komponist wäre froh um derart vollendete Werke gewesen. Warum Schubert nach seiner Sechsten Symphonie nicht mehr über Entwürfe und Fragmente hinauskam, lässt sich schwer sagen. Erst gegen Ende 1822 glückten ihm

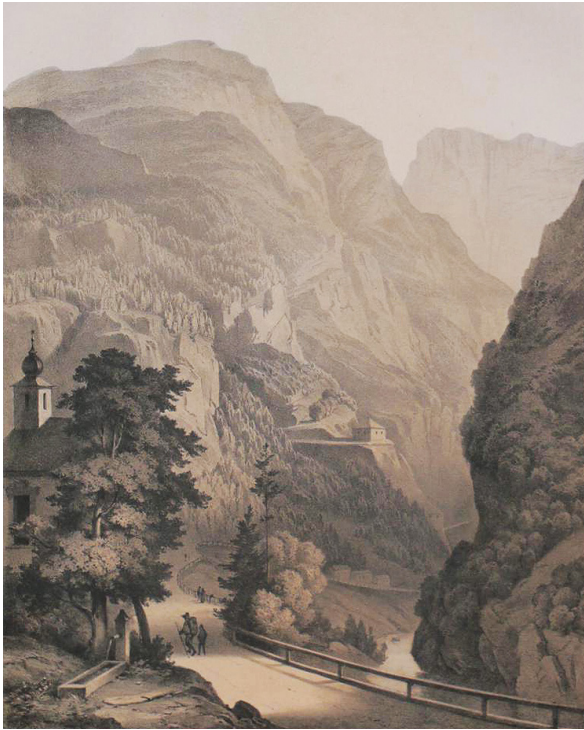


Ansicht von Gmunden, Stahlstich von Joseph Maximilian Kolb nach einer Zeichnung von Julius Lange

wieder zwei vollständige Symphoniesätze: die sogenannte *Unvollendete*. Hier fand er zu einer neuartigen symphonischen Konzeption, die ganz auf eigenen Füßen stand. Um Beethoven machte er noch immer einen großen Bogen: Außer dem Anspruch auf ein bedeutungstiefes, absolut individuelles Werk gibt es keine Berührungspunkte. Die Tonart h-Moll trug noch keine Symphonie, und drei Posaunen hatte selbst Beethoven nur für bestimmte Stellen verwendet. Das schon zeigt Schuberts Willen, Klangraum und Ausdrucksmittel massiv zu erweitern. Bereits die fertigen Sätze der *Unvollendeten*, aufgespannt über Idyllen und Abgründe, ergaben ein exorbitantes Werk, und Schubert sah wohl selbst ein, dass seine Mitwelt es kaum akzeptieren würde.

Der Weg zum Gipfelwerk

Nach seiner schweren Erkrankung, wahrscheinlich der Syphilis, ging es Schubert Ende 1823 wieder besser, aber im Frühjahr 1824 erlitt er einen Rückfall. Außerdem waren seine großen Opernpläne tragisch gescheitert. In einem Brief vom 31. März bezeichnete er sich »als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt«. Doch genau in diesem depressiven Brief fällt auch der vielzitierte Satz, er wolle sich »den Weg zur großen Sinfonie bahnen«. Weniger bekannt ist der Hintergrund dieser Absicht: In Wien hatte sich die sensationelle Nachricht verbreitet, dass Beethoven seine Neunte Symphonie sowie Teile der *Missa solemnis* uraufführen werde. Bezogen auf dieses wohl größte musikalische Event des Jahrzehnts (das am 7. Mai 1824 stattfinden sollte) meinte Schubert: »Wenn Gott will, so



Der Pass Lueg bei Golling an der Salzach zwischen Salzburg und Bad Gastein, getönte Lithographie um 1850

bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.« Man bedenke, dass selbst Beethoven nur ganz selten ein eigenes Symphoniekonzert veranstalten konnte! So erscheint Schuberts Vorhaben geradezu utopisch. Die Symphonie musste jedenfalls auch »ähnlich« konzipiert sein: monumental, repräsentativ, an die große Öffentlichkeit gerichtet, nicht so subjektiv und gebrochen wie die h-Moll-Symphonie. Und Schubert musste sich messen lassen an Beethoven – er kam jetzt nicht mehr an ihm vorbei. Laut Moritz von Schwind saß er im August 1824 bereits am Werk: »Es geht ihm wohl und er ist fleißig. So viel ich weiß, an einer Symphonie.« Vielleicht begann er auch erst im Frühjahr 1825. Die Hauptarbeit erfolgte aber im Sommer 1825. Schubert befand sich, gemeinsam mit Michael Vogl, dem großen Sänger und väterlichen Freund, auf der längsten Reise seines Lebens. Es ging über Linz und Steyr, über Gmunden, dessen Umgebung er »wahrhaftig himmlisch« fand, und Salzburg bis hinauf nach Bad Gastein, wo er imposante Gipfel vor Augen hatte.



Ferdinand Schubert
Unvollendetes Ölgemälde von
dessen gleichnamigem Neffen

»Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat [...], denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfaltigste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Aecker, wie eben so viele Teppiche von den schönsten Farben [...] und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses Alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie Wächter des himmlischen Thals [...].« So beschrieb Schubert seinem Bruder Ferdinand die Landschaft südlich Salzburgs. Auf der Weiterfahrt nach Gastein beeindruckte ihn besonders der Pass Lueg, der sich immer mehr zu einem finsternen Tal verengt: »so sieht man plötzlich, indem der höchste Punkt des Berges erreicht ist, in eine entsetzliche Schlucht hinab, und es droht einem im ersten Augenblick einigermaßen das Herz zu erschüttern.« Es erstaunt, wie stark diese Beschreibungen Schuberts Instrumentalmusik ähneln. Über die romantische Ästhetik hinaus spiegelt die Landschaft die Weiträumigkeit, die Flächenbildung, den Farb- und Variantenreichtum, den ruhigen, epischen Fluss – mit einem Wort jene vielzitierte »himmlische Länge der Symphonie«, wie sie Robert Schumann preisen sollte. Aber es gibt auch die Schauer und Schrecken, die sich, wie in der *Unvollendeten*, in all das Schöne einschneiden. Man darf nicht einfach behaupten, die Landschaftserfahrung habe auf die neue Symphonie abgefärbt. Im Gegenteil: Der reisende Schubert projizierte seine musikalischen Visionen auf die Umgebung. Dort fühlte er sich künstlerisch heimisch, und dies wirkte dann zurück auf das gerade entstehende Werk. Nicht zuletzt der unbeschwertere Sommerurlaub ermöglichte endlich wieder das Gelingen einer kompletten Symphonie – der »Großen«.

Der Kreis öffnet sich: Der erste Satz

Die Hörner rufen eine pastoral getönte Idylle herbei, die Posaunen, ernst und feierlich, wecken die Vorstellung von erhabener Größe. Dem hellen C-Dur ist mit der parallelen Moll-Tonart eine Spur von Melancholie beigemischt, und für einen Moment öffnet die Harmonik auch eine geheimnisvolle Tiefe. Schnell aber führt ein hymnischer Melodiebogen zurück ans klare Licht. Damit steckt die Einleitung den Stimmungsrahmen der ganzen Symphonie ab. Hier muss weder etwas erkämpft werden wie bei Beethoven, noch gibt es jähe Kontraste wie in der *Unvollendeten*. Das Werk ist auffallend einheitlich und organisch gebaut, und bereits die Anfangsmelodie trägt die Keimzellen in sich: das Intervall der Terz und den punktierten Rhythmus, aus dem gleich das *Allegro* so wundersam nahtlos herauswächst. Statt einer weiteren Melodie liefert dieses Hauptthema die rhythmischen Impulse, die den ersten Satz in Gang setzen.

Schumanns Behauptung, die Symphonie stehe in »völlige[r] Unabhängigkeit [...] zu denen Beethovens«, stimmt nicht ganz: Diesmal hat sich Schubert von ihm viele Anregungen geholt, insbesondere aus der Siebten Symphonie. Dort bereits sind Einleitung und Hauptteil rhythmisch verfädelt, und auch der Bewegungscharakter ist über die Sätze hinweg vereinheitlicht. Schubert, der romantische Wanderer, wählt eine Marschbewegung, die vielfältig variiert von gemächlichem Schlendern bis hin zu eiligem Vorwärtsdrang. Die im klassischen Sonatensatz zwischen zwei Tonarten aufgespannte Exposition erstreckt sich über nicht weniger als vier tonale Felder (C-Dur, e-Moll, G-Dur, as-Moll), die von den Themen gleichsam durchschritten werden. Dafür lassen sie sich Zeit, und so trifft Schumanns Wort von der »himmlischen Länge« schon auf diesen ersten Teil zu. Im Gegensatz zu anderen Werken schweift Schubert aber harmonisch nicht sofort aus. Als wolle er seinen Kritikern zuvorkommen, baut er die tonale Architektur erstaunlich stabil. So wirkt der Wechsel ins e-Moll des zweiten Themas sehr stark: Plötzlich ist man ganz woanders, wie von einem Filmschnitt in eine andere Szenerie versetzt. Das dunkle as-Moll mit den leise dräuenden Posaunen lässt sogar erschauern, und in Kenntnis von Beethovens as-Moll-Trauermarsch der Klaviersonate op. 26 kann man diesen unheimlichen Schatten leicht als den des Todes interpretieren. Aber die jubelnde Hymne vertreibt ihn gleich wieder mit ihrem Licht. Die Durchführung und der Rest des Satzes intensivieren und steigern diesen Verlauf, bis am Ende der strahlende Gipfel erreicht ist – wo wieder die Anfangsmelodie erklingt.

Auch himmlisch lang: Die Mittelsätze

Die langsamen Sätze aus Beethovens Dritter und Siebter Symphonie standen wohl Pate für das *Andante con moto*, aber trotz der Tonart a-Moll ist es weit weniger traurig gestimmt. Das Marschthema in der Oboe artikuliert sich eher wie ein Wanderer, der etwas melancholisch, aber durchaus beschwingt vor sich hin pfeift oder singt. Wiederholt bremsen allerdings zwei lange Viertelnoten die Bewegung – wie oft zwei langsame Schritte in Trauermärschen. Diese zwei Töne haben motivisches Gewicht, ja sind bisweilen bedeutungsschwer ausgestellt. Schließlich führen sie eine dramatische Entwicklung herbei, die in einer schrecklichen Dissonanz stecken bleibt. Es ist der katastrophische Höhepunkt, oder vielmehr Abgrund der sonst so gemäßigten Symphonie. Vielleicht spiegelt er Schuberts Empfindungen am Pass Lueg, wo in den Napoleonischen Kriegen ein grausames Schlachten stattfand. Dort gedachte Schubert angesichts der schreckenvollen Natur der »noch schreckenvolleren Bestialität« der Menschen. Unsagbar sacht und zögerlich beginnen die Celli wieder zu singen, der wohl berührendste Moment des ganzen Werkes. Nach dem dann doch sehr trüben, von den stockenden Viertelnoten besiegelten Ende des *Andante* schwenkt das *Scherzo* abrupt um in die Welt der lustigen Landleute: Ruppig, wild und etwas unbeholfen, wie in klobigen Stiefeln, setzen die Streicher das Hauptmotiv, dem die Bläser mit einem neckisch leisen, ja kichernenden Nachsatz antworten. Dazu gesellt sich eine fröhliche Melodie, und der Tanz bewegt sich hemmungslos durch alle möglichen Tonarten. Hier erst lässt Schubert seiner viel kritisierten »Modulationsmanie« freien Lauf. So ist das *Scherzo* ein humoristisches Spiel im Geiste Beethovens. Das wunderbare *Trio* aber will ernst genommen werden in seiner nicht enden wollenden, bald innigen, bald schmerzlichen, bald hymnischen Walzer-Seligkeit. Damit dehnen sich auch die Mittelsätze zu epischer Breite, so dass Schumanns Bild, die ganze Symphonie sei »wie ein dicker Roman in vier Bänden«, nicht zu weit hergeholt ist.

Der Kreis schließt sich: Das *Finale*

Das krönende *Finale* erhebt den im ersten Satz partiell erreichten Jubel zur Grundstimmung: Alle dort angeknüpften Fäden der musikalischen Erzählung laufen hier zusammen und werden zu besonderer Intensität gebündelt. Den euphorisch aufspringenden Fanfaren folgen zwei weitere, melodisch sehr simple und eingängige Themen. Beide umkreisen engräumig die Terz und erinnern darin an das berühmte »Freude schöner Götter-

funken«. Zu Beginn der Durchführung gewinnt die Ähnlichkeit dann eine beinahe zitathafte Deutlichkeit: Mit lieblichen Holzbläsern grüßt die Symphonie Beethovens Neunte, folgt dann aber wieder ihrem ganz eigenen Weg. Mit diesem Gruß, der aufgrund der Terz-Thematik dem ganzen Werk eingeschrieben ist, stellt sich Schubert selbstbewusst neben den Titanen. Variative Prozesse, kühne Gänge durch ferne Tonarten und spannungssteigernde Maßnahmen treiben das Gefühl euphorischer Begeisterung schließlich auf die Spitze. Auch Schuberts Freude über die vollendete, als perfekter Zyklus gelungene große Symphonie mag sich darin aussprechen.

Die 130 Blätter starke Partitur schenkte und widmete er der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die sich mit 100 Gulden revanchierte und sogar schon die Orchesterstimmen ausschreiben ließ. Zu einer Aufführung kam es dann aber doch nicht, wohl weil das Orchester dem Werk nicht gewachsen war. Dass Schuberts Konzertplan utopisch blieb, versteht sich von selbst. So war es Schumann, der die Uraufführung durch Felix Mendelssohn Bartholdy in die Wege leitete. Sein berühmter Artikel über die Symphonie, den er mit einer auf Beethovens Grab gefundenen Stahlfeder geschrieben haben will, sollte die Bedeutung seiner Entdeckung herausstellen. Dazu gab er dem Artikel Züge einer romantischen Novelle, die auch das Werk selbst in eine gewisse Aura hüllten. Tatsächlich hat Schuberts »Vollendete« die Symphonik des 19. Jahrhunderts stark beeinflusst, und manchmal lassen sich erstaunliche Voraussetzungen von Schumann, Bruckner, Brahms, ja sogar Tschaikowsky und Mahler vernehmen. Als Schumann sie erstmals hörte, schrieb er Clara: »Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.«

Felix Mendelssohn Bartholdy,
Uraufführungsdirigent von Schuberts
Großer C-Dur-Symphonie
Aquarell von James Warren Childe (1830)





JULIA LEZHNEVA

Die russische Sopranistin Julia Lezhneva wurde im Januar 2020 in der *Süddeutschen Zeitung* als »Wundersopranistin« bezeichnet, so sehr beeindruckte sie bei der Salzburger Mozartwoche 2020. Auf der russischen Insel Sachalin in eine Geophysiker-Familie hineingeboren, erhielt sie bereits im Alter von fünf Jahren Klavier- und Gesangsunterricht. Später studierte sie am Moskauer Konservatorium. Bereits mit 17 Jahren gewann sie den Internationalen Elena Obraztsova Wettbewerb und erlangte erstmals internationale Aufmerksamkeit. Ein Jahr später eröffnete sie an der Seite von Juan Diego Flórez das Rossini Opernfestival in Pesaro, und 2009 war sie die jüngste Gewinnerin des Pariser Opernwettbewerbs. Prägende Lehrer waren u. a. Dennis O’Neill, Yvonne Kenny und Thomas Quasthoff.

In den vergangenen zehn Jahren hat sich Julia Lezhneva ein umfangreiches Repertoire an Opernrollen, Liedern und Konzertpartien erarbeitet. Mit ihrer »engelsgleichen Stimme« (*The New York Times*) und ihrer »makellosen Technik« (*The Guardian*) erobert sie sich Schritt für Schritt alle wichtigen Podien und Bühnen der Welt, zuletzt war sie bei den Berliner Philharmonikern, der Mozartwoche Salzburg, beim Musikverein Wien, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris und beim Kammerorchester Basel zu hören.

Ihr Konzertrepertoire umfasst Werke wie Bachs *Weihnachtsoratorium*, Händels *Messiah* und *La Resurrezione*, Vivaldis Oratorium *Juditha triumphans*, Haydns *Schöpfung* und Mahlers Vierte Symphonie. Für das Jahr 2021 wurde sie bereits für zahlreiche Opernpartien engagiert: als Poppea in Händels *Agrippina*, Angelica in Vivaldis *Orlando furioso*, Galatea in Porporas *Poli-femo*, Susanna und Barberina in Mozarts *Le nozze di Figaro*. In ihren Liederabenden widmet sich Julia Lezhneva besonders dem russischen, englischen und deutschen Kunstlied, zuletzt trat sie 2019 als Artist in Residence mit einem Recital beim Kissinger Sommer auf. Sie ist inzwischen Exklusivkünstlerin bei der DECCA. Zu ihren Veröffentlichungen zählen u. a. Arien von Carl Heinrich Graun mit Concerto Köln, für diese Aufnahme erhielt sie den Opus Klassik 2018, weiter sind u. a. ihr Debütalbum *Alleluja* und Händel-Arien mit Il Giardino Armonico, Vivaldis *Gloria*, Porporas *Germanico in Germania* und Pergolesis *Stabat mater* erhältlich. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt sie diese Woche unter der Leitung von Herbert Blomstedt ihr Debüt.

TILMAN LICHDI

»Ein zum »Evangelist« wie geborener und begnadeter Tenor«: Tilman Lichdi gilt längst als Spezialist für Bach, Barock und Liedgesang – und ist gefragt bei Dirigenten wie Ton Koopman, Thomas Hengelbrock, Kent Nagano und Teodor Currentzis sowie bei internationalen Spitzenorchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, Concerto Köln und dem New York Philharmonic Orchestra. Erst nach einem vierjährigen Trompetenstudium entschied sich Tilman Lichdi zu einer Gesangsausbildung (u. a. bei Charlotte Lehmann), die er mit Auszeichnung abschloss. Tilman Lichdi war acht Jahre lang als festes Ensemblemitglied am Staatstheater Nürnberg in den großen Rollen seines Fachs zu hören. Inzwischen gastiert er weltweit u.a. mit Solopartien aus Bachs *Johannes- und Matthäus-Passion* in Dresden und Paris unter der Leitung von Ton Koopman. Mit der *Matthäus-Passion* wollen Tilman Lichdi und Ton Koopman sowie das Amsterdam Baroque Orchestre & Choir zu Ostern 2021 eine Europatournee unternehmen. Außerdem hat der Liedsänger Tilman Lichdi neben anderen Veröffentlichungen Schuberts *Winterreise* und *Die Schöne Müllerin* in einer bemerkenswerten Bearbeitung für Gesang und Gitarre auf CD eingespielt. In den letzten Monaten – den Zeitverhältnissen angepasst – entwickelte der Sänger, der leidenschaftlich gerne auch unterrichtet, einen Video-Onlinekurs leicht-singen.de. Tilman Lichdi ist Träger des Bayerischen Kunstförderpreises 2012 im Bereich Darstellende Kunst.



CHRISTIAN IMMLER

Christian Immler begann seine musikalische Laufbahn im Tölzer Knabenchor, studierte später Gesang in München und Frankfurt und schloss seine Ausbildung an der Londoner Guildhall School bei Rudolf Piernay ab. 2001 wurde er mit dem Ersten Preis des Concours Nadia et Lili Boulanger in Paris ausgezeichnet. Sowohl im Konzert- als auch im Opernfach hat sich der deutsche Bariton großes internationales Renommee erworben. Er singt unter namhaften Dirigenten wie Marc Minkowski, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Andrew Parrott, Giovanni Antonini, Daniel Harding und Lothar Zagrosek. Unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt trat er mit Bachs *Matthäus-Passion* im Wiener Musikverein auf und war an der Seite von Philippe Jaroussky in Steffanis *Niobe* zu erleben. Auch wenn Barock und Klassik die wichtigste Konstante seines Repertoires bilden, hat Christian Immler sein künstlerisches Spektrum immer mehr erweitert. Orchesterlieder von Mahler, Brahms' *Deutsches Requiem* sowie Werke von Mendelssohn, Schostakowitsch und Krenek stehen ebenso in seinem Kalender wie Auftritte an internationalen Opernhäusern wie der Opéra Comique Paris oder dem Teatro Colón in Buenos Aires. Als leidenschaftlicher Liedsänger gastiert er u. a. in der Londoner Wigmore Hall, der Tonhalle Zürich und im Salzburger Mozarteum.





CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

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 der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde der Chor mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten die CD mit Beethovens *Missa solemnis* unter der Leitung von Bernard Haitink 2016 und die CD mit Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik »Beste Choraufführung«. Der Aufnahme der *Glocken* unter der Leitung von Mariss Jansons wurde zudem ein Diapason d'or zuerkannt.



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. Im Februar 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Sinfonie unter der Leitung von Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.



HERBERT BLOMSTEDT

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden – im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmerecheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in den Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern, beim Dänischen Nationalen Symphonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters sowie als Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Herbert Blomstedt ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. Mit über 90 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester.

LASSEN SIE UNS FREUNDE WERDEN!



Freunde sind wichtig im Leben eines jeden von uns. Diese Überlegung machten sich musikbegeisterte und engagierte Menschen zu eigen und gründeten den gemeinnützigen Verein »Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.«. Seine heute 1.300 Mitglieder fördern die herausragende künstlerische Arbeit des Symphonieorchesters und seiner Akademie nach Kräften. Der Verein trägt dazu bei, den Ruf dieses weltweit berühmten Orchesters weiterhin zu mehren. Mit der finanziellen Unterstützung der »Freunde« werden Instrumente finanziert, Kompositionsaufträge erteilt, Kammermusikurse abgehalten und jungen Talenten in der Akademie eine erstklassige Ausbildung an ihren Instrumenten ermöglicht. Den »Freunde«-Mitgliedern werden zahlreiche attraktive Vergünstigungen angeboten, von exklusiven Besuchen ausgewählter Proben über bevorzugte Kartenbestellungen bis hin zu Reisen des Orchesters zu Sonderkonditionen.* Helfen Sie mit als Freund und lassen Sie sich in die Welt der klassischen Musik entführen!

Kontakt:

Freunde des Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks e.V.
Geschäftsstelle: Ingrid Demel, Sabine Hauser
c/o Labor Becker und Kollegen
Führichstraße 70
81671 München
Telefon: 089 49 34 31
Fax: 089 450 91 75 60
E-Mail: fso@freunde-brso.de
www.freunde-brso.de

* Rechtsverbindliche Ansprüche bestehen jeweils nicht



FSO

Freunde des Symphonieorchesters
Bayerischer Rundfunk

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

N.N.

Chefdirigent*in
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

IMPRESSUM

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur
GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT
Bureau Mirko Borsche
UMSETZUNG
Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Hendrik Munsberg, Herbert Blomstedt,
Renate Ulm: Originalbeiträge für dieses
Heft; Judith Kaufmann: aus dem Programm-
heft des BR-Chores vom 2. Mai 2015;
Gesangstexte nach den Partituren; Über-
setzungen: Archiv des Bayerischen Rund-
funks; Jörg Handstein: aus den Programm-
heften des BRSO vom 1./2. Februar 2018;
Biographien: Renate Ulm (Lezhneva); Archiv
des Bayerischen Rundfunks (Lichdi, Immler;
BR-Chor; BRSO; Blomstedt).

BILDNACHWEIS

Martin U. K. Lengemann: *Herbert Blomstedt
– Eine Annäherung in Text und Bild*, Berlin
2007 (Brüder Blomstedt); Wikimedia Com-
mons (Norwegen; Grieg; Rauzzini); Edvard
Grieg Museum Trolldhaugen (Griegs Wohn-
sitz Trolldhaugen); Arthur Hutchings: *Mozart
– Der Mensch*, Baarn 1976 (Mozart); Histo-
risches Museum der Stadt Wien (Franz
Schubert, Ferdinand Schubert); Ernst Hilmar:
Schubert, Graz 1996 (Gmunden); Staats-
bibliothek zu Berlin – Preußischer Kultur-
besitz (Mendelssohn); © Emil Matveev
(Lezhneva); © J. Miesbach (Lichdi); © Marco
Borggreve (Immler); © Astrid Ackermann
(BR-Chor); © Tobias Melle (BRSO); © J. M.
Pietsch (Blomstedt); Archiv des Bayerischen
Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Carus-Verlag, Stuttgart (Grieg);
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mozart);
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schubert).

brso.de



BR
KLASSIK