



singakademie



MOZART

23. November 2014
Konzerthaus
Berlin

KYRIE D-MOLL KV 341
MAURERISCHE TRAUERMUSIK KV 477
REQUIEM D-MOLL KV 626



Konzerthaus Berlin

Sonntag, 23. November 2014, 20 Uhr

1. Abonnementkonzert der Berliner Singakademie

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

KYRIE

d-Moll KV 341

MAURERISCHE TRAUERMUSIK

c-Moll KV 477

REQUIEM

d-Moll KV 626

- I. Introitus
- II. Kyrie
- III. Dies irae
- IV. Tuba mirum
- V. Rex tremendae
- VI. Recordare
- VII. Confutatis
- VIII. Lacrimosa
- IX. Domine Jesu
- X. Hostias
- XI. Sanctus
- XII. Benedictus
- XIII. Agnus Dei
- XIV. Lux aeterna

Ute Selbig, Sopran
Seda Amir-Karayan, Alt
Martin Petzold, Tenor
Egbert Junghanns, Bass

Kammerorchester der Komischen Oper Berlin
Berliner Singakademie

Dirigent: Achim Zimmermann

Achim Zimmermann – 25 Jahre künstlerischer Leiter der Berliner Singakademie

Als Achim Zimmermann im Frühjahr 1989 als Nachfolger von Dietrich Knothe zum Direktor der Berliner Singakademie gewählt wurde, ahnte kein Mensch, dass er diesen Chor, der seinen Sitz im Ostteil der Stadt hatte, in eine politisch – und damit auch kulturpolitisch – turbulente Zeit hinein führen musste. Am 9. September ist in der *Berliner Zeitung* zu lesen, dass mit ihm ein junger Chorleiter zur Verfügung stehe, der auch in Berlin schon mehrfach auf seine große Befähigung aufmerksam machen konnte. Auf den Tag genau zwei Monate später fiel die Mauer – die Stadt war eine andere. Alte Gewissheiten standen in beiden Teilen der Stadt zur Disposition. Künstlerisch war die Berliner Singakademie durch die Arbeit von Knothe gefestigt, und sie konnte sich mit Selbstbewusstsein in das künstlerische Ensemble der sich wieder vereinigenden Stadt hinein begeben. Aber es gab doch eine Mentalität bei vielen, die fragte, ob man das, was in beiden Teilen der Stadt je für sich existierte, künftig so noch für die Gesamtstadt brauchen werde. Für Achim Zimmermann war von Anfang an klar, dass die Berliner Singakademie nur Bestand haben kann, wenn ihre künstlerische Qualität in der Konkurrenz mit anderen Chören weiterhin und dauerhaft gesichert bleibt. Voraussetzung dazu waren eine Programmgestaltung, die die Mitglieder des Chores genauso fesselte wie ihr Publikum, eine verstärkte musikalische Arbeit im Bereich des A-cappella-Gesangs als wichtiger Bestandteil der Qualitätssicherung und die Suche nach musikalischen Herausforderungen durch die Erarbeitung und Pflege zeitgenössischer Chormusik bis hin zu Aufführungen von eigens für die Berliner Singakademie komponierter Werke.

In all diesen Bereichen vermochte und vermag Achim Zimmermann bis heute durch seine leidenschaftliche Liebe zur Musik und die damit verbundene intensive Probenarbeit den Chor zu motivieren und das Publikum zu begeistern. Es ist nicht leicht, Schwerpunkte zu benennen, aber die Pflege der Chormusik von Felix Mendelssohn Bartholdy ist für ihn unverzichtbar, er hat sich im Laufe seiner Tätigkeit in Berlin zu einem wirklichen Experten für die Interpretation dieses mit der Singakademie-Tradition eng verbundenen Komponisten entwickelt. Von den Komponisten des vorigen Jahrhunderts spielt das Werk Hanns Eislers in der Tradition des Chores eine wichtige Rolle, der sich Zimmermann verpflichtet weiß und der immer wieder aufscheint – neben Honegger, Martinů, Martin, Britten und Georg Katzer, dessen *Medea in Korinth* in dieser Spielzeit wieder auf dem Programm steht.

Die Berliner Singakademie beglückwünscht Achim Zimmermann zu seinem 25-jährigen Jubiläum und gratuliert sich selbst zu einem künstlerischen Leiter solchen Formats. Wir wünschen uns viele weitere Jahre mit ihm und seiner bemerkenswerten Musikalität und danken ihm für seine harte, wertvolle Arbeit und sein unermüdliches Engagement.

Feierlicher Ernst und hohe Kompositionskunst

Sakral- und Zeremonialmusik von Wolfgang Amadeus Mozart

Die Frage, ob die Kirchenmusik nun wirklich das »Lieblingsfach« Mozarts war, wie es 1798 sein erster Biograph Franz Xaver Niemetschek mitteilte, ist nicht leicht zu beantworten. Angesichts seiner Aktivitäten auf den Gebieten der Oper, des Klavierkonzerts oder der Kammermusik scheinen die sakralen Werke eher peripher zu sein. Andererseits gilt es zu bedenken, dass Mozart sich in bestimmten Phasen seines Lebens immer wieder mit geistlicher Musik beschäftigt hat – und offenbar aus eigenem Antrieb heraus. Nur für eine kurze Zeit, von 1779 bis zu seiner Entlassung aus dem Salzburger Hofdienst Mitte 1781, hatte Mozart von Amts wegen kirchenmusikalische Werke zu komponieren. Lediglich zwei Messen und einige kleinere Stücke entstanden während dieser Monate. Den weitaus größeren Teil seiner Sakralmusik – und sein Œuvre umfasst nicht weniger als 16 komplette Messen, eine Reihe einzelner Messesätze und -fragmente, den Torso des Requiems, vier Litaneien, drei mehrsätzige Vespere sowie viele Kirchensonaten



Familie Mozart um 1780. Das Porträt an der Wand: Mozarts Mutter

und andere Kompositionen – schrieb Mozart, ohne dazu verpflichtet zu sein. Die Kirchenmusik, seit jeher ein Bewährungsfeld für angehende Komponisten wie für jene, die es bereits zur Meisterschaft gebracht hatten, wurde offenbar von Mozart als eine feste Säule seiner Tätigkeit verstanden. Zu seinem Selbstverständnis als Komponist gehörte es, sich nicht nur in der Oper, der Sinfonik, der Klavier- und Kammermusik zu profilieren, sondern eben auch in den verschiedenen kirchenmusikalischen Genres, mit der Messe als dem repräsentativsten im Zentrum.

Wohl auch im Blick auf Anstellungsmöglichkeiten hat Mozart sich im Laufe der Jahre ein kompositorisches Können und einen Werkbestand erarbeitet, die ihn für hohe Aufgaben empfahlen. Sein in den letzten Lebensjahren engagiert verfolgtes Ziel, Domkapellmeister am

berühmten Wiener Stephansdom zu werden, lässt erkennen, dass Mozart seine Zukunft nicht nur als Opernkomponist, sondern durchaus auch als Kirchenmusiker sah. Was wäre geschehen, wenn er dieses künstlerisch wie finanziell attraktive Amt wirklich angetreten hätte? Zumindest ist denkbar, dass er, sofern ihm noch mehr Lebensjahre vergönnt gewesen wären, die Kirchenmusik seiner Zeit noch weit stärker als ohnehin schon hätte prägen können.

Wenngleich Mozart in den Wiener Jahren von 1781 bis 1791 der Sakralmusik deutlich weniger Aufmerksamkeit schenkte als während seiner Salzburger Zeit, so war er doch auf diesem Gebiet keineswegs untätig. Zu Beginn der 1780er Jahre war er des Öfteren im Hause des Barons van Swieten zu Gast, der im Rahmen von sonntäglichen Matineen Musik von Bach und Händel einem interessierten, handverlesenen Publikum präsentierte. Die Begegnung mit ausgewählten Händel'schen Oratorien, die Mozart ebenso wie die gleichfalls vorgestellten Instrumentalwerke Bachs tief beeindruckten, brachte es mit sich, dass in ihm der Ehrgeiz erwachte, sich an diesen Vorbildern zu messen. Gerade die ausgefeilte polyphone Schreibweise, die sich Mozart anhand dieser kompositorisch äußerst niveauvollen »Alten Musik« anzueignen suchte, faszinierte ihn nachhaltig – ein Echo hiervon findet sich in der unvollendet gebliebenen Messe in c-Moll KV 427 von 1782/83 mit ihren weiträumig angelegten Chören und ihrer komplexen kontrapunktischen Satztechnik.

Ein weiteres Beispiel für Mozarts intensive Auseinandersetzung mit den Traditionen kirchenmusikalischen Komponierens ist das Kyrie d-Moll KV 341. Die vergleichsweise niedrige Zahl im Köchelverzeichnis legt eine Entstehung um 1780/81 nahe. Lange Zeit hat man in der Tat angenommen, dass dieses staunenswerte Stück Musik im Umkreise der *Idomeneo*-Premiere in München geschrieben worden sei. Durch die Verwendung von Klarinetten konnte dieses ausgedehnte Kyrie nicht in Salzburg erklingen sein, wohl aber in München, da das dortige Orchester über diese damals noch recht neuartigen Instrumente verfügte. Anhand von Untersuchungen des Notenpapiers, das Mozart verwendet hat, ist die Forschung jedoch zu dem Schluss gekommen, dass diese Komposition in den späten 1780er Jahren gefertigt sein muss, womöglich auch erst 1791, mit Blick auf die Bewerbung auf den besagten Posten an St. Stephan. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Mozart mit diesem Satz eine neue Messe in Angriff zu nehmen gedachte, eine Messe von großen Dimensionen, einem besonderen Klangreichtum sowie einem gesteigerten Kunstanspruch.

Durch den Einsatz von je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Trompeten sowie vier Hörnern ist das Kyrie d-Moll von einer instrumentalen Farbigkeit, die allenfalls im Requiem noch einmal erreicht wird. Während der Chor vorzugsweise blockhaft-akkordisch gesetzt ist, sind in den Orchesterstimmen vielgestaltige musikalische Figuren und Charaktere integriert. Die Expressivität, die von ihnen ausgeht, ist

von außergewöhnlicher Kraft und intensiver Wirkung, gleichfalls die ernsthafte Feierlichkeit, die von dieser Musik ausgeht: Mozart zeigt sich hier auf der vollen Höhe seines kreativen Vermögens.

Zweifellos war Mozart ein guter Katholik, zugleich aber auch Freimaurer. Das musste kein Widerspruch sein, gab es doch – gerade hinsichtlich der moralischen Maximen – so manche Gemeinsamkeiten. Im geschützten Raum der Logen, in denen sich die auf strikte Geheimhaltung vereidigten Mitglieder zusammenfanden, wurde über soziale und konfessionelle Grenzen hinweg ein vorurteilsfreier, von wechselseitigem Vertrauen getragener Dialog gepflegt, der vorbildhaft für eine künftige zutiefst humane Gesellschaft und einen »besseren Menschen« sein sollte.

Mozart, der sich von den Ideen der Freimaurer offenbar stark angezogen fühlte, trat Mitte Dezember 1784 der Loge »Zur Wohltätigkeit« bei,



Innenansicht einer Wiener Loge, um 1790

einer der eher kleineren in Wien. Nach wenigen Wochen bereits wurde er vom Lehrling zum Gesellen befördert, den Meistergrad erlangte er im Laufe des Jahres 1785. In der Folgezeit engagierte er sich vor allem in der Loge »Zur neugekrönten Hoffnung«, die aus einem Zusammenschluss dreier Wiener Organisationen, u. a. auch Mozarts Mutterloge, hervorgegangen war und mehr als 100 Mitglieder umfasste. Es deutet nichts darauf hin, dass Mozart bis zu seinem frühen Lebensende in irgendeiner Weise Abstand von der Freimaurerei genommen hätte. Im Gegenteil, er hat sich mit bemerkenswerter Energie für diese ihm offensichtlich so wichtige Sache eingesetzt – die Quantität wie die Qualität seiner Kompositionen, die direkt wie indirekt mit der Welt der Freimaurer in Verbindung stehen, sprechen jedenfalls dafür.

Für die in den Logen stattfindenden freimaurerischen Zeremonien schrieb Mozart wiederholt Vokal- wie Instrumentalmusik: Lieder mit Klavierbegleitung gehören ebenso dazu wie Werke für Chor oder

Stücke für Orchester. Als wohl bedeutendstes Werk, das mit den Freimaurern unmittelbar zu tun hat, kann die *Maurerische Trauermusik* KV 477 gelten. Glaubt man Mozarts eigenen Angaben, so ist dieses lediglich 69 Takte und kaum mehr als fünf Minuten Spieldauer umfassende Meisterwerk im Juli 1785 entstanden, mithin zu einer Zeit, in der Mozart sich besonders aktiv in der freimaurerischen Bewegung betätigte. In seinem eigenhändig geführten Werkverzeichnis ist vermerkt, dass dieses Stück »bey dem Todfalle« zweier adliger Logenbrüder, dem Herzog Georg August zu Mecklenburg-Strelitz sowie Franz Graf Esterházy von Galantha, erklingen sollte. Allein, die beiden Freimaurer starben erst einige Monate später, so dass ein rätselhafter Abstand zwischen Mozarts Eintrag und dem Begräbnis am 17. November 1785, bei der die Komposition auch tatsächlich aufgeführt worden ist, besteht. Womöglich hat Mozart im Sommer einfach eine allgemeingültige, universell einsetzbare Trauermusik schreiben wollen, die bei diversen Zusammenkünften der Freimaurer gespielt werden konnte – immer dann, wenn das Ableben eines Mitbruders oder ein anderer Verlust zu beklagen war.

Die zeitliche Diskrepanz zwischen der vermeintlichen Entstehung und der ersten Aufführung ist nicht die einzige Unstimmigkeit im Umkreis der *Maurerischen Trauermusik*. Auch hinsichtlich der Instrumentierung weichen die Angaben im Werkverzeichnis von der endgültigen Fassung ab. Mozart hatte sich zunächst für eine Besetzung von zwei Oboen, einer Klarinette, einem Bassethorn, zwei Hörnern sowie Streichern entschieden. Für die finale Version fügte er noch zwei weitere Bassethörner sowie ein Fagott hinzu, wodurch dem Klang ein ausnehmend dunkel gefärbter und zugleich feierlicher Charakter verliehen wird – vergleichbar etwa mit dem Beginn seines Requiems.

Die *Maurerische Trauermusik* ist in c-Moll gehalten, einer Tonart, die schon durch ihre Vorzeichnung (drei ♭) eine freimaurerische Symbolik enthält. Die so bedeutsame Zahl Drei spiegelt sich auch im Aufbau der Komposition wider: Drei Abschnitte sind auszumachen, der mittlere von ihnen steht in Es-Dur, die Freimaurertonart schlechthin (man denke etwa an die Ouvertüre zur *Zauberflöte*) und lässt eine choralartige Melodie aufscheinen, die an ein bekanntes Klagelied erinnert, dasjenige des Jeremias, mit dem er die Zerstörung des Tempels in Jerusalem betrauert.

Auf engem Raum entfaltet Mozart einen ungewöhnlich großen Ausdrucksreichtum. Von großem Ernst getragene Bläserakkorde verbinden sich mit expressiven Kantilenen der Streicher, markante punktierte Rhythmen stehen neben sich entfaltenden chromatischen Linien und den besagten Choralanklängen. Und der Schluss wirkt gleichermaßen verstörend wie erhellend: Aus der Sphäre des dominanten c-Moll mündet die Musik mit ihrem letzten Akkord plötzlich in ein versöhnliches C-Dur ein – die Erleuchtung des Geistes, nach der die Freimaurer in all ihrem Denken und Handeln streben, manifestiert sich hier auf eine ebenso unaufdringliche wie einprägsame Weise.

Detlef Giese

Die letzten Werke bedeutender Musiker wurden nicht selten zum Mythos erhoben, zumal, wenn es sich dabei um unvollendete Kompositionen handelte. Für Angehörige, Zeitgenossen und Nachgeborene erschien es allzu verlockend, die schöpferische Kraft des Komponisten mit der Situation seines unmittelbar bevorstehenden Todes in Verbin-



Constanze Mozart, 1782, porträtiert von ihrem Schwager Joseph Lange

dung zu bringen. Gezielt wurden daher immer wieder Tatsachen mit Legenden verbunden, um dem Genius des verstorbenen Komponisten eine weitere unverwechselbare Facette hinzuzufügen. Bachs *Kunst der Fuge* ist ein solcher Fall, aber auch Bruckners 9. sowie Mahlers 10. Sinfonie, die allesamt Fragment geblieben sind.

Die in diesem Kontext vermutlich größte Mythisierung aber hat das Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart erfahren. Dieser Prozess be-

gann bereits unmittelbar nach Mozarts Tod und wurde offensichtlich durch seine Witwe Constanze sowie die engsten Freunde und Schüler gesteuert. So ist in der besagten Mozart-Biographie von Franz Xaver Niemetschek zu lesen: »Die Geschichte seines letzten Werkes, der erwähnten Seelenmesse, ist ebenso geheimnißvoll als merkwürdig. Kurz vor der Krönungszeit des Kaiser Leopold, bevor noch Mozart den Auftrag erhielt nach Prag zu reisen, wurde ihm ein Brief ohne Unterschrift von einem unbekanntem Bothen übergeben, der nebst mehreren schmeichelhaften Äusserungen die Anfrage enthielt, ob Mozart eine Seelenmesse zu schreiben übernehmen wollte?« Der »unbekannte Bothe« übernimmt im weiteren Bericht eine Hauptrolle und drängt zur raschen Komposition, so dass Mozarts »Unpässlichkeit« zunimmt und er sich in »düsterer Schwermuth« befindet. Schließlich habe Mozart seiner Frau gegenüber ausgerufen: »Gewiß, man hat mir Gift gegeben!« und das bestellte Requiem als seine eigene Seelenmesse angesehen. Noch am Tag des Todes ließ er sich die Partitur ans Bett bringen und rief: »Hab ich es nicht vorgesagt, daß ich dieß Requiem für mich schreibe?« Direkt nach Mozarts Tod habe der Bote das Werk unvollendet eingefordert, über seine Identität sei nichts bekannt geworden. Diese Darlegung Franz Xaver Niemetscheks, der sich ausdrücklich auf den Bericht Constanze Mozarts berief, hatte weitreichende Folgen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein überboten sich Pseudowissenschaftler, Romanautoren, Dichter und Komponisten mit der dramatischen Schilderung von Mozarts Ende. Aus dem »unbekannten Bothen« wurde der »graue Bote«; der »Gifttod« wurde Mozarts vermeintlichem Konkurrenten, dem Hofkapellmeister Antonio Salieri, angelastet; schließlich stellte man Constanze selbst als Drahtzieherin dar, die damit ein außereheliches Verhältnis zu vertuschen suchte. Nikolai Rimski-Korsakow brachte in seiner Oper *Mozart und Salieri* (1897) nach einem Dramolett Alexander Puschkins den Gifftod auf die Bühne. In Peter Shaffers Theaterstück *Amadeus* (1979) und der gleichnamigen oscarprämiierten Filmadaption von Miloš Forman (1985) wurde dem Massenpublikum ein ähnliches, historisch unhaltbares Mozart-Bild vermittelt. Die Fakten aus Mozarts letzten Lebensmonaten sind weit nüchterner. Das beginnende Jahr 1791 stand für Mozart zunächst unter einem guten Stern: Nach einer rund dreijährigen Krise, die mit dem Tod zweier seiner Kinder, häufigen Krankheiten seiner Frau und dem abnehmenden Interesse des Wiener Publikums an seinen Konzerten verbunden gewesen war, versprach sich die allgemeine Lebenssituation des Komponisten gerade wieder zu bessern. Er komponierte Kammer- und Orchestermusik, plante neue Konzertveranstaltungen und erhielt sogar eine Einladung nach London, um dort Opern aufzuführen. Auch seine Finanzlage schien sich stabilisiert zu haben.

Ab dem Frühsommer des Jahres konnte sich Mozart dann plötzlich vor Großaufträgen kaum mehr retten. Emanuel Schikaneder ersuchte ihn um die Komposition einer deutschen »Zauberoper« für sein Theater auf der Wieden; nur kurz danach baten ihn die böhmischen Stände um die Vertonung des Titus-Stoffes, die anlässlich der Krönung Leopolds II. zum böhmischen König in Prag aufgeführt werden sollte. Beide Opernprojekte

sagte Mozart zu und arbeitete den gesamten Sommer über parallel an den Partituren der *Zauberflöte* sowie der Opera seria *La clemenza di Tito*. In dieser höchst intensiven Arbeitsphase überbrachte nun – wahrscheinlich im Juli 1791 – offenbar tatsächlich ein Bote den Kompositionsauftrag für ein Requiem. Der Initiator war Franz Graf von Walsegg, ein wohlhabender Adliger, der auf Schloss Stuppach bei Gloggnitz in Niederösterreich residierte, aber auch eine mondäne Stadtwohnung am Hohen Markt in Wien besaß. Die Bestellung der Totenmesse hatte zunächst einen nachvollziehbaren Grund: Im Februar 1791 war die Ehefrau des Grafen im Alter von erst 21 Jahren verstorben; das Requiem sollte im Rahmen einer Gedenkfeier zu ihren Ehren erklingen. Allerdings konnte der Graf einer seiner Schwächen nicht widerstehen, die darin bestand, bei bekannten Komponisten Werke zu bestellen und sie als eigene auszugeben. Dies sollte auch beim Requiem für seine Frau geschehen. Somit erklärt sich, dass Walsegg nicht persönlich bei Mozart vorsprach, sondern den Auftrag diskret über einen Dritten übermittelte. Bei dem Boten handelte es sich höchstwahrscheinlich um einen Kanzleimitarbeiter des Wiener Rechtsanwalts Johann Nepomuk Sortschan, der Walsegg regelmäßig vertrat.

Weder Boten noch diskrete Kompositionsaufträge waren zu jener Zeit unüblich, so dass Mozart keinen Grund hatte, an der Seriosität zu zweifeln. Trotz hoher Arbeitsbelastung nahm er den Auftrag an und verlangte dafür 225 Gulden, was immerhin der Hälfte eines Opernhonorars entsprach. An einen direkten Beginn der Requiem-Komposition war aber nicht zu denken, da die beiden erwähnten Opern seine ganze Aufmerksamkeit forderten. Ende August reiste er nach Prag, wo am 6. September *La clemenza di Tito* aufgeführt wurde, nur drei Wochen später erfolgte in Wien die Premiere der *Zauberflöte*.

 Wolfgang Amadeus Mozarts Unterschrift

Erst im Oktober 1791, also nach den beiden zwar erfolgreichen, doch Kraft raubenden Opernproduktionen, ergab sich für Mozart die Möglichkeit, die Arbeit an dem bestellten Requiem zu beginnen. Die aus diesem Monat überlieferten Informationen aber zeigen, dass er ganz offensichtlich keinerlei Zeitdruck verspürte. Er besuchte seine Frau, die zu einer Kur in Baden bei Wien weilte, er kümmerte sich um seinen Sohn Carl und blieb präsent im Wiener Musikleben, etwa durch den häufigen Besuch von *Zauberflöten*-Vorstellungen. Weder von schlimmer Krankheit noch von Kontakten zu Salieri oder einem hektischen Kompositionsschub kann die Rede sein. Die Krankheit, die zu seinem Tode führte, hat Mozart vermutlich sehr plötzlich Mitte November befallen. Während sich seine Frau noch in Baden befand, war er ab dem 20. November ans Bett gefesselt und starb am frühen Morgen des 5. Dezember 1791. Laut ärztlichem Protokoll war das »hitzige Friesel Fieber« für den Tod verantwortlich, womit wohl ein infektiöser

Krankheitszustand gemeint ist. Zwei Stunden vor dem Tod nahm einer der berühmtesten Ärzte der Stadt, Dr. Thomas Franz Closset, bei Mozart einen Aderlass vor, der jedoch keine Linderung bewirkte. Die eigentliche Todesursache lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht mehr ermitteln, eine Vergiftung allerdings entbehrt jeder nachprüfbaren Grundlage. Nach der geltenden Begräbnisordnung erfolgte die Beisetzung des Leichnams zwei Tage später in einem Reihengrab auf dem Vorstadtfriedhof St. Marx. Die Komposition der von Graf Walsegg bestellten Totenmesse hatte Mozart zum Zeitpunkt seines Todes weit vorangetrieben, aber noch nicht abgeschlossen. Der erste Abschnitt (Introitus und Kyrie) lag fertig instrumentiert vor, von der Sequenz (bis auf das fragmentarische »Lacrimosa«) und dem Offertorium existierte eine Entwurfspartitur mit den Vokalstimmen, der Bassstimme sowie Bemerkungen und Skizzen zu wichtigen Instrumentalsoli. Sanctus, Agnus Dei und Communio dagegen hatte Mozart noch nicht vertont.

Um das avisierte Honorar zu erhalten, ließ Constanze Mozart das Requiem von verschiedenen Freunden und Schülern ihres Mannes instrumentieren und vervollständigen. Den größten Anteil an dieser Arbeit besaß Franz Xaver Süßmayr, der Mozart bereits bei den letzten Opernkompositionen assistiert hatte und nun die drei fehlenden Teile neu komponierte. Spätestens im März 1792 übermittelte Constanze Mozart die nun vollständige Partitur dem ihr immer noch unbekanntem Auftraggeber.



Franz Xaver Süßmayrs Unterschrift

Graf Walsegg führte das Requiem im Dezember 1793 gemäß der ursprünglichen Bestimmung als Seelenmesse für seine verstorbene Frau auf. Zuvor hatte es jedoch im Januar ohne Wissen des Grafen eine Aufführung des Werkes in Wien gegeben, die Mozarts Freund und Förderer Gottfried Freiherr von Swieten organisiert hatte und deren Einnahmen an Mozarts Witwe gegangen waren. Schließlich ist es sogar möglich, dass der von Mozart schon instrumentierte Eingangsteil (Introitus und Kyrie) bereits am 10. Dezember 1791 in der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael im Rahmen eines feierlichen Trauergottesdienstes für Mozart gespielt wurde.

Der liturgischen Ordnung einer Totenmesse folgend, besteht Mozarts Komposition aus Teilen des Messordinariums (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei) sowie den Propriumsgesängen Introitus (»Requiem aeternam«), Sequenz (»Dies irae«), Offertorium (»Domine Jesu Christe«) und Communio (»Lux aeterna«). Im Introitus dominiert, begünstigt durch den exponierten Einsatz von Bassethörnern, Fagotten und Posaunen, eine dunkle, ernste Tongebung. Die musikalische Substanz des Satzes übernahm Mozart aus einer prominenten Vorlage, dem Eingangsschor aus dem 1737 entstandenen *Funeral Anthem for Queen Caroline* von Georg Friedrich Händel. Ohne Unterbre-

chung schließt sich an den Introitus das Kyrie an, das Mozart als vierstimmige Fuge gestaltet. Auch hierbei diente ihm ein älteres Vorbild: Das von Mozart verwendete Material stammt aus dem Schlusschor des *Dettinger Te Deum* von Händel, wobei Mozart die Musik von Dur nach Moll veränderte. Das Hauptthema dieser Fuge (ohne Gegenthema, aber in Moll) findet sich auch im Chorsatz »And with His stripes we are healed« aus Händels *Messiah* und war Mozart bestens vertraut, da er dieses Oratorium nur zwei Jahre zuvor für eine Aufführung in Wien bearbeitet hatte.

Es folgt die Sequenz »Dies irae, dies illa«, in der ein düsteres Bild des Jüngsten Gerichts gezeichnet wird. Mozart teilt seine Vertonung des 19-strophigen Reimtextes in sechs musikalische Abschnitte ein. Mit dramatischem Impetus erklingt das einleitende »Dies irae«, in dem vom Grauen des Jüngsten Tages die Rede ist. Als zweiten Satz fügt Mozart mit dem vokalsolistisch besetzten »Tuba mirum« einen wirkungsvollen Kontrast ein: Kaum ist der Schlussakkord des dahinjagenden »Dies irae« verklungen, spielt die Posaune solistisch eine auf Dreiklängen basierende Melodie, die in schlichter, aber eindringlicher Weise auf das Kommen des Weltenrichters aufmerksam macht. Der Chor setzt im dritten Satz (»Rex tremendae majestatis«) mit wahrhaft majestätischer Geste und punktierten Rhythmen wieder ein und verdeutlicht damit die furchterregende Gestalt Gottes. Mit der wesentlich ruhigeren musikalischen Darstellung im darauffolgenden »Recordare, Jesu pie« charakterisiert Mozart die inständigen Bitten der sündigen Menschen an den »milden Jesus«, bevor im »Confutatis maledictis« die Flammen der Hölle züngeln und im abschließenden »Lacrimosa« die Tränen der Sünder fließen.

Das Offertorium der Totenmesse besteht aus der Antiphon »Domine Jesu Christe« und dem Vers »Hostias et preces«. Mozart vertont diesen Text in zwei musikalischen Sätzen und wiederholt am Schluss des zweiten Satzes, der liturgischen Vorgabe folgend, den letzten Vers der Antiphon (»Quam olim Abrahae«). Damit enden die original von Mozart komponierten Teile des Requiems.

Im Sanctus ist der stilistische und handwerkliche Unterschied zwischen Mozart und Süßmayr besonders deutlich zu spüren. Die Gestaltung des kurzen Abschnittes wirkt hinsichtlich ihrer Instrumentierung und Satzweise plakativ und unbeholfen. Erst im Benedictus, das nach Vorbild der Mozart'schen Messvertonungen solistisch besetzt ist, festigt sich der Satz und kann eigene Akzente hervorbringen. Das Agnus Dei ist wiederum chorisches gehalten und geht direkt in die Communio »Lux aeterna« über. In diesem letzten Abschnitt übernahm Franz Xaver Süßmayr die Musik aus den von Mozart vollendeten Teilen Introitus und Kyrie und verlieh dem Gesamtwerk damit einen musikalischen Rahmen, ohne dass freilich ein so enger Wort-Ton-Bezug wie am Anfang hergestellt werden konnte. Das Requiem endet dadurch mit der von Händel adaptierten Fuge, diesmal auf die Worte »cum sanctis tuis in aeternum« – ein gewiss sehr stimmiger Schluss, da Mozart hier selbst noch einmal zu Wort kommt.

Bernhard Schrammek

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Kyrie d-Moll KV 341

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

*Requiem d-Moll KV 626**I. Introitus*

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

II. Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

III. Dies irae

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

IV. Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum,
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Kyrie d-Moll KV 341

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

*Requiem d-Moll KV 626**I. Introitus*

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Zion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet,
zu Dir kommt alles Fleisch.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.

II. Kyrie

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

III. Dies irae

Tag der Rache, Tag der Sünden,
wird das Weltall sich entzünden,
wie Sibyll und David künden.
Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen
streng zu prüfen alle Klagen!

IV. Tuba mirum

Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.
Schaudernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.
Und ein Buch wird aufgeschlagen,
treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten,
wird sich das Verborgne lichten,
nichts kann vor der Strafe flüchten.
Weh, was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?

V. Rex tremendae

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

VI. Recordare

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicantis parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

VII. Confutatis

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

VIII. Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce Deus,
pie Jesu Domine,
dona eis requiem.
Amen.

V. Rex tremendae

König schrecklicher Gewalten,
frei ist Deiner Gnade Schalten!
Gnadenquell, lass Gnade walten!

VI. Recordare

Milder Jesus, wollst erwägen,
dass Du kamest meinewegen,
schleudre mir nicht Fluch entgegen.
Bist, mich suchen, müd' gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gehangen,
mög' dies Mühn zum Ziel gelangen.
Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
eh' ich zum Gericht erwache.
Seufzend steh' ich schuldbevangen,
schamrot glühen meine Wangen:
Lass mein Bitten Gad' erlangen.
Hast erlöset einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen,
doch aus Gnade lass geschehn,
dass ich mög' der Höll' entgehn.
Bei den Schafen gib mir Weide,
von der Böcke Schar mich scheid,
stell mich auf die rechte Seite.

VII. Confutatis

Wird die Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
ruf' mich zu der Sel'gen Wohnung.
Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue,
sel'ges Ende mir verleihe.

VIII. Lacrimosa

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden,
milder Jesus, Herrscher Du,
schenk' den Toten ew'ge Ruh.
Amen.

IX. Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
 libera animas omnium fidelium
 defunctorum de poenis inferni
 et de profundo lacu.
 Libera eas de ore leonis,
 ne absorbeat eas
 Tartarus, ne cadant in obscurum.
 Sed signifer sanctus Michael
 repraesentet eas in lucem sanctam.
 Quam olim Abrahae promisisti
 et semini eius.

X. Hostias

Hostias et preces tibi, Domine, laudis
 offerimus: Tu suscipe pro animabus illis,
 quarum hodie memoriam facimus: fac
 eas, Domine, de morte transire ad vitam.
 Quam olim Abrahae promisisti
 et semini eius.

XI. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
 Hosanna in excelsis.

XII. Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini.
 Hosanna in excelsis.

XIII. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona eis requiem.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona eis requiem sempiternam.

XIV. Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine,
 cum sanctis tuis in aeternum,
 quia pius es.
 Requiem aeternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.
 Cum sanctis tuis in aeternum:
 quia pius es.

IX. Domine Jesu Christe

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
 bewahre die Seelen aller verstorbenen
 Gläubigen vor den Qualen der Hölle und
 vor den Tiefen der Unterwelt.
 Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
 dass die Hölle sie nicht verschlinge, dass sie nicht
 hinabstürzen in die Finsternis.
 Vielmehr geleite sie Sankt Michael, der Bannerträger,
 in das heilige Licht, das Du
 einstens dem Abraham verheißest
 und seinen Nachkommen.

X. Hostias

Opfergaben und Gebete bringen wir zum Lobe
 Dir dar, o Herr; nimm sie an für jene Seelen,
 deren wir heute gedenken, Herr, lass sie vom
 Tode hinübergehen zum Leben, das Du
 einstens dem Abraham verheißest
 und seinen Nachkommen.

XI. Sanctus

Heilig, heilig, heilig,
 Herr, Gott der Heerscharen.
 Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner
 Herrlichkeit. Hosianna in der Höhe!

XII. Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des
 Herrn! Hosianna in der Höhe!

XIII. Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
 der Welt: Gib ihnen Ruhe.
 Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden
 der Welt: Gib ihnen ewige Ruhe.

XIV. Lux aeterna

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
 mit Deinen Heiligen in Ewigkeit,
 denn Du bist mild.
 Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
 und das ewige Licht leuchte ihnen.
 Bei Deinen Heiligen in Ewigkeit:
 Denn Du bist mild.

UTE SELBIG



Ute Selbig wurde in Dresden geboren und absolvierte ihr Studium und Staatsexamen an der dortigen Musikhochschule »Carl Maria von Weber«. Bereits während dieser Zeit wurde sie Preisträgerin mehrerer nationaler und internationaler Gesangswettbewerbe. Zudem kam es zu ersten Konzertauftritten mit dem Dresdner Kreuzchor, woraus sich eine sehr intensive Zusammenarbeit entwickelte, ähnlich wie etwas später mit dem Leipziger Thomanerchor.

Schon seit Beginn der Karriere schenkt die Künstlerin dem Konzertgesang die gleiche Aufmerksamkeit wie ihren Aufgaben als Opernsängerin. Gastspiele führten sie durch annähernd ganz Europa, nach Fernost, Nord- und Südamerika und in den letzten Jahren immer häufiger in die Vereinigten Staaten, so zum Spoleto-Festival nach Charleston, nach New York zum Mostly-Mozart-Festival, nach Boston, Seattle, Los Angeles, Chicago, Milwaukee, Saint Louis, Charlotte und Indianapolis.

Ute Selbig ist gern gesehener Gast wichtiger Musikfestivals wie bei den Dresdner Musikfestspielen, dem MDR Musiksommer, den Leipziger Bach- bzw. Gewandhaustagen, den Berliner und Luzerner Festwochen, dem Kissinger Sommer usw. und arbeitete mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Kent Nagano, Giuseppe Sinopoli, Franz Welsler-Möst, Tomas Netopil, Gerard Schwarz, Peter Schreier oder Fabio Luisi und Klangkörpern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Los Angeles Chamber Orchestra, dem Orchestre Nationale de France, dem Orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, dem Seattle Symphony Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Leipziger Gewandhausorchester und natürlich der Sächsischen Staatskapelle und der Dresdner Philharmonie regelmäßig zusammen.

Die Sängerin ist Mitglied des Solistenensembles der Sächsischen Staatsoper Dresden und singt dort Partien im lyrischen Sopranfach wie Contessa (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Elvira (*Don Giovanni*), Agathe (*Der Freischütz*) und wurde ebenfalls als Angelica (*Suor Angelica*) und als Freia (*Das Rheingold*) gefeiert. Im Dezember 2004 folgte das Rollendebüt als Micaëla (*Carmen*). Im Juni 2006 fügte sie ihrem Repertoire die Partie der Dritten Norm (*Götterdämmerung*) hinzu. Einen

großen persönlichen Erfolg brachte ihr das umjubelte Debüt als Eva in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* an ihrer Dresdner Stammhöhe. Ebenda wurde sie mit dem erstmals vergebenen Christel-Goltz-Preis der Semperoper von der Namensgeberin persönlich ausgezeichnet. Als Opernsängerin gastierte Ute Selbig an deutschen und internationalen Bühnen, u. a. in München, Berlin, Mannheim, Nürnberg sowie in Genf und Zürich, an der Seattle Opera, der Opera Vancouver und regelmäßig an der San Diego Opera.

Regelmäßig singt die Künstlerin in der durch weltweite Spenden wieder aufgebauten Frauenkirche ihrer Heimatstadt. Zu den Konzerten der jüngsten Vergangenheit gehören Auftritte im Wiener Musikverein mit Werken von Mozart und in der New Yorker Avery Fisher Hall mit Händels *Messiah*, zusammen mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Leitung von Peter Schreier, sowie eine Konzertreise durch Südkorea, Japan und Großbritannien mit Bachs *Matthäuspassion* gemeinsam mit dem Leipziger Gewandhausorchester und dem Thomanerchor.

Ute Selbig wirkte in zahlreichen Rundfunk- und Fernsehproduktionen mit und ist auf einigen Schallplatten- und CD-Einspielungen zu hören. Für ihr künstlerisches Schaffen wurde sie zur Sächsischen Kammersängerin ernannt.

SEDA AMIR-KARAYAN



Seda Amir-Karayan wurde in Eriwan/Armenien geboren. Sie studierte zunächst Jazzgesang an der Staatlichen Musikhochschule Eriwan bei Robert Amirkhanyan, dem bedeutendsten Komponisten armenischer Lieder. Seit dem Jahr 2000 tritt sie mit ihm zusammen als eine der bekanntesten Interpretinnen seiner Musik in vielen Ländern der Erde auf. Es entstand auch eine CD mit dem Titel *Die Stimme Armeniens*.

Daneben hat sie sich als Solistin armenischer Sakralmusik einen Namen gemacht, u. a. mit dem berühmten Geghard Ensemble für Frauenstimmen. Im Juni 2011 schloss sie ihr Masterstudium in Musikwissenschaft in Eriwan ab. Seit Oktober 2011 studiert sie Gesang an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart bei Prof. Ulrike Sonntag mit Schwerpunkt Oratorium und Lied. Nach ihrem ausgezeichneten

Bachelor-Abschluss hat sie im Oktober 2013 ein Masterstudium Konzertgesang aufgenommen.

Im Mai 2013 gewann sie beim Podium Junger Gesangssolisten in Zwickau den 1. Preis. In Würdigung ihrer besonderen Leistung und Begabung wurde ihr für das Studienjahr 2014/15 ein Deutschlandstipendium verliehen. Sie war Teilnehmerin von Meisterkursen mit Helen Donath, Malcolm Walker und Margreet Honig.

Seda Amir-Karayan ist eine gefragte Konzertaltistin. So sang sie im Dezember 2011 die Altpartie in Händels *Messiah* und im Februar 2012 das *Stabat Mater* von Karl Jenkins. Im März 2012 war sie die Solistin bei *Misa Tango* in mehreren Aufführungen in Argentinien mit Martin Palmeri am Klavier. Im Juli 2012 übernahm sie in der Uraufführung des Oratoriums *Sieben Lieder über Liebe und Frieden* von Robert Amirkhanyan in Heidenheim die große Solopartie, gefolgt von der armenischen Erstaufführung in Eriwan im Mai 2013. Im August 2012 war sie unter der Leitung von Helmuth Rilling in Mendelssohns *Paulus* beim Musikfest Stuttgart und beim Rheingau Musik Festival zu hören. Im Juli 2013 sang sie die Altpartie in der *Petite Messe Solennelle* von Gioachino Rossini in der Stiftskirche Tübingen. Im November desselben Jahres ist sie in der *Alt-Rhapsodie* von Johannes Brahms und mit Michael Tippetts *A Child of our Time* unter der Leitung von Horst Mainardus mit dem Philharmonischen Chor Köln und der Neuen Philharmonie Westfalen in der Kölner Philharmonie aufgetreten. Darauf folgte im selben Monat ihr Debüt in der Philharmonie Berlin mit Beethovens Messe in C-Dur mit der Camerata Vocale Berlin unter der Leitung von Etta Hilsberg. Die Bachakademie Stuttgart verpflichtete Seda Amir-Karayan als Altistin für die Bachwoche 2014. Am Karfreitag 2014 folgte die *Matthäuspasion* von Carl Philipp Emanuel Bach in der Philharmonie Berlin.

MARTIN PETZOLD



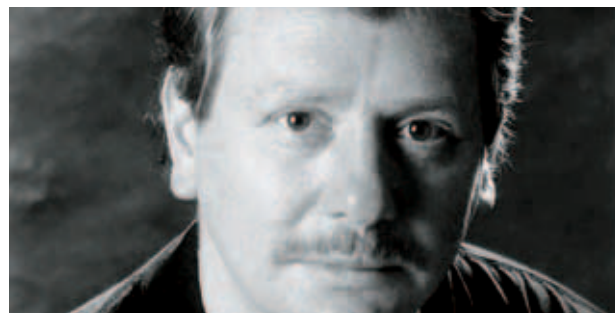
Der Tenor Martin Petzold erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied des berühmten Thomanerchores seiner Heimatstadt Leipzig. Seit 1986 singt er im Solistenensemble der Oper Leipzig. Konzert- und Opernverpflichtungen führten ihn bisher zu bedeutenden internationalen Festivals in ganz Europa, in die USA, nach Israel, Japan, Korea, China sowie nach Mittel- und Südamerika. Dabei konnte er seine besondere

sängerische Ausdruckskraft vielseitig unter Beweis stellen, u. a. unter der Leitung von Hansjörg Albrecht, Georg Christoph Biller, Riccardo Chailly, Martin Haselböck, Ton Koopman, Kurt Masur, Kent Nagano, Helmuth Rilling, Ulf Schirmer, Peter Schreier und David Timm. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Martin Petzold mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester.

Für seine herausragenden Leistungen wurde der Künstler 2001 zum Kammer-sänger ernannt. Zahlreiche nationale und internationale Rundfunk-, Film-, Fernseh-, DVD- und CD-Produktionen belegen seine umfangreiche musikalische Tätigkeit. Im Dezember 2012 fand die Premiere der Kinofilmproduktion *Ludwig II* statt, in der Martin Petzold als alter Lohengrin mitwirkt. Ein besonderes Anliegen des Künstlers gilt der Erhaltung des deutschen Volksliedgutes. Dazu erschien seine viel beachtete CD *Verstohlen geht der Mond auf* zur Gitarrenbegleitung. Seit zwei Jahren gehen der der Partitur verbundene Sänger und die improvisierenden Instrumentalisten des Stephan-König-Trios mit *Bach in Jazz* einen vollkommen neuen Weg zu Bach. Dieses vokale Experiment wurde von der nationalen und internationalen Presse hoch gelobt.

Auch als Illustrator und Karikaturist tritt Martin Petzold zunehmend in die Öffentlichkeit (z. B. Mabuse/Frankfurt am Main, C. F. Müller/Heidelberg, Evangelische Verlagsanstalt/Leipzig, Phonus/Leipzig, Kamprad/Altenburg).

EGBERT JUNGHANNS



Der Bariton Egbert Junghanns wurde im sächsischen Erzgebirge geboren. Seine ersten musikalischen Anregungen erhielt er im Dresdner Kreuzchor, wo er bereits früh solistische Aufgaben übernahm. Danach studierte er an der Musikhochschule Dresden Gesang. Seine Laufbahn begann am Opernhaus Chemnitz und setzte sich an der Sächsischen Staatsoper Dresden fort. Gastspiele führten ihn an die Oper Leipzig und die Staatsoper Berlin. Egbert Junghanns gewann mehrere Preise bei Internationalen Wettbewerben u. a. in Karlsbad und Wien; er ist Schumann-Preisträger und errang den 1. Preis beim VII. Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. Sein breites und vielfältiges Repertoire führte ihn in viele europäische Kulturzentren wie Madrid, Rom, Venedig, Mailand, Berlin, Wien, Paris, sowie nach Japan, Brasilien, Israel und in die USA.

Er konzertierte unter namhaften Dirigenten wie Rafael Frühbeck de Burgos, Kurt Masur, John Nelson, Gerd Albrecht, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Marek Janowski, Hans-Christoph Rademann und Peter Schreier sowie mit bedeutenden Orchestern, u. a. mit der Staatskapelle Dresden, der Staatskapelle Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, der Camerata Academica Salzburg, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem St. Lukes Orchestra New York und der Tschechischen Philharmonie. Mit Ludwig Güttler und seinen Ensembles verbindet ihn eine langjährige künstlerische Partnerschaft, ebenso mit der Berliner Singakademie.

KAMMERORCHESTER DER KOMISCHEN OPER BERLIN

Zur Komischen Oper Berlin gehörte von Anbeginn das eigene Orchester. Die Eröffnung des Hauses im Dezember 1947 war auch die Geburtsstunde dieses neu gegründeten Klangkörpers, mit dem Walter Felsenstein seine Auffassung von Musiktheater verwirklichen wollte. Von Anfang an profilierte sich das Orchester durch einen Konzertzyklus und verfolgte auch dort, in der instrumentalen Musik, die dem Musiktheater zugrunde liegenden Überzeugungen. Dirigenten wie Otto Klemperer, Meinhard von Zallinger, Václav Neumann, Robert Hanell und Kurt Masur prägten das Orchester dabei maßgeblich sowohl in Opernproduktionen als auch im Konzertbereich. Zahlreiche Aufnahmen zeugen von der schon damals erreichten Ausstrahlung des Orchesters, die von späteren Chefdirigenten wie Rolf Reuter, Yakov Kreizberg, Kirill Petrenko – von der Zeitschrift *Opernwelt* zum Dirigenten des Jahres 2007 gewählt – und Carl St. Clair noch intensiviert wurde. Der neue Generalmusikdirektor Henrik Nánási hat zusammen mit Berrie Kosky mit der Spielzeit 2012/13 an der Komischen Oper Berlin seine Tätigkeit begonnen.

Viele bedeutende Gastdirigenten haben das künstlerische Spektrum erweitert; unter ihnen waren beispielsweise Rudolf Kempe, Franz Konwitschny, Kirill Kondraschin, Klaus Tennstedt, Hartmut Haenchen, Rudolf Barschai, Lothar Zagrosek und Fabio Luisi. Ein besonderes Gewicht wurde und wird der zeitgenössischen Musik beigemessen. So hat das Orchester der Komischen Oper Berlin viele Uraufführungen in Zusammenarbeit mit Komponisten wie Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Giuseppe Manzoni, Siegfried Matthus, Aribert Reimann, Krzysztof Penderecki, Cristóbal Halffter und Hans Zender erarbeitet. Der Anteil neuer Werke in den Konzerten ist hoch, das Repertoire insgesamt aber immer auf breiteste Weise angelegt: von Mozart über die großen romantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts und die frühe Moderne bis hin zum aktuellen Musikschaffen unserer Zeit. Das 112 Musiker umfassende Orchester setzt sich darüber hinaus auch für Kammermusik ein und spielt regelmäßig Kammerkonzerte in verschiedenen Besetzungen. Die für Familien mit Kindern konzipierte Reihe »Konzerte für Kinder« sowie die moderierten Konzertproben für Jugendliche und andere interessierte Besucher unterstreichen die pädagogische Verantwortung und den Wunsch, neue und junge Publikumsgenerationen für klassische Musik zu begeistern.

BERLINER SINGAKADEMIE



Die Berliner Singakademie zählt zu den großen Oratorienchören Berlins. Mit Aufführungen chorsinfonischer Werke und mit A-cappella-Konzerten hat sie regen Anteil am Musikleben der deutschen Hauptstadt. Konzeptionell und künstlerisch steht der Chor in der Tradition der 1791 von Carl Friedrich Fasch gegründeten Sing-Akademie zu Berlin. Die Spaltung der Stadt Berlin im Jahre 1961 führte zu einer erheblichen Beeinträchtigung der Arbeit der Sing-Akademie, die nur noch im Westteil Berlins künstlerisch aktiv sein durfte. Um auch im Ostteil der Stadt an diese Tradition anknüpfen zu können, erfolgte 1963 an der Deutschen Staatsoper durch Intendant Hans Pischner die Gründung der Berliner Singakademie. Zum Direktor wurde Helmut Koch berufen. Wie zuvor bildeten die Werke Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels und Felix Mendelssohn Bartholdys den Kern der chorischen Arbeit. Künstlerisch stark geprägt wurde der Chor bis 1989 von Dietrich Knöthe. Er schuf stets Raum für vergessene Werke der Chormusik, ob es nun Mendelssohns *Magnificat*, Schuberts *Lazarus* oder E. T. A. Hoffmanns *Miserere* war. Er nahm sich auch der bedeutenden Werke Hanns Eislers an.

Seit 1984 finden die meisten Konzerte der Berliner Singakademie im Konzerthaus Berlin, dem früheren Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, statt. Aufführungsorte sind aber auch die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal sowie die Nikolai-Kirche in Berlin-Mitte. 1989 wurde Achim Zimmermann zum Direktor der Berliner Singakademie berufen. Was schon vor seiner Zeit begonnen wurde, nämlich

92,4

die
kunst
zu
hören

KULTURradio^{rbb}



die Pflege der zeitgenössischen Chormusik, setzt er mit großem Engagement fort. Komponisten wie Honegger, Martinů, Martin oder Britten fanden in der Proben- und Konzertarbeit ihren festen Platz. Ein Höhepunkt war im September 2002 die Uraufführung des Oratoriums *Medea in Korinth* von Georg Katzer – nach einem Text von Christa und Gerhard Wolf – ein Auftragswerk der Berliner Singakademie.

Die Berliner Singakademie gastierte bereits in vielen Ländern der Erde. Gastspielen in der früheren Sowjetunion, in Polen und der Tschechoslowakei folgten nach 1989 Konzertreisen nach Spanien, Frankreich, Israel und Schottland. 1999 sang der Chor erstmals in Japan, im Jahr 2001 in Brasilien und seit 2007 mehrmals in Italien.

In Berlin arbeitet der Chor mit herausragenden Gesangssolistinnen und -solisten und nahezu allen großen Orchestern Berlins zusammen. Ständige Partner sind das Konzerthausorchester, das Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach und das Orchester der Komischen Oper. Engagements erfolgten ebenfalls durch das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und durch das Berliner Philharmonische Orchester.

ACHIM ZIMMERMANN



Foto: Gregor Baron

Achim Zimmermann wurde 1958 in Dippoldiswalde bei Dresden geboren, war von 1969 bis 1977 Mitglied des Dresdner Kreuzchores und studierte an der Musikhochschule »Franz Liszt« in Weimar Chor- und Orchesterdirigieren. Darüber hinaus absolvierte er internationale Dirigierseminare bei Helmuth Rilling in Deutschland und in den USA.

1984 wurde Achim Zimmermann Chordirektor der Suhler Philharmonie sowie Leiter der Singakademie Suhl. 1989 wählte ihn die Berliner Singakademie als Nachfolger von Dietrich Knothe

zu ihrem Direktor. Mit diesem in variablen Besetzungen auftretenden Chor gilt seine Aufmerksamkeit der ganzen Breite und Vielfalt des Repertoires. Die Werke Bachs und Mendelssohns sowie Chorsinfonik und A-cappella-Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen dabei im Zentrum seiner Arbeit.

Von 1991 bis 2001 unterrichtete Achim Zimmermann an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, von 1993 bis 1998 hatte er eine Professur für Chorleitung inne. Seit Januar 2002 leitet er zusätzlich zu seiner Arbeit mit der Berliner Singakademie den Bach-Chor und das Bach-Collegium an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und damit die regelmäßigen Aufführungen der Bach'schen Kirchenkantaten.

Konzertvorschau 2014/15

A-cappella-Konzert So | 30.11.2014 · Nikolaikirche Berlin | 16 Uhr

Chormusik zur Advents- und Weihnachtszeit · Stiftung Stadtmuseum/Nikolaikirche Berlin

2. Abonnementkonzert Do | 18.12.2014 · Konzerthaus Berlin | 20 Uhr**JOHANN SEBASTIAN BACH**● **Weihnachtsoratorium BWV 248, Teile 1 und 4 bis 6**Yeree Suh, Sopran
Susanne Langner, Alt
Markus Schäfer, Tenor
Philipp Kaven, BassBerliner Singakademie
Kammerakademie Potsdam

Leitung: Achim Zimmermann

A-cappella-Konzert So | 21.12.2014 · Heilig Geist Kirche Falkensee | 16 Uhr

Chormusik zur Advents- und Weihnachtszeit

Konzert zur Passionszeit Sa | 14.03.2015 · Nikolaikirche Berlin | 16.30 Uhr

Heinrich Schütz, Lukas-Passion SWV 480 u. a. · Stiftung Stadtmuseum/Nikolaikirche Berlin

3. Abonnementkonzert Do | 09.04.2015 · Konzerthaus Berlin | 20 Uhr

Zum 80. Geburtstag von Georg Katzer

GEORG KATZER● **Medea in Korinth – Oratorische Szenen**

Libretto von Christa und Gerhard Wolf

Christina Roterberg, Sopran
Annette Markert, Alt
Markus Schäfer, Tenor
N.N. Bass
N.N. SprecherBerliner Singakademie
Singakademie Dresden (Einstudierung: Ekkehard Klemm)
Konzerthausorchester Berlin

Leitung: Achim Zimmermann

Sonderkonzert Sa | 11.04.2015 · Festspielhaus Hellerau Dresden | 20 Uhr**GEORG KATZER**● **Medea in Korinth – Oratorische Szenen**

Besetzung siehe 9. April 2015

Leitung: Ekkehard Klemm, Dresden

Sonderkonzerte Fr / Sa | 22. / 23.05.2015 · Konzerthaus Berlin | 20 Uhr**LUDWIG VAN BEETHOVEN**● **Missa solemnis op. 123**Tamara Wilson, Sopran
Anke Vondung, Alt
Dominik Wortig, Tenor
Wojtek Gierlach, BassBerliner Singakademie
Konzerthausorchester Berlin

Leitung: Helmuth Rilling

4. Abonnementkonzert Sa | 11.07.2015 · Gethsemanekirche Prenzl. Berg | 20 Uhr● **»Geh aus, mein Herz, und suche Freud«**

Geistliches Sommerkonzert

Johann Sebastian Bach, Jesu meine Freude BWV 227
Sergej Rachmaninow, aus: Vespermesse op. 37
Werke von Rudolf Mauersberger, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy u. a.Berliner Singakademie
Chor des Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Gymnasiums Berlin
(Leitung: Hartmut Pfohl und Ina Goldenbaum)

Leitung: Achim Zimmermann

KARTENBESTELLUNG

telefonisch: (030) 84710 8988 oder (030) 20309 2101

online: www.berliner-singakademie.de | www.chortickets.deper E-Mail: onlineticket@berliner-singakademie.de

sowie sämtliche Konzert- und Theaterkassen zzgl. VVK

Hinweise über Einführungsveranstaltungen zu unseren Abonnementkonzerten erhalten Sie über www.berliner-singakademie.de



Erleben Sie die Konzerte der Berliner Singakademie aus der Sicht des Chores!

Singen aus Leidenschaft auf professionellem Niveau

Dieses Konzept verfolgt die Berliner Singakademie e. V. mit ihrer Proben- und Konzerttätigkeit. Als einer von zwei institutionell geförderten Laienchören der Hauptstadt trifft sie sich zweimal wöchentlich zur Einstudierung ihrer Programme und steht mit mindestens vier eigenveranstalteten Konzerten im Jahr auf den großen Konzertbühnen der Stadt.

Zu ihrem Repertoire gehören chorsinfonische Werke und A-cappella-Musik von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Jedes Mitglied hat eine Aufnahmeprüfung absolviert und erhält kostenlos individuelle Stimmbildung.

Werden Sie Mitglied! Wir proben jeden

Dienstag und Donnerstag
18:45 – 21:15 Uhr in der

Aula der Carl-von-Ossietzky-Oberschule
Blücherstr. 46/47
10961 Kreuzberg
(U-Bhf. Südsterne)

Wechseln Sie die Perspektive!

Berliner Singakademie e. V.
c/o Konzerthaus Berlin
Charlottenstr. 56
10117 BERLIN
info@berliner-singakademie.de
(030) 20309 2327



ONLINE GEDRUCKT VON
SAXOPRINT 

www.berliner-singakademie.de • info@berliner-singakademie.de

Herausgeber: Berliner Singakademie e.V. • Direktor: Achim Zimmermann
c/o Konzerthaus Berlin • Charlottenstraße 56 • D -10117 Berlin
Telefon +49 30 – 2030 923 27

Vi.S.d.P.: Liane Kaven • Redaktion: Detlef Giese
Layout und Druckvorstufe: Kleeßen Medien Service – Stephan Navár
Bildnachweis: commons.wikimedia.org

Schutzgebühr: 2,00 €