



BEETHOVEN MESSE C-DUR

LEONOREN-OUVERTÜRE NR. 3

Kühmeier · Romberger · Schmitt · Pisaroni
CHOR UND SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MARISS JANSONS



Genia Kühmeier



Gerhild Romberger



Maximilian Schmitt



Luca Pisaroni

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Messe für 4 Solostimmen, Chor und Orchester C-Dur, op. 86

44:42

- | | |
|---|-------|
| 01 Kyrie. Andante con moto assai vivace quasi Allegretto
ma non troppo | 4:47 |
| 02 Gloria. Allegro
Qui tollis peccata mundi. Andante mosso
Quoniam tu solus sanctus. Allegro ma non troppo | 10:22 |
| 03 Credo. Allegro con brio
Et incarnatus est. Adagio
Et resurrexit. Allegro
Et vitam venturi saeculi. Vivace | 11:22 |
| 04 Sanctus. Adagio
Pleni sunt coeli. Allegro | 2:51 |
| 05 Benedictus. Allegretto ma non troppo
Osanna in excelsis. Allegro | 7:20 |
| 06 Agnus Dei. Poco Andante
Dona nobis pacem. Allegro ma non troppo –
Andante con moto, tempo del Kyrie | 8:00 |

07 Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 C-Dur, op. 72

13:55

Total time 58:37

Genia Kühmeier Sopran / soprano

Gerhild Romberger Alt / alto

Maximilian Schmitt Tenor / tenor

Luca Pisaroni Bassbariton / bass baritone

Chor des Bayerischen Rundfunks

Howard Arman Choreinstudierung / chorus master

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Leitung / conductor

SICHTLICH MIT LIEBE GESCHAFFEN Zu Beethovens C-Dur-Messe

Dass Beethoven, der Großmeister der Instrumentalmusik, der visionäre Neuerer auf dem Feld der absoluten Musik, der Nachwelt auch zwei hochbedeutende Vertonungen der lateinischen Messe hinterlassen hat, verdanken wir im Grunde Zufällen. Die Kirchenmusik gehörte für ihn nicht, wie noch für Mozart am Salzburger Hof, zum selbstverständlichen Geschäft, sondern bildete in seinem Schaffen die Ausnahme. Jeweils konkrete Anlässe ließen ihn die Kompositionen in Angriff nehmen: ein „äußerer“ Auftrag im Fall der C-Dur-Messe, ein „innerer“ mehr im Fall der *Missa solemnis* – das Gelöbnis, seinem Schüler, Freund und Gönner Erzherzog Rudolph zu dessen Inthronisation als Erzbischof von Olmütz ein feierliches Hochamt zu schreiben. Auch der Auftrag zur C-Dur-Messe war ehrenvoll, stellte er Beethoven doch in die Nachfolge seines einstigen Lehrers Joseph Haydn. In Diensten Fürst Nikolaus II. von Esterházy hatte dieser zwischen 1796 und 1802 zur jeweils im September begangenen Feier des Namenstages der Fürstin Maria Josepha Hermenegild sechs Messen komponiert, die zu den Höhepunkten der Gattung zählen. Als Haydn dieser Dienstverpflichtung ab 1803 aus Altersgründen nicht mehr nachkommen konnte, übernahmen zunächst Vizekapellmeister Johann Nepomuk Fuchs und ab 1804 der neue Leiter der Hofkapelle Johann Nepomuk Hummel die Messkompositionen. Warum für das Jahr 1807 ausgerechnet Beethoven beauftragt wurde, der weder engere Beziehungen zur Fürstenfamilie unterhielt noch über Erfahrungen in der Komposition liturgischer Musik verfügte, lässt sich nicht sicher sagen. Möglicherweise hatte Haydn seinen ehemaligen Schüler dem Fürsten empfohlen. Dass dieser Beethovens Messe schließlich „unerträglich lächerlich und scheußlich“ fand, passt wunderbar ins Klischee der Kluft zwischen Haydn, dem Meister der klassischen Ausgewogenheit, und Beethoven, dem unangepassten Rebellen mit ausgeprägt eigensinnigem Ausdruckswillen. Die Ablehnung seines Werks durch die höfische Gesellschaft scheint Beethoven jedoch nicht beirrt zu haben; mit Engagement verfolgte er die Publikation seiner Messe, und am 22. Dezember 1808 setzte er *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus* auf das Programm jener legendären Akademie im Theater an der Wien, in der außerdem die Uraufführungen der Fünften und Sechsten Symphonie, des Vierten Klavierkonzerts und der *Chorphantasie* stattfanden. Ganz offensichtlich zielte er mit dem persönlichen Bekenntnischarakter seiner Musik auf einen weiteren als nur den kirchlichen Wirkungskreis. Die Messe liege ihm „vorzüglich am

Herzen“, schrieb er an den Verlag Breitkopf & Härtel, und auch E.T.A. Hoffmann, der dem Werk 1813 eine ausführliche Besprechung widmete, spürte intuitiv, dass der „Meister“ seine Messe „sichtlich mit Liebe schuf“.

Eine weitere aufschlussreiche Äußerung enthält Beethovens Brief an Breitkopf & Härtel: „Von meiner Messe wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden [...]“. Diese Worte betonen einen Aspekt des Werks, der vielleicht auch ein Grund für die Missbilligung des Fürsten gewesen war. Im Vergleich zu den späten Messen Haydns, die für Nikolaus II. den Bezugspunkt bildeten, fällt vor allem eine stärkere Betonung des Textlichen, also des Vokalen gegenüber dem Instrumentalen auf. Waren Haydns musikalische Hochämter noch von den Erfahrungen seiner späten Symphonien geprägt und auf ein Gleichgewicht von Vokalem und Instrumentalem ausgerichtet, dominiert bei Beethoven das gesungene Wort. Ausgedehnte Orchestervorspiele nach Art eines Symphonie- oder Konzertsatzes wie bei Haydn fehlen ebenso wie eigenständige instrumentale Formprinzipien oder ausgeprägte motivische Arbeit. Solostimmen, Chor und Orchester greifen fast durchgängig ineinander, auch ein konzertantes Hervortreten einzelner Gesangssolisten mit reicher (textverschleiender) virtuoser Ausschmückung, wie es noch in der früheren Kantatenmesse üblich war, fehlt gänzlich. Beethoven ging es nicht um musikalische Autonomie, sondern um eine möglichst prägnante Vergegenwärtigung des Textes und seiner Glaubensaussagen, mit denen er sich offenbar stark identifizierte. Wie sehr in seiner C-Dur-Messe das Wort Ausgangspunkt der Musik ist, zeigen die vielen deklamatorischen, aus der Sprachrhythmik gewonnenen, teils sogar syllabischen Abschnitte, die auch ohne profilierte Melodien auskommen und auf unmittelbare Textverständlichkeit zielen. Vor allem im *Credo* steigern sich solche Passagen zu ungeheurer Wucht, wenn der Chor den Text homorhythmisch, fast archaisch-rituell und in markigem Forte vorträgt. Die Worte des Glaubensbekenntnisses wirken so wie in Stein gemeißelt: „In unum Deum patrem omnipotentem“, „Et in unum dominum Jesum Christum“, „Deum verum de Deo vero, genitum non factum“, „Per quem omnia facta sunt“, „Sedet at dexteram patris“, „Judicare vivos et mortuos“ – all das wird dem Hörer regelrecht ins Bewusstsein gehämmert.

Neben diesem Bemühen um sprachähnliche Formulierungen lässt sich ein zweiter Faktor beobachten, der wesentlich zu der „sofort fühlbaren Eigenart“ (Rudolf Stephan) der C-Dur-Messe beiträgt: das psychologisch genaue Nachzeichnen der inhaltlichen Bilder, die Ausdrucksbelebung einer jeden Einzelheit. Dies geschieht z. B. durch die emphatische Wiederholung und

Intensivierung bestimmter Worte, etwa im *Credo* bei „homo factus est“ oder – hochexpressiv – bei „passus“, womit die Menschwerdung und das Leid Jesu akzentuiert werden. Durch Wiederholung besonders hervorgehoben ist auch das „miserere“ im *Gloria*, das Flehen um göttliche Gnade also, was inhaltlich (und durch melodische Analogien unterstrichen) mit dem *Kyrie* korrespondiert: Auch hier wird das Wort „eleison“ („erbarme Dich“), getragen von einer wunderbar warmtönenden Melodie, mehrfach wiederholt, vom anfänglichen Piano zu einem Forte-Höhepunkt geführt, der durch die Leuchtkraft der dann einsetzenden Holzbläser zusätzlichen Nachdruck erhält – eine zutiefst menschlich empfundene Sicht des Messebeginns.

Insgesamt führt die Verlebendigung der Textinhalte an manchen Stellen zu einer ungeheuren Dramatisierung der Tonsprache, Beethovens „dynamischer“ Stil mit Tremoli, Sforzati, Forte-Piani, Unruhe stiftenden Synkopen und Klangmassierung durch Lauffiguren und Akkordbrechungen, wie man ihn aus seinen Symphonien kennt, findet auch in der Messe Anwendung. Vor allem Teile des *Credo* sind von drängender Erregtheit geprägt. Zu den Worten „crucifixus“ und „passus“ werden die genannten Mittel zu extremen Schmerzensgesten verdichtet: Auf dem Intervall einer fallenden verminderten Septime muten die Forte-„passus“-Rufe von Solo-Bass und Solo-Sopran beinahe wie Schreie an, der Chor ruft aufgeregt dazwischen, im Orchester türmen sich scharf dissonierende, wild tremolierende Klänge auf – zu Recht schreibt Karl Geiringer, dass dies „fast aus dem Rahmen des Kirchenmusikalischen herausfällt“. Auch in das *Agnus Dei* baut Beethoven einen bemerkenswerten dramatischen Effekt ein. Nachdem sich die schmerz erfüllte c-Moll-Sphäre des „Agnus Dei“ bereits in den befreienden (vermeintlich finalen) C-Dur-Jubel des „Dona nobis pacem“ gelöst hat, bricht noch einmal kurz das „Agnus“ ein mit heftigem Tremolo- und Sforzato-Aufruhr im Orchester – ein regelrechter Schock, bevor sich das „Dona nobis pacem“ zum zweiten Mal durchsetzt.

Doch schafft Beethoven nicht nur Momente ungestümer Dramatik, sondern auch solche von ergreifender Verinnerlichung, wie der bereits geschilderte Beginn des *Kyrie*. Ein großartiger Szenenwechsel von Erregung zu besänftigender Milde ereignet sich im „Qui tollis peccata mundi“ (*Gloria*). Ein synkopisches Pochen der Streicher sorgt für eine beklemmende Atmosphäre – die Rede ist von der Schuld der Welt –, doch immer mehr wandelt sich der Gesang (bis zum Erreichen der strahlenden Höhe des Solo-Soprans) zu überwältigender melodischer Schönheit, die von Solo-Klarinette und Solo-Fagott „dolce“ weitergeführt wird – eindringlicher Ausdruck der Bitte um Gnade und Erhörung des Gebets („suscipe deprecationem nostram“). Ganz und gar lyrisch empfunden ist auch das breit ausgeführte *Benedictus* mit

seinem verschlungenen Wechselgesang des Solistenquartetts, in dem auch – durchaus rar in diesem Werk – empfindungsvolle Melismen aufblühen.

Zu einem besonderen Erlebnis werden schließlich die letzten Takte der Messe. Nach der eher fröhlichen Musik des „Dona nobis pacem“ (*Allegro ma non troppo*) greift Beethoven auf den Anfang der Messe zurück (*Andante con moto, tempo del Kyrie*). Zu denselben Worten „Dona nobis pacem“ wie zuvor erklingt nun nochmals die ergreifende Melodie des „Kyrie eleison“: Die den Messtext beschließende Bitte um Frieden auf Erden wird so auf beeindruckende Weise vertieft und mit dem Flehen um göttliche Gnade des Beginns in eins gesetzt.

DAS VOLLKOMMENSTE DRAMA

Zu Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3

Wie die Kirchenmusik blieb auch die Oper in Beethovens Schaffen eine Ausnahme. Ein einziges Werk hinterließ der Komponist der Nachwelt, dieses jedoch beschäftigte ihn so intensiv, dass es drei Anläufe und zehn Jahre bedurfte, bis es 1814 seine endgültige Gestalt gefunden hatte. Und wie die beiden Messen war auch *Fidelio* für den Komponisten eine Angelegenheit größter Wichtigkeit und Identifikation, schließlich handelte die Oper von nichts Geringerem als den Idealen der bürgerlichen Aufklärung – Freiheit, Gerechtigkeit, Brüderlichkeit – und dem heroischen Kampf gegen Tyrannei und Unterdrückung. Mit der Form der Oper rang Beethoven zugleich um die der Ouvertüre. Vier Vorspiele „wühlte“ er in „göttlichem Ingrimme“ aus sich hervor, wie es Schumann formulierte, als er 1840 in einem von Mendelssohn geleiteten Konzert im Leipziger Gewandhaus die Gelegenheit erhielt, alle Ouvertüren hintereinander zu hören. Die letzte und kürzeste in E-Dur blieb als *Fidelio-Ouvertüre* der Oper endgültig verbunden. Von den drei so genannten *Leonoren-Ouvertüren* in C-Dur haben sich die als Nr. 2 und 3 gezählten als selbständige Konzertstücke etabliert, wobei die Zählung verwirrend ist. Nr. 2 gehörte zur Erstfassung der Oper von 1805, Nr. 3 zur Zweitfassung von 1806. Nr. 1 entstand 1807 für eine geplante Aufführung in Prag, die jedoch nicht zustande kam. Sie wurde erst nach Beethovens Tod entdeckt, lange Zeit für eine verworfene Frühfassung gehalten und deswegen als Erste gerechnet. Den prominentesten Platz nimmt bis heute die Dritte Ouvertüre ein: In einem weitgespannten symphonischen Sonatensatz, der von der finsternen Szenerie des Kerkers über den vor Energie schier berstenden Drang nach Befreiung bis zum finalen C-Dur-Jubel reicht,

gibt sie eindrücklich den ideellen Kern der Oper wieder und entfaltet zugleich als autonomes Instrumentalstück „das vollkommenste Drama in sich“ (Richard Wagner).

Vera Baur



CLEARLY CREATED WITH LOVE Beethoven's Mass in C major

We actually have coincidence to thank for the fact that Beethoven – that grand master of instrumental music and visionary innovator in the field of absolute music – left two highly significant settings of the Latin Mass to posterity. Church music was not something he had to compose on a regular basis, in the way that Mozart did for the Salzburg court; indeed, in his oeuvre it was the exception. He was prompted to tackle the compositions by specific occasions respectively: an “external” commission in the case of the Mass in C major, and more of an “internal” one in the case of the *Missa Solemnis* – in the shape of the vow he had made to his student, friend and patron the Archduke Rudolph to write a solemn high mass marking the occasion of his appointment as Archbishop of Olomouc. The commission for the Mass in C major was also an honourable one, in that it made Beethoven the successor of his former teacher, Joseph Haydn. From 1796 to 1802, while in the service of Prince Nicholas II of Esterházy, Haydn had composed six masses to celebrate the name-day of Princess Maria Josepha Hermenegild in September and the works number among the very finest of the genre. From 1803 onwards, Haydn was unable to fulfil this obligation for age reasons, and composition of the masses was undertaken initially by Vice-Kapellmeister Johann Nepomuk Fuchs and, from 1804, by the new director of the Hofkapelle, Johann Nepomuk Hummel. It is not possible to say with certainty why Beethoven received the commission in the year 1807; he had no close relations with the princely family, nor did he have any experience in the composition of liturgical music. Haydn may have recommended his former student to the prince. The fact that the prince himself ended up finding Beethoven's mass “unbearably ridiculous and hideous” certainly fits in with the cliché image of the gulf between the two: Haydn, the master of classical balance, and Beethoven, the unorthodox rebel who was markedly stubborn where musical expression was concerned. Having his work rejected by courtly society does not seem to have troubled Beethoven unduly, however; he followed the publication of his mass with enthusiasm and, on December 22, 1808, placed its *Gloria*, *Sanctus* and *Benedictus* on the programme of the legendary Academy at the Theater an der Wien that included the premieres of the Fifth and Sixth Symphony, the Fourth Piano Concerto and the *Choral Fantasy*. When one recalls the personal, confessional character of his music, it is clear that he was aiming far beyond the purely ecclesiastical sphere. Beethoven wrote to the publishing house of Breitkopf & Härtel that the Mass was “dear to his heart,” and E.T.A. Hoffmann, who devoted a detailed

discussion to the Mass in 1813, sensed intuitively that the “Master’s work” had clearly been “created with love”.

Beethoven’s letter to Breitkopf & Härtel contains a further revealing statement: “I am reluctant to say anything about my Mass, or indeed about myself, but I do believe that I have treated the text in a manner to which it has rarely been treated [...]” These words emphasize an aspect of the work that may also have been a reason for the Prince’s disapproval. Compared to Haydn’s late Masses, which Nicholas II would have taken as his point of reference, there is above all a stronger emphasis on the textual, that is, the vocal, than on the instrumental. While Haydn’s musical high masses were still influenced by his late symphonies and were aimed at a balance between the vocal and the instrumental, in Beethoven’s mass the vocal text predominates. Extensive, Haydn-style orchestral preludes based on symphonic or concerto movements are missing, as are independent formal principles in instrumentation, or pronounced thematic elaboration. The solo voices, the chorus and the orchestra almost always intermesh, and *concertante* emergence of individual soloists with rich virtuoso embellishment (concealing the text), as customary in the earlier cantata mass, is entirely absent. Beethoven was not concerned with musical autonomy, but rather with a visualization that was as concise as possible of the text and of his statements of faith – statements with which he clearly identified strongly. Just how far the words trigger the music in his Mass in C major is revealed by the numerous declamatory and sometimes even syllabic passages based on linguistic rhythms that eschew any defined melodies and are instead aimed at instant comprehension of the text. In the *Credo*, especially, passages like these become tremendously powerful when the chorus recites the text homorhythmically, almost as part of an archaic ritual, and markedly *forte*. Given this treatment, the words of the Creed seem set in stone: “In unum deum patrem omnipotentem”, “Et in unum dominum Jesum Christum”, “Deum verum de Deo vero, genitum non factum”, “Per quem omnia facta sunt”, “Sedet at dexteram patris”, “Judicare vivos et mortuos”. All of it is being hammered into the listener’s mind.

Alongside this attempt at language-like formulation, a second factor can also be observed that contributes significantly to an “instantly perceptible idiosyncrasy” (Rudolf Stephan) of the Mass in C major: the psychological accuracy with which the images it contains are delineated, and the manner in which each individual detail is vividly expressed. This is done in part through the emphatic repetition and intensification of certain words; in the *Credo*, for example, by “homo factus est”, or, highly expressively, by “passus”, whereby the

incarnation and suffering of Jesus are accentuated. Special emphasis through repetition is also given to the “miserere” in the *Gloria*, i.e. the plea for divine grace which, in terms of its content (and underlined by melodic analogies), corresponds to the *Kyrie*. Here, the word “eleison” (“have mercy”) is carried along by a wonderfully warm-sounding melody that is repeated several times; it leads from the initial *piano* to a *forte* climax that is lent additional emphasis by the wonderfully luminous entrance of the woodwind – a profoundly human sublimation of the beginning of the Mass.

On the whole, this enlivening of the text leads in some passages to a tremendous dramatization of the tonal language: the Mass contains numerous examples of Beethoven’s “dynamic” style, with its tremoli, sforzati, forte-piani, disturbing syncopations and “sound massages” made up of rapid passages and broken chords, all of them familiar from his symphonies. This excitement and urgency is especially evident in parts of the *Credo*. The musical means described above condense into extreme gestures of pain at the words “crucifixus” and “passus”. On the interval of a falling diminished seventh, the loud “passus” calls from the bass and soprano soloists almost sound like cries; in between there are excited shouts from the chorus; and, in the orchestra, sharply dissonant and wildly tremulous sounds swirl ever higher, “almost breaking the bounds of church music altogether”, as Karl Geiringer rightly remarks. Beethoven builds up a remarkably dramatic effect in the *Agnus Dei* as well: after the painful C-minor world of the *Agnus Dei* has already dissolved into the liberating (and seemingly final) C major jubilation of the “Dona nobis pacem”, the “Agnus” suddenly bursts in again with violent tremolo and sforzato from the orchestra – a veritable shock, before the „Dona nobis pacem“ returns once more to finally prevail.

Beethoven creates not only wildly dramatic moments but also deeply moving, inward-looking ones – such as the opening of the *Kyrie* described earlier. A magnificent scene-change from wild excitement to soothing tranquility occurs in “Qui tollis peccata mundi” (*Gloria*). Syncopated, throbbing strings create an oppressive atmosphere – the subject is the guilt of the world – but the singing is transformed increasingly into a melodic beauty that is overwhelming (all the way to the shining heights of the solo soprano), and continued dolce by the solo clarinet and solo bassoon – a haunting expression of the plea for divine grace, and for prayers to be heard (*suscipe deprecationem nostram*). A further, entirely lyrical section is the broad Benedictus with its intertwined, alternating singing from the quartet of soloists, as well as its flourishing and deeply moving melismas, which are something of a rarity in this work.

The final bars of the mass are a very special experience. Following the relatively cheerful music of the “Dona nobis pacem” (*Allegro ma non troppo*), Beethoven refers back to the opening of the Mass (*Andante con moto, tempo del Kyrie*). The same words as before, “Dona nobis pacem”, are now heard accompanied by the deeply moving melody of the “Kyrie eleison”. In this way, the plea for peace on earth that concludes the Mass is impressively intensified – and it is united with the plea for divine grace that was heard at the very beginning.



THE MOST PERFECT DRAMA Beethoven's *Leonore Overture No. 3*

Like church music, opera also remained an exception in Beethoven's oeuvre. Indeed, the composer left just one single operatic work to posterity, but it preoccupied him so intensely that it took him three attempts and ten years to achieve its final form in 1814. And, like the two Masses, *Fidelio* was also a matter of the greatest importance and identification for Beethoven, dealing as it did with nothing less than the ideals of the bourgeois Enlightenment – freedom, justice, brotherhood – and the heroic struggle against tyranny and oppression. Beethoven wrestled not only with the form of the opera but also that of the overture. When Schumann was given the opportunity to hear all the four overtures written by Beethoven one after the other, at a concert in 1840 conducted by Mendelssohn in the Leipzig Gewandhaus, he famously stated that the composer had “poured them forth in divine rage”. The last and shortest of them, in E major, remained firmly connected with the operatic world as the *Fidelio Overture*. Of the three so-called *Leonore Overtures* in C major, Nos. 2 and 3 have established themselves as concert pieces in their own right; the numbering is confusing, however. *Leonore No. 2* was the overture for the first version of the opera in 1805, and *No. 3* was for its second version in 1806. *Leonore No. 1* was written in 1807 for a planned performance in Prague that never actually took place; it was only discovered after Beethoven's death and, for a long time, was thought to have been a discarded early version, so it was numbered as the first. To this day, the most prominent position among the overtures is occupied by *No. 3*. A wide-ranging symphonic sonata movement that ranges from the darkness of the dungeon to an incredibly tense yearning for liberation, all the way to the final C major jubilation, it impressively reflects the concept at the core of the opera – and, as an instrumental piece in its own right, constitutes “the most perfect drama in itself” (Richard Wagner).

Translation: David Ingram

MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium die Fächer Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung bei Hans Swarowsky in Wien und Herbert von Karajan in Salzburg. 1971 wurde er Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin und begann seine enge Zusammenarbeit mit den heutigen St. Petersburger Philharmonikern, zunächst als Assistent von Jewgenij Mrawinskij, später als ständiger Dirigent. Von 1979 bis 2000 stand Mariss Jansons dem Philharmonischen Orchester Oslo als Musikdirektor vor: Unter seiner Ägide erwarb sich das Orchester internationales Renommee und gastierte in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt. Von 1997 bis 2004 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra, zur Spielzeit 2003/2004 wurde er Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die 2015 endete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leitete. Außerdem dirigierte er die führenden Orchester in den USA und Europa. Seine Diskographie umfasst viele preisgekrönte Aufnahmen, darunter die mit dem Grammy ausgezeichnete 13. Symphonie von Schostakowitsch. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und der Berliner Philharmoniker, die ihn bereits mit der Hans-von-Bülow-Medaille gewürdigt hatten. Die Stadt Wien überreichte ihm das Goldene Ehrenzeichen, der Staat Österreich das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, und 2010 wurde ihm der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. 2007 und 2008 erhielt er den ECHO Klassik. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm im Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das „Große Bundesverdienstkreuz mit Stern“. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum „Commandeur des Arts et des Lettres“. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal. Im März 2018 erhielt Mariss Jansons den Internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis, im Juni wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt, und im August verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Festspielnadel mit Rubinen.

MARISS JANSONS

Mariss Jansons, son of conductor Arvīds Jansons, was born in Riga in 1943. He studied violin, piano, and conducting at the Leningrad Conservatory, completing his education as a student of Hans Swarowsky in Vienna and of Herbert von Karajan in Salzburg. In 1971 he became a laureate of the Karajan Competition in Berlin and began his close partnership with today's St. Petersburg Philharmonic, first as an assistant to Yevgeny Mravinsky and then as a permanent conductor. From 1979 to 2000 Jansons served as Music Director of the Oslo Philharmonic Orchestra; under his tenure, the orchestra earned international acclaim and performed in the world's leading concert halls. Between 1997 and 2004 he was Principal Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra, and in the 2003/2004 season he took over leadership of the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. It was in the 2004/2005 season that he also began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra, ending it in 2015. As a guest conductor, Mariss Jansons works with orchestras including the Berlin Philharmonic and the Vienna Philharmonic (conducting the latter's New Year Concert for the third time in 2016), as well as with the leading orchestras in the U.S.A. and Europe. His discography comprises many prize-winning recordings, including his Grammy-winning account of Shostakovich's 13th Symphony. Mariss Jansons is an honorary member of the Society of Friends of Music in Vienna, the Royal Academy of Music in London and the Berlin Philharmonic, who had already honoured him with the Hans-von-Bülow Medal. The City of Vienna has awarded him the Golden Medal of Honour, the State of Austria has conferred on him the Cross of Honour for Science and Art, and in 2010 he was also awarded the Bavarian Maximilian Order for Science and Art. In 2007 and 2008 he received the ECHO Klassik Award. In June 2013, for his life's work as a conductor, he received the prestigious Ernst von Siemens Music Prize, and on 4 October 2013 he was awarded the "Knight Commander's Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany" by German President Joachim Gauck in Berlin. In France in 2015, the Ministry of Culture named Mariss Jansons "Commandeur des Arts et des Lettres", and in 2017 he was awarded the Gold Medal by the Royal Philharmonic Society in London. In March 2018, Mariss Jansons was honoured with the international Léonie Sonning Music Prize, in June he was made an honorary member of the Vienna Philharmonic, and in August he was awarded the Ruby Festival Brooch by the Salzburg Festival.

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 Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Asien, zum Rheingau Musik Festival, zu den Mozartfesten in Augsburg und Würzburg 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. Vielfach konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati, Giovanni Antonini, Kent Nagano und Christian Thielemann.

Der künstlerische Aufschwung des 1946 gegründeten Chores verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks: Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent beider Klangkörper. Daneben wurde im Sommer 2016 Howard Arman zum Künstlerischen Leiter des Chores berufen. Wie sein Vorgänger Peter Dijkstra pflegt der englische Dirigent die große künstlerische Bandbreite des Chores und intensiviert sie darüber hinaus in den Spezialgebieten der Alten und neuesten Musik. In den Reihen *musica viva* (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und *Paradisi gloria* (Münchner Rundfunkorchester) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen.

2015 wurde dem Chor der Bayerische Staatspreis für Musik in der Kategorie „professionelles Musizieren“ zuerkannt. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, so den ECHO Klassik 2009, 2012 sowie zuletzt 2014 für die beim Label BR-KLASSIK erschienene CD mit Werken von Alfred Schnittke und Arvo Pärt. Die DVD-Edition von Bachs *Johannes-Passion* wurde vom Preis der deutschen Schallplattenkritik in die Bestenliste 2/2017 aufgenommen. Im April 2018 gewann die CD mit Rachmaninows *Die Glocken* nicht nur den *Diapason d'or*, sondern wurde auch vom *Gramophone Magazine* als „Aufnahme des Monats“ gefeiert.

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Because of its special sound quality and stylistic versatility, which ranges through every aspect of choral singing from the mediaeval motet to contemporary works, from oratorio to grand opera, the ensemble enjoys the highest world-wide reputation. Guest performances have taken the choir to Japan as well as to the festivals in Lucerne and Salzburg. European top orchestras, including the Berlin Philharmonic and the Sächsische Staatskapelle Dresden, as well as historical instrument ensembles such as Concerto Köln or the Akademie für Alte Musik Berlin, all value their cooperation with the BR choir highly. The chorus has performed with such distinguished conductors as Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Christian Thielemann, Giovanni Antonini, Andris Nelsons, Riccardo Muti, Simon Rattle, Herbert Blomstedt and Robin Ticciati. The choir was founded in 1946, and its artistic upswing has closely followed that of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks: Mariss Jansons has been Chief Conductor of both since 2003. In the summer of 2016, Howard Arman was appointed Artistic Director of the choir. The choir presents a wide variety of programmes. These have included a cappella production as well as collaborations with the two Bavarian broadcasting orchestras and such period ensembles as the Concerto Köln, B'Rock and the Akademie für Alte Musik Berlin. In the *musica viva* (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) and *Paradisi gloria* (Münchner Rundfunkorchester) series as well as in its own subscription series, the choir regularly shines in world premieres. The Chor des Bayerischen Rundfunks was awarded the 2015 Bavarian State Prize for Music in the “Professional Music-Making” category, and has received a number of major prizes for its CD recordings, including the 2009, 2012 and – most recently – 2014 ECHO Klassik for its CD of works by Alfred Schnittke and Arvo Pärt, released on the BR-KLASSIK label. The DVD Edition of Bach's *St. John Passion* was included on the Best List 2/2017 of the *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, while in April 2018 the recording of Rachmaninov's *The Bells* not only won the *Diapason d'or* but was also acclaimed by *Gramophone Magazine* as its Recording of the Month.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Symphonieorchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) und Lorin Maazel (1993–2002). 2003 trat Mariss Jansons sein Amt als Chefdirigent an. Mit zahlreichen CD-Veröffentlichungen, u.a. einer Reihe von Live-Mitschnitten der Münchner Konzerte, führt Mariss Jansons die umfangreiche Diskographie des Orchesters fort. Die Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch wurde im Februar 2006 mit dem Grammy (Kategorie „Beste Orchesterdarbietung“) ausgezeichnet. Im Dezember 2008 wurde das Symphonieorchester bei einer Kritiker-Umfrage der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* zu den zehn besten Orchestern der Welt gezählt. Der auch auf CD erschienene Zyklus aller Beethoven-Symphonien, den das Symphonieorchester unter der Leitung von Mariss Jansons im Herbst 2012 in Tokio gespielt hat, wurde vom *Music Pen Club Japan*, der Vereinigung japanischer Musikjournalisten, zu den besten Konzerten ausländischer Künstler in Japan im Jahr 2012 gewählt.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's performance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the *musica viva* series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra's core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South America, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the Symphonieorchester is closely linked with the names of its previous Chief Conductors: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) and Lorin Maazel (1993–2002). In 2003, Mariss Jansons assumed his post as new Chief Conductor. With a number of CD releases, among others a series of live recordings of concerts in Munich, Mariss Jansons continues the orchestra's extensive discography. Maestro Jansons, the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks were honoured for their recording of the 13th Symphony of Shostakovich when they were awarded a Grammy in February of 2006 in the "Best Orchestral Performance" category. In December, 2008, a survey conducted by the British music magazine *Gramophone* listed the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks among the ten best orchestras in the world. The complete Beethoven symphonies, performed by the Symphonieorchester under Mariss Jansons in Tokyo in the autumn of 2012, were voted by the *Music Pen Club Japan* – the organisation of Japanese music journalists – as the best concerts by foreign artists in Japan in 2012.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Messe C-Dur, op. 86

Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis,
laudamus te, benedicimus te, adoramus
te, glorificamus te!

Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.

Domine Deus, rex coelestis,

Deus pater omnipotens.

Domine fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, agnus Dei,

filius patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus, tu solus
dominus, tu solus altissimus,
Jesu Christe.
Cum sancto spiritu in gloria Dei patris.
Amen.

Credo

Credo in unum Deum, patrem omnipo-
tentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium,
et in unum dominum Jesum Christum,

Kyrie

Herr, erbarme dich unser.

Christus, erbarme dich unser.

Herr, erbarme dich unser.

Gloria

Ehre sei Gott in der Höhe. Und Friede
auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben dich. Wir preisen dich. Wir
beten dich an. Wir rühmen dich.

Wir danken dir, denn groß ist deine
Herrlichkeit.

Herr und Gott, König des Himmels,

Gott und Vater, Herrscher über das All.

Herr Jesus Christus eingeborener Sohn.

Herr und Gott, Lamm Gottes,

Sohn des Vaters.

Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.

Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
nimm an unser Gebet.

Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.

Denn du allein bist der Heilige, du
allein der Herr, du allein der Höchste,
Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes
des Vaters. Amen.

Credo

Ich glaube an den einen Gott, den
allmächtigen Vater, Schöpfer des
Himmels und der Erde, aller sichtbaren
und unsichtbaren Dinge.

filium Dei unigenitum et ex patre
natum ante omnia secula,
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum
verum de Deo vero genitum, non
factum, consubstantiali patri,
per quem omnia facta sunt. Qui propter
nos homines et propter nostram salutem
descendit de coelis.

Et incarnatus est de spiritu sancto ex
Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio
Pilato, passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die secundum
scripturas et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram patris,
et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in spiritum sanctum, dominum et
vivificantem, qui cum patre filioque
procedit,
qui cum patre et filio simul adoratur et
conglorificatur, qui locutus est per
prophetas,
et unum sanctam, catholicam et
apostolicam ecclesiam. Confiteor unum
baptisma in remissionem peccatorum;
et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus dominus,
Deus Sabaoth.

Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn. Er ist aus
dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer
Gott vom wahren Gott gezeugt, nicht
geschaffen, eines Wesens mit dem Vater.
Durch ihn ist alles geschaffen. Für uns
Menschen und um unseres Heiles willen
ist er vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau,
und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns.
Unter Pontius Pilatus hat er den Tod
erlitten und ist begraben worden.
Er ist auferstanden am dritten Tage gemäß
der Schrift und ist aufgefahren in den
Himmel, er sitzt zur Rechten des Vaters;
er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.
Ich glaube an den Heiligen Geist, den
Herrn und Lebensspender, der vom
Vater und dem Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohn
zugleich angebetet und verherrlicht. Er
hat gesprochen durch die Propheten.
Ich glaube an die eine heilige, katholische
und apostolische Kirche. Ich bekenne
die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten.

Und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Sanctus

Heilig, heilig, heilig Gott,
Herr aller Mächte und Gewalten.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine
Domini.

Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, dona nobis pacem.

Erfüllt sind Himmel und Erde von
deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im
Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, gib uns Frieden.

Messe C-Dur: Live-Aufnahme / live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 11. / 12. Januar 2018
Tonmeister / Recording Producer: Bernhard Albrecht · Toningenieur / Recording Engineer: Klemens Kamp
Publisher: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden / Leipzig

Leonoren-Ouvertüre: Live-Aufnahme / live recording: München, Herkulesaal der Residenz,
29. / 30. Januar 2004 · Tonmeister / Recording Producer: Bernhard Albrecht
Toningenieur / Recording Engineer: Wolfgang Karreth
Publisher: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden / Leipzig

Mastering Engineer: Christoph Stickel

Fotos / Photography: Mariss Jansons © Peter Meisel, Koichi Miura · Genia Kühmeier © Tina King · Luca Pisaroni
© Catherine Pisaroni · Gerhild Romberger © Rosa Frank · Maximilian Schmitt © Christian Kargl
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks © Peter Meisel

Design / Artwork: Barbara Huber CC.CONSTRUCT

Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Vera Baur

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. © + © 2018 BRmedia Service GmbH.

