

02.02. 2019 20:00
Grand Auditorium

Samedi / Samstag / Saturday

Grands classiques

Balthasar-Neumann-Ensemble

Balthasar-Neumann-Chor und -Solisten

Thomas Hengelbrock direction

Ágnes Kovács soprano

Mirko Ludwig ténor

Raimonds Spogis baryton

résonances ((r))

19:30 Grand Auditorium

Artist talk: Thomas Hengelbrock im Gespräch mit Tatjana Mehner (D)

Franz Schubert (1797–1828)

Stabat Mater D 175 (1815)

6'

Symphonie N° 8 h-moll (si mineur) D 759 «Unvollendete» /
«Inachevée» (1822)

Allegro moderato

Andante con moto

25'

—

Robert Schumann (1810–1856)

Missa sacra c-moll (ut mineur) op. 147 (1852)

42'

De **Kamelle**knécheler



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Schubert, Schumann, entre religion et spiritualité

Claire Paolacci

Franz Schubert : *Stabat Mater* D 175

La dévotion à la Vierge Marie, figure maternelle protectrice et intercesseur des hommes auprès de son Fils pour assurer leur Salut, connaît un renouveau au début du 19^e siècle. Compositeur catholique et anticlérical, Franz Schubert se tourne très tôt vers le culte marial. Son authentique dévotion lui permet de s'interroger sur le sens de la mort, ce face-à-face qui seul peut conduire à la transfiguration. Entre les 4 et 6 avril 1815, un an après la composition de sa *Messe N° 1 en fa majeur* D 105, Schubert écrit son premier *Stabat Mater*. L'ouvrage n'a apparemment pas fait l'objet d'une commande, mais, alors que, depuis 1727, le Pape Benoît XIII a réintroduit la séquence latine du 13^e siècle de Jacopone da Todi à l'occasion de la fête des « Sept douleurs de la Sainte Vierge Marie », il a certainement été interprété, le 15 septembre, dans le cadre liturgique de l'église de Lichtental qui célèbre son jubilé. Schubert emprunte les quatre premières des vingt strophes de la séquence de Jacopone da Todi qu'il met en musique pour chœur mixte (soprano, alto, ténor et basse), hautbois, clarinettes et bassons par deux, trois trombones ainsi qu'un pupitre de cordes avec violons I, violons II et altos pour le chant tandis qu'il confie la basse continue aux violoncelles, contrebasses et à l'orgue. Selon son manuscrit original, il souhaitait utiliser des cors plutôt que des trombones mais les instruments n'étaient, à cette période, pas encore en mesure de réaliser la partie mélodique qu'il a imaginée. Et, alors que l'accent, dans le poème latin, est mis sur la compassion et la souffrance du Christ à travers celle de la Vierge Marie, le compositeur choisit quatre strophes à travers lesquelles il insiste sur la force (*Stabat Mater dolorosa* / Elle était debout, la Mère des

douleurs), la douleur (*Cuius animam gementem, contristatam et dolentem* / Son âme gémissante, contristée et dolente) et la tristesse de la mère de Jésus (*Juxta crucem lacrimosa* / En larmes près de la croix ; *O quam tristis et afflicta* / Qu'elle était triste, anéantie ; *Quae maerebat et dolebat pia mater dum videbat nati poenas incliti* / Dans le chagrin qui la poignait, cette tendre mère pleurait son fils mourant sous ses yeux). S'il envisage son *Stabat Mater* en un seul mouvement, Schubert le construit en quatre parties dans lesquelles il expose les quatre strophes de la séquence, puis propose un interlude musical suivi d'une reprise musicale des quatre strophes avec répétition de la dernière strophe, insistant ainsi plus encore sur le chagrin de la Vierge qui voit son fils mourir sous ses yeux, avant de terminer par une courte coda instrumentale avec laquelle il invite l'auditeur à méditer sur ces paroles.

Franz Schubert : Symphonie N° 8 D 759 « Inachevée »

Sept ans seulement après son *Stabat mater*, devenu un maître reconnu du lied et déjà en pleine maturité artistique, Schubert compose une nouvelle symphonie qu'il achève à l'automne 1822. Il ne cherche apparemment pas à la faire jouer immédiatement. En revanche, en septembre 1823, flatté d'avoir reçu un diplôme de membre d'honneur du Musikverein de Styrie à Graz, Schubert promet d'envoyer une symphonie à ladite société musicale. Il lui fait effectivement parvenir le manuscrit terminé un an plus tôt avec la mention « *Sinfonia en si minor – F. Schubert, m.p. (manu propria)*, Vienne le 30 octobre 1822 ». La partition n'est pas créée et tombe dans l'oubli. Toutefois, conservée dans les archives de la Société, elle est redécouverte en 1860. Ne comportant que deux mouvements, elle reste connue sous le nom d'« *Inachevée* » (*Unvollendete*) bien que Schubert ait ébauché un scherzo qu'il a finalement achevé dans une version indépendante pour piano. La symphonie est confiée au chef d'orchestre Johann Herbeck, alors maître de chapelle à la cour de Vienne, qui en assure la création, le 7 décembre 1865, au cours d'un concert de la Société des Amis de la Musique de Vienne dans la grande salle de la Redoute de la Hofburg. Pensant que Schubert n'est pas parvenu à terminer sa symphonie, Herbeck ajoute aux deux mouvements existants le finale de la *Troisième Symphonie*.



Début autographe du premier mouvement de la *Symphonie « Inachevée »*

L'œuvre ainsi donnée remporte un vif succès qui inspire à l'un des plus célèbres et influents critiques de l'époque, Eduard Hanslick, un commentaire dithyrambique : « Nous considérons le fragment symphonique récemment découvert de Schubert comme l'une des plus belles œuvres instrumentales. [...] Toute cette composition n'est qu'un flot de mélodies, si cristallin malgré toute sa force et son génie, que l'on peut distinguer le moindre caillou au fond de l'eau ». Toutefois, malgré un accueil élogieux de la critique, l'œuvre sombre à nouveau dans l'oubli et n'est remise à l'honneur qu'au 20^e siècle sous la forme volontairement réduite à deux mouvements proposée par le compositeur.

De forme sonate, le premier mouvement, *Allegro moderato* en si mineur, tonalité que Beethoven surnommait « tonalité noire », est très dramatique. Il débute par une longue phrase pianissimo aux violoncelles et contrebasses sur laquelle viennent se poser les

violons avant que le hautbois et la clarinette n'exposent à l'unisson le premier thème inquiet et mélancolique en si mineur. Le deuxième thème contrastant est exposé aux violons dans la tonalité plus joyeuse de sol majeur. Aux deux thèmes principaux, Schubert ajoute quatre éléments thématiques récurrents qui ont pu être analysés comme : « la tristesse » joué par tout l'orchestre, « l'amour » interprété par les violons, « la peine » par les bois puis les violoncelles tandis que les trémolos et les pizzicati des cordes traduisent « l'angoisse ».

Le deuxième mouvement, *Andante con moto*, plus lyrique et plus doux que le premier, est également construit selon un plan sonate sans développement constitué de deux groupes thématiques. Composé dans la tonalité de mi majeur, également considérée comme une « tonalité noire » par le maître de Bonn, il s'ouvre sur un thème exposé pianissimo aux cordes avec contrepoint des cors et bassons. La clarinette puis le hautbois entonnent une mélodie mélancolique avant l'exposition, par l'ensemble de l'orchestre, du second thème, auquel les cuivres et les timbales donnent un caractère plus martial. Pour la coda finale, Schubert revient au premier thème et achève son mouvement comme il l'a commencé, pianissimo, proposant ainsi un autre exemple de son concept d'« instant éternité » selon lequel la fin ne peut être différente du début.

Robert Schumann : *Missa sacra en ut mineur op. 147*

Au début des années 1850, alors qu'il dirige de nombreux concerts de musique sacrée à Düsseldorf comme directeur musical municipal, Robert Schumann, qui est luthérien, redécouvre les œuvres religieuses de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven, ce qui le conduit à se tourner à son tour vers ce genre qu'il n'a pas encore abordé. Il écrit en 1851 : « *Concentrer son énergie sur la musique sacrée, voilà sans doute le but suprême de l'artiste* ». S'il envisage plusieurs ouvrages, il ne compose finalement que son *Requiem op. 148* et sa *Messe en ut mineur op. 147*, ou *Missa Sacra*, pour solistes (soprano, ténor et basse), chœur et orchestre, qui sont parmi ses dernières œuvres avant qu'il ne sombre dans la folie. Schumann écrit très rapidement la *Missa Sacra* entre les 13 et 22 février 1852.



Eduard Hanslick en 1865

Il l'orchestre et la retravaille le mois suivant en y insérant une partie d'orgue et le motet traditionnel *Tota pulchra es, Maria* (Tu es toute belle, Marie), en guise d'*Offertoire*.

Il propose ainsi une messe constituée des cinq pièces de l'Ordinaire – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Benedictus, Agnus Dei* –, c'est-à-dire les pièces aux textes identiques tout au long de l'année liturgique habituellement mises en musique par les compositeurs

pour le culte catholique, alors que celles à l'intention du culte protestant n'exigent que les *Kyrie Eleison* et *Credo* (*Missa di Gloria*). Par ailleurs, il ajoute, entre le *Credo* et le *Sanctus* pour respecter la liturgie, un Offertoire, pièce du Propre, c'est-à-dire qui se rapporte à une célébration particulière.

Son choix de l'intituler *Missa sacra* montre qu'il souhaitait composer une œuvre spirituelle universelle pour ne pas se rattacher à une confession religieuse particulière, protestante ou catholique, et ainsi détacher le genre musical de la messe de sa seule fonction liturgique. }

Le 10 décembre 1852, Schumann écrit aux éditeurs Schott de Mayence, à qui il soumet en vain sa partition, que sa *Messe* est « peu difficile à monter » et conçue « à la fois pour le service divin et à l'usage du concert ». Mais Schumann ne parvient ni à la faire jouer ni à la faire éditer de son vivant. La *Missa sacra* est finalement publiée en 1862 chez Rieter-Biedermann, soit six ans après sa mort, sur l'insistance de Clara Schumann, qui a su résister aux réticences de Johannes Brahms et Joseph Joachim. Son mari en a proposé une version pour orchestre, probablement son orchestre municipal de Düsseldorf, et, en 1853, en écrit une version avec orgue pour participer à un concours anglais qui prévoyait une telle instrumentation.

Le *Kyrie* en ut mineur pour chœur et orchestre, *Ziemlich langsam* (Assez lent), débute piano avec l'incipit du choral « *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* » (Si l'heure de ma mort est proche) et plonge l'auditeur dans une atmosphère pénitente qui traduit l'invocation suppliante au Christ miséricordieux. Très contrastant, le *Gloria* débute par un crescendo et une entrée en imitation des voix graves aux voix aiguës sur le mot *Gloria* avant une évolution homophonique sur *In Excelsis* évoquant dès les premières mesures le chant de louange. Il utilise ensuite régulièrement les sections fuguées et les crescendos du pianissimo au tutti forte des chœurs et de l'orchestre avec renfort des timbales pour évoquer la montée des prières vers les cieux. Afin d'insister un peu plus encore sur le sens de la pièce, il propose un solo de soprano sur *Gratias agimus tibi* (Nous te rendons grâce). Dans le *Credo*, Schumann plonge

l'auditeur dans la tonalité introspective de mi bémol majeur pour évoquer l'incarnation du Christ tandis qu'à l'aube de la Résurrection, il choisit la tonalité plus lumineuse d'ut majeur. La pièce est très lyrique avec des accents rythmiques décalés et des expressions syncopées ainsi que des effets notamment de dissonances aux différentes parties du chœur qui laissent entendre que s'il est croyant, Schumann n'adhère pas totalement au dogme.

L'Offertoire, dans lequel il met en musique le motet marial *Tota pulchra es, Maria* pour soprano solo avec violoncelle obligé, ressemble plus à un chant d'amour dédiée à la Femme, peut-être la sienne, qu'à une dévotion mariale. Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, Selmar Bagge, le compare avec réprobation à un lied amoureux extrait des *Liebesfrüling* de Friedrich Rückert. Dans le *Sanctus*, Schumann débute pianoforte avec un chœur féminin dans les aigus qui répète l'acclamation. Après le *Benedictus qui venit* chanté par le ténor solo puis répété par le chœur à quatre voix, Schumann introduit le motet de la Consécration *O salutaris hostia* (Ô reconfortante hostie), extrait de l'hymne *Verbum supernum prodiens* (Le Verbe est descendu des Cieux) pour le Saint-Sacrement et la Fête-Dieu avant le *Hosanna* conventionnel et une fugue virtuose finale sur le mot *Amen*. L'introduction du motet lui permet de créer un lien entre la sainteté divine, exprimée dans le *Sanctus*, et la gloire prochaine de Dieu attendue dans le sacrement de l'Eucharistie et exprimée dans le *Benedictus*.

Enfin, après les deux pièces précédentes en la bémol majeur, l'*Agnus Dei* débute par une première partie, assez courte et lente en ut mineur, consacrée à la demande de miséricorde. L'œuvre se poursuit avec une seconde partie consacrée à la demande de paix, plus rapide (*alla breve*) en ut majeur avant de terminer piano dans un tempo *Ziemlich langsam* en ut mineur, comme le *Kyrie* initial. Ainsi, dans sa volonté de communiquer avec l'au-delà, Schumann associe le spiritisme et la composition d'œuvres sacrées qui lui permettent d'aborder le mythe de l'androgynie : comment abolir le temps de la division consécutive à la chute originelle pour revenir à l'état idéal premier via la mort du Christ, qui ouvre la voie au rachat et à la rédemption auxquelles il aspire.



Robert et Clara Schumann en 1847, lithographie d'Eduard Kaiser

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseignante à l'Université Paris-Diderot. Elle poursuit aussi ses recherches sur la danse, la musique et l'Opéra de Paris. Elle a récemment publié Les Danseurs mythiques (éd. Ellipses, 2015) et Danse et Musique (éd. Fayard-Mirare, 2017).

Romantische Besonderheiten in dunkler Tongebung

Vitus Froesch

Töne der Schwermut, Tragik und Dramatik bestimmen das heutige Konzert. Diese Charakteristika treffen auf die drei Werke von Franz Schubert und Robert Schumann gleichermaßen zu. Was nicht bedeutet, dass etwa in Schumanns *Missa sacra* nicht auch euphorische oder fröhliche Momente anklingen. Beide Komponisten repräsentieren in minimaler Zeitversetzung und in anderem traditionellen Umfeld die musikalische Romantik. Während Schubert in Wien aufwuchs und in seiner vergleichsweise kurzen Lebenszeit von 31 Jahren kaum geographisch darüber hinaus kam, war Schumann im sächsischen Umfeld verwurzelt: Seine Geburtsstadt war Zwickau, darüber hinaus ließ er sich in Leipzig und Dresden nieder. Ausnahmen in dieser «mitteldeutschen» Reihe bildete Schumanns Studienort Heidelberg und die letzte berufliche Station als städtischer Musikdirektor im rheinischen Düsseldorf.

Bezeichnend ist die Bedeutung, welche Schubert nicht erst heute als herausragendem Komponisten seiner Zeit zugemessen wird. Auch wenn vieles von seiner Hand Geschaffene, ob nun im Bereich der Symphonik, des Kunstliedes, der Kammermusik oder auch der geistlichen Werke lange ein Schattendasein fristete, galt er doch bereits den Zeitgenossen als großes kompositorisches Vorbild im romantischen Geiste. Nicht zuletzt Robert Schumann verehrte Schubert außerordentlich. Der Tod des Wiener Komponisten im Jahre 1828 hatte den erst 18-jährigen Schumann, der noch vor seiner eigenen musikalischen Laufbahn stand, tief getroffen. Eine der kleineren, eher unbekannteren Kompositionen Schuberts steht am Anfang des Konzertes – sein *Stabat Mater D 175*.

Bis heute ist die Sequenz «Stabat Mater dolorosa» in liturgischem Gebrauch – ein Text, der die unter dem Kreuz ihres Sohnes stehende Gottesmutter in den Mittelpunkt stellt. Zweimal hat Schubert diesen Text vertont, jeweils in unterschiedlicher Ausführlichkeit und Aufwendigkeit. Die bekanntere Vertonung ist die größer besetzte, die etwa ein Jahr später entstanden ist, den vollständigen Gebetstext verwendet und schon oratorische Ausmaße einnimmt. Die heute erklingende Musikalisierung Schuberts ist seine erste und kürzere – lediglich ein vierstimmiger Chor und ein kleines Orchester werden verlangt. Entstanden war sie zwischen dem 4. und 6. April 1815, vermutlich ohne äußeren Auftrag. Ein Jahr zuvor hatte der Komponist seine Ausbildung am Wiener Stadtkonvikt vorzeitig beendet und war im Anschluss daran bei seinem Vater im Wiener Vorort Himmelpfortgrund als Schulgehilfe angestellt. Da sich aus dieser Konstellation eine enge Verbindung zur Pfarre des Nachbarorts Lichtental ergab, ist anzunehmen, dass Schubert sein «kleines» *Stabat mater* für den gottesdienstlichen Gebrauch in dieser Kirche vorgesehen hatte. Eine Uraufführung lässt sich hingegen nicht nachweisen. Von den 20 Strophen der Sequenz vertonte Schubert die ersten vier, dies allerdings zweimal mit abschließender Coda. Das tragische Element des Textes wird von Beginn an musikalisch umgesetzt, zu hören in seufzenden, klagenden, chromatisch bestimmten Vorgängen. Hinzu kommen zahlreiche Spannungsakkorde, die die Textinhalte nicht zuletzt emotional höchst eindrucksvoll nachzeichnen.

Nicht weniger dramatisch ist auch der erste der beiden Sätze von Schuberts *Symphonie h-moll*, der sogenannten «*Unvollendeten*». Inwieweit sie tatsächlich unvollendet ist, mag dahingestellt sein. Zumindest entsprach die zweisätzig Anlage nicht der gängigen Konvention, die von mindestens drei, wenn nicht vier Sätzen bei einer «vollwertigen» Symphonie ausging. Da Schubert das Werk 1823 dem Steiermärkischen Musikverein als «*eine meiner Sinfonien in Partitur*» zusandte, können wir davon ausgehen, dass er wohl nicht das Empfinden hatte, einen Torso fabriziert zu haben. Warum es trotz weiterer Skizzen bei der Zweisätzigkeit blieb, muss offenbleiben: Vermutlich schien dem Komponisten



Franz Schubert 1827. Bleistiftzeichnung von Friedrich Lieder

nach dem melancholisch-dramatischen ersten sowie dem abgeklärt-idyllischen zweiten Satz keine weitere Aussage notwendig zu sein. Genauso könnte sich Schubert, wie teils angenommen wird, mit seinem skizzierten dritten Satz zu sehr in die Nähe des ebenfalls dritten Satzes der *Zweiten Symphonie* seines großen Vorbildes Ludwig van Beethoven bewegt haben, sodass er das Werk nicht mehr unbefangen weiterschreiben konnte. Alle posthumen Ergänzungsversuche stellten sich schließlich als zeitgebundene Phänomene heraus, die im heutigen Konzertbetrieb nicht in Gebrauch sind – so auch heute Abend nicht. Schubert hat übrigens seine «*Unvollendete*» nie zu Ohren bekommen. Erst am 17. Dezember 1865 wurde sie in der Wiener Hofburg uraufgeführt – 37 Jahre nach dem Tod des Komponisten.

Der Entstehung der *Symphonie h-moll* waren mehrere Jahre vorausgegangen, in denen Schubert kein symphonisches Werk vorlegte. Die ersten sechs Symphonien entstanden in vergleichsweise kurzen Abständen zwischen den Jahren 1813 und 1818. Ohne Qualität, Einzigartigkeit und enormen Entwicklungsgang dieser ‚Jugendsymphonien‘ in Zweifel zu ziehen, waren sie formal relativ konventionell gehalten und zudem primär einem Liebhaberorchester zgedacht. Nach vierjähriger Abstinenz vom symphonischen Metier war Schubert im Oktober 1822, als er die Niederschrift der «*Unvollendeten*» begann, auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich auch auf formale Alternativlösungen bezogen. In dieser Symphonie wird ein bis dahin unerhörter, überwältigend neuer Ansatz erkennbar. Allein die mehrfachen Stimmungswechsel des ersten Satzes deuten diesen neuen Weg aus: Da wäre der raunende, geheimnisvolle Beginn zu nennen, das sich anschließende lyrische erste Thema, gespielt von der Oboe, vor dem Hintergrund eines nervös-unruhigen Streicherteppichs, und schließlich der höchst dramatische Abbruch dieses Zustandes und das Hineinführen in eine ungetrübte, ländlerinspirierte Atmosphäre im Seitensatz. Solche neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte Schubert genauso in seiner «*Unvollendeten*» zu formulieren, wie er den Horizont auf andere Weise in seiner abschließenden großen *C-Dur-Symphonie* erweiterte. Womit wieder ein Bogen zu Robert Schumann geschlagen ist, denn schließlich hatte dieser Schuberts «*Große C-Dur*» im Jahre 1839 bei dessen Bruder Ferdinand in Wien aufgefunden und deren Veröffentlichung veranlasst.

Im Jahre 1850 brachen Robert Schumann und seine Frau Clara von Dresden nach Düsseldorf auf. Grund war die Anstellung Roberts als dortiger städtischer Musikdirektor. Zu den Aufgaben, die Schumann oblagen, gehörte auch die Darbietung geistlicher Musik bei aufwendigeren Festgottesdiensten in den beiden Stadtkirchen St. Lambertus und St. Maximilian. Nicht explizit zur Schaffung neuer geistlicher Werke verpflichtet, reizte es Schumann allerdings, eine repräsentative, «zum Gottesdienst wie zum Concertgebrauch» gleichermaßen bestimmte Komposition zu kreieren und aufzuführen. So entstand seine *Missa sacra op. 147*, die

bereits im Titel den Bezug zur katholischen, heiligen Messfeier herstellt. Ihr liegt der vollständige Text des Ordinariums mit zwei bemerkenswerten Ergänzungen zugrunde: Zwischen *Credo* und *Sanctus* fügte Schumann als Offertorium das bezaubernde *Tota pulchra es, Maria* für instrumental begleiteten Solosopran ein. Und im *Sanctus* findet sich das vom Chor-Bariton feierlich vorgetragene *O salutaris hostia*. Die Darbietung eines solchen eucharistischen Gesangs war in der damaligen rheinischen Liturgie durchaus üblich.

Die Messe entstand unter enormem Schaffensdrang, doch anschließende Widerstände verhinderten eine Gesamtauführung in Gegenwart Schumanns. Unfassbar scheint, dass die Ordinariumsteile dieser anspruchsvollen Komposition in etwas mehr als einem Monat geschaffen wurden: Zwischen Februar und März 1852, übrigens unterbrochen durch einen zweiwöchigen Aufenthalt in Leipzig, skizzierte und instrumentierte Schumann die Teile vollständig. Obwohl er unmittelbar die Stimmen kopieren ließ und bereits im April mit der Einstudierung begann, kam das Werk nicht, wie geplant, in den nächsten Abonnementskonzerten und Festgottesdiensten zur vollständigen Aufführung. Auch seine Verhandlungen, u. a. mit dem Verlag Schott in Mainz, scheiterten am Ende des Jahres. Dass Schumann dem Verleger seine Messe als «eine Composition» ankündigte, «von der [er] wünschte, daß sie gerade in den Rheinlanden, wo die Kirchenmusik noch gepflegt wird, im Druck erschiene», brachte keinen Erfolg. Die genannte Anspielung auf das Rheinisch-Verbindende zwischen Verlag und Adressat ist bemerkenswert, da sie über das Geographische hinausreicht und auf das Musikalische reflektiert: Manche Parallelen der Tonartenwahl und der kompositorischen Einfälle bestehen zwischen der *Missa sacra* und der bereits 1850 entstandenen *Symphonie N° 3 Es-Dur*, deren biographische Bezüge zur neuen rheinischen Heimat Schumanns nicht nur durch ihren Beinamen eindeutig sind. Erst im Mai 1863 erklang die Messe bei einer Wiener Aufführung der Chor-Orchester-Fassung vollständig. Lediglich eine Teildarbietung des *Kyrie* und *Gloria* konnte der Komponist im März 1853 in Düsseldorf unter eigener Leitung realisieren.



Robert Schumann 1834

Einige Besonderheiten weist das Werk auf. Von romantischer Tonsprache und Rückbezug zu barocken Gestaltungsmitteln ist es vollständig geprägt. Die stets auf den Text bezogenen Erfindungen Schumanns konfrontieren den Hörer an vielen Stellen mit Unerwartetem, etwa Reizharmonien, prägnanten melodisch-rhythmischen Einfälle und dynamisch-dramaturgischen Kontraste. Der eher im Trauergestus verharrende Beginn und Schluss steht in starkem Gegensatz zu den prächtigen, animierenden Passagen des *Gloria* und *Credo*. Geheimnisvoller Höhepunkt ist in seiner transzendentalen Kraft und Faktur voller Überraschungen

das *Sanctus*, welches von seinem schwebenden Anfang ein wunderbares Tongemälde ausbreitet. Dass Schumann den Beginn dieses Satzes, entgegen der Liturgie, nochmals textgleich wiederholt, entspringt dem Bedürfnis des Komponisten, eine strukturell geschlossene Bogenform zu schaffen.

Vitus Froesch studierte Musiktheorie und Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, promovierte an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden mit einer musikwissenschaftlichen Dissertation über die Chormusik von Rudolf Mauersberger.

Balthasar-Neumann-Chor und-Solisten

Einstudierung

Detlef Bratschke

Soprano

Anja Bittner

Annemei Blessing-Leyhausen

Theresa Dlouhy

Heike Heilmann

Margaret Hunter

Akiko Ito

Ágnes Kovács (solo)

Chiyuki Okamura

Katia Plaschka

Sibylle Schaible-Sacherer

Agnes Scheibelreiter

Simone Schwark

Christine Süßmuth

Dorothee Wohlgemuth

Alto

Julie Comparini

Petra Ehrismann

Angela Froemer

Anne Greiling

Katharina Guglhör

Dina König

Susan Marquardt

Barbara Ostertag

Hanna Roos

Kerstin Stöcker

Eva Summerer

Lisa Weiss

Ute Weitkämper

Tenor

Wolfgang Frisch-Catalano

Nils Giebelhausen

Nino Gmünder

Bernd Lambauer

Mirko Ludwig (solo)

Tiago Oliveira

Hermann Oswald

Victor Schiering

Markus Schuck

Gabriel Sin

Masashi Tsuji

Bass

Andrey Akhmetov

Ralf Ernst

Joachim Höchbauer

Friedemann Klos

Tobias Müller-Kopp

Carsten Krüger

Michael Pannes

Julian Redlin

Raimonds Spogis (solo)

Ulfried Staber

Andreas Werner

Hans Wijers

Balthasar-Neumann- Ensemble

Violine 1

Raphael Christ+
Javier Cantillo Laffita
Benjamin Chavrier
Ulrike Engel
Danielle Gonzalez Sanchez
David Gramse
Pablo Gutierrez
Fritz Kircher
Anna Morozkina
Andrea Rognoni
Verena Schoneweg
Bettina Van Roosebeke

Violine 2

Corinna Guthmann+
Basma Abdel-Rahim
Mailis Bonnefous*
Astrid Leutwyler
Gisela Müller
Monika Nußbacher
Patrick Oliva
Henriette Otto
Jenny Peña Campo
Muhammedjan Sharipov*

Viola

Michael Gieler+
Delphine Blanc
Donata Böcking
Osvaldo Enriquez Castro
Firmian Lermer
Danka Nikolic
Jonathan Ponet*
Aline Saniter

Violoncello

Christoph Dangel+
Rebecca Krieg*
Lorenzo Meseguer
Kaamel Salah-Eldin
Ana Anton Salvador
Luis Zorita

Bass

Davide Vittone+
Mario Lissard
Christine Sticher
Michele Zeoli

Flöte

Michael Schmidt-Casdorff

Ingo Nelken

Oboe

Philipp Mahrenholz

Alayne Leslie

Klarinette

Florian Schüle

Sebastian Kürzl

Fagott

Carles Cristobal

Eyal Street

Horn

Ulrich Hübner

Renée Allen

Trompete

Moritz Görg

Lukas Reiß

Posaune

Michael Steinkühler

Max Eisenhut

Patrick Flassig

Pauke

Maarten van der Valk

Organ

Luca Oberti

* *Konzertmeister / Stimmführer*

* *Stipendiat/in der Akademie*

Balthasar Neumann

Interprètes

Biographies

Balthasar-Neumann-Chor & -Ensemble

Celui qui donne son nom à ces deux formations n'est pas seulement un architecte baroque majeur. Balthasar Neumann (1687–1753) est connu pour sa créativité téméraire et ses concepts globaux. En tant qu'architecte, il fait figure de pionnier pour avoir le premier mêlé architecture, peinture, sculpture et art du jardin. Ses idéaux constituent les piliers de la créativité des deux formations Balthasar-Neumann et de leur directeur musical Thomas Hengelbrock. Chef, chœur et orchestre aspirent à une étroite interaction entre les arts. Afin de continuer à poursuivre ces idéaux, Evonik Industries accompagne la recherche des ensembles Balthasar Neumann: sont ainsi rendues possibles recherches musicologiques et exploration des sources. Les résultats de ces recherches peuvent toujours être entendus lors de programmes traversant les genres et les époques. Ils se voient spécialement développés en fonction des occasions qui se présentent et des salles de concert. Les ensembles Balthasar Neumann ou une tradition du plaisir du jeu virtuose animée d'un esprit nouveau, enrichie d'une bonne dose de passion pour la musique et l'humain.

www.balthasar-neumann.com

Balthasar-Neumann-Chor & -Ensemble

Der Namensgeber beider Klangkörper war nicht nur ein epochaler Barockarchitekt. Balthasar Neumann (1687–1753) steht für mutige Kreativität und ganzheitliche Konzepte. Als Baumeister war er ein Pionier, der erstmals Baukunst, Malerei, Skulpturen und Gärten zusammenspielen ließ. Seine Ideale formen die Grundpfeiler im Schaffen der beiden Balthasar-Neumann-Ensembles



Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble

photo: Florence Grandier

und ihres künstlerischen Leiters Thomas Hengelbrock; gemeinsam streben Dirigent, Chor und Orchester nach einem engen Zusammenspiel der Künste. Um diese Ideale weiter verfolgen zu können, begleitet Evonik Industries die Forschung der Balthasar-Neumann-Ensembles: Musikwissenschaftliche Recherchen werden ermöglicht und Quellenerkundungen unterstützt. Die Ergebnisse sind immer wieder in zeit- und genreübergreifenden Programmen zu erleben. Je nach Anlass und Konzertraum werden sie eigens entwickelt. Angereichert mit einer gehörigen Portion Leidenschaft für Musik und Menschen trifft hier neu belebte Tradition auf virtuose Spielfreude.
www.balthasar-neumann.com



Balthasar-Neumann-Ensemble

En 1995, Thomas Hengelbrock réunissait des musiciens d'exception venus du monde entier au sein du Balthasar-Neumann-Ensemble. Leur objectif commun: faire de la musique reposant sur une pratique historiquement informée. L'orchestre fait aujourd'hui partie, «*de par son souci du style et sa flamboyante expressivité*» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), des ensembles majeurs de sa catégorie. Les œuvres, du premier baroque à l'époque contemporaine, sont jouées sur instruments d'époque, dans une interprétation fidèle à la création et tenant compte du contexte historique. Le travail artistique du Balthasar-Neumann-Ensemble fait une synthèse entre œuvres du répertoire et

découvertes, ce qui n'est pas sans imprégner tant les programmes de concert que les projets d'opéras. L'ensemble est invité par les grandes scènes et centres culturels d'Europe. Il insuffle un vent nouveau dans l'interprétation des grands chefs-d'œuvre. Des opéras de Mozart, Bizet et Verdi – et même jusqu'à Wagner – créent la surprise, joués dans leur sonorité originelle: en 2013, avec sa phalange, Thomas Hengelbrock a ainsi présenté un *Parsifal* fort remarqué à Dortmund, Essen et Madrid. La formation est régulièrement invitée au Festspielhaus Baden-Baden, au Schleswig-Holstein Musik Festival, à l'Opéra de Paris, au Teatro Real Madrid, au Konzerthaus Dortmund, à la Philharmonie Essen et au Konzerthaus Wien.

Balthasar-Neumann-Ensemble

Im Jahr 1995 führte Thomas Hengelbrock herausragende internationale Musiker im Balthasar-Neumann-Ensemble zusammen. Ihr gemeinsames Ziel: Musizieren auf Grundlage historisch informierter Aufführungspraxis. Heute zählt das Orchester mit seinem «*präzisen Stil- und glühenden Ausdruckswillen*» (FAZ) zu den führenden Klangkörpern seiner Art. Werke vom Frühbarock bis zur Moderne werden ihrer Entstehungszeit und dem historischen Hintergrund entsprechend auf authentischem Instrumentarium dargeboten. Die künstlerische Arbeit des Balthasar-Neumann-Ensembles bildet eine Synthese aus Repertoire- und Pionierarbeit, sie prägt Konzertprogramme und Opernprojekte gleichermaßen. Auf den großen Bühnen und in den Kulturzentren Europas ist das Ensemble zu Gast. Bekannte Meisterwerke erstrahlen in frischen Interpretationen. Opern von Mozart, Bizet und Verdi überraschen in neuer Originalklang-Gestalt – bis hin zu Wagner: Mit seinen Ensembles präsentierte Thomas Hengelbrock 2013 einen aufsehenerregenden *Parsifal* in Dortmund, Essen und Madrid. Regelmäßig gastiert das Ensemble im Festspielhaus Baden-Baden, beim Schleswig-Holstein Musik Festival, an der Pariser Oper, dem Teatro Real Madrid, im Konzerthaus Dortmund, Philharmonie Essen und dem Konzerthaus Wien.

Balthasar-Neumann-Chor

Dès 2011, la revue britannique *Gramophone Magazin* a adoué le Balthasar-Neumann-Chor comme étant «*l'un des meilleurs chœurs du monde*». Ce n'est pourtant pas seulement son haut niveau musical qui l'a fait se distinguer des autres ensembles vocaux internationaux mais, surtout, son éclectisme artistique. Chaque chanteur est capable de s'extraire du chœur pour chanter en soliste, tout autant que de se fondre dans la sonorité d'ensemble du groupe, ce qui offre une flexibilité unique en termes de distribution et de répertoire. Au cœur de l'activité de l'ensemble se trouve, outre le répertoire romantique et contemporain, la musique des 17^e et 18^e siècles. Thomas Hengelbrock a fondé le Balthasar-Neumann-Chor en 1991 et lui a très rapidement permis de se faire un nom. Le chœur est invité par toutes les grandes salles de concert européennes et les festivals; des tournées ont mené les chanteurs en Chine, au Mexique et aux États-Unis. Les chanteurs démontrent leur talent scénique chaque année dans des productions d'opéra à Baden-Baden, ainsi que, la saison passée, dans *La Traviata* de Verdi dirigée par Pablo Heras-Casado et mise en scène par Rolando Villazón. *Orphée et Eurydice* de Gluck chorégraphié par Pina Bausch a rencontré un immense succès: la production parisienne avec Thomas Hengelbrock, les Balthasar-Neumann-Ensembles et le ballet de l'Opéra de Paris est sortie en DVD et est régulièrement reprise, encore.

Balthasar-Neumann-Chor

Zu «*einem der besten Chöre der Welt*» adelte das britische *Gramophone Magazin* den Balthasar-Neumann-Chor bereits im Jahr 2011. Doch ist es nicht nur höchste musikalische Qualität, die ihn aus der Reihe internationaler Vokalensembles heraushebt, sondern vor allem seine künstlerische Vielseitigkeit. Jeder einzelne Sänger ist in der Lage, als Solist aus dem Chor hervorzutreten und ebenso als Teil des transparenten Gesamtklanges in der Gruppe aufzugehen. Dies ermöglicht eine einzigartige Flexibilität in Besetzung und Repertoire. Im Mittelpunkt der Beschäftigung steht neben romantischen und zeitgenössischen Werken die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Thomas Hengelbrock



Thomas Hengelbrock
photo: Florence Grandier



gründete den Balthasar-Neumann-Chor im Jahr 1991 und führte ihn in kurzer Zeit zu weltweitem Renommee. Der Chor gastiert in allen großen europäischen Konzertsälen und bei Festivals; Tourneen führten die Sänger nach China, Mexiko und in die USA. Ihr schauspielerisches Talent stellten die Sänger jahrelang bei Opernproduktionen in Baden-Baden unter Beweis, so auch in der vergangenen Saison mit Verdis *Traviata* unter Pablo Heras-Casados Leitung und der Regie von Rolando Villazón. Zum überwältigenden Erfolg wurde Glucks *Orpheus und Eurydike* in der Choreographie von Pina Bausch; die Pariser Produktion mit Thomas Hengelbrock, den Balthasar-Neumann-Ensembles und dem Ballet de l'Opéra de Paris erschien bereits auf DVD und wird regelmäßig wiederaufgenommen.



Thomas Hengelbrock direction

Thomas Hengelbrock est le fondateur et le directeur des Balthasar-Neumann-Ensembles, ainsi que Chef associé de l'Orchestre de Paris. Il compte parmi les plus grands chefs tant lyriques que symphoniques d'aujourd'hui. Son répertoire s'étend du 17^e siècle à la musique contemporaine et embrasse tous les genres. En collaboration avec les comédiens Johanna Wokalek, Klaus Maria Brandauer et Graham Valentine continuent à voir le jour des projets mêlant musique, théâtre et littérature, accueillis de façon enthousiaste par le public. Il collabore régulièrement avec des compositeurs comme Simon Wills, Jan Müller-Wieland, Jörg Widmann ou encore la compositrice cubaine Jenny Peña Campo, et passe des commandes. Il se consacre par ailleurs de façon intensive à la pratique historiquement informée. Il a fondé le Balthasar-Neumann-Chor en 1991, l'orchestre du même nom en 1995 et suscite régulièrement l'intérêt à l'international avec ses ensembles, ce qui fut le cas en 2013 avec *Parsifal* de Wagner proposé dans sa sonorité originale. En tant que directeur artistique



opti-vue[®]

Gutt gesinn!

www.optivue.lu

de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (1995–1998), directeur du Festival de Feldkirch (2000–2006) et directeur musical du Wiener Volksoper (2000–2003), Thomas Hengelbrock a mis en œuvre des projets scéniques mêlant les genres dans des configurations inhabituelles. En tant que directeur musical du NDR Elbphilharmonie Orchester (2011–2018), il a poursuivi sa programmation hors des sentiers battus, a élargi le répertoire de l'orchestre vers le baroque et l'opéra, et a durablement marqué la sonorité de la formation. Début 2017, il a dirigé lors de l'inauguration de l'Elbphilharmonie, a créé la série «Konzerte für Hamburg» destinée aux habitants de la ville et a célébré cet événement par des concerts et des tournées salués, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Thomas Hengelbrock accorde une grande importance au travail avec la jeune génération: son académie Balthasar Neumann propose ainsi des bourses, des projets destinés aux scolaires et la Cuban-European Youth Academy, des deux côtés de l'Atlantique. Il travaille aussi régulièrement avec des étudiants et dispense des master classes au Japon, en Europe et à Cuba. En raison de son fort engagement en matière de transmission de la musique, Thomas Hengelbrock s'est vu remettre le prix de la musique Herbert von Karajan en 2016.

Thomas Hengelbrock Leitung

Thomas Hengelbrock ist Gründer und Leiter der Balthasar-Neumann-Ensembles und Chef associé des Orchestre de Paris. Er zählt zu den herausragenden Opern- und Konzertdirigenten unserer Zeit. Sein Repertoire reicht von der Musik des 17. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischen Werken und umfasst alle Gattungen. In Zusammenarbeit mit Schauspielern wie Johanna Wokalek, Klaus Maria Brandauer und Peter Simonischek entstehen immer wieder musikalisch-szenisch-literarische Projekte, die vom Publikum enthusiastisch aufgenommen werden. Regelmäßig arbeitet er mit Komponisten wie Simon Wills, Jan Müller-Wieland, Jörg Widmann oder der Kubanerin Jenny Peña Campo zusammen und vergibt Kompositionsaufträge. Daneben widmet er sich intensiv der historisch informierten Aufführungspraxis. Er gründete 1991 den Balthasar-Neumann-Chor, 1995

das gleichnamige Orchester und sorgt mit seinen Ensembles regelmäßig international für Aufsehen, u. a. 2013 mit Wagners *Parsifal* im Originalklang. Als künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1995–1998), des Feldkirch Festivals (2000–2006) und als Musikdirektor der Wiener Volksoper (2000–2003) realisierte Thomas Hengelbrock außergewöhnliche szenische und genreübergreifende Projekte. Als Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters (2011–2018) führte er seine unkonventionelle Programmgestaltung konsequent weiter, erweiterte das Orchesterrepertoire um Barockwerke und Opern und prägte den Klang des Orchesters nachhaltig. Anfang 2017 leitete er die Eröffnung der Elbphilharmonie, gründete die Reihe «Konzerte für Hamburg» für die Bürger der Stadt und feierte mit Konzerten und Tourneen aufsehenerregende Erfolge im In- und Ausland. Thomas Hengelbrock legt größten Wert auf die Nachwuchsarbeit: Seine Akademie Balthasar Neumann umfasst heute ein Stipendienprogramm, Schulprojekte und die transatlantische Cuban-European Youth Academy. Zudem arbeitet er regelmäßig mit Studenten und gibt Meisterkurse in Japan, Europa und auf Kuba. Aufgrund seines großen Engagements in der Musikvermittlung wurde Thomas Hengelbrock 2016 der Herbert-von-Karajan-Musikpreis verliehen.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Yves Fukamori, Dr. Christoph Gaiser,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture