

BR
KLASSIK



MOZART
MESSE C-MOLL KV 427
MIT WERKEINFÜHRUNG

LANDSHAMER · VONDUNG · DAVISLIM · BERNDT
CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

HOWARD ARMAN

CD 1

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

MESSE IN C-MOLL / MASS IN C MINOR

FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER, KV 427

Rekonstruktion / Vervollständigung von Clemens Kempe (2018)

Kyrie

01 Kyrie eleison. Andante moderato (Chor, Sopran I)

Gloria

02 Gloria in excelsis Deo. Allegro vivace (Chor)

03 Laudamus te. Allegro aperto (Sopran II)

04 Gratias agimus tibi. Adagio (Chor)

05 Domine Deus. Allegro moderato (Duett: Sopran I/II)

06 Qui tollis. Largo (Doppelchor)

07 Quoniam tu solus sanctus. Allegro (Terzett: Sopran I/II, Tenor)

08 Jesu Christe – Cum Sancto Spiritu. Adagio – Allegro (Chor)

Credo

09 Credo in unum Deum. Allegro maestoso (Chor)

10 Et incarnatus est. Andante (Sopran I)

Sanctus

11 Sanctus – Osanna. Largo – Allegro comodo (Doppelchor)

Benedictus

12 Benedictus – Osanna. Allegro comodo (Soli, Doppelchor)

Christina Landshamer Sopran / soprano

Anke Vondung Mezzosopran / mezzo soprano

Steve Davislim Tenor / tenor

Tobias Berndt Bariton / baritone

Chor des Bayerischen Rundfunks

Akademie für Alte Musik Berlin

Howard Arman Leitung / Conductor

CD 2

Wege zur Musik

MOZARTS C-MOLL-MESSE

Eine Werkeinführung von Markus Vanhoefer

Teil 1: Der herrliche Torso

01 Junger Ehemann und werdender Vater

02 Die Votivgabe

03 Lücken und Fragmente

04 Ein tugendhaftes und gefälliges Weib

05 Was ist Aufklärung?

Teil 2: Mozart auf Freiersfüßen

06 Emanzipation, Erfolg und Neuanfang

07 Liebe und Fugen

08 Nichts als Händel und Bach

09 Freundschaften und Opernpläne

10 Arien und Familienkonflikte

Teil 3: Salzburg und die Nachwelt

11 Salzburger Tragödie

12 Erstaufführung zu Sankt Peter

13 Parodie im Burgtheater

14 Frau Witwe Mozart

15 „... gleich einer Reliquie“

Christian Baumann Erzähler

Hans Jürgen Stockerl Zitator

Norman Hacker Wolfgang Amadeus Mozart

Franziska Ball Constanze Mozart

Katja Schild Nannerl Mozart

Markus Vanhoefer Autor und Regie

Leonhard Huber Redaktion

Daniela Röder Tontechnik

Aufnahme: München, BR, Studio 9, 30.7. bis 2.8.2018

MOZARTS MESSE IN C-MOLL

Das unvollendete Meisterwerk in einer neuen Edition

Die Messe in c-Moll (Wien, 1782/83) ist Mozarts vorletzte Vertonung des Messordinariums. Sie ist von erheblichem Umfang. Ihre Aufführungsdauer beträgt etwa 50 Minuten in der unvollendeten Fassung; sie betrüge deutlich mehr, wäre die Messe vollendet worden. Ihre bemerkenswert reiche vokale und instrumentale Besetzung verlangt vier Gesangssolisten und Doppelchor, Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken und Streicher. Das Werk bietet eine Vielfalt von kompositorischen Stilen und Techniken (Polyphonie, Homophonie, gemischten Stil, ABA-Formen und solche von Operasaria-Arien, Fugen und Fugatos) und an extrem scharfen Kontrasten der Stimmungen vom zutiefst tragischen Moll bis zum jubelnden Dur – ein Kompendium der Musik bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, außerdem ein Werk von einzigartiger Tiefe und Expressivität.

Interessant ist es, die Messe in all jenen Aspekten mit Mozarts berühmterem, acht Jahre später entstandenem Requiem zu vergleichen. Der wesentliche Grund für ihre geringere Beachtung dürfte die bemerkenswerte Lücke in der Aufführungsgeschichte sein. Das Requiem, wegen Mozarts frühem Tod unvollendet hinterlassen, wurde von Franz Xaver Süßmayr (Mozarts Assistent in seinem letzten Lebensjahr) vervollständigt und auf diese Weise einer Rezeption zugeführt. Die acht Jahre vorher entstandene c-Moll-Messe blieb jedoch unvollendet. 1785 verwendete der Komponist die Musik der fertiggestellten Sätze *Kyrie* und *Gloria* für seine Kantate *Davide penitente*, in deren Gestalt sie für längere Zeit bekannt blieb. Die ursprüngliche Messkomposition musste bis zum 20. Jahrhundert (1901) auf ihre erste Rekonstruktion und Vervollständigung warten; weitere folgten erst 1956 und ab den 1980er-Jahren, als alle überlieferten Quellen endlich zur Verfügung standen (nach einer durch den Zweiten Weltkrieg bedingten Unterbrechung).

Als Mozart mit der Komposition der Messe begann, lebte er seit etwa einem Jahr in Wien, wo er sich nach dem Zerwürfnis mit dem Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo niedergelassen hatte. Voller Zuversicht hatte er sich in das neue Leben als freier Künstler inmitten einer starken Konkurrenz in der hart umkämpften Kulturmetropole Mitteleuropas gestürzt, wo er sich eine erfolgreiche Karriere als Musiker und als Komponist von Bühnenwerken und Klavierkonzerten aufbauen wollte. Der Erfolg kam mit dem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* und den Konzerten KV 413 bis 415. Und obgleich wenig über die Tiefe seiner religiösen Überzeugungen

bekannt ist, bewahrte er doch sein großes Interesse für die Kirchenmusik, die in Salzburg zu seinen Hauptaufgaben gehört hatte.

Seit geraumer Zeit schätzte man in Österreich jedoch keine langen feierlichen Messen mehr, wie aus Mozarts Schreiben vom 4. September 1776 an Padre Giovanni Battista Martini in Bologna hervorgeht. Darin berichtete er, dass selbst feierliche Messen (mit Trompeten und Pauken) sehr kurz sein müssten und der gesamte Gottesdienst – einschließlich der gesprochenen Worte und einer Epistelsonate – nicht länger als eine Dreiviertelstunde andauern dürfte (vergleiche dazu beispielsweise seine *Krönungsmesse*). Außerdem hatte Kaiser Joseph II. im Frühjahr 1783 auch noch die Anzahl der Aufführungen instrumental begleiteter Kirchenmusik deutlich eingeschränkt.

Warum Mozart dann eine so große Messe schuf, für die es offensichtlich keine Nachfrage gab, ist nicht mit Sicherheit zu klären. Sehr viel später, 1800, schrieb seine Frau Constanze, dass er sie komponiert habe, um ein Versprechen einzulösen, das er während ihrer ersten Schwangerschaft gemacht hatte, und das er nach ihrer glücklichen Entbindung und während des anschließenden Besuchs in Salzburg, um Vater und Schwester aufzusuchen, hatte umsetzen wollen (beide hatten sich im August 1782 vermählt). In einem Brief an seinen Vater vom 4. Januar 1783 erwähnte Mozart das bis dahin zur Hälfte fertiggestellte Werk, bezog es aber auf ein unbestimmtes Versprechen aus der Zeit vor seiner Hochzeit und auf einen unmittelbar danach vorgesehenen Besuch in Salzburg, den er freilich mehrfach verschieben musste. Somit bleibt ungewiss, ob die c-Moll-Messe im Zusammenhang mit seinem ursprünglichen Versprechen steht. Tatsächlich bestehen einige Zweifel. Hätte Mozart seine Messe von Anbeginn an für Salzburg geschaffen, welche Kirche hätte er dann für die Aufführung im Sinn gehabt? Der Dom, bestimmt groß genug für seine Anforderungen, kam wegen der Querelen mit dem Fürsterzbischof nicht in Frage. Wäre eine Aufführung von vornherein für eine sehr viel kleinere Kirche wie etwa die Stiftskirche Sankt Peter konzipiert worden (wo die Messe tatsächlich gegen Ende von Mozarts Salzburg-Besuch von August bis Oktober 1783 musiziert wurde), wieso wurde das Werk dann so groß dimensioniert und so stark besetzt? Die Orgelepore in St. Peter, der übliche Platz für die Musiker, vermag die erforderlichen Sänger und Instrumentalisten kaum aufzunehmen; und ein Doppelchor würde dort kaum einen Sinn ergeben. Weitere Probleme werfen der eher tragische Charakter des *Kyrie* und weite Teile des *Gloria* auf (dessen Binnensätze in Moll, von denen etliche vom Lamento-Topos geprägt sind – etwa das *Kyrie* und das *Qui tollis*), die mit der Aufführungsgelegenheit – einem Hochzeitgottesdienst – etwas schwierig in Einklang zu bringen sind.

Wegen all dieser Gründe suchen Musikwissenschaftler weiter nach möglichen früheren Anreizen, die Mozart zur Komposition der Messe bewogen haben könnten, etwa der Auftrag einer der Wiener Bruderschaften. So könnte sich eine Erklärung dafür finden, warum Mozart vielleicht den Bestimmungsort des Werks geändert hat – und warum es nicht vollendet wurde: Kaiser Joseph II. hob am 27. November 1783 alle damals bestehenden „Confraternitäten und Bruderschaften“ auf.

Ein Anreiz war gewiss – möglicherweise in Verbindung mit anderen – die Inspiration, welche Mozart aus seiner jüngsten Beschäftigung mit der Musik von Bach (dem Vater und den Söhnen) und Händel gewonnen hatte. Jeden Sonntag veranstaltete der Diplomat und Musikliebhaber Baron Gottfried van Swieten Begegnungen von Wiener Musikern – Mozart besuchte diese ab April 1782 –, wo „nichts als Händel und Bach“ aus Abschriften gespielt wurde, die van Swieten in seiner Zeit als Gesandter Österreichs am preußischen Hof in Berlin zusammengetragen hatte. Tatsächlich ist manches in der c-Moll-Messe von Bach und Händel inspiriert. Die Chorsätze sind vier-, fünf- und sogar achtmalig gesetzt, genau wie in Bachs h-Moll-Messe (von der, wie vor kurzem bekannt wurde, van Swieten eine Abschrift besaß). Das *Gloria in excelsis Deo* zitiert das *Halleluja* aus Händels *Messias* und das *Qui tollis* verdankt sich sowohl den ostinaten punktierten Rhythmen (den Schlägen der Geißelung) als auch der Doppelchörigkeit im Wechselgesang „The people shall hear“ aus dessen Oratorium *Israel in Egypt*, den chromatischen Lamento-Bässen des *Crucifixus* aus Bachs h-Moll-Messe und den Subito-piano-Effekten (dem musikalischen *chiaroscuro*) von Carl Philipp Emanuel Bachs Kantate *Heilig ist Gott*. Mozarts *Cum-Sancto-Spiritu*- und *Osanna*-Fugen schließlich lassen deutlich an die strenge thematische Arbeit und die sorgfältig geplanten harmonischen Fortschreitungen Johann Sebastian Bachs denken.

Anders als unvollendete Gemälde oder Skulpturen benötigen die meisten unfertigen Musikstücke eine Art der Vervollständigung, um aufführungspraktisch realisierbar zu sein. Und dies gilt sicherlich für Mozart, dessen kompositorische Routine darin bestand, zuerst die Hauptstimmen komplett auszuschreiben (die Melodiestimme und den Bass oder den Vokalsatz und Instrumental-Bass) und später die Begleitstimmen einzufügen.

Die c-Moll-Messe ist gewissermaßen dreifach unvollendet. Einige Sätze fehlen zur Gänze: die letzten fünf von vermutlich sieben geplanten *Credo*-Abschnitten (ab dem *Crucifixus*) und das *Agnus Dei*. Die neue Ausgabe verzichtet ganz bewusst darauf, zusätzliche Sätze zu ergänzen, wie es die Herausgeber einiger anderer Editionen getan haben. Zweitens sind das *Credo in unum Deum* und das *Et incarnatus est* in ihren Grundzügen vollständig

komponiert: die wesentlichen Melodien einschließlich des vollständigen fünfstimmigen Chors und des Orchesterbasses im *Credo*, die Sopran- und Bläsersoli sowie der Bass im *Incarnatus*. Verschiedene Hinweise finden sich für die begleitenden Stimmen, aber in längeren Abschnitten wurden die hohen Streicher und Bläser ausgelassen, um später nachgetragen zu werden. Mozart kam niemals dazu, und die überlieferten Sekundärquellen (vier zeitgenössische Instrumentalstimmen und eine Abschrift der Partitur) zeigen, dass er diese Sätze bei der Salzburger Aufführung weggelassen hat. Drittens muss es sich bei *Sanctus* und *Benedictus* um fertiggestellte Sätze gehandelt haben, weil Mozart eine vollständige Bläserpartitur (die er stets zuletzt herstellte) hinterließ und weil sie in den Sekundärquellen aufscheinen. Die autographe Hauptquelle, in der die Vokal- und Streicherstimmen des *Sanctus* sowie das gesamte *Benedictus* zu finden gewesen wären, ist jedoch verschollen. Einzig Mozarts separate Partitur von Bläsern und Pauken des *Sanctus* sowie die bereits erwähnten Stimmen und die Abschrift der Partitur blieben erhalten. Diese Abschrift (die sogenannte „Fischer-Partitur“, die dem Augsburger Chordirektor Matthäus Fischer zu verdanken ist, der aus den ursprünglichen Stimmen eine Partitur herausschrieb, bevor diese endgültig verschwanden), die im *Sanctus* merkwürdig unvollständig ist – etwa die Hälfte der Chorstimmen des *Osanna* fehlen –, bildet glücklicherweise das *Benedictus* vollständig ab.

Die vorliegende Vervollständigung des *Credo in unum Deum*, das eindeutig Einflüsse Bachs und Händels zeigt, ergibt sich aus der Struktur des Satzes und den Hinweisen, die Mozart hinterlassen hat. Das Autograph beinhaltet keine Trompeten- und Paukenstimmen, diese Instrumente waren jedoch typisch für einen solchen Satz. Um diese Stimmen zu ergänzen (freilich als *ad libitum* zu verstehen), wurde die Inspiration aus ähnlichen Werken Bachs gezogen wie dem *Cum Sancto Spiritu* der h-Moll-Messe oder den Einleitungschören des *Magnificat* und der Kantaten BWV 34, 69 und 137.

Das *Et incarnatus est* ist eine typische Mozart'sche Opera seria-Arie, formal einem Sonatenhauptsatz ohne Durchführung ähnlich. Die Vervollständigung der fehlenden hohen Streicher (wahlweise *con sordino*) und Hörner (optional) ist von ähnlichen Mozart-Arien wie „*Se il padre perdei*“ aus *Idomeneo* und den langsamen Sätzen der Klavierkonzerte inspiriert. Die Rekonstruktion des langsamen Abschnitts des *Sanctus* folgt recht logisch aus den Quellen; das *Osanna* bleibt jedoch problematisch. Es ist eine Doppelfuge (die von Anfang an zwei Themen vorstellt) für Doppelchor. Es stellt sich die Frage, wie Mozart das melodische Material auf die acht Stimmen verteilt hat. In den wenigen Beispielen, die aufzufinden sind – von Antonio Caldara und

Johann Christian Bach, deren Werke Mozart sehr wahrscheinlich kannte – erklingen beide Themen immer zusammen im gleichen Chor. Außerdem sind die Einsätze möglichst gleichmäßig auf alle acht Stimmen verteilt. Dies entspricht ganz der traditionellen Technik der paarweisen Imitation, die bis in die Renaissance zurückreicht. Die Neuausgabe folgt diesen Beispielen, während die meisten anderen Editionen jene beiden Themen auf die zwei Chöre verteilen, wobei etwa in einigen Stimmen gar kein Themeneinsatz erklingt.

Der Dirigent Howard Arman, selbst ein geachteter Komponist, hatte durchaus eigene Vorstellungen zu einer Vervollständigung der c-Moll-Messe. Es wurden Ideen ausgetauscht – mit dem Ergebnis, dass einige der auf dieser CD-Einspielung zu hörenden Ergänzungen von ihm herrühren. Die CD bietet die Möglichkeit, dieses großartige Musikwerk als Ganzes zu erleben, soweit es die unvollständige Überlieferung erlaubt. Wahrscheinlich hatte Constanze ganz Recht damit, als sie sagte, Mozart habe es den ihn besuchenden Kollegen stets *con amore* gezeigt.

Clemens Kemme

Deutsche Fassung: Guido Johannes Joerg

MOZART, MASS IN C MINOR Unfinished Masterpiece in a New Edition

Mozart's Mass in C minor (Vienna, 1782–83) is Mozart's last setting of the ordinary of the mass, and one of great length (ca. 50 minutes in its unfinished state, much longer had he completed it). It is scored for a remarkably rich palette of voices and instruments (four vocal soloists, double choir, flute, oboes, bassoons, horns, trumpets & timpani, trombones, and strings), and offers a wide variety of styles and techniques (polyphony, homophony, mixed style, ABA and opera seria aria forms, fugues and fugatos). With its extremely sharp contrasts of mood, ranging from deeply tragic minor to jubilant major, this is a true compendium of music up to the late eighteenth century – as well as a work of unique depth and expressiveness.

In all of these respects, it is interesting to compare it with the composer's more famous Requiem of eight years later. More than anything else, the reason for the lesser fame of the Mass seems to be the remarkable gap in its performance history. The Requiem, left unfinished because of Mozart's untimely death, had a Süßmayr (Mozart's assistant in his last year) to complete it, and thereby save it for posterity. Eight years earlier, however, the C minor Mass remained unfinished (for the possible reasons, see below), and in 1785 Mozart reused the music of its completed *Kyrie* and *Gloria* for the cantata *Davide penitente*, in which form it was known for quite a long time. The original Mass had to wait until the twentieth century for its first reconstruction and completion (1901). Further attempts were only made in 1956 and from the 1980s onwards, by which time all the surviving sources were finally available (after an interruption around World War II).

When Mozart began composing the Mass, he had lived in Vienna for about a year, having settled there after his notorious break with the hated Salzburg archbishop Colloredo. Full of confidence, he had thrown himself into a new life as a freelancer in the highly competitive cultural hotspot of Central Europe, hoping to build a successful career as a composer and performer of operas and piano concertos. Success did come with *Die Entführung aus dem Serail* and the concertos K. 413–415 and, though we know little about the depth of Mozart's religious beliefs, he also retained a keen interest in the genre of church music, which had been part of his main duties in Salzburg.

By then, however, lengthy masses had been out of fashion for quite some time. In Mozart's letter of September 1776 to Padre Martini in Bologna, he explained how even solemn masses (with trumpets and timpani) had to be very short, with the whole mass cycle, including the spoken parts and an epistle

sonata, taking no more than 45 minutes (e.g. his *Coronation Mass*). In the spring of 1783, Emperor Joseph II placed a strict limit on performances of all instrumentally accompanied church music.

Why, then, did Mozart compose such a huge mass for which there seemed to be no demand? This is not known with certainty. Much later, in 1800, his wife Constanze wrote that he had composed it as the result of a promise he had made during her first pregnancy to write a mass on the occasion of her successful confinement and their ensuing visit to Salzburg to meet his father and sister (the couple had married in August 1782). In a letter to his father dated January 4, 1783, however, Mozart himself mentioned the work, half-finished by then, in reference to an unspecified promise made before their wedding and to a visit to Salzburg, planned for immediately afterwards, which had had to be postponed several times. So it remains unclear whether the Mass was part of his original promise, and there are some reasons for doubt. If Mozart had intended the Mass for Salzburg from the beginning, which church had he had in mind for its performance? The Cathedral, certainly spacious enough for its large performing forces, was out of the question – being the domain of the hated archbishop. If he knew the work would have to be performed inside a much smaller structure, like the cramped St. Peter's Abbey Church (where it was indeed performed at the end of their visit from August to October 1783), why did he write for such large forces in the first place? St. Peter's organ gallery, where the musicians played, could hardly have accommodated all the performers required; nor would a double choir have made much sense there. Another issue is the rather tragic character of the *Kyrie* and much of the *Gloria*, with most of the latter's inner movements in the minor; some of them are heavily imbued with the *lamento topos* (e.g. the *Kyrie* and the *Qui tollis*), and this seems somewhat at odds with the occasion of a wedding celebration. For all these reasons, scholars are still searching for possible earlier incentives for composing the Mass. A commission by one of the Viennese brotherhoods, for instance, would explain Mozart's eventual change of the work's destination, and also the fact that it remained incomplete: Emperor Joseph II closed down all the brotherhoods in late 1783.

One incentive, however, possibly in combination with others, was certainly the inspiration that Mozart derived from his very recent new confrontation with the music of Bach (father and sons) as well as Handel. Every Sunday, the diplomat and music lover Baron Gottfried van Swieten organized meetings of Viennese musicians – Mozart visited them from April 1782 onwards – at which “nothing but Handel and Bach” was played from score copies that Van Swieten had collected during his years as the Austrian ambassador in Berlin.

The music of Bach and Handel certainly exerted a very powerful influence on the C minor Mass. The choral pieces are in four, five, or eight parts, just as in Bach's B minor Mass – and it has recently come to light that Van Swieten possessed a copy of the work. The *Gloria in excelsis Deo* quotes the *Hallelujah* from Handel's *Messiah*, and the *Qui tollis* pays tribute to the relentless dotted rhythms (“scourging”) and double-choir antiphony of “The people shall hear” from Handel's *Israel in Egypt*, to the chromatic lamento basses of the *Crucifixus* from Bach's B minor Mass, and to the subito piano effects (musical chiaroscuro) from C.P.E. Bach's Cantata *Heilig ist Gott*. The fugues on *Cum Sancto Spiritu* and *Osanna* follow the example of J.S. Bach's strict thematic procedures and carefully planned harmonic trajectories.

Unlike unfinished paintings or sculptures, incomplete pieces of music generally need some kind of completion in order to be practically realisable. This is certainly true of Mozart, whose compositional routine was to begin by notating the main voices in their entirety (melody and bass, or all the vocal parts and the orchestral bass, from beginning to end) and then to fill in the accompanying voices at a later stage.

The C minor Mass is unfinished in three ways. Some movements – the last five of what were probably seven planned *Credo* movements (from the *Crucifixus* onwards), and the *Agnus Dei* – are missing altogether. Unlike some other editions, the new one used in this recording consciously refrains from supplying any additional movements. Secondly, the surviving *Credo in unum Deum* and *Et incarnatus est* are both completely composed in outlines (the main melodic parts, including the complete 5-part choir and orchestral bass in the *Credo*, the soprano and wind solos, and the orchestral bass in the *Incaratus*). Various indications for the accompanying parts are also given, but large sections of the upper strings and the winds were left open to be filled in later. Mozart never did so, and the surviving secondary sources (four contemporary instrumental parts and a score copy) show that he left these movements out of the Salzburg performance. Thirdly, the *Sanctus* and *Benedictus* must have been completed, because Mozart left us a complete wind score (always written last), and also because of their presence in the secondary sources. Their main scores, however, containing the voices and strings of the *Sanctus* and all of the *Benedictus*, are lost. We only have Mozart's extra score for the winds and timpani of the *Sanctus* and the abovementioned parts and score copy. This copy, however (the “Fischer score”, manufactured by the Augsburg choirmaster Matthäus Fischer from the original complete set of parts before their ultimate disappearance), is strangely incomplete in the *Sanctus* (half of the choral voices of the *Osanna* are missing), but fortunately complete in the *Benedictus*.



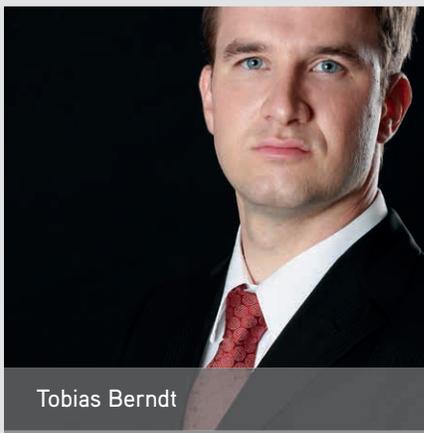
Christina Landshamer



Anke Vondung



Steve Davislim



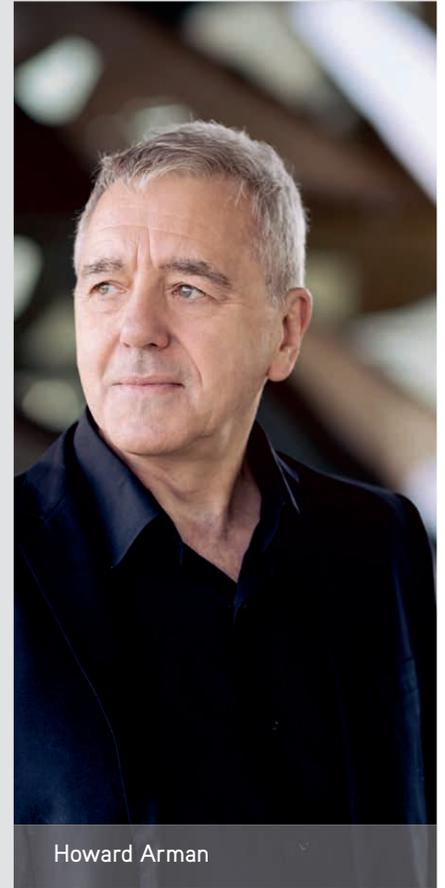
Tobias Berndt



Akademie für Alte Musik Berlin



Chor des Bayerischen Rundfunks



Howard Arman

The *Credo in unum Deum* clearly shows the influences of both Bach and Handel. For the most part, my new completion is a logical consequence of the structure of the piece and of the hints notated by Mozart. The autograph shows no trumpet or timpani parts, yet these instruments were typical in this movement. For the completion of these parts (remaining ad libitum), inspiration was derived from similar pieces by Bach such as the *Cum Sancto* from the B minor Mass, the opening choruses of the *Magnificat*, and Cantatas BWV 34, 69 and 137.

The *Et incarnatus est* is a typical Mozart aria of the opera seria type, formally similar to a sonata without development section. The completion of its missing high strings (con sordino, optionally) and horns (optional) was inspired by similar Mozart arias such as "Se il padre perdei" from *Idomeneo*, and the slow movements of the piano concertos.

The reconstruction of the *Sanctus's* slow section follows quite logically from the sources. The *Osanna* however, is problematic. It is a double fugue (combining two themes from the start) for double choir. How did Mozart distribute the melodic material over the eight voices? In the rare examples I have found (by Antonio Caldara and Johann Christian Bach, whose works Mozart is very likely to have known), both subjects are always together in the same choir. Furthermore, the entries are distributed across the eight voices as equally as possible. This is entirely in line with the traditional technique of pairwise imitation, dating back to the Renaissance. The new edition follows these examples. Most editions (except the one by Richard Maunder) split the two subjects over the two choirs, often leaving some voices without a subject entry.

Being a composer himself, Mr. Arman had his own ideas about the completion as well, and some of the editorial additions on this recording are the result of these ideas. Constanze was probably quite right in saying that Mozart used to show this masterpiece to visiting colleagues *con amore*.

Clemens Kemme

HOWARD ARMAN

Vielseitigkeit gehört zu den wichtigsten musikalischen Anliegen des in London geborenen Dirigenten, Chorleiters und Komponisten Howard Arman, der seit 2016 Künstlerischer Leiter des BR-Chores ist. So profiliert er sich in allen Epochen, Genres und Darbietungsformen der klassischen Musik: vom historisch informierten Barockkonzert über Chorsymphonik und Oper bis hin zu Jazzprogrammen und breitenwirksamen, selbst moderierten Mitsingkonzerten. Daneben hat Howard Arman die Professur für Orchesterleitung an der Hochschule Luzern – Musik inne.

Howard Arman ließ sich am Trinity College of Music in London ausbilden, bevor er zunächst mit renommierten englischen Ensembles kooperierte und schon bald seinen Wirkungskreis auf Europa ausweitete. Regelmäßig arbeitete er mit den Chören des NDR, des SWR und des RIAS Berlin zusammen. Längerfristige künstlerische Bindungen ging er von 1983 bis 2000 beim Salzburger Bachchor sowie von 1998 bis 2013 als Künstlerischer Leiter des MDR Rundfunkchores Leipzig ein. Bereits 1995 trat Howard Arman erstmals bei den Salzburger Festspielen in Erscheinung.

Neben seinem internationalen Wirken als Chordirigent leitete er vielbeachtete Produktionen an Opernhäusern in Deutschland, Österreich, Italien und in der Schweiz. Für die Neuformierung des Händelfestspielorchesters Halle anlässlich der Inszenierung von *Orlando* wurde Howard Arman 1996 mit dem Händel-Preis geehrt. Von 2011 bis Juli 2016 war er Musikdirektor des Luzerner Theaters, wo er u.a. Purcells *Dido and Aeneas*, Mozarts *Le nozze di Figaro* und Händels *Hercules* ebenso wie das Tanztheater *Metamorphosen* (mit eigenen Kompositionen) und die Uraufführung von Johannes Maria Stauds *Die Antilope* leitete.

Seine umfangreiche, mit vielen Preisen ausgezeichnete Diskographie enthält etwa die Einspielung von Rachmaninows Chorwerk *Großes Abend- und Morgenlob*. Beim Chor des Bayerischen Rundfunks war Howard Arman seit 2002 immer wieder zu Gast und präsentierte u. a. Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline*, Purcells *Ode on St Cecilia's Day 1692*, Rossinis *Petite messe solennelle* beim Lucerne Festival sowie das Mitsingkonzert cOHRwürmer.

Den BR-Chor dirigierte Howard Arman in Programmen wie „Krieg und Frieden“, „Inspiring Mendelssohn“ und „Christmas Classics“ ebenso wie in viel beachteten Aufführungen von Händels selten gespieltem *Occasional Oratorio*. Dieses, das Weihnachtsprogramm „Joy to the World“ sowie Bach-Motetten und Mendelssohn-Psalmen sind auf CD bei BR-KLASSIK erschienen.

HOWARD ARMAN

Versatility is one of the most important musical concerns of the London-born conductor, choral conductor and composer Howard Arman, who has been Artistic Director of the Chor des Bayerischen Rundfunks since 2016. He has distinguished himself in all the epochs, genres and forms of classical music, ranging from the period-instrument baroque concerto, choral and operatic works all the way to jazz programmes and popular sing-along concerts that he himself presents.

Howard Arman studied at the Trinity College of Music in London, first working with leading British ensembles before going on to appear all over Europe. In Germany he worked with the choirs of the NDR, the SWR and RIAS Berlin. He had a long artistic involvement from 1983 to 2000 with the Salzburg Bachchor, and with the MDR Rundfunkchor Leipzig as their artistic director from 1998 to 2013. Howard Arman made his first appearance at the Salzburg Festival as early as 1995.

In addition to his international work as a choral conductor he has also directed highly, acclaimed opera productions, at houses in Germany, Austria, Italy and Switzerland. In 1996, for his shaping of the Händelfestspielorchesters Halle for a production of *Orlando*, Howard Arman was awarded the Handel Prize. From 2011 until July 2016 he was Music Director of the Lucerne Theatre, where among others, he conducted Purcell's *Dido and Aeneas*, Mozart's *Le nozze di Figaro* and Handel's *Hercules*, as well as the dance theatre *Metamorphoses* (with his own compositions) and the world premiere of Johannes Maria Staud's *The Antelope*.

His extensive discography includes the ECHO Klassik-winning recording of Rachmaninov's choral work *All-Night Vigil*. Since 2002 Howard Arman has made repeated guest appearances with the Chor des Bayerischen Rundfunks, presenting works including Handel's *Funeral Anthem for Queen Caroline* and Purcell's *Ode on St Cecilia's Day 1692*, as well as Rossini's *Petite messe Solennelle* at the Lucerne Festival and the sing-along concert cOHRwürmer.

Since taking over, Howard Arman has conducted programmes such as "War and Peace", "Inspiring Mendelssohn" and "Christmas Classics" as well as much-lauded performances of Handel's rarely performed *Occasional Oratorio*. The oratorio, "Joy to the World", Bach-Motets and the Mendelssohn-Psalms are released on CD by BR-KLASSIK.

Translation: David Ingram

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 very 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 productions as well as collaborations with the two Bavarian of the choir 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.

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Die Akademie für Alte Musik Berlin wurde 1982 in Ost-Berlin gegründet und gehört heute zu den weltweit renommierten Kammerorchestern. Das Ensemble musiziert auf historischen Instrumenten und legt dabei besonderen Wert auf eine stilgerechte Ausführung der Musik des Barock und der Klassik. Zwei Jahre nach der Gründung erhielt das Orchester eine erste eigene Konzertreihe im damaligen Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und ist seit 1994 regelmäßig an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik zu Gast. Konzerttourneen führten das Ensemble durch Europa, Asien sowie Nord- und Südamerika. Mit dem belgischen Countertenor und Dirigenten René Jacobs verbindet die Akademie seit mehr als zwanzig Jahren eine enge künstlerische Zusammenarbeit. Besonders hervorzuheben sind auch die Kooperationen mit dem RIAS Kammerchor, dem Dirigenten Marcus Creed sowie mit renommierten Solisten wie Cecilia Bartoli, Andreas Scholl und Sandrine Piau. Seit 2006 ist die Akademie für Alte Musik im Berliner Kulturzentrum Radialsystem V beheimatet und macht sich durch neue Aufführungsformen auch einen internationalen Ruf als kreatives und innovatives Ensemble. In Zusammenarbeit mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests entstanden dabei Produktionen wie das choreographische Konzert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten*. Für seine zahlreichen CD-Aufnahmen wurde das Ensemble mit bedeutenden Schallplattenpreisen wie z.B. dem *Grammy Award*, dem *Diapason d'or* und dem *MIDEM Classical Award 2010* ausgezeichnet. 2014 erhielt das Orchester die Bach-Medaille der Stadt Leipzig sowie den ECHO Klassik. Mit dem BR-Chor arbeitet die Akademie seit 2000 zusammen, so zuletzt anlässlich von Aufführungen mit anschließender CD-Produktion von Händels *Occasional Oratorio*.

Violine I: Bernhard Forck (Konzertmeister), Gudrun Engelhardt, Henriette Scheytt, Uta Peters, Kerstin Erben, Elfa Rún Kristinsdóttir | Violine II: Dörte Wetzels, Thomas Graewe, Gabriele Steinfeld, Erik Dorset, Edburg Forck | Viola: Clemens-Maria Nuszbaumer, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel, Stephan Sieben | Violoncello: Katharina Litschig, Nicholas Selo, Inka Döring | Kontrabass: Walter Rumer, Barbara Fischer | Flöte: Christoph Huntgeburth | Oboe: Xenia Löffler, Elisabeth Grümmer Horn: Erwin Wieringa, Miroslav Rovensky | Fagott: Christian Beuse, Eckhard Lenzing | Trompete: Ute Hartwich, Sebastian Kuhn | Posaune: Simen van Mechelen, Detlef Reimers, Joost Swinkels Pauke: Heiner Herzog | Orgel: Max Hanft

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

The Akademie für Alte Musik Berlin, founded in East Berlin in 1982, is today one of the world's most renowned chamber orchestras. The ensemble performs on period instruments and places special emphasis on appropriate performance practice of the Baroque and Classical periods. Two years after its foundation, the orchestra performed the first concert series of its own in Berlin's former Schauspielhaus am Gendarmenmarkt and, since 1994, it has made regular guest appearances at the Berlin Staatsoper Unter den Linden and at the Innsbruck Festival of Early Music. Concert tours have taken the ensemble throughout Europe, Asia, and North and South America. The Belgian countertenor and conductor René Jacobs has had a close artistic collaboration with the Academy for more than twenty years. The orchestra's work with the RIAS Chamber Choir, the conductor Marcus Creed, and renowned soloists such as Cecilia Bartoli, Andreas Scholl and Sandrine Piau are all especially worthy of note. Since 2006, the Akademie für Alte Musik has been based in Berlin's cultural centre Radialsystem V and, with new forms of performance, is also gaining an international reputation as a creative and innovative ensemble. In collaboration with the dance company Sasha Waltz & Guests, this has resulted in productions such as the choreographic concert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten*. The ensemble has won significant record prizes for its numerous CD recordings, including the *Grammy Award*, the *Diapason d'or* and the *MIDEM Classical Award 2010*. In 2014 the orchestra received the Bach Medal of the City of Leipzig as well as the ECHO Klassik. Since 2000 the Akademie für Alte Musik Berlin has already been invited to perform in several concerts together with the Chor des Bayerischen Rundfunks. Their performance of Handel's *Occasional Oratorio* was also released on CD.

Live-Aufnahme / Live-Recording: München, Prinzregententheater, 13.-14. April 2018 · Executive Producer: Susanne Vongries · Tonmeister / Recording Producer: Sebastian Braun · Toningenieur / Balance Engineer: Kirsten Ermeler · Mastering Engineer: Christoph Stickel

Publisher: © Breitkopf & Härtel · Fotos / Photography: Cover image © Naypong Studio for shutterstock; Howard Arman und Chor des Bayerischen Rundfunks © Astrid Ackermann; Akademie für Alte Musik Berlin © Uwe Arens; Christina Landshamer © Marco Borggreve; Anke Vondung © Undine Hess; Davislim Steve © Rosa Frank; Tobias Berndt © Peter B. Kossok

Design / Artwork: Barbara Huber, www.cc-construct.de · Editorial: Thomas Becker

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



BR
KLASSIK

Chor des Bayerischen Rundfunks
Akademie für Alte Musik Berlin
Howard Arman



BR
KLASSIK

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

CD 1 / 1–12 MESSE IN C-MOLL / MASS IN C MINOR

Für Soli, Chor und Orchester, KV 427

Rekonstruktion / Vervollständigung von Clemens Kemme (2018)

CHRISTINA LANDSHAMER Sopran / soprano

ANKE VONDUNG Mezzosopran / mezzo soprano

STEVE DAVISLIM Tenor / tenor

TOBIAS BERNDT Bariton / baritone

CD 2 / 1–15 WEGE ZUR MUSIK

MOZARTS MESSE IN C-MOLL

Eine Werkeinführung von Markus Vanhoefer mit Musikbeispielen

CHRISTIAN BAUMANN, HANS JÜRGEN STOCKERL, NORMAN HACKER,
FRANZISKA BALL, KATJA SCHILD Sprecher

Booklet auf Deutsch / in English

BRmedia
Service GmbH



4 035719 009170



www.br-klassik.de/label

900917 © + © 2018 BRmedia Service GmbH. All trademarks and logos are protected.

BR-KLASSIK, BR-Chor are trademarks of Bayerischer Rundfunk.

A CD-production of BRmedia Service GmbH. LC 20232. Made in Germany.