

The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line is positioned to the left of the 'N', extending from the top of the 'N' down to the bottom of the 'R', passing through the 'D'.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick, bright blue lines. The lines form a complex, overlapping geometric shape that resembles a stylized diamond or a series of interconnected triangles. The lines are solid and have a consistent thickness, creating a dynamic and modern background for the text.

Mozarts Requiem

Freitag, 06.10.17 — 20 Uhr
Samstag, 07.10.17 — 20 Uhr
Sonntag, 08.10.17 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

ANNA LUCIA RICHTER

Sopran

WIEBKE LEHMKUHL

Alt

LOTHAR ODINIUS

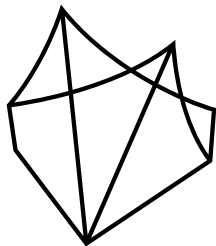
Tenor

TAREQ NAZMI

Bass

BALTHASAR-NEUMANN-CHOR

(Einstudierung: Olof Boman)



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 20.11.17 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 – 1994)

Musique funèbre à la mémoire de Béla Bartók
(Trauermusik zum Gedenken an Béla Bartók)

Entstehung: 1954–58 | Uraufführung: Katowice, 26. März 1958 | Dauer: ca. 15 Min.

Prolog – Metamorphosen – Apogäum – Epilog

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Requiem d-Moll KV 626

Entstehung: 1791; vervollständigt von Franz Xaver Süßmayr 1792 | Uraufführung: Wien, 2. Januar 1793

Dauer: ca. 55 Min.

- I. Introitus: Requiem aeternam (Chor, Sopran). Adagio
- II. Kyrie (Chor). Allegro
- III. Sequenz
 1. Dies irae (Chor). Allegro assai
 2. Tuba mirum (Solisten). Andante
 3. Rex tremendae (Chor)
 4. Recordare (Solisten)
 5. Confutatis (Chor). Andante
 6. Lacrimosa (Chor). Larghetto
- IV. Offertorium
 1. Domine Jesu (Solisten, Chor). Andante con moto
 2. Hostias (Chor). Andante – Andante con moto
- V. Sanctus (Chor). Adagio – Allegro
- VI. Benedictus (Solisten, Chor). Andante – Allegro
- VII. Agnus Dei (Chor)
- VIII. Communio: Lux aeterna (Sopran, Chor).

Gesangstexte auf Seite 20–24

— *Keine Pause* —

Ende des Konzerts gegen 21.15 Uhr

In memoriam Béla Bartók



Witold Lutosławski (1972)

Selbstverständlich sehe ich in Bartók eine Schlüsselfigur der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Diese Wahrheit wird jedermann akzeptieren, der die Musikgeschichte unseres Zeitalters kennt.

Witold Lutosławski

„Bartók hatte in einem bestimmten Abschnitt meines Lebens einen gewaltigen Einfluss auf mich“, erklärte Witold Lutosławski in den 1970er Jahren unumwunden gegenüber seinem Gesprächspartner Tadeusz Kaczyński. Und geht man nach dem Hamburger Musikwissenschaftler Peter Petersen, so dürfte die Widmung „à la mémoire de Béla Bartók“, wie sie über Lutosławskis „Trauermusik“ steht, sogar „mit einiger Berechtigung auf das gesamte Schaffen“ des polnischen Komponisten bezogen werden.

Man kann derartige Hinweise zunächst als Zeugnisse einer besonderen persönlichen Vorliebe verstehen. Dass Lutosławski dem Vorschlag des Dirigenten Jan Krenz folgte, anlässlich des 10. Todestages Béla Bartóks im Jahre 1955 ein Gedächtnisstück zu komponieren, und dass er daher seine bereits 1954 begonnene Arbeit nunmehr als „Trauermusik“ für Bartók vorsah, ist sicher auch eine kompositorische Reverenz an das verehrte Vorbild. Im Europa der 1950er Jahre aber bedeutete das Bekenntnis zu diesem Komponisten noch weitaus mehr. Zur Debatte standen in der Musikwelt immerhin zwei scharf gegeneinander ausgespielte Traditionen: Entweder man folgte der streng am Fortschrittsgedanken festhaltenden Schönberg-Richtung, also der Zwölfton- und mittlerweile seriellen Lehre – oder man fühlte sich jenem Traditionsstrang verbunden, der grob mit den Namen Debussy, Ravel, Prokofjew, vor allem aber Strawinsky und eben Bartók umrissen ist.

Für Lutosławski, der sein künstlerisches Schaffen in Polen zunächst an die Zensur der deutschen Besatzungsmacht, dann an die Vorgaben des sowjetischen

„Sozialistischen Realismus“ anzupassen hatte, war die Entscheidungsfreiheit über seinen weiteren kompositorischen Werdegang mit dem Beginn des kulturpolitischen „Tauwetters“ nach 1953 größer als je zuvor. Die Folge war eine vierjährige Phase der Stilsuche. Nach dem berühmten „Konzert für Orchester“ (1954) war seine „Trauermusik“ daher erst 1958 fertig gestellt – als „Ergebnis langen Experimentierens“ (Lutosławski). Sie formulierte laut eigener Aussage das erste Wort in einer „neuen Sprache“ (und bedeutete einen gewaltigen Sprung in Lutosławskis Karriere, hielt man das Werk doch gleich nach seiner Uraufführung in Katowice 1958 für die wichtigste Komposition eines polnischen Komponisten seit Szymanowski). Tatsächlich ist die „Trauermusik“ mit den folkloristisch-neoklassischen Stücken der frühen Schaffensperiode Lutosławskis kaum mehr vergleichbar. Doch welche der beiden oben beschriebenen Stilrichtungen hatte Lutosławski eingeschlagen? Adäquaterweise müsste man antworten: Beide zugleich – oder keine von beiden. Denn zwar basiert die „Trauermusik“ auf einer Zwölftonreihe; zwar ist sie in ihrer strukturellen Strenge (und im Gegensatz zum später von Lutosławski propagierten Zufallsprinzip!) durchaus den seriellen Techniken verwandt, doch überlässt sich Lutosławski hier keinesfalls nur dem in der Zwölftonreihe vorgegebenen Tonmaterial. Die Art und Weise, wie er der Ursprungsreihe andere Tonfolgen beigesellt und wie er die Intervalle Tritonus und kleine Sekunde konstruktivistisch gebraucht, erinnert stattdessen nicht wenig an – Béla Bartók.

Lutosławskis „Trauermusik“ beginnt mit mehreren streng geführten Kanons, die allmählich an Tonhöhe, Dynamik und Stimmenzahl gewinnen. Als klarer Einschnitt auszumachen ist der Eintritt der „Metamorphosen“, die die Zwölftonreihe durch neue Töne und Gegenstimmen bereichern und dabei langsam zu einem

Witold Lutosławski studierte Klavier und Komposition in seiner Heimatstadt Warschau. Während des Zweiten Weltkriegs geriet er in deutsche Gefangenschaft, konnte fliehen und schlug sich in den folgenden Jahren als Pianist in den Cabarets und Cafés des besetzten Warschau durch. Nach dem Krieg unterwarf die Sowjetunion die Kulturpolitik Polens dem „Sozialistischen Realismus“. Lutosławskis Erste Sinfonie wurde als „formalistisch“ eingestuft und verboten. Er konnte sich nur noch mit Gelegenheitskompositionen über Wasser halten. Erst 1956 öffnete sich Polen der neuen Musik: Unter Lutosławskis maßgeblicher Beteiligung wurde das Festival „Warschauer Herbst“ gegründet, das zu einer Begegnungsstätte zwischen Ost und West wurde. Lutosławski befasste sich jetzt mit der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs und mit der Musik von John Cage. Das Kompositionsprinzip, das ihn schließlich berühmt machen sollte, heißt „Aleatorik“ (lat. „alea“ = Würfel). Gemeint ist damit, dass in bestimmten Passagen zwar die Tonhöhen und Rhythmen jeder Stimme genau fixiert sind, das Tempo jedoch dem einzelnen Spieler überlassen bleibt.

VORBILD BARTÓK

Zwischen Lutosławskis „Trauermusik“ und dem 1. Satz aus Béla Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ aus dem Jahr 1936 gibt es viele Gemeinsamkeiten. Außer in der Besetzung für Streichorchester ähneln sich die beiden „Musiken“ formal unverkennbar. Ist die Bogenform für Bartók eine typische Gestaltungsstrategie, so rahmt auch Lutosławski seine „Trauermusik“ durch die sich entsprechenden Abschnitte „Prolog“ und „Epilog“ ein. Ferner verfolgen beide Komponisten eine Steigerungs-Dramaturgie in Form einer an- und abschwellenden Welle.

immer dichteren und bewegteren Geschehen anwachsen. Der Höhepunkt dieses Spannungsaufbaus ist das „Apogäum“ (ein Begriff, der in der Astronomie den erdfernsten Punkt in der Umlaufbahn eines Himmelskörpers bezeichnet). Es ist ein wahrhaft „exterritorialer“ Aufschrei der Trauer und des Protests. Lutosławski setzt für diese Wirkung zwölftönige Akkorde ein, die zum Teil in enger Lage als „Cluster“ (= „Tontrauben“) erklingen und sich schließlich zu einem Unisono-Ton zusammenziehen. Aus diesem geht der „Epilog“ hervor, der im Wesentlichen als Umkehrung des „Prologs“ gestaltet ist. Am Ende bleiben das Solo-Cello und geisterhafte Echos der Violinen übrig. Es herrscht eine Atmosphäre der stillen Trauer und Resignation – wie geschaffen, um das Tor zu Mozarts Requiem aufzustoßen...

Julius Heile

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem d-Moll KV 626

Opus ultimum

DAS ZITAT ZUM WERK

Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat.

E. T. A. Hoffmann (1814)

Dass in den letzten Jahren Mozarts finanzielle Situation nicht sonderlich glücklich war, ist bekannt. Dies belegen unter anderem seine zahlreichen Bittgesuche an den Wiener Tuchhändler und Freimaurer-Logenbruder Michael Puchberg, die spätestens ab Mitte 1789 einen schier verzweifelten Tonfall annehmen: „Gott! Ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche.“ Dabei hatte der Komponist nicht nur

pekuniäre Sorgen. Die zahlreichen Puchberg-Briefe zeigen, dass sich Mozart in einer tiefen seelischen Krise befand, in einem Zustand der Hoffnungslosigkeit und der inneren Leere, der seine kreativen Energien nahezu vollkommen zum Erliegen brachte.

Dabei hatte er seit 1787 größte Anstrengungen unternommen, um die sich abzeichnenden Schwierigkeiten abzuwenden: Seit diesem Jahr befand er sich als „Kaiserlicher Kammerkompositeur“ in hofischen Diensten, und es glückte ihm zudem, nach dem großen Erfolg des „Figaro“ mit seiner Oper „Don Giovanni“ für ein volles Jahr eine weitere substanzielle Einnahmequelle in Prag aufzutun. Gleichzeitig suchte er in seinen Sinfonien nach neuen musikalischen Ausdrucksbereichen, um einen Ersatz für die Klavierkonzerte zu finden, die bis dahin im Zentrum seiner Subskriptionskonzerte gestanden hatten, nun aber in Wien nicht mehr „à la mode“ waren. Als seine Lage immer aussichtsloser wurde, verpfändete Mozart sein Silbergeschirr, bewarb sich um neue Anstellungen, hielt Ausschau nach vermögenden Mäzenen, ging als Virtuose erneut auf Reisen – kurz: er mühte sich unaufhörlich, irgendwoher Geld aufzutreiben und arbeitete dabei ohne Unterlass. Dennoch geriet er Anfang 1789 in eine Sackgasse und verfiel einem Zustand tiefer Melancholie, aus dem er sich selbst nicht mehr befreien konnte. Vertraut man seinen eigenhändigen Aufzeichnungen, schrieb Mozart nach der Uraufführung von „Così fan tutte“ am 26. Januar 1790 in den Monaten Februar bis April und August bis November kein einziges Werk – und das, obwohl er dringend hätte arbeiten müssen, um Geld zu beschaffen.

Irgendwie gelang es dem Komponisten dann aber doch, Anfang 1791 zu seiner alten Produktivität zurückzufinden. Es entstand etwa mit dem B-Dur-Konzert KV 595



William James Grant: „Mozart komponiert sein Requiem“ (1854)

REQUIEM

„Requiem“ – von den ersten Worten des Introitus „Requiem aeternam“ abgeleitet – ist die Bezeichnung für die heilige Totenmesse (Begräbnisfeier) der römisch-katholischen Kirche. Der Titel wurde auf die zyklische musikalische Vertonung der dazugehörigen liturgischen Texte übertragen. Ein Requiem besteht aus dem bei allen Messen wiederkehrenden „Ordinarium“ (Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) und dem je nach Anlass wechselnden „Proprium“ (Introitus, Sequenz, Offertorium, Communion). Das sonst in Messen enthaltene Gloria (für freudige Anlässe) und das Credo (für Sonntage und Feste) entfallen. Die erste vollständige Requiem-Vertonung stammt aus dem 15. Jahrhundert von Johannes Ockeghem. Im 19. Jahrhundert verselbständigte sich das Requiem als vokalsinfonische Trauermusik auch außerhalb des liturgischen Kontextes.

VORBILD HÄNDEL

Mozart ließ sich bei der Komposition seines Requiems u. a. von Georg Friedrich Händels „Funeral Anthem for Queen Caroline“ HWV 264 inspirieren. Die musikalische Substanz des Introitus gewann er beispielsweise aus dem ersten Chorsatz „The ways of Zion do mourn“ – unter Transposition des g-Moll-Originals nach d-Moll und Übernahme der Staccato-Artikulation in der instrumentalen Einleitung. Der Mozart-Zeitgenosse Maximilian Stadler bemerkte diesbezüglich: „Wahre Kenner werden sich gewiß einen köstlichen Genuß verschaffen, wenn sie Händels Anthem und Mozart's Requiem vergleichen. Sie werden sehen, wie künstlich [kunstvoll] beyde Meister ihren verschiedenen Choral bearbeiteten und das ganze Motiv ausführten; Sie werden beyde bewundern, und nicht wissen, welchem Sie den Vorzug einräumen sollten.“

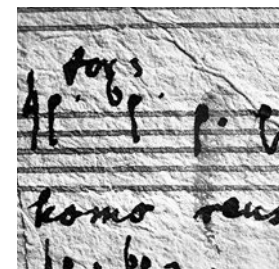
das erste Klavierkonzert nach drei Jahren und Anfang April sein letztes Streichquintett Es-Dur KV 614. Bald danach war Mozart mit der Komposition der „Zauberflöte“ für Emanuel Schikaneders Freihaustheater beschäftigt, Mitte Juli 1791 erhielt er den Auftrag zu seiner letzten Oper „La clemenza di Tito“ und am 7. Oktober beendete er sein Klarinettenkonzert. Anschließend arbeitete der Komponist überwiegend an seinem letzten Werk, dem Requiem KV 626, dessen Entstehungsumstände der erste Mozart-Biograf Franz Xaver Niemetschek als „geheimnisvoll“ und „merkwürdig“ beschrieben hat: Im Frühsommer 1791 war Mozart „ein Brief ohne Unterschrift von einem unbekanntem Bothen“ übergeben worden, der „die Anfrage enthielt, ob Mozart eine Seelenmesse zu schreiben übernehmen wollte.“ Über das Honorar von 50 Dukaten sei man sich schnell einig geworden, zumal besagter Bote die Hälfte des Geldes im Voraus bezahlte; Mozart wurde verpflichtet, nichts zu unternehmen, „den Besteller zu erfahren, indem es gewiß vergeblich seyn würde.“

Da Mozart mit seinem „Tito“ beschäftigt war, blieb die Arbeit am Requiem zunächst liegen. Schließlich entwarf er in einem ersten Arbeitsschritt die Hauptstimmen der ersten vier Sätze, um in einem zweiten Durchgang die vorhandenen Leerstellen aufzufüllen. Weitgehend vollständig komponiert und instrumentiert ist nur der Introitus „Requiem aeternam“. Ab dem Kyrie hat Mozart alle Sätze bis zum „Hostias“ des Offertoriums nur in den Hauptstimmen entworfen, inklusive aller Vokalstimmen und Instrumentalbass. Von diesen begonnenen Sätzen liegt nur der letzte Satz der Sequenz („Lacrimosa“) nicht vor: Die Handschrift endet in Takt acht, was insofern überrascht, als Mozart die beiden folgenden Offertoriums-Sätze ja noch skizziert hat. In der Partitur ließ er nach besagten acht Takten zweieinhalb Seiten Platz, die

genug Raum geboten hätten, die fehlenden drei Verse samt „Amen“ in gleicher Weise zu vertonen wie den Beginn. Zu den übrigen Sätzen Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Communio ist im Autograf keine einzige Note überliefert. Inwieweit Mozart Skizzen anfertigte – seine Frau sprach später von diversen „Zettelchen“ – ist unbekannt. Erhalten ist nur ein 1960 aufgefundenes Einzelblatt, das zusammen mit einer Skizze zur „Zauberflöten“-Ouvertüre einen Entwurf der Takte sieben bis zehn des „Rex tremendae“ enthält sowie die Skizze einer „Amen“-Figur, die offenbar für den Schluss des „Lacrimosa“ gedacht war.

Mitte September 1791 erkrankte Mozart, wobei er ab dem 20. November unter großen Schmerzen bettlägerig war: „Es begann“, so der frühe Mozart-Biograf Georg Nikolaus von Nissen, „mit Geschwulst an Händen und Füßen und einer beynahe gänzlichen Unbeweglichkeit, derselben, der später plötzliches Erbrechen folgte, welche Krankheit man ein hitziges Frieselfieber nannte. Bis zu zwey Stunden vor seinem Verscheiden blieb er bey vollkommenem Verstande.“ Der sterbende Komponist wurde von zwei führenden Wiener Ärzten behandelt, Matthias von Sallaba und Thomas Franz Closset, von denen letzterer (laut der glaubhaft erscheinenden Überlieferung des englischen Verlegers Vincent Novello) bei Mozarts Tod am 5. Dezember 1791 um 0.55 Uhr anwesend war.

Viele Jahre später erzählte Constanze Mozart Vincent Novello und seiner Frau, dass Wolfgang „von dem Gedanken besessen war, jemand hätte ihm aqua toffana eingegeben“, ein geruchs-, farb- und geschmackloses Gift, das schon im 16. Jahrhundert bekannt war. Mary Novellos Tagebuch hat Constanzes Zitate der Worte ihres Mannes festgehalten: „Ich weiß, daß ich sterben muß, rief er [Mozart], jemand hat [...] den Tag meines



Die letzten von Mozart geschriebenen Noten im „Lacrimosa“ seines Requiems

MOZARTS LETZTE STUNDEN

Ich Liefwieder was ich Konte zu meiner Trost Loßen Schwester [Constanze Mozart], da war der Sissmaier [Franz Xaver Süßmayr] bey M[ozart]: am Bette dan Lag auf der Deke das Bekante Requ[i]em und M: Explicirte jhm wie seine Meinung seie daß er es Nach seinem Todte Vollen den sollte, ferner Trug er seiner Frau auf seinen Todt geheim zu halten, bis sie nicht Vor Tag Albrechtsberger [Johann Georg Albrechtsberger] davon benachrichtig hätte, [...] Glosett der Docter wurde Lange gesucht [...]. Er und Verordnete jhm noch Kalte Umschlage über seinen Glühenden Kopfe welche jhn auch so erschütterten, daß Er nicht mehr zu sich Kam bis er nicht Verschieden, sein Leztes war noch wie Er mit dem Munde die Paucken, in seinem Requ[i]em aus Trüken wolte, daß höre ich noch iez...

Sophie Haibel, die Schwester von Constanze Mozart, im Jahr 1825 in ihren Erinnerungen an Mozarts letzte Tage

TODESURSACHE (UN)GEKLÄRT

Laut Totenschein starb Mozart an „hitzigem Frieselfieber“, was keine Krankheitsdiagnose ist, sondern eine Angabe von Symptomen. Über die wirkliche Todesursache wurde lange spekuliert, wobei man rheumatisches Fieber, Syphilis und Trichinellose in Betracht zog. Neuere Forschungen, die 2009 in den „Annals of Internal Medicine“ veröffentlicht wurden, haben ergeben, dass der Komponist Opfer einer Pharyngitis-Epidemie geworden sein könnte, die seinerzeit Wien heimgesucht hatte. Laut Zeitzeugen habe er neben Krämpfen, Fieber, einem Ausschlag und starken Schwellungen am gesamten Körper auch eine starke Schwellung im Hals entwickelt – typische Symptome dieser durch Streptokokken ausgelösten Angina, welche zu einer akuten Nierenentzündung führen kann. Dabei stützen sich der niederländische Forscher Richard Zegers und seine Kollegen bei ihrer These auf das Todesregister von Wien in den Monaten um Mozarts Tod, in denen das Ableben von 3442 Männern und 1569 Frauen mit ähnlichen Symptomen registriert wurde.

Todes genau vorher berechnet – und dafür haben sie ein Requiem bestellt – ich schreibe es für mich selbst.“ Eine Legende, die nicht zuletzt der Musikwissenschaftler Otto Deutsch 1964 widerlegen konnte. Denn Mozart komponierte sein Requiem für einen gewissen Grafen von Walsegg, der selbst Flöte und Violoncello spielte und die eigentümliche Angewohnheit hatte, bei renommierten Komponisten anonym Werke zu bestellen, um sie später in eigenhändiger Abschrift als Eigenkompositionen auszugeben. Als am 14. Februar seine Frau Anna starb, kam er (vielleicht durch Puchberg, der sich seinerzeit bei ihm aufhielt) auf die Idee, zu ihrem Andenken Mozart ein Requiem komponieren zu lassen; der unbekannte „graue Bote“ (Mozart) war ein Bediensteter des Adligen, der dem Auftrag seines Dienstherrn nachkam.

Nach dem Tod ihres Mannes hatte Constanze Mozart ein kapitaless Interesse daran, den Fragment gebliebenen Kompositionsauftrag des Grafen von Walsegg zu erfüllen, die Partitur vollenden zu lassen und den Anschein zu erwecken, dass Mozart die Messe vor seinem Tod noch vollendet hätte. Zunächst beauftragte sie Mozarts Schüler Franz Jacob Freystädtler, der die Kyrie-Fuge mit zusätzlichen fast ausschließlich colla parte gehenden (also vorhandene Musik übernehmenden) Stimmen versah. Am 21. Dezember 1791 gab sie das Material dann dem späteren Hofkapellmeister Joseph Eybler, der in der Sequenz Passagen auf der Grundlage des Vorhandenen vervollständigte, aber am echten Weiterkomponieren scheiterte. Als nächsten bat Constanze den Komponisten Maximilian Stadler, der in einer eigenen Abschrift Ergänzungen vornahm, aber ebenfalls davon Abstand nahm, der Musik Eigenes hinzuzufügen. Diese mit Abstand schwierigste Aufgabe übernahm schließlich Franz Xaver Süßmayr, der über seine Arbeit in einem am 8. Februar 1800

verfassten Brief an Breitkopf & Härtel berichtete: „Von dem Verse – Judicandus homo reus etc: hab ich dies Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus – Benedictus – und Agnus Dei ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit [Geschlossenheit] zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen.“

Süßmayr legte eine neue Partitur an, in der er auch die von Eybler und Stadler vorgenommene Instrumentation überarbeitete und die bis spätestens Ende Februar 1792 vollendet war. So kam es, dass schließlich zwei Partituren vorlagen: die „Arbeitspartitur“, die nur Mozarts Handschrift und Eyblers Ergänzungen enthielt und von Süßmayr als Arbeitsgrundlage benutzt wurde, und das Manuskript der von Süßmayr fertiggestellten Fassung. Letztere wurde mit einer von Süßmayr gefälschten Unterschrift Mozarts versehen, auf 1792 datiert und dem Boten des anonym gebliebenen Grafen Walsegg übergeben. Ungeachtet des vertraglich festgeschriebenen Exklusivitätsanspruchs ließ Constanze von der kompletten Süßmayr-Partitur Kopien anfertigen und verkaufte bereits am 4. März 1792 eine davon an Friedrich Wilhelm II. von Preußen sowie vier Jahre später eine weitere an den Kurfürsten von Sachsen. Hinzu kamen die Einnahmen aus einer öffentlichen Aufführung des Werks, die am 2. Januar 1793 zum Besten von Mozarts Witwe auf Betreiben Gottfried van Swietens im Konzertsaal des Wiener Gasthauses „Jahns Traiteurie“ gegeben wurde. Das Kyrie erklang dabei in der von Freystädtler vervollständigten Colla-parte-Instrumentierung. Bereits am 10. Dezember 1791 waren die Sätze Introitus und Kyrie im Rahmen der Exequien zu hören gewesen, die Schikaneder für Mozart hatte abhalten lassen. Die erste vollständige Aufführung des Requiems in seiner ursprünglichen Zweckbestimmung als Totenmesse für die verstorbene



An pathetischen künstlerischen Darstellungen von Mozarts letzten Tagen mangelt es nicht. Auf diesem Gemälde von F. Christian Bande dirigiert der Komponist sein Requiem sogar noch aus dem Sterbebett

ANWEISUNG ZUR VOLLENDUNG

Als er [Mozart] seinen Tod vorhersah, sprach er mit dh: Süßmeyer, izigem K. K. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie es ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetieren, und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war.

Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel, 27. März 1799

MUSIKALISCHER TESTA-
MENTSOLLSTRECKER

Die Endigung des Werkes wurde mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen gehäuften Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittieren. Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wusste, daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt, und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte.

Franz Xaver Süßmayr an Breitkopf & Härtel, 8. Februar 1800

ne Gräfin von Walsegg fand am 14. Dezember 1793 in der Stiftskirche des Zisterzienserstiftes Neukloster in der Wiener Neustadt statt. Der Graf, der von den vorangegangenen Aufführungen des Requiems offenbar nichts mitbekommen hatte, dirigierte aus einer eigenen Partiturabschrift, die ihn als Autoren ausgab.

Die Erstausgabe von Mozarts Requiem in der von Süßmayr vervollständigten Version erschien 1800 im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. In dieser Form ging das Werk für rund 170 Jahre lang in die Musikgeschichte ein, bis ab Anfang der 1970er Jahre weitere Rekonstruktionen entstanden, unter anderem von Franz Beyer, Marius Flothuis, H. C. Robbins Landon, Robert Levin und David Black. Gattungsgeschichtlich steht das Werk, das „die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentirung, den neuen Kirchencomponisten als Muster gelten kann“ (E. T. A. Hoffmann), an einem musikhistorischen Wendepunkt. Denn war die Totenmesse über Jahrhunderte ausschließlich für den liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen, fand sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts Eingang in den Konzertsaal: Bereits am 20. April 1796 dirigierte Johann Gottfried Schicht das Stück im Leipziger Gewandhaus aus einer von Constanze Mozart angefertigten Kopie. Dabei wird Mozarts Requiem, anders als die monumentalen Requiem-Vertonungen von Hector Berlioz und Giuseppe Verdi, die den kirchlichen Rahmen sprengen, der liturgischen Sphäre durchaus gerecht. Bis heute erfüllt das Werk auch seine Funktion im Gottesdienst, wobei es als konzertantes Chorwerk im weltlichen Kontext nichts von seiner überwältigenden Wirkung verliert.

Harald Hodeige

Thomas Hengelbrock

Thomas Hengelbrock ist Chefdirigent des *NDR Elbphilharmonie Orchesters*, Gründer und Leiter der Balthasar-Neumann-Ensembles sowie Chef associé des *Orchestre de Paris*. Er zählt zu den herausragenden Opern- und Konzertdirigenten unserer Zeit. Neben zahlreichen Konzerten und Gastspielen mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* wird Hengelbrock in der Spielzeit 2017/18 im Rahmen seiner Position als Chef associé auch das *Orchestre de Paris* regelmäßig dirigieren, u. a. zu dessen Jubiläumsfeierlichkeiten in Paris. Weiterhin eröffnet er mit dem *Royal Concertgebouw Orchestra* die Saison in Amsterdam und gastiert mit seinen Balthasar-Neumann-Ensembles deutschlandweit sowie in Wien, Brüssel, Luxemburg, San Sebastián und Paris.

Prägend für Hengelbrocks künstlerische Entwicklung waren seine Assistentztätigkeiten bei Antal Dorati, Witold Lutosławski und Mauricio Kagel, die ihn früh mit zeitgenössischer Musik in Berührung brachten. Neben der umfassenden Beschäftigung mit der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts widmet er sich intensiv der historisch informierten Aufführungspraxis und trug maßgeblich dazu bei, das Musizieren auf Originalinstrumenten dauerhaft im deutschen Konzertleben zu etablieren. In den 1990er Jahren gründete er die Balthasar-Neumann-Ensembles, mit denen er regelmäßig für Aufsehen sorgt. Auch als künstlerischer Leiter der Kammerphilharmonie Bremen, des Feldkirch Festivals und als Musikdirektor der Wiener Volksoper realisierte er szenische und genreübergreifende Projekte. Regelmäßig ist Hengelbrock an der *Opéra de Paris*, dem *Festspielhaus Baden-Baden* oder dem *Teatro Real Madrid* zu Gast. 2016 wurde ihm der *Herbert von Karajan Musikpreis* verliehen.



HÖHEPUNKTE MIT DEM
NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER (2011 – 2017)

- Eröffnung der Elbphilharmonie Hamburg
- Gastspiele u. a. im Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Festspielhaus Baden-Baden und Théâtre des Champs-Élysées in Paris
- Asien-Tournee mit Konzerten in Seoul, Beijing, Shanghai, Osaka und Tokio
- Eröffnung des Festivals „Prager Frühling“
- TV-Produktionen wie „Musik entdecken mit Thomas Hengelbrock“
- CD-Einspielungen mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Schubert, Mahler sowie – zuletzt erschienen – mit den Sinfonien Nr. 3 & 4 von Johannes Brahms, erstmals aufgenommen in der Elbphilharmonie

Anna Lucia Richter



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Mahlers „Des Knaben Wunderhorn“ mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Bernard Haitink beim Lucerne Festival, in Luxemburg und im Concertgebouw Amsterdam
- Mendelssohns „Lobgesang“ mit dem Gürzenich-Orchester
- Debüt in Beethovens Neunter mit dem Freiburger Barockorchester in Berlin, Stuttgart und Freiburg
- Bach-Kantaten mit dem Tonkünstler-Orchester in Grafenegg sowie mit dem B'Rock Orchestra bei der Mozartwoche in Salzburg
- Rollendebüt als Servilia in Mozarts „Tito“ mit MusicAeterna unter Teodor Currentzis in Bremen, Genf, Dortmund und Paris
- Zerlina in Mozarts „Don Giovanni“ an der Oper Köln
- Liederabende in Stuttgart, Bilbao, München, den Niederlanden und Vilabertran
- Veröffentlichung der CD „Bach privat“

Anna Lucia Richter entstammt einer großen Musikerfamilie. Als langjähriges Mitglied des Mädchenchores am Kölner Dom erhielt sie seit ihrem neunten Lebensjahr Gesangsunterricht bei ihrer Mutter Regina Dohmen. Im Anschluss wurde sie von Prof. Kurt Widmer in Basel ausgebildet und schloss ihr Gesangstudium mit Auszeichnung bei Frau Prof. Klesie Kelly-Moog in Köln ab. Sie gewann zahlreiche internationale Preise, zuletzt im Februar 2016 den Borletti-Buitoni Trust Award. Als Konzertsängerin trat Anna Lucia Richter u. a. mit dem Lucerne Festival Orchestra unter Riccardo Chailly auf, mit dem Orchestre de Paris unter Thomas Hengelbrock, dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Daniel Harding, dem London Symphony Orchestra unter Bernard Haitink, dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer sowie mit dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam und der Staatskapelle Dresden. Ihr Opernrepertoire umfasst u. a. Partien wie Barbarina („Figaro“), Ilia („Idomeneo“), Zerlina („Don Giovanni“) oder Eurydice/La Musica in Monteverdis „Orfeo“. Besonders begeistert sich die Künstlerin für den Liedgesang. Sie ist mit einem umfangreichen Repertoire in allen großen Liedzentren zu Gast, so bei der Schubertiade Schwarzenberg, dem Rheingau Musik Festival, beim Heidelberger Frühling, dem Schleswig-Holstein Musik Festival oder in der Wigmore Hall London. Ihr US-Debüt gab sie mit drei Liederabenden in New Yorks Park Avenue Armory, begleitet von Gerold Huber. Ein weiteres US-Recital führte sie in die Weill Hall der Carnegie Hall mit ihrem viel beachteten und außergewöhnlichen „Liederkreis“-Programm mit Eichendorff-Vertonungen und Improvisationen, begleitet von Michael Gees.

Wiebke Lehmkuhl



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Eröffnungskonzerte des Tonhalle-Orchesters Zürich mit Beethovens Neunter
- Debüt beim Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst im Wiener Musikverein
- Konzerte mit den Berliner Philharmonikern: Brahms' Deutsches Requiem unter Yannick Nézet-Séguin und Bachs h-Moll-Messe unter Ton Koopmann
- Bachs Weihnachtsoratorium im Koncerthuset Kopenhagen, in der Philharmonie München und im Wiener Konzerthaus
- Bachs Matthäus-Passion in Madrid mit David Afkham
- Bach-Kantaten mit der Bachakademie in Leipzig
- Mendelssohns „Elias“ mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado in Freiburg, Paris und Madrid
- „Parsifal“ und „Meistersinger“ bei den Bayreuther Festspielen

Auf den internationalen Konzertpodien ist Wiebke Lehmkuhl eine begehrte Solistin. Sie war im Eröffnungskonzert der Elbphilharmonie zu erleben, sang beim Tonhalle-Orchester Zürich, im Gewandhaus Leipzig, bei den Berliner Philharmonikern und Bamberger Symphonikern, beim Orchestre de Paris, Swedish Radio Symphony Orchestra sowie in Bilbao, Tokio und Shanghai. Auch bei den wichtigsten Festivals ist sie gefragt, darunter das Schleswig-Holstein Musik Festival, das Lucerne Festival und „La Folle Journée“ in Nantes. Im Opernbereich ist sie regelmäßiger Gast bei den Bayreuther Festspielen; in der letzten Saison gab sie zudem ihr Debüt an der Oper Amsterdam in Händels „Jephtha“. Die junge Altistin arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Philippe Jordan, Daniele Gatti, Marc Minkowski, Franz Welser-Möst, Kent Nagano, Christian Thielemann und Daniel Harding. CD-Erscheinungen dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen, so z. B. Bachs Weihnachtsoratorium mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly oder C. P. E. Bachs Magnificat mit dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin unter Hans-Christoph Rademann. Die aus Oldenburg stammende Altistin erhielt ihre Gesangsausbildung bei Ulla Groenewold und bei Hanna Schwarz an der Musikhochschule Hamburg. Nach Gastengagements am Opernhaus Kiel und an den Staatsopern Hamburg und Hannover trat Lehmkuhl noch während ihres Studiums ihr erstes Festengagement am Opernhaus Zürich an. 2012 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Weitere Engagements führten sie mit dem „Ring des Nibelungen“ an die Opéra de Bastille in Paris und die Staatsoper München, wo sie in der „Götterdämmerung“ unter Kent Nagano sang.

Lothar Odinius



HÖHEPUNKTE 2016 - 2018

- Haydns „Schöpfung“ unter Roger Norrington beim Schleswig-Holstein Musik Festival
- Mahlers „Das Klagende Lied“ in Madrid
- Bachs „Johannes-Passion“ mit dem Orchestre de Paris unter Thomas Hengelbrock
- Strauß' „Eine Nacht in Venedig“ an der Opéra de Lyon und an der Oper Graz
- Telemann-Händel-Programm mit der Staatskapelle Dresden
- Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria“ am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und an der Opéra de Dijon unter Emmanuelle Haïm
- Wagners „Rheingold“ mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester unter Marek Janowski
- Mozarts c-Moll-Messe am Wiener Konzerthaus und in Danzig
- Mozarts „La clemenza di Tito“ an der Opera Vlaanderen

Lothar Odinius gehört zu den gefragtesten Konzert- und Oratoriansängern. Mit einem Repertoire vom Barock bis in die Gegenwart hat er sich international einen Namen gemacht. Er ist regelmäßiger Gast bei internationalen Festivals und in allen wichtigen Konzertsälen von Berlin, Wien, Mailand, London bis New York. Er hat mit Dirigenten wie Ivor Bolton, Adam Fischer, Emmanuelle Haïm, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Andrew Manze, Sir Neville Marriner, Marc Minkowski, Kirill Petrenko, Hans-Christoph Rademann, Helmuth Rilling, András Schiff, Peter Schreier, Andreas Spering, Christian Thielemann und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet. Gleichmaßen ist er auf der Opernbühne zu Hause und war bereits an den renommiertesten Häusern wie dem Opernhaus Zürich, dem Royal Opera House Covent Garden, der Opéra National de Paris, in Schwetzingen, in Glyndebourne und bei den Bayreuther Festspielen zu Gast. Schwerpunkt seines Repertoires bilden dabei alle großen Mozart-Rollen, vom lyrischen Tamino bis zum dramatischeren Idomeneo, sowie im Konzertbereich der Evangelist in den Oratorien von Bach. Odinius' Tätigkeit ist auf zahlreichen CD-Einspielungen dokumentiert, darunter Franz Schmidts „Das Buch mit den sieben Siegeln“ unter Franz Welser-Möst, Niccolò Jommellis „Il Vologeso“ unter Frieder Bernius, Haydn-Messen und Bachs h-Moll-Messe unter Helmuth Rilling, Mozarts „Lucio Silla“ unter Adam Fischer und „Der Schauspieldirektor“ unter Neville Marriner. Odinius studierte Gesang bei Anke Eggers in Berlin und wird von Neil Semer gesanglich betreut. In Meisterkursen bei Ingrid Bjoner, Alfredo Kraus und mehrfach bei Dietrich Fischer-Dieskau erhielt er weitere Anregungen für seine Arbeit.

Tareq Nazmi



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Beethovens „Leonore“ auf Tournee mit dem Freiburger Barockorchester unter René Jacobs mit Stationen in Athen, Wien, Brüssel, Amsterdam und Paris
- Haydns „Schöpfung“ an der Seite des Balthasar-Neumann-Chors und -Ensembles unter der Leitung von Thomas Hengelbrock in Konzerten in Dortmund, Luxemburg, Baden-Baden, Hannover und Düsseldorf
- Rollendebüt als Bottom in Britzens „A Midsummer Night's Dream“ am Theater an der Wien

Der deutsch-ägyptische Bass Tareq Nazmi studierte an der Hochschule für Musik und Theater in München bei Edith Wiens und Christian Gerhaher sowie privat bei Hartmut Elbert. Erste Bühnenerfahrung konnte der junge Bass an der Bayerischen Theaterakademie und als Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper sammeln, wo er von 2012 bis 2016 auch Ensemblemitglied war.

Als gefragter Konzertsolist verfügt Tareq Nazmi über ein breit gefächertes Repertoire, das von Bach bis Beethoven, von Haydn bis Brahms und von Mozart bis Dvořák reicht. Wichtige Stationen in der Vergangenheit waren sein Debüt beim Washington National Symphony Orchestra unter der Leitung von Christoph Eschenbach, Konzerte mit dem WDR Sinfonieorchester in der Kölner Philharmonie unter Bernard Labadie, sein Debüt beim Orchestre de Paris in Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ unter Daniel Harding, Beethovens Neunte Sinfonie mit dem Orquestra Gulbenkian in Lissabon unter Alain Altinoglu, Brahms' „Deutsches Requiem“ in San Sebastián unter Jukka-Pekka Saraste sowie Konzerte mit dem Deutschen Symphonieorchester Berlin unter Manfred Honeck. Mit den selten gespielten Konzertarien für Bassstimme von Mozart gab Tareq Nazmi unter Constantinos Carydis sein Debüt bei den Salzburger Festspielen 2016. Ein Jahr später kehrte er mit Mozarts Requiem unter Teodor Currentzis und der c-Moll-Messe unter Ivor Bolton nach Salzburg zurück. Als Liedsänger trat Tareq Nazmi zuletzt zusammen mit Gerold Huber in der Londoner Wigmore Hall, bei der Schubertiade Hohenems, in München, Ingolstadt, Detmold, Lambach und Regensburg auf.

Balthasar-Neumann-Chor



DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- 1991 von Thomas Hengelbrock gegründet
- gastiert heute in allen großen europäischen Konzertsälen und bei den renommiertesten Festivals
- Tourneen führen die Sänger regelmäßig durch Europa, nach China, Mexiko und in die USA
- Im Mittelpunkt der Beschäftigung steht neben romantischen und zeitgenössischen Werken die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts
- Innovative generverbindende Produktionen wie beispielsweise die „Nachtwache“ mit A-cappella-Chorwerken und von Johanna Wokalek gesprochenen Texten der Romantik feiern regelmäßig große Erfolge

Zu „einem der besten Chöre der Welt“ adelte das „Gramophone“-Magazin den Balthasar-Neumann-Chor bereits im Jahr 2011. Diesen Titel bekräftigt die in- und ausländische Presse regelmäßig. Nicht nur höchste musikalische Qualität, sondern vor allem künstlerische Vielseitigkeit hebt ihn aus der Reihe internationaler Vokalensembles heraus. Jeder Sänger ist in der Lage, als Solist aus dem Chor hervorzutreten und ebenso als Teil des Gesamtklangs in der Gruppe aufzugehen. Dies ermöglicht einzigartige Flexibilität in Besetzung und Repertoire. Der Namensgeber des Chors 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 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 in zeit- und genreübergreifenden Programmen zu erleben, die je nach Anlass und Konzertraum eigens entwickelt werden. Angereichert mit einer gehörigen Portion Leidenschaft für Musik und Menschen trifft hier neu belebte Tradition auf virtuose Spielfreude. Neben der Zusammenarbeit mit seinem künstlerischen Leiter und dem Balthasar-Neumann-Ensemble ist der Chor auch bei renommierten Dirigenten gefragt. Regelmäßig arbeitet er mit Olof Boman, Pablo Heras-Casado und Ivor Bolton zusammen.

REQUIEM

I. INTROITUS

| | |
|--|---|
| Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. | Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr und das ewige Licht leuchte ihnen. Dir, Gott, gebühret Lobgesang auf Sion und Dir entrichtet man Gelübde in Jerusalem. Erhöre mein Gebet, zu Dir kommt alles Fleisch. Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr und das ewige Licht leuchte ihnen. |
|--|---|

II. KYRIE

| | |
|--|---|
| Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. | Herr, erbarme Dich unser. Christus, erbarme Dich unser. Herr, erbarme Dich unser. |
|--|---|

III. SEQUENZ

1. DIES IRAE

| | |
|--|---|
| Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla: teste David cum Sibylla. | Tag des Zornes, Tag der Sünden, wird das Weltall sich entzünden, wie Sibyll und David künden. |
| Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus! | Welch ein Graus wird sein und Zagen, wenn der Richter kommt, mit Fragen streng zu prüfen alle Klagen! |

2. TUBA MIRUM

| | |
|---|---|
| Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum. | Laut wird die Posaune klingen, durch der Erden Gräber dringen, alle hin zum Throne zwingen. |
|---|---|

| | |
|---|--|
| Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura. | Schauernd sehen Tod und Leben sich die Kreatur erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben. |
|---|--|

| | |
|--|--|
| Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur. | Ein Buch wird aufgeschlagen, in dem genau ist eingetragen, jede Schuld aus Erdentagen. |
|--|--|

| | |
|--|---|
| Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit: nil inultum remanebit. | Sitzt der Richter dann zu richten, wird sich das Verborgene lichten; nichts kann vor der Strafe flüchten. |
|--|---|

| | |
|--|--|
| Quid sum miser tunc dicturus? quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus? | Was werd ich Armer dann sagen, welchen Anwalt mir erfragen, wenn Gerechte selbst verzagen? |
|--|--|

3. REX TREMENDAE

| | |
|---|---|
| Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis. | König schrecklicher Gewalten, frei ist Deiner Gnade Schalten, Gnadenquell, lass Gnade walten. |
|---|---|

4. RECORDARE

| | |
|--|---|
| Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae: ne me perdas illa die. | Milder Jesus, willst erwägen, dass Du kämest meinerwegen, schleudre mir nicht Fluch entgegen. |
|--|---|

| | |
|---|--|
| Quaerens me sedisti lassus: redemisti crucem passus: tantus labor non sit cassus. | Bist mich suchend müd gegangen, mir zum Heil am Kreuz gegangen, mög dies Mühn zum Ziel gelangen. |
|---|--|

| | |
|--|---|
| Iuste iudex ultionis, donum fac remissionis, ante diem rationis. | Richter Du gerechter Rache, Nachsicht üb in meiner Sache, eh ich zum Gericht erwache. |
|--|---|

Ingemisco, tanquam reus:
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, Deus.

Seufzend steh ich schuldbevangen,
schamrot glühen meine Wangen,
lass mein Bitten Gnad erlangen.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Hast vergeben einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.

Preces meae non sunt dignae:
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen,
doch aus Güte lass geschehen,
dass der Höll ich mög entgehen.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Bei den Schafen gib mir Weide,
von der Böcke Schar mich scheidet,
stell mich auf die rechte Seite.

5. CONFUTATIS

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis.
Voca me cum benedictis.

Wird die Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
rufe mich zur Sel'gen Wohnung.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue,
sel'ges Ende mir verleihe.

6. LACRIMOSA

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.
Amen.

Lass ihn, Gott, Erbarmen finden,
Milder Jesus, Herrscher Du,
schenke ihnen ew'ge Ruh.
Amen.

IV. OFFERTORIUM**1. DOMINE JESU**

| | |
|--|--|
| <p>Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.</p> | <p>Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit, erlöse die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von den Qualen der Hölle und von den Tiefen der Unterwelt. Befreie sie aus dem Rachen des Löwen, damit die Hölle sie nicht verschlinge, damit sie nicht in die Finsternis stürzen, sondern es führe sie der Bannerträger, der heilige Michael, zum heiligen Licht, das Du einst dem Abraham und seinem Geschlecht verheißen hast.</p> |
|--|--|

2. HOSTIAS

| | |
|---|---|
| <p>Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.</p> | <p>Opfer und Gebete bringen wir Dir dar zum Lobe. Nimm sie an für jene Seelen, derer wir heute gedenken. Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben, das Du einst dem Abraham und seinem Geschlecht verheißen hast.</p> |
|---|---|

GESANGSTEXTE

Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem

V. SANCTUS

| | |
|---------------------------------------|---|
| Sanctus, Sanctus, Sanctus | Heilig, heilig, heilig, |
| Dominus, Deus Sabaoth. | Herr, Gott der Heerscharen. |
| Pleni sunt caeli et terra gloria tua. | Himmel und Erde sind erfüllt von |
| Osanna in excelsis. | Deiner Herrlichkeit. Hosianna in der Höhe. |

VI. BENEDICTUS

| | |
|--|---|
| Benedictus, qui venit in nomine Domini. | Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn. |
| Osanna in excelsis. | Hosianna in der Höhe. |

VII. AGNUS DEI

| | |
|---|---|
| Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. | Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, gib ihnen die Ruhe. |
| Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam. | Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt, gib ihnen die ewige Ruhe. |

VIII. COMMUNIO

| | |
|---|--|
| Lux aeterna luceat eis, Domine: cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. | Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr, mit Deinen Heiligen ewiglich, denn Du bist gütig. |
| Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. | Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen |
| Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. | mit Deinen Heiligen ewiglich, denn Du bist gütig. |

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

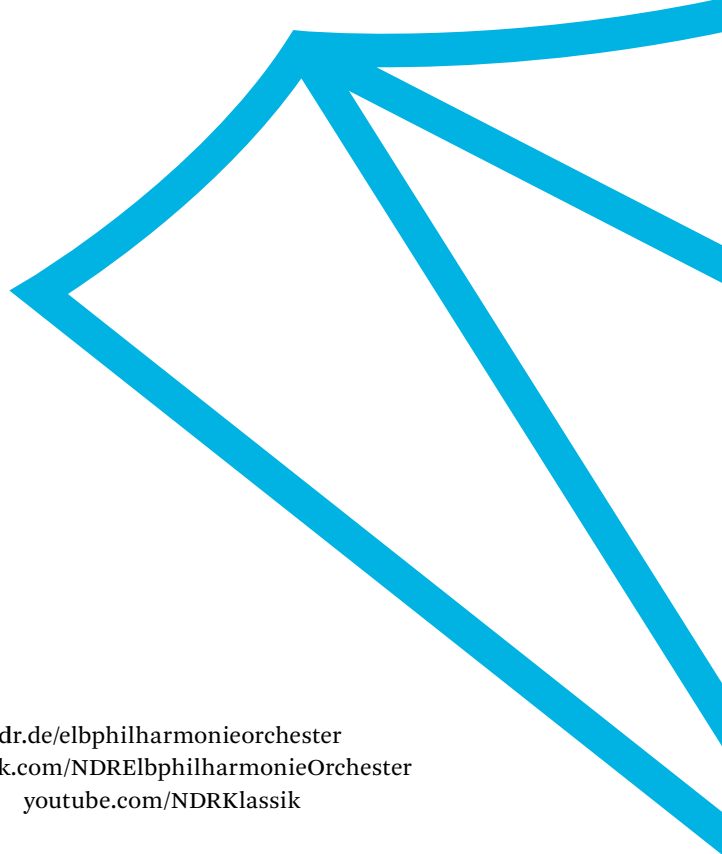
Die Einführungstexte von Julius Heile und Dr. Harald Hodeige
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos

AKG-Images / Imagno / Votava (S. 4)
AKG-Images / De Agostini Picture (S. 7)
AKG-Images / Erich Lessing (S. 09)
AKG-Images (S. 11)
Florence Grandidier (S. 13)
Matthias Baus (S. 14)
Sound & Picture Design (S. 15)
Rut Sigurdardóttir (S. 16)
Rut Sigurdardóttir (S. 17)
Florence Grandidier (S. 18)

NDR Markendesign
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
Druck: Nehr & Co. GmbH
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.



nдр.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik