



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685–1759)

Der Messias

HWV 56

Oratorium in drei Teilen nach Bibeltexten zusammengestellt von Charles Jennens,
deutsche Übersetzung von C. D. Ebeling.
In der Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), KV 572

Three-part Oratorio with scriptural texts by Charles Jennens,
German translation by C. D. Ebeling.
Transcription by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), KV 572

Donna Brown, Sopran I
Cornelia Kallisch, Sopran II

Roberto Saccà, Tenor
Alastair Miles, Bass

Gächinger Kantorei Stuttgart
Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling

Aufnahmeleitung / Producer: Joachim Augustin
Digitalschnitt / Digital editor: Richard Hauck
Einführungstext / Programme notes: Dr. Andreas Holschneider
Redaktion / Editing: Katharina Fritz
Design: Zeichen D, Ann-Marie Falk
Cover: Tizian (um 1487/90–1576): Segnender Christus, um 1565 / akg-images

Eine Koproduktion mit dem ZDF

Eine große Auswahl von über 800 Klassik-CDs und DVDs finden Sie bei
hänssler CLASSIC unter www.haenssler-classic.de,
auch mit Hörbeispielen, Download-Möglichkeiten und Künstlerinformationen.
E-Mail-Kontakt: classic@haenssler.de

Enjoy a huge selection of more than 800 classical CDs and DVDs from
hänssler CLASSIC at www.haenssler-classic.com,
including listening samples, download and artist related information.
E-mail contact: classic@haenssler.de





CD 1 Der Messias HWV 56 | In der Bearbeitung von W. A. Mozart (KV 572)

Erster Teil

Nr. 1	Ouvertüre <i>Grave – Allegro moderato</i>	1	2:52
Nr. 2	Accompagnato-Rezitativ (<i>Tenor</i>) Tröstet Zion!	2	3:01
	Arie (<i>Tenor</i>) Alle Tale macht hoch und erhaben	3	3:19
Nr. 3	Chor Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn	4	3:16
Nr. 4	Accompagnato-Rezitativ (<i>Bass</i>) So spricht der Herr	5	1:20
	Arie (<i>Bass</i>) Doch wer mag ertragen den Tag seiner Ankunft	6	4:28
Nr. 5	Soloquartett und Chor Und er wird reinigen die Kinder Levi	7	2:36
	Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Denn sieh! Eine Jungfrau wird schwanger	8	0:25
Nr. 6	Arie (<i>Sopran II</i>) O du, die Wonne verkündet in Zion	9	3:50
	Chor O du, die Wonne verkündet in Zion	10	1:41
Nr. 7	Accompagnato-Rezitativ (<i>Bass</i>) Blick auf! Nacht bedeckt das Erdreich	11	2:16
	Arie (<i>Bass</i>) Das Volk, das im Dunkeln wandelt	12	4:01
Nr. 8	Soloquartett und Chor Uns ist zum Heil ein Kind geboren	13	3:55
Nr. 9	Pifa (Hirtenmusik)	14	2:49
	Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Es waren Hirten beisammen auf dem Felde	15	0:15

Nr. 10	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Und sieh! Der Engel des Herrn trat zu ihnen	16	0:21
	Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Und der Engel sprach zu ihnen	17	0:40
Nr. 11	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Und alsobald war da bei dem Engel	18	0:21
Nr. 12	Chor Ehre sei Gott in der Höhe!	19	1:42
Nr. 13	Arie (<i>Tenor</i>) Erwach' zu Liedern der Wonne	20	4:07
	Rezitativ (<i>Sopran I</i>) Dann tut das Auge des Blinden sich auf	21	0:26
Nr. 14	Arie (<i>Sopran I</i>) Er weidet seine Herde	22	5:22
Nr. 15	Soloquartett und Chor Sein Joch ist sanft	23	2:30

Total Time CD 1 55:33

CD 2 Der Messias HWV 56 | In der Bearbeitung von W. A. Mozart (KV 572)

Zweiter Teil

Nr. 16	Chor Kommt her und seht das Lamm!	1	2:21
Nr. 17	Arie (<i>Sopran II</i>) Er ward verschmähet	2	11:32
Nr. 18	Chor Wahrlich, wahrlich! Er litt unsre Qual	3	1:59

Höhe: 120 mm





CD 2 Der Messias HWV 56 | In der Bearbeitung von W. A. Mozart (KV 572)

Nr. 19	Chor Durch seine Wunden sind wir geheilet	4	1:49
Nr. 20	Chor Wie Schafe geh'n	5	3:50
Nr. 21	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran I</i>) Und alle, die ihn seh'n	6	0:44
Nr. 22	Chor Er traute Gott	7	2:25
Nr. 23	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Die Schmach bricht ihm sein Herz	8	2:12
	Arie (<i>Sopran II</i>) Schau hin und sieh!	9	1:38
Nr. 24	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran I</i>) Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden	10	0:32
	Arie (<i>Sopran I</i>) Doch du liebest ihn im Grabe nicht	11	2:12
Nr. 25	Chor Machet das Tor weit	12	3:15
	Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Zu welchen von den Engeln hat er je gesagt	13	0:15
Nr. 26	Chor Der Herr gab das Wort	14	1:10
Nr. 27	Arie (<i>Sopran I</i>) Wie lieblich ist der Boten Schritt	15	2:08
Nr. 28	Chor Ihr Schall ging aus	16	1:23
Nr. 29	Arie (<i>Bass</i>) Warum entbrennen die Heiden	17	4:52
Nr. 30	Chor Brecht entzwei die Ketten alle	18	1:52
	Rezitativ (<i>Tenor</i>) Der da wohnt im Himmel	19	0:13

Nr. 31	Arie (<i>Tenor</i>) Du zerschlägst sie mit dem Eisenszepter	20	2:08
Nr. 32	Chor Halleluja	21	4:15

Dritter Teil

Nr. 33	Arie (<i>Sopran I</i>) Ich weiß, dass mein Erlöser lebet	22	5:24
Nr. 34	Chor Wie durch Einen der Tod	23	2:10
Nr. 35	Accompagnato-Rezitativ (<i>Bass</i>) Merkt auf!	24	0:37
	Arie (<i>Bass</i>) Sie schallt, die Posaun'	25	2:26
	Rezitativ (<i>Sopran II</i>) Dann wird erfüllt	26	0:21
Nr. 36	Duett (<i>Sopran II, Tenor</i>) O Tod, wo ist dein Pfeil	27	1:42
Nr. 37	Chor Doch Dank sei Dir Gott	28	2:17
	Accompagnato-Rezitativ (<i>Sopran I</i>) Wenn Gott ist für uns	29	1:35
Nr. 38	Chor Würdig ist das Lamm	30	3:35
	Chor Amen	31	3:08

Total Time CD 2 76:00



CD 1

Libretto

Erster Teil

1

Ouvertüre

Grave – Allegro moderato

2

Accompagnato-Rezitativ (*Tenor*)

Tröstet Zion, spricht eu'r Gott. Geht, ihr Friedensboten, nach Jerusalem und prediget ihr, dass ihre Ritterschaft ein Ende hat, dass ihre Missetat vergeben ist! Vernehmt die Stimme des Predigers in der Wüste: bereitet dem Herrn den Weg, und bahnet die Pfade der Wüsten unserm Gott!

3

Arie (*Tenor*)

Alle Tale macht hoch und erhaben und senkt die Berge und Hügel vor ihm, macht eb'ne Bahn und, was rau ist, macht gleich!

4

Chor

Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn, wird offenbart. Alle Völker werden es sehen, denn es ist Gott, der es verheißen hat.

5

Accompagnato-Rezitativ (*Bass*)

So spricht der Herr, Gott Zebaoth: Noch eine kleine Zeit, und ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trock'ne, alle Völker beweg' ich, den Himmel, die Erde, das Meer, das Trock'ne beweg' ich, spricht Gott, wenn nun der Trost aller Heiden erscheint.

Mal 3,1

Der Herr, den ihr sucht, kommt plötzlich zu seinem Tempel und der Engel des Bundes, des ihr begehret. Sieh! Er kommt, spricht Gott, der Herr.

Part One

Overture

*Grave – Allegro moderato*Accompanied recitative (*Tenor*)

Comfort ye, comfort ye my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplish'd, that her iniquity is pardon'd. The voice of him that crieth in the wilderness: Prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.

Aria (*Tenor*)

Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill made low, the crooked straight, and the rough places plain.

Chorus

And the glory of the Lord shall be revealed. And all flesh shall see it together, for the mouth of the Lord hath spoken it.

Accompanied recitative (*Bass*)

Thus saith the Lord of Hosts: Yet once, a little while, and I will shake the heav'ns and the earth, the sea and the dry land, and I will shake all nations, and the desire of all nations shall come.

The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to His temple, ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in, behold He shall come, saith the Lord of hosts.

Arie (*Bass*)

Doch wer mag ertragen den Tag seiner Ankunft und wer besteh'n, wenn er sich zeigt? Denn er ist gleich des Goldschmieds Feuer.

Soloquartett und Chor

Und er wird reinigen die Kinder Levi, damit sie bringen, Herrlicher dir, ein Opfer der Gerechtigkeit.

Rezitativ (*Sopran II*)

Denn sieh! Eine Jungfrau wird schwanger, gebiert einen Sohn und nennet ihn Immanuel: Gott mit uns!

Arie (*Sopran II*)

O du, die Wonne verkündet in Zion, steig' empor zu der Höhe der Berge, o du, die Wonne verkündet in Jerusalem, heb' auf die Stimme mit Macht, dein Gesang schalle getrost, verkünde den Städten Juda: er kommt, eu'r Gott! O du, die Wonne verkündet in Zion, mach' dich auf, strahle freudig einher, denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir.

Chor

O du, die Wonne verkündet in Zion, verkündet in Jerusalem, heb' auf die Stimme mit Macht, verkünde den Städten Juda: er kommt, eu'r Gott! Die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir.

Accompagnato-Rezitativ (*Bass*)

Blick auf! Nacht bedeckt das Erdreich, dunkle Nacht die Völker; doch über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheint über dir, und die Heiden wandeln in deinem Licht und die Könige im Glanze deines Aufgangs.

Aria (*Bass*)

But who may abide the day of His coming, and who shall stand when He appeareth? For He is like a refiner's fire.

Solo quartet and Chorus

And He shall purify the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.

Recitative (*Soprano II*)

Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Emmanuel, "God with us".

Aria (*Soprano II*)

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain, o thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength, lift it up, be not afraid, say unto the cities of Judah: Behold your God! O thou that tellest good tidings to Zion, arise, shine for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.

Chorus

O thou that tellest good tidings to Zion, good tidings to Jerusalem, arise, say unto the cities of Judah: Behold your God, the glory of the Lord is risen upon thee.

Accompanied recitative (*Bass*)

For behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people: but the Lord shall arise upon thee, and His glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.

Mal 3,2 6

Mal 3,3 7

Jes 7,14 8

Jes 40,9 9

Jes 60,1 10

Jes 60,2-3 11

Höhe: 120 mm





CD 1

Libretto

12 Jes 9,2

13 Jes 9,6

14

15 Lk 2,8

16 Lk 2,9

17 Lk 2,10–11

18

Arie (Bass)

Das Volk, das im Dunkeln wandelt, es sieht ein großes Licht. Und die da wohnen im Schatten des Todes, es scheint helle über sie.

Soloquartett und Chor

Uns ist zum Heil ein Kind geboren, uns zum Heil ein Sohn gegeben, dessen Herrschaft ist auf seiner Schulter, und sein Nam' wird genannt: Wunderbar, Herrlichkeit und Rat und Kraft und Held und ewig Vater und Friedefürst.

Pifa (Hirtenmusik)

Larghetto e sempre piano

Rezitativ (Sopran II)

Es waren Hirten beisammen auf dem Felde, die hüteten ihre Herde des Nachts.

Accompagnato-Rezitativ (Sopran II)

Und sieh! Der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie erschrakten sehr.

Rezitativ (Sopran II)

Und der Engel sprach zu ihnen: fürchtet euch nicht! Ich bring' euch große Freude, Wonn' und Heil für alle Völker, denn euch ist heut' in Davids Stadt der Heiland geboren, der Heiland, der Gesalbte, der Herr.

Accompagnato-Rezitativ (Sopran II)

Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heere, die lobten Gott und sprachen:

Aria (Bass)

The people that walked in darkness have seen a great light. And they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.

Solo quartet and Chorus

For unto us a Child is born, unto us a Son is given, and the government shall be upon His shoulder, and His Name shall be called: Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace!

Pifa (Pastoral Symphony)

Larghetto e sempre piano

Recitative (Soprano II)

There were shepherds abiding in the fields, keeping watch over their flock by night.

Accompanied recitative (Soprano II)

And so, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone round about them and they were sore afraid.

Recitative (Soprano II)

And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord.

Accompanied recitative (Soprano II)

And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host, praising God, and saying:

Chor

Ehre sei Gott in der Höhe! Und Fried' auf Erden!
Und allen Menschen Heil!

Arie (Tenor)

Erwach' zu Liedern der Wonne, frohlocke, du Tochter Zion, und jauchze, du Tochter Jerusalem, blick' auf, dein König kommt zu dir! Er ist ein Gerechter und ein Helfer und bringet Heil allen Völkern.

Rezitativ (Sopran I)

Dann tut das Auge des Blinden sich auf, und das Ohr des Tauben wird hören, dann hüpfet der Lahme wie ein Hirsch, und die Zunge der Stummen singt Lob.

Arie (Sopran I)

Er weidet seine Herde, ein guter Hirt, und sammelt seine Lämmer in seinen Arm. Er nimmt sie mit Erbarmen in seinen Schoß und leitet sanft, die gebären soll.

Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid, kommt her zu ihm, mit Traurigkeit Beladene, und er verleihet euch Ruh'! Nehmt sein Joch auf euch und lernet von ihm, denn er ist sanft und demutsvoll, dann findet ihr Ruh' für euer Herz!

Soloquartett und Chor

Sein Joch ist sanft, und leicht ist seine Last.

Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men!

Aria (Tenor)

Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, O daughter of Jerusalem, behold, thy King cometh unto thee. He is the righteous Saviour, and He shall speak peace unto the heathen.

Recitative (Soprano I)

Then shall the eyes of the blind be open'd, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.

Arie (Soprano I)

He shall feed His flock like a shepherd, and He shall gather the lambs with His arm; and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young.

Come unto Him all ye that labour, come unto Him that are heavy laden, and He will give you rest. Take His yoke upon you, and learn of Him, for He is meek and lowly of heart, and ye shall find rest unto your souls.

Solo quartet and Chorus

His yoke is easy, His burthen is light.

19 Lk 2,13–14

20 Sach 9,9–10

21 Jes 35,5–6

22 Jes 40,11

Mt 11,28–29

23 Mt 11,30

Höhe: 120 mm





CD 2

Libretto

Zweiter Teil

1

Joh 1,29

Chor

Kommt her und seht das Lamm! Es trägt die tötende Last, die Sünde der Welt.

2

Jes 53,3; 50,6

Arie (Soprano II)

Er ward verschmähet und verachtet, von Menschen verschmäht, ein Mann der Schmerzen und umgeben mit Qual. Er gab den Schlägen seinen Rücken und seine Wange der bitt'ren Feinde Wut, verbarg nicht die Stirn vor Schmach und Speichel.

3

Jes 53,4

Chor

Wahrlich! Er litt unsre Qual und trug unsre Schmerzen, ward verwundet für unsre Sünde, ward zerschlagen für unsre Missetat, damit wir Friede hätten.

4

Jes 53,5

Chor

Durch seine Wunden sind wir geheilet.

5

Jes 53,6

Chor

Wie Schafe geh'n, floh'n wir zerstreut, denn wir wallten jeder seinen eig'nen Weg; und der Herr hat nur auf ihn unsre Schulden hingewälzt.

6

Ps 22,8

Accompagnato-Rezitativ (Soprano I)

Und alle, die ihn seh'n, verspotten ihn, sie sperren auf die Lippen und schütteln das Haupt, sagend:

7

Ps 22,9

Chor

Er traute Gott, dass der ihn befreite. Lasst Gott befreien ihn, wenn er ihm wohlgefällt!

Part Two

Chorus

Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world.

Aria (Soprano II)

He was despised and rejected of men, a man of sorrows, and acquainted with grief. He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off the hair, He hid not His face from shame and spitting.

Chorus

Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows; He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities; the chastisement of our peace was upon Him.

Chorus

And with His stripes we are healed.

Chorus

All we like sheep have gone astray, we have turned ev'ry one to his own way; and the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.

Accompanied recitative (Soprano I)

All they that see Him, laugh Him to scorn; they shout out their lips, and shake their heads, saying:

Chorus

He trusted in God that he would deliver Him. Let Him deliver Him, if He delight in Him.

Accompagnato-Rezitativ (Soprano II)

Die Schmach bricht ihm sein Herz; er ist voll von Traurigkeit. Er sah umher, ob's jemand jammerte; aber da war keiner, der da Trost dem Dulder gab.

Arie (Soprano II)

Schau hin und sieh! Wer kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen?

Accompagnato-Rezitativ (Soprano I)

Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden, und um die Sünde seines Volkes ward er geplaget.

Arie (Soprano I)

Doch du ließest ihn im Grabe nicht; du ließest nicht zu, dass dein Heiliger Verwesung sah.

Chor

Machet das Tor weit dem Herrn und machet vor ihm die ew'gen Pforten hoch, denn der König der Ehren ziehet ein! Wer ist der König der Ehren? Der Herr stark und mächtig im Streite. Machet das Tor weit dem Herrn und machet vor ihm die ew'gen Pforten hoch, denn der König der Ehren ziehet ein! Wer ist der König der Ehren? Gott Zebaoth. Er ist der König der Ehren.

Rezitativ (Soprano II)

Zu welchen von den Engeln hat er je gesagt: Du bist mein Sohn, von Ewigkeit her bist du es!

Chor

Der Herr gab das Wort. Groß war die Menge der Boten Gottes.

Accompanied recitative (Soprano II)

Thy rebuke hath broken His heart; He is full of heaviness. He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort Him.

Aria (Soprano II)

Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow!

Accompanied recitative (Soprano I)

He was cut off out of the land of the living; for the transgression of Thy people was He stricken.

Aria (Soprano I)

But Thou didst not leave His soul in hell; nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption.

Chorus

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in! Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty, the Lord mighty in battle. Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in! Who is the King of Glory? The Lord of Hosts, He is the King of Glory.

Recitative (Soprano II)

Unto which of the angels said He at any time: Thou art My Son, this day have I begotten Thee?

Chorus

The Lord gave the word; great was the company of the preachers.

Ps 69,21

Klgl 1,12

Jes 53,8

Ps 16,10

Ps 24,7-10

Hebr 1,5

Ps 68,12

12





Höhe: 120 mm

CD 2

Libretto

15
Röm 10,15

Arie (*Sopran I*)
Wie lieblich ist der Boten Schritt, sie kündigen
Frieden uns an; sie bringen freudige Botschaft vom
Heil, das ewig ist.

16
Röm 10,18

Chor
Ihr Schall ging aus in jedes Land und ihr Wort bis an
das Ende der Welt.

17
Ps 2,1–2

Arie (*Bass*)
Warum entbrennen die Heiden und toben im Zorne,
und warum halten die Völker stolzen Rat? Die Hölle
steht auf zur Empörung wider den Herrn und wider
seinen Gesalbten.

18
Ps 2,3

Chor
Brecht entzwei die Ketten alle und schüttelt ab dies
Joch von euch!

19
Ps 2,4

Rezitativ (*Tenor*)
Der da wohnet im Himmel, er lachet ihrer Wut,
der Herr, er spottet ihrer.

20
Ps 2,9

Arie (*Tenor*)
Du zerschlägst sie mit dem Eisenszepter, und
du schlägst sie zu Scherben gleich des Töpfers
Gefäßen.

21
Offb 19,6; 11,15;
19,16

Chor
Halleluja! Denn Gott der Herr regieret allmächtig!
Halleluja! Der Herr wird König sein; das Reich der
Welt ist nun des Herrn und seines Christus. Und er
regiert von nun an und ewig, Herr der Herrn,
der Götter Gott! Halleluja!

Arie (*Sopran I*)
How beautiful are the feet of them that preach the
gospel of peace, and bring glad tidings of good
things.

Chorus
Their sound is gone out into all lands, and their
words unto the ends of the world.

Arie (*Bass*)
Why do the nations so furiously rage together, why
do the people imagine a vain thing? The kings of the
earth rise up, and the rulers take counsel together
against the Lord and against His anointed.

Chorus
Let us break their bonds asunder, and cast away
their yokes from us.

Recitative (*Tenor*)
He that dwelleth in heaven shall laugh them to
scorn, the Lord shall have them in derision.

Arie (*Tenor*)
Thou shalt break them with a rod of iron, Thou shalt
dash them in pieces like a potter's vessel.

Chorus
Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth,
Hallelujah! The Kingdom of this world is become the
Kingdom of our Lord and of His Christ, and He shall
reign for ever and ever, Hallelujah! King of Kings,
and Lord of Lords, and He shall reign for ever and
ever, Hallelujah!

Dritter Teil

Arie (*Sopran I*)
Ich weiß, dass mein Erlöser lebet, und dass er mich
einst erweckt am letzten Tag. Wenn Verwesung mir
gleich drohet, wird dies mein Auge Gott doch seh'n.
Ich weiß, dass mein Erlöser lebet: denn Christ ist
erstanden von dem Tod, ein Erstling derer, die
schlafen.

Chor
Wie durch Einen der Tod, so kam durch Einen die
Auferstehung von dem Tod. Denn wie durch Adam
alle sterben, also wird, wer starb, durch Christum
auferweckt.

Accompagnato-Rezitativ
Merk auf! Ich künd' ein Geheimnis an: Wir sterben
nicht alle, doch werden wir alle verwandelt, und
das plötzlich, wenn die letzte Posaune vom Thron
erschallt.

Arie (*Bass*)
Sie schallt, die Posaun', und die Toten ersteh'n
unverweslich; dann wandelt uns Gott.

Rezitativ (*Sopran II*)
Dann wird erfüllt das Wort des Allmächt'gen:
Der Tod ist in den Sieg verschlungen.

Duett (*Sopran II, Tenor*)
O Tod, wo ist dein Pfeil, o Grab, wo ist dein stolzer
Sieg? Der Pfeil des Tod's ist Sünde, und die Kraft der
Sünd' ist das Gesetz.

Part Three

Arie (*Sopran I*)
I know that my Redeemer liveth, and that He shall
stand at the latter day upon the earth. And tho'
worms destroy this body, yet in my flesh shall I
see God.
I know that my Redeemer liveth: For now is Christ
risen from the dead, the first fruits of them that sleep.

Chorus
Since by man came death, by man came also the
resurrection of the dead. For as in Adam all die,
even so in Christ shall all be made alive.

Accompanied recitative
Behold, I tell you a mystery: we shall not all sleep,
but we shall all be chang'd, in a moment, in the
twinkling of an eye, at the last trumpet.

Arie (*Bass*)
The trumpet shall sound, and the dead shall be
rais'd incorruptible, and we shall be chang'd. For this
corruptible must put on incorruption, and this mortal
must put on immortality.

Recitative (*Sopran II*)
Then shall be brought to pass the saying that is
written, Death is swallow'd up in victory.

Duet (*Sopran II, Tenor*)
O death, where is thy sting, O grave, where is thy
victory? The sting of death is sin, and the strength of
sin is the law.





CD 2

Libretto

28 1. Kor
15,57

Chor

Doch Dank Dir, Dank sei Dir, Gott; denn Du gabst
uns erhab'nen Sieg durch unsern Herrn Jesu Christ.

29

Röm 8,31 u.
33–34Accompagnato-Rezitativ (*Sopran I*)

Wenn Gott ist für uns, wer kann wider uns sein?
Und wer klagt Jenen an, den Gott selbst, den Gott
hat erwählt? Es ist Gott, der uns gerecht macht, wer
ist's, der uns verdammet? Christus ist's, der starb; ja
vielmehr, der wieder erstand, der sitzt zur Rechten
Gottes, und der ist ein Mittler für uns.

30

Offb 5,12–13

Chor

Würdig ist das Lamm, das da starb und hat
versöhnet uns mit Gott durch sein Blut, zu nehmen
Stärke und Reichtum und Hoheit und Macht und
Ehre und Weisheit und Segen. Alle Gewalt und
Preis und Macht und Ruhm und Lob sei ihm, der
auf dem Stuhle thronet und dem Lamme, von nun
an und ewig.

31

Amen, Amen, Amen.

Chorus

But thanks be to God, who giveth us the victory
through our Lord Jesus Christ.

Accompanied recitative (*Soprano I*)

If God be for us, who can be against us? Who shall
lay anything to the charge of God's elect? It is God
that justifieth. Who is he that condemneth? It is
Christ that died, yea rather, that is risen again, who
is at the right hand of God, who maketh intercession
for us.

Chorus

Worthy is the Lamb that was slain, and hath
redeemed us to God by His blood, to receive power,
and riches, and wisdom, and strength, and honour,
and glory, and blessing. Blessing and honour, glory
and pow'r be unto Him that sitteth upon the throne,
and unto the Lamb, for ever and ever.

Amen, Amen, Amen.

Traditionelle Praxis und neuer Geschmack

Deutsch

Mozarts Händel-Bearbeitungen

Fragen wir nach der geschichtlichen Umwelt, in der die Bearbeitungen Händelscher Oratorien beheimatet sind, so heben wir zunächst hervor, dass Mozart sie samt und sonders auf Bestellung vorgenommen hat, und zwar im Auftrage des Freiherrn Gottfried van Swieten. Dieser Aristokrat, Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerard van Swieten, und, wie sein Vater, Präfekt der Hofbibliothek in Wien, war ein begeisterter musikalischer Dilettant. Er verehrte die kontrapunktische Kunst Bachs und Händels, komponierte aber selbst, wie sieben erhaltene Sinfonien zeigen, in einem empfindsamen und galanten Stil, der sich kaum von der Schreibart eines kleinen Meisters jener Zeit unterscheidet. Mozart hatte schon als Kind van Swieten in Wien kennengelernt. Nach seiner Übersiedelung dorthin war Mozart – wie später Haydn und Beethoven – häufig in van Swietens Wohnung zu Gast. Er nahm an sonntäglichen musikalischen Matinéen teil und empfing aus den reichen Schätzen der privaten Bibliothek van Swietens, besonders aber aus ihrem Bestand an Werken Bachs und Händels, tief reichende Anregungen für seine eigene Kunst.

Zu Beginn der achtziger Jahre hatte van Swieten einige Wiener Aristokraten veranlasst, sich zu einem privaten musikalischen Kreis zusammenzuschließen. In den Akademien dieser Gesellschaft, die für geladene Gäste in Wohnungen der adligen Kavaliere stattfanden, wurden alljährlich – seit 1787 vorzugsweise unter Mozarts Leitung – während der Fasten- und Weihnachtszeit Oratorien von Hasse, C.P.E. Bach und vor allem von Händel aufgeführt. Höhepunkte in der langen Reihe von Konzerten bis zum Ende des Jahrhunderts sollten die Uraufführungen von Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* werden, deren Komposition van Swieten unmittelbar angeregt und für die er selbst den deutschen Text eingerichtet hat.

Auch Mozarts Bearbeitungen waren für diese Konzerte bestimmt. Im November 1788 hatte Mozart Händels *Acis und Galatea* eingerichtet, die Bearbeitung des *Messias* entstand im Februar und Anfang März 1789, die Arrangements der *Cäcilien-Ode* und des *Alexander-Festes* sollten im Juli 1790 folgen.





Über die erste Aufführung des *Messias* sind wir vergleichsweise gut unterrichtet. Ein handschriftlicher Eintrag in einem gedruckten und datierten Textbuch überliefert uns das Datum, die Anzahl der Sänger sowie die Namen der Dirigenten und Solisten. Nach diesem Zeugnis wurde das Werk in seiner neuen Gestalt zum ersten Mal am 6. März 1789 in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy dargeboten. Mozart dirigierte das Orchester, Ignaz Umlauf die Singstimmen. Die Zahl der Instrumentalisten bleibt ungenannt, der Chor soll nur aus zwölf Sängern bestanden haben. Dazu kamen die vier Solisten. Als Sopranistin war die berühmte Maria Aloysia Lange, Mozarts Schwägerin, verpflichtet worden. Die Altpartie (=Soprano II) sang Katharina Altomonte, eine begabte Dilettantin, den Tenorpart Valentin Adamberger; Bassist war Ignaz Saal. So glaubwürdig – weil präzise – dieser Eintrag erscheint, können wir doch einen leichten Zweifel an der Zahl der Sänger nicht unterdrücken. Sie steht nämlich im Widerspruch zu den Angaben Nikolaus Forkels, welcher in seinem *Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1788* eine Aufführung der Kantate *Auferstehung und*

Himmelfahrt Christi von C.P.E. Bach in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy erwähnt, bei welcher unter Mozarts und Umlaufs Leitung nicht weniger als 30 Choristen und 86 Instrumentalisten musiziert haben. In der Tat zeigt auch das umfangreiche originale Aufführungsmaterial der *Messias*-Bearbeitung, dessen Zusammengehörigkeit der diplomatische Befund erweist, dass wir bei den Akademien von Swietens rechnen müssten, als der Eintrag in jenem Textbuch angibt. Wir sind daher geneigt, dieses Zeugnis auf eine „Voraufführung“ zu beziehen, welche möglicherweise nicht alle Musiker beansprucht hat. Die Zahlen Forkels mögen unseren Vorstellungen vom „klassischen“ Orchester widersprechen; sie werden aber indirekt auch durch die Zahl der Aufführenden bei den alljährlich zweimal stattfindenden Chor- und Orchesterkonzerten der Wiener Tonkünstlersozietät bestätigt. Diese Aufführungen wurden von der Hofkapelle und den Musikern des Nationaltheaters, also allen Mitgliedern der Sozietät, gemeinsam bestritten. Da wir nach glaubwürdigem Zeugnis mit eben diesem Musikerstamm auch für van Swietens Aka-

demien zu rechnen haben, scheint die Zahl der Mitwirkenden in der Tat überaus groß gewesen zu sein.

Weitere Aufführungen der *Messias*-Bearbeitung im Swietenschen Kreis – am 7. April 1789 ebenfalls in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy, am 5. April 1795 bei Fürst Johann Wenzel Paar, am 23. und 24. Dezember 1799 im Winterpalais des Fürsten Schwarzenberg – sind durch die Tagebücher des Grafen Karl Zinzendorf verbürgt.

Es entspricht barocker Praxis, dass jedes Oratorium – darin der Oper ähnlich – für die jeweilige Aufführung eingerichtet wird. Dieser Tradition sind auch die Bearbeitungen Mozarts verpflichtet. Die individuellen Fähigkeiten der Künstler erfordern Änderungen in den solistischen Teilen, ganze Sätze werden transponiert, neu eingeschoben oder gekürzt; die Besetzung richtet sich nach der Qualität des jeweiligen Orchesters, und nach gewissen musikalischen Grundsätzen steht es dem Dirigenten frei, die fixierten Stimmen durch andere Instrumente zu verstärken. Van Swietens Auftrag, Händelsche Oratorien aufzuführen,

enthielt also implizit die Forderung, diese Werke entsprechend einzurichten. Hieraus wird deutlich, dass uns Mozart in seinen Bearbeitungen weniger als „Komponist“ begegnet denn als „Interpret“. Diese Tatsache ist entscheidend. Wir sind gewohnt, Mozart als Komponisten zu sehen; seine Bearbeitungen zeigen ihn aber von einer neuen, bisher wenig bekannten Seite, sie gehört aber durchaus zum Gesamtbild seines Künstlertums. Denn die Fähigkeiten des Produzierens und Reproduzierens waren damals nicht Aussageformen verschiedener Musiker, wie wir als Erben des späten 19. Jahrhunderts glauben mögen. Vielmehr musste sich der Künstler nach altem Brauch als Komponist und Interpret in gleichem Maße bewähren.

Versuchen wir, die Kunst der Mozartschen Interpretation, wie sie uns in der Bearbeitung des *Messias* entgegentritt, zu beschreiben, so erkennen wir zunächst ihre traditionelle Gebundenheit. Gewisse Eigentümlichkeiten barocker Instrumentation können wir an der Bearbeitung der Händelschen Chorsätze beobachten. Mozart hat sie „auf Harmonie gesetzt“, wie es die Zeit





nannte: zu füllenden Hörnern und Trompeten gesellen sich die Holzbläser, welche meist im unisono die Oberstimme des Chores begleiten. Dies erinnert an die instrumentale Setzweise der barocken „*Chori pro cappella*“, also derjenigen Chorsätze, in welchen die Ripienisten mitsangen und auf diese Weise die ganze Kapelle beteiligt war. Um eine Wirkung zu erreichen, welche dem Klang des vollen Orgelwerkes entspricht, pflegte man die Chorstimmen solcher Tutti-Sätze im unisono zu verstärken. Aus dieser Tradition erklären sich auch die Posaunenstimmen in Mozarts *Messias*-Bearbeitung, die ausnahmslos dem Alt, Tenor und Bass der Tutti-Chöre folgen. Sie sind zwar nur in dem originalen Aufführungsmaterial enthalten; die – allerdings nur vom 3. Teil vorhandene – originale Arbeitspartitur Mozarts überliefert keine entsprechenden Hinweise, doch kann kaum ein Zweifel bestehen, dass die Posaunenparte aus den Chorstimmen kopiert und in der Tat so mitgespielt worden sind.

Praktische Erwägungen mögen Mozart veranlasst haben, Händels *Messias*-Partitur zu kürzen. Ausgelassen wurden der Chor

„Lobsingt dem ew'gen Sohn“, die Arie „Du fuhrest in die Höh“ und der Mittelteil der Arie „Sie schallt, die Posaun“. Die Arie „Wenn Gott ist für uns“ hat Mozart durch ein Rezitativ ersetzt. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Bearbeitungen sind diese Kürzungen geringfügig. Die erste uns bekannte Bearbeitung eines Händelschen Oratoriums in Wien, die Einrichtung des *Judas Makkabäus* für das Konzert der Tonkünstler-Sozietät im Februar 1779, reduziert das Werk um etwa ein Drittel. Johann Adam Hiller hat seine *Messias*-Bearbeitung in Berlin (1786), Leipzig (1787/88) und Breslau (1788) mit großem Erfolg aufgeführt und dabei eine Aufführungsdauer von zwei Stunden angestrebt. Ein ähnliches Bild zeigen die Wiener *Messias*-Aufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Obwohl die wenigen Auslassungen Mozarts das musikalische Geschehen straffen und verdichten, haben sie bereits beim Erscheinen des Erstdruckes heftige Kritik hervorgerufen. Aber davon abgesehen, dass diese Ausgabe durch ihre zahlreichen Entstellungen ein falsches Bild von Mozarts Bearbeitung geben musste, waren dem Rezen-

senten zwei Tatsachen entgangen: einmal, dass Mozarts Arrangement den Gegebenheiten einer besonderen Aufführung genügen sollte und keineswegs ursprünglich für den Druck bestimmt war; zum andern, dass die englische Vorlage, die Mozart benutzt hat, eine ganz bestimmte Auswahl der verschiedenen Fassungen Händels überliefert. So hätte z.B. die Chorfassung von „Wie lieblich ist der Boten Schritt“, deren Auslassung im Breitkopf & Härtelschen Druck der Rezensent scharf tadelt, von Mozart nicht aufgenommen werden können, weil dieser Chor auch in der Vorlage nicht enthalten war.

Aber Mozart kürzte nicht nur oder fixierte, was die Praxis längst „ad libitum“ zugelassen hatte. Wie die mannigfachen Umbauten der Wiener Hofburg und der angrenzenden Gebäude im 18. Jahrhundert die barocke Schwere durch schlichte Eleganz und Leichtigkeit der Linien und Formen zu überwinden suchten, sich die neue Richtung aber doch nur schwer von den Fesseln barocker Bauweise befreien konnte, so sind auch Mozarts Bearbeitungen einerseits der barocken Praxis verpflichtet, andererseits

wiederum nur aus dem Geist der josephinischen Epoche zu verstehen, in der eine „aufgeklärte“ Bewertung von Geschichte und Kunst die Gemüter ergriffen hatte und ein neues ästhetisches Gefühl, ein neuer Geschmack entstanden waren. Bei aller Verehrung, die man den kontrapunktischen Sätzen Händels zollte, erschien sein Werk in manchen Teilen der Arien schwerfällig und gleichförmig. Man empfand seine Instrumentation als „weitzurück“ (Nissen) und „holprig“ (Hiller) und machte hierfür den starren Klang des barocken Orchesters verantwortlich. Auch glaubte man, Händel habe es an der nötigen Sorgfalt fehlen lassen und „oft gleichgültig behandelt, was er als Nebensache betrachtete“ (Nissen). Um diesem Mangel abzuhelpen, erscheinen in Mozarts Bearbeitungen Flöten, Oboen und Klarinetten als spezielle und poetische Deuter der musikalischen Grundstimmung. Vielfach werden die Fagotte ihrer ursprünglichen Generalbass-Funktion enthoben, den Violoncelle neue obligate Stimmen zugewiesen.

Mit dem Streben nach Unverwechselbarkeit des Klanges erwacht auch der Wunsch nach Eindeutigkeit im Vortrag. Von den





spärlichen dynamischen und artikulatorischen Zeichen der Händelschen Partitur ausgehend, lässt uns Mozart in kaum einem Takt der Arien im Zweifel, wie die Töne hervorgebracht und aufeinander bezogen werden sollen. Vor allem aber sucht er den musikalischen Fluss der Arien zu wahren: Wie es barockem Brauch entspricht, hatten zu Händels Zeit die Instrumente in den Kadenzten der Arien schweigen müssen, damit der Sänger solistisch improvisierend seine Virtuosität zeigen konnte. Hier hat Mozart eingegriffen, die begleitenden Stimmen ergänzt und fortgeführt und auf diese Weise die Kadenzten in die Bewegung der Vortakte einbezogen.

Eine Grundforderung der zeitgenössischen Ästhetik betrifft bekanntlich die Nachahmung der Natur. Wenn auch die Auswahl der Bibelworte und Händels Konzeption der einzelnen Nummern eine nachträgliche illustrative Ausdeutung verboten, so finden sich doch Ansätze dazu, bisweilen sogar in den Chören; man höre nur, wie Mozart im Chor Nr. 20 das Laufen der Schafherde durch repetierende Achtel in den Bläserstimmen veranschaulicht. In den anderen

Bearbeitungen, besonders aber in *Acis und Galatea*, kommen „schildernde“ musikalische Figuren weit häufiger vor. Möglicherweise hat van Swieten Mozart ähnliche Hinweise zur Ausdeutung des Textes gegeben, wie sie zehn Jahre später Haydn bei der Komposition der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* erhalten sollte. Die mannigfachen Vorschriften und die Gewissenhaftigkeit, mit welcher Haydn sie ausgeführt hat, verraten, wie van Swieten sich die Fortführung des Händelschen Oratoriums dachte: Die Vertonung wird zur musikalischen Sprache, wird poetischer und plastischer Ausdruck der Idee des Textes und seiner konkreten Schilderung. Wechselnde Bilder malen anmutig die Empfindungen der menschlichen Seele und die Gewalten der Natur. Eingebettet bleibt dieser Mikrokosmos in die barocke Prunkform des Oratoriums. Hatte dieses seine Wirkung auf das menschliche Gemüt in zwei Jahrhunderten seiner Geschichte erwiesen, so sollte es, kraft der Fülle seiner musikalischen Mittel, auch den Menschen der Gegenwart zur Anteilnahme, Besinnung und Begegnung mit dem Erhabenen führen.

Traditionelle Praxis und neuer Geschmack, Konvention und Mode bestimmen Mozarts Bearbeitungen. Doch wäre dieses Bild unvollständig, bedächten wir nicht gewisse äußere Ursachen, welche Mozart offenbar veranlasst haben, die ursprüngliche Klanggestalt des Händelschen Werkes zu verändern. Dies gilt zunächst für die Umarbeitung der Trompetenstimmen. Der Verfall der ständischen Ordnung hatte den Untergang der privilegierten Stadtpfeiferzünfte gebracht. Das ist wohl der Grund, warum allgemein die Kunst des Clarino-Blasens in Vergessenheit geriet und Händels Trombastimmen zu Mozarts Zeiten unausführbar schienen. Die Trompete, die in dem ausgewogenen Verband des klassischen Orchesters ihren Einzug hielt, war nicht mehr jenes strahlende Instrument, welches gleichermaßen als Symbol weltlicher Repräsentation wie göttlicher Allmacht gegolten hatte; sie bekam nun lediglich die Aufgabe, den Klang des Orchesters harmonisch und rhythmisch zu stützen, und zwar vorwiegend in den Dreiklangsschritten der Naturtöne. Um das altertümliche Kolorit der barocken Clarini zu wahren, musste Mozart in den Chorsätzen die Trompetenstimmen

Händels modifizieren, sie bisweilen sogar den beweglichen Holzbläsern anvertrauen. Den Solopart der Arie „Sie schallt, die Posaun“ hat Mozart zweimal umgearbeitet und endlich für das Horn bestimmt, ein Instrument, dem im Gegensatz zur Trompete damals eine gewisse Virtuosität eigen war.

Ein äußerer Grund verbot es schließlich, die Orgel Händels beizubehalten. Mozarts Bearbeitungen waren für private Aufführungen bestimmt; in den Palästen der Wiener Aristokraten standen aber im Allgemeinen keine Orgeln zur Verfügung. Daher musste Mozart die Orgelstimme überall dort tilgen, wo sie vom übrigen Continuoart abwich, das heißt etwa dem Canto oder Alto des Chores folgte und die Tonhöhe eine Ausführung mit Violoncelli und Fagotten unmöglich gemacht hätte. Zwar werden die Generalbass-Harmonien in gewisser Weise von der „Harmoniemusik“ der Bläser repräsentiert, doch hätte Mozart aus diesem Grund allein wohl kaum auf die Orgel verzichtet. Dies bezeugt der Kyrie-Satz des Requiem, den Mozart vollständig ausgeführt hinterlassen hat. Wie nirgends sonst folgt Mozart in dieser Komposition dem





Händelschen Vorbild: Das Subjekt der Fuge gehört zum barocken Typus des Themas „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ im *Messias*. Die Instrumentation ist – abgesehen von dem besonderen Klangcharakter der Bassetthörner – nach Art der Bearbeitung Händelscher Chorsätze ausgeführt; vor allem aber: Einsätze für die Orgel sind vermerkt und die Bezifferung hinzugefügt.

In den Akademien van Swietens scheint man das Fehlen der Orgel als Mangel empfunden zu haben. Gegen Ende des Jahrhunderts sollte, wie Stimmen im Archiv Lobkowitz des tschechischen Nationalmuseums bezeugen, die Glasharmonika als Generalbass-Instrument verwendet werden. Zu Mozarts Zeit war dem Cembalo allein die Ausführung überlassen; jedoch wurde es offensichtlich nur zur Begleitung von Rezitativen und in einzelnen ausgewählten Sätzen verwendet, wo Händels Bezifferung in die Bearbeitung übernommen ist; hätte Mozart etwa für die Chorsätze durchweg mit einem Cembalo gerechnet, wäre wohl die ursprüngliche Orgelstimme nicht so konsequent von ihm gestrichen worden.

Dr. Andreas Holschneider

Biografien

Donna Brown

Die kanadische Sopranistin Donna Brown studierte in Kanada, Frankreich und Österreich bei Noémi Perugia, Daniel Ferro, Hans Hotter, Elly Ameling und Irmgard Seefried. Mit ihrem Operndebüt als Micaëla in Peter Brooks Inszenierung von *Carmen* begann eine internationale Laufbahn als Opern- und Konzertsängerin; sie arbeitete mit so bedeutenden Dirigenten wie Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling und William Christie und hat zahlreiche Schallplattenaufnahmen gemacht. Donna Brown unterrichtet als Professorin am Konservatorium von Montreal und an der Universität von Ottawa.

Cornelia Kallisch

Nach einem Studium der Schulmusik wandte sich Cornelia Kallisch ganz dem Gesang zu. Sie studierte u.a. bei Josef Metternich und schloss ihre Ausbildung am Opernstudio

der Bayerischen Staatsoper ab. Seit 1991 ist Cornelia Kallisch Mitglied im Ensemble des Opernhauses Zürich. Für das umfangreiche Repertoire der Künstlerin zeugen ihre Einspielung von Händels *Messias* und César Francks Oratorium *Les Béatitudes* unter Helmuth Rilling. Weitere Schwerpunkte der Mezzosopranistin sind das romantische Orchesterlied und die Neue Musik.

Roberto Saccà

Der Tenor Roberto Saccà, als Knaben Sopran Mitglied der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, studierte Gesang bei Bruce Abel in Stuttgart und bei Aldo Baldin in Karlsruhe. Das Stadttheater Würzburg, das Staatstheater Wiesbaden und schließlich die Mitgliedschaft im Ensemble der Oper Zürich von 1995–2003 waren die Stationen auf dem Weg zum international erfolgreichen Opern- und Konzertsänger. Saccà arbeitete mit vielen bedeutenden Dirigenten, u.a. Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt, Bernard Haitink, Helmuth Rilling, Daniel Harding, Christian Thielemann.

Alastair Miles

Alastair Miles, 1961 geboren, studierte zunächst Flöte, dann Gesang in London. Seinem Operndebüt 1985 als Trulove in Strawinskys *The Rake's Progress* folgte 1986 die Auszeichnung mit dem Decca-Kathleen-Ferrier-Preis und das Debüt beim Glyndebourne Festival. International auf der Opernbühne wie auf dem Konzertpodium gleichermaßen erfolgreich, gilt er heute als einer der bedeutenden Bassisten Großbritanniens. Der Sänger arbeitete mit Dirigenten wie Bernard Haitink, John Eliot Gardiner, Zubin Mehta, Helmuth Rilling, Sir Roger Norrington und wirkte bei zahlreichen Schallplatteneinspielungen mit.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Die Gächinger Kantorei wurde 1954 von Helmuth Rilling gegründet und ist nach einem kleinen Dorf auf der Schwäbischen Alb benannt. Die Gächinger Kantorei ist ein Profichor mit einer festen Stammbesetzung, die projektweise zusammentritt,





und gehört seit vielen Jahrzehnten zu den herausragenden Konzertschören der Welt.

Die Gächinger Kantorei ist seit 1981 in der Trägerschaft der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Sie tritt regelmäßig mit dem ebenfalls von Helmuth Rilling gegründeten Bach-Collegium auf und arbeitet weltweit auch mit anderen Orchestern zusammen, unter anderem mit den Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra und dem Israel Philharmonic Orchestra, mit dem die „Gächinger“ auf zehn Tourneen insgesamt über 100 Konzerte aufführten. Regelmäßige Kooperationen gibt es auch mit dem Sinfonieorchester Basel, eine besonders enge Partnerschaft besteht zum Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR.

In Stuttgart unterhält die Bachakademie mit der Gächinger Kantorei eine große Konzertreihe mit Oratorien aller Jahrhunderte. Für das MUSIKFEST STUTTGART hat der Chor eine prägende Rolle.

Die Gächinger Kantorei pflegt eine umfangreiche Gastspieltätigkeit: Helmuth Rilling

und die Gächinger Kantorei traten auf bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Prag sowie in New York, Paris, London, Wien, Straßburg, Seoul und anderen Städten. Regelmäßig ist der Chor in den Musikzentren und großen Festivals in Deutschland zu Gast (z.B. Beethovenfest Bonn, Rheingau Musik Festival, MDR-Musiksommer). 2011 fand gemeinsam mit dem Bach-Collegium eine große China-Tournee statt, 2012 eine Reise durch den lateinamerikanischen Kontinent. Weitere internationale Konzertreisen 2012 führten nach Italien, Frankreich und Spanien.

Von der großen künstlerischen Vielfalt des Chores zeugen zahlreiche Tonträger vor allem beim Label *hänssler CLASSIC*. Neben der Einspielung des gesamten Vokalwerks Johann Sebastian Bachs in der EDITION BACHAKADEMIE liegen die Schwerpunkte auf vokalsinfonischen Raritäten des 18. bis 20. Jahrhunderts sowie neuer Musik, darunter etliche Uraufführungen, z.B. *Litany* von Arvo Pärt (1994), *Requiem der Veröhnung* (1995) oder *Deus Passus* von Wolfgang Rihm (2000). Einen besonderen

Akzent setzten 2004 die Erstaufführung von Felix Mendelssohn Bartholdys Oper *Der Onkel aus Boston* und die Aufnahme der Vesper von Alessandro Grandi unter Matthew Halls.

Helmuth Rilling war bis zu seinem 80. Geburtstag 2013 künstlerischer Leiter der Gächinger Kantorei und übergab diese Position dann an seinen Nachfolger Hans-Christoph Rademann. Der Chor arbeitet vielfach mit Gastdirigenten, darunter Masaaki Suzuki, Krzysztof Penderecki, Roger Norrington, Ton Koopman, Martin Haselböck, Alexander Liebreich, Morten Schuldt-Jensen, Stefan Parkman, Dennis Russell Davies, Olari Elts, Matthew Halls, Peter Dijkstra und Hansjörg Albrecht.

Bach-Collegium Stuttgart

Das Bach-Collegium Stuttgart wurde 1965 von Helmuth Rilling als instrumentaler Partner für die Gächinger Kantorei gegründet und ist seit 1981 in der Trägerschaft der Internationalen Bachakademie Stuttgart.

Insbesondere im Verlauf der zum 300. Geburtstag von Johann Sebastian Bach (1985) veröffentlichten Gesamteinspielung der geistlichen Kantaten und Oratorien hat es sich zu einem historisch informierten, profilierten Klangkörper für Barockmusik entwickelt. Das Bach-Collegium nutzt dabei überwiegend ein modernes Instrumentarium. So konnte es auch sein Repertoire stets erweitern und ist heute ein flexibel einsetzbares Orchester, welches Werke aller Epochen meisterhaft interpretiert. Davon zeugen zahlreiche Einspielungen – auch etlicher Uraufführungen – vor allem beim Haus-Label der Bachakademie, *hänssler CLASSIC*.

In Stuttgart unterhält die Bachakademie mit dem Bach-Collegium eine große Konzertreihe mit Oratorien aller Jahrhunderte. Regelmäßig präsent ist das Orchester auch beim MUSIKFEST STUTTGART.

Gelegentlich tritt das Bach-Collegium mit eigenständigen Instrumentalprogrammen hervor, so etwa zum jährlichen Geburtstagskonzert für Johann Sebastian Bach am 21. März sowie bei Gastspielen im In- und Ausland. Dabei verbindet es eine beson-





ders enge Zusammenarbeit mit der Pianistin Angela Hewitt, die es mehrfach zu Tourneen begleitete, sowie zu Evgeni Koroliov.

Die von der Bachakademie und Helmuth Rilling durchgeführten Bach-Workshops in aller Welt werden durch die Kursarbeit von Dozenten aus den Kreisen des Bach-Collegiums entscheidend mitgeprägt.

Helmuth Rilling

Helmuth Rilling, 1933 in Stuttgart geboren, ist Dirigent, Lehrer und Botschafter Bachs in der ganzen Welt. 1954 gründete Helmuth Rilling die Gächinger Kantorei, 1965 kam das Bach-Collegium Stuttgart als instrumentaler Partner dazu. Ab dieser Zeit datiert seine intensive Beschäftigung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs. Er hat außerdem zur Wiederentdeckung der romantischen Chormusik beigetragen und fördert durch regelmäßige Kompositionsaufträge die zeitgenössische Musik.

Mit seinen Ensembles gibt Rilling international Konzerte und ist gefragter Gastdirigent

bei führenden Orchestern in aller Welt, darunter die Wiener Philharmoniker, das New York Philharmonic, das japanische NHK Symphony Orchestra und andere. Eine besondere Freundschaft bindet ihn seit über dreißig Jahren an das Israel Philharmonic Orchestra. 2012/13 war Helmuth Rilling als Dirigent und Lehrer u.a. in der Volksrepublik China und Taiwan, in den USA, Südamerika, Moskau, Russland und Polen zu Gast. Seit 1970 ist er künstlerischer Leiter des von ihm mitbegründeten Oregon Bach Festivals, eines der profiliertesten Musikfestivals in den USA.

1981 gründete er die Internationale Bachakademie Stuttgart. Rillings musikpädagogischer Impetus manifestiert sich international in Workshops und Arbeitsphasen an Universitäten und Hochschulen weltweit, den sogenannten Bachakademien, sowie in der Zusammenstellung internationaler Jugendensembles. Als erster Dirigent spielte Helmuth Rilling sämtliche Kantaten Johann Sebastian Bachs ein; zum Bach-Jahr 2000 erschien unter seiner künstlerischen Gesamtleitung die Gesamtaufnahme des Bachschen Werkes auf 172 CDs. Mit der

Einspielung von Pendereckis *Credo* gewann er den Grammy 2000 für die beste Chordarbietung und wurde erneut 2001 für die Einspielung von *Deus Passus* von Wolfgang Rihm nominiert. Auf CD sind in den letzten Jahren Werke von Haydn, Händel, Gubaidulina, Britten *War Requiem*, der von Rilling initiierte *Messiah* von Sven David Sandström und das Verdi-Requiem erschienen. Rillings jüngste Aufnahme, Honneggers *Jeanne d'Arc au bûcher*, erscheint im August 2013.

Für sein vielfältiges Engagement wurde Helmuth Rilling mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. So erhielt er 2011 den Herbert-von-Karajan-Musikpreis des Festspielhauses Baden-Baden und 2012 in der Leipziger Thomaskirche die Martin-Luther-Medaille. Anlässlich seines 80. Geburtstages im Mai 2013 gab Helmuth Rilling alle institutionellen Leitungsfunktionen ab, bleibt aber als Dirigent und Dozent international tätig. So stehen im weiteren Verlauf des Jahres Gastkonzerte und Meisterkurse in den USA, Hongkong, Österreich, Ungarn, Frankreich, Polen, Taiwan und Dänemark an. Von der künstlerischen Leitung

des Oregon Bach Festivals verabschiedet sich Helmuth Rilling im Sommer mit Aufführungen von Beethovens *Missa solemnis* und Bachs h-Moll-Messe sowie mit Meisterklassen und Gesprächskonzerten zur Johannes-Passion.





English

Traditional Practice and New Taste

Mozart's Handel Arrangements

If we want to comprehend the historical background of Mozart's arrangements of Handel's oratorios, we should perhaps begin by noting that they were all ordered by Baron Gottfried van Swieten. This nobleman, the son of Empress Maria Theresa's personal physician Gerard van Swieten, and, like his father, prefect of the Imperial Royal Library, was an avid musical dilettante. Though he religiously admired the contrapuntal artistry of Bach and Handel, he himself composed in an "empfindsam", galant style, which hardly differs from that of a contemporary minor master. Seven of Swieten's symphonies have survived. Mozart had met Swieten in Vienna during his childhood. After his relocation there as an adult, Mozart – like Haydn and Beethoven after him – was a frequent guest in Swieten's home. He participated in the Sunday musical matinees and gained valuable impulses for his own music from the treasures of Swieten's private library, especially its collection of works by Bach and Handel. In the early 1780's, Swieten established a private musical society consisting of a group of Viennese aristocrats. This society held performances of oratorios by

Hasse, C.P.E. Bach and, above all, Handel every year during Lent and at Christmas-time. Admission to these concerts, which were held in the palaces of the noblemen, was by invitation only. They were placed chiefly under Mozart's musical direction in 1787. These private concerts, which took place until the end of the Century, culminated in the world premieres of Haydn's oratorios *The Creation and The Seasons*. Swieten, who personally urged Haydn to compose these works, adapted the German libretti himself.

Mozart's arrangements were also intended for these concerts. He arranged Handel's *Acis and Galatea* in November 1788, adapted the *Messiah* in February and early March 1789, and created the arrangements of the *Ode for St. Cecilia's Day* and *Alexander's Feast* in July 1790.

We are relatively well informed about the first performance of the *Messiah*. The performance date, the number of singers, and the names of the conductors and soloists were entered by hand in a printed and dated libretto. According to this document,

the work was first performed in Mozart's arrangement at the home of Count Johann Esterházy on 6 March 1789. Mozart conducted the orchestra, Ignaz Umlauf the vocal forces. The number of instrumentalists is not specified, and the chorus is believed to have consisted of only twelve singers. The solo group consisted of four singers: the soprano was the celebrated Maria Aloysia Lange, Mozart's sister-in-law; the alto part (=Soprano II) was sung by Katharina Altomonte, a talented dilettante; the tenor was Valentin Adamsberger, and the bass Ignaz Saal. Though this entry is very precise and commands credibility, we still cannot suppress a doubt concerning the number of the singers. The low figure stands at variance with information supplied elsewhere by Nikolaus Forkel. In his *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1788*, he mentions a performance of C.P.E. Bach's cantata *Auferstehung und Himmelfahrt Christi* at the home of Count Johann Esterházy, which involved no fewer than 30 chorus members and 86 instrumentalists performing under the direction of Mozart and Umlauf. Indeed, the sizable original performing material of the

Messiah arrangement (diplomatic evidence allows us to consider all the parts contained herein as one connected material) implies that a larger chorus and orchestra were used at Swieten's concerts than is suggested by the entry in the libretto. We are tempted to ascribe this entry to a "pre-performance" which perhaps did not call for the entire resources. And although Forkel's statistics might seem to run counter to our notions of the "classical" orchestra, they are indirectly confirmed by the number of performers at the choral and orchestral concerts given by the Vienna Tonkünstler Sozietät twice a year. The performers, all employed at the Court Ensemble and the National Theater, were also members of this Society. And if we give credence to this reliable document – for we assume that these musicians regularly played at Swieten's concerts – the number of performers must indeed have been quite considerable. Further performances of the *Messiah* arrangement in Swieten's circle are recorded in the diaries of Count Karl Zinzendorf on 7 April 1789 at the home of Count Johann Esterházy, on 5 April 1795 at the palace of Prince Johann Wenzel Paar, on 23 and 24

English





December 1799 at Prince Schwarzenberg's winter palace.

In the Baroque era, it was standard practice to adapt oratorios and operas for specific performances. Mozart's arrangements also defer to this tradition. The solo parts were adapted to the individual strengths and abilities of each artist; entire movements were transposed, reinserted elsewhere or abridged; the scoring varied according to the quality of the orchestra on hand; and the conductor, in agreement with certain unwritten musical conventions, was free to reinforce the given parts with other instruments. Swieten's commission of Handel oratorio arrangements for performance in his circle implicitly required a corresponding adaptation of the original works. In his arrangements, Mozart clearly proceeded less as a "composer" than as an "interpreter". This is a decisive fact, for we are used to seeing Mozart solely as a composer. His arrangements confront us with a new and hitherto little known Mozart. Though perhaps unfamiliar, this side of his artistic personality too is an integral part of his entire being. We tend to view the crea-

tion and interpretation of music as two mutually exclusive domains in Mozart's day. But this view derives from our 19th-century heritage. In Mozart's age, musicians still observed a timeworn tradition which required the artist to be equally proficient as a composer and performer.

If we attempt to describe the interpretative artistry of Mozart's *Messiah* arrangement, we must begin by recognizing its obligation to tradition. Certain elements in the scoring of the choral movements derive from Baroque instrumentational practice. Mozart set them "to winds", as was said at that time: the fullbodied sound of the horns and trumpets were enhanced by woodwinds, which accompanied the highest voice of the chorus generally in unison. This recalls the instrumental writing of the Baroque "chori pro cappella", choral pieces in which the ripieno players sang along, thus entailing the participation of the entire ensemble. In order to obtain an effect similar to the sound of the full organ, the choral parts of these tutti movements were strengthened in unison. This tradition also accounts for the trombone parts in Mozart's arrange-

ment, which steadfastly follow the alto, tenor and bass parts of the tutti choruses. Although trombone parts are found only in the original performing material, and despite the absence of any opposite indications in Mozart's original working score (of which, however, only the third section is extant), it can hardly be doubted that the trombone part were copied out of the choral parts and played in unison.

Certain practical considerations might have given Mozart cause to abridge Handel's *Messiah* score. He omitted the chorus "Let all angels of God worship him" (Lobsingt dem ew'gen Sohn), the aria "Thou art gone up on high" (Du fuhrest in die Höh') and the middle section of the aria "The trumpet shall sound" (Sie schallt, die Posaun'). The aria "If God for us" (Wenn Gott ist für uns) was replaced by a recitative. These cuts are minor when compared to other contemporary arrangements. The first arrangement of a Handel oratorio in Vienna that we know of – that of *Judas Macabaeus*, performed at a concert held by the Tonkünstler Sozietät in February 1779 – eliminated about one third of the work.

Johann Adam Hiller, who strove for a two-hour performance duration, scored a notable success with his *Messiah* arrangement in Berlin (1786), Leipzig (1787/88) and Breslau (1788). The early 19th-century *Messiah* performances in Vienna offer a similar picture.

Although Mozart's few omissions tighten and condense the musical activity, they provoked strong criticism when the arrangement was first issued in print. Apart from the fact that the many distortions and errors in this edition gave an erroneous picture of Mozart's arrangement, the reviewer had ignored two facts: one was that Mozart's arrangement had to meet the requirements of a particular performance and was not originally destined for publication; the other was that the English source used by Mozart transmitted a very arbitrary selection of Handel's different versions of the work. For example, the choral version of "How beautiful are the feet" (Wie lieblich ist der Boten Schritt), whose omission in the Breitkopf&Härtel print was stiffly reproached by the reviewer, could not possibly have been included in Mozart's ar-





rangement since it was not contained in the source.

Mozart not only made the arbitrary cuts and choices that performance practice would have tolerated anyway on an “ad libitum” basis. This brings to mind a parallel with the Imperial architects, who sought to overcome the Baroque ornateness of the Vienna Hofburg and its neighboring buildings by basing their eclectic alterations on the simple elegance and lightness of 18th-century lines and forms, but had difficulty freeing themselves from the strictures of Baroque architecture. Similarly, though Mozart’s arrangements also pay allegiance to Baroque practice, they can only be understood as products of the “Josephine” era (from Emperor Joseph II), when an “enlightened” view of history and art swept through the Empire and gave rise to a new taste and a new aesthetic feeling. Despite the awe in which Handel’s contrapuntal writing was held, parts of his arias seemed ponderous and monotonous. His instrumentation was felt to be “very backward” (Nissen) and “awkward” (Hiller) due to the rigid sound of the

Baroque orchestra. Handel was also thought to have sometimes lacked sufficient care in his work, and to have “often treated with indifference what he considered of secondary importance” (Nissen). In order to counteract this deficiency, Mozart added flutes, oboes and clarinets as new, poetic interpreters of the basic musical mood in his arrangements. The bassoons were often uprooted from their original thoroughbass framework, and new obbligato parts attributed to the violas.

A new desire for unambiguousness in performance went hand in hand with a striving for a distinctive sound. Proceeding from the spare dynamic and articulatory markings in Handel’s score, Mozart meticulously prescribed how the notes are to be performed and how they are related among each other in just about every bar of the arias. But perhaps his chief aim was to preserve the musical flow of the arias. In Handel’s day, the instruments were required to rest at the cadenzas of the arias so that the singer could demonstrate his or her virtuosity with a solo improvisation. By adding to and completing the accompany-

ing parts, Mozart integrated the cadenzas into the motion of the previous bars.

One of the basic aesthetic requirements in Mozart’s day was, as we know, the imitation of nature. Although Handel’s selection of the Biblical texts and his musical conception of the various pieces hindered a subsequent illustrative interpretation, Mozart nevertheless discreetly exploited this possibility, sometimes even in the choruses; note, for example, how he illustrates the “sheep gone astray” in Chorus No. 20 by repeated eighth notes in the wind parts. In the other arrangements, above all in *Acis and Galatea*, “descriptive” musical figures are found much more frequently. It is possible that Swieten had provided Mozart with instructions concerning the interpretations of the text similar to those he gave Haydn ten years later for the composition of *The Creation* and *The Seasons*. Swieten’s comprehensive prescriptions, and the conscientiousness with which Haydn executed them, reveal how Swieten envisioned the evolution of the Handelian oratorio: the music as a language, a poetic and graphic expression of the message of the text, its

concrete description, a succession of images that compellingly yet pleasurably evoke the feelings of the human soul and the forces of nature. This microcosm was embedded in the Baroque oratorical spectacle. The oratorio had proven its impact on human nature during the two centuries of its existence. Now, with its new wealth of musical means, it was called upon to elicit from modern man feelings of empathy and reflectiveness, and to encourage an encounter with the sublime.

Traditional practice and new taste, convention and fashion guided Mozart’s arrangements. But this picture would be incomplete if we did not take certain exterior factors into consideration, which also apparently caused Mozart to alter the original sound of Handel’s work. To begin with, there is the matter of the trumpet parts. The decline of the estate’s system of society entailed the disappearance of the privileged guilds of the town waits. This is undoubtedly the reason why the art of clarino playing gradually fell into oblivion and why Handel’s tromba parts no longer seemed performable in Mozart’s day. The trumpet,





which made its entry into the well-balanced ensemble of the classical orchestra, was no longer the brilliant instrument that had been both a symbol of secular prestige and divine allmightiness. It was now merely given the task of reinforcing the sound of the orchestra harmonically and rhythmically, chiefly in the triadic progressions of the natural tones. In order to preserve the old-fashioned color of the Baroque clarini, Mozart had to modify Handel's trumpet parts in the choral pieces, sometimes even entrusting them to the more flexible woodwinds. Mozart made two arrangements of the solo in the aria "The trumpet shall sound" (Sie schallt, die Posaun'), finally deciding on the horn, an instrument which, contrary to the trumpet, already enjoyed a certain reputation of virtuosity at that time.

And it was also an extrinsic circumstance that prevented Mozart from using the organ. Mozart's arrangements were intended for private performances. But since there were generally no organs in the palaces of the Viennese aristocrats, Mozart had to eliminate the organ wherever it diverged from the remaining continuo part, e.g.

when it followed the Canto or Alto of the chorus, the high range of which would have made a performance with violoncelli and bassoons impossible. Although the thoroughbass harmonies are assumed to a certain extent by the winds, Mozart would have hardly omitted the organ for this reason alone. This is underscored by the Kyrie movement of the Requiem, which Mozart left in a fully orchestrated version. Nowhere did he follow Handel's model as closely as in this composition: the subject of the fugue belongs to the Baroque genre of the *Messiah* theme "And with his stripes we are healed" (Durch seine Wunden sind wir geheilt). The instrumentation is – apart from the special sound of the basset horns – executed in the style of his arrangements of Handel's choral pieces. But most importantly: the organ's entries are specified and the figures added. At Swieten's concerts, the omission of the organ was apparently viewed as a failing. Toward the end of the century, even a glass harmonica was to have served as a thoroughbass instrument, as is documented in parts preserved in the Lobkowitz Archives of the Czech National Museum. In Mozart's day, the thorough-

bass was performed by the harpsichord alone. However, it was apparently used only for the accompaniment of recitatives and in certain selected movements, where Handel's figures were incorporated into the arrangement; if Mozart had expected a harpsichord for, say, the choral pieces throughout his arrangement, he would not have eliminated the organ part as thoroughly as he did.

Dr. Andreas Holschneider
Translation: Roger Clement

Biographies

Donna Brown

Canadian soprano Donna Brown studied in Canada, France and Austria with Noémi Perugia, Daniel Ferro, Hans Hotter, Elly Ameling and Irmgard Seefried. Her international career as opera and concert singer started with her opera debut as Micaëla in Peter Brooks' production of *Carmen*; she has worked together with such major conductors as Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling and William Christie, and has made many recordings. Donna Brown is a professor and teaches at the Conservatory of Montreal and the University of Ottawa.

Cornelia Kallisch

After studying music education, Cornelia Kallisch devoted herself entirely to singing. She studied with Josef Metternich and others, and completed her training at the opera studio of the Bavarian State Opera.



Since 1991, Cornelia Kallisch has been a member of the ensemble of the Zurich Opera House. Her recordings of Handel's *Messiah* and César Franck's oratorio *Les Béatitudes* under Helmuth Rilling testify to the wide range of her repertoire. The mezzo-soprano also focuses on Romantic orchestra songs and new music.

Roberto Saccà

The tenor Roberto Saccà, who was a boy soprano in the Stuttgart Hymnus-Chorknaben boys' choir, studied singing with Bruce Abel in Stuttgart and Aldo Baldin in Karlsruhe. The city theater of Würzburg, the state theater of Wiesbaden and, finally, membership in the ensemble of the Zurich opera from 1995–2003 were stations on his way to being an internationally successful opera and concert singer. Saccà has worked together with many major conductors, including Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt, Bernard Haitink, Helmuth Rilling, Daniel Harding and Christian Thielemann, among others.

Alastair Miles

Alastair Miles, born in 1961, first studied flute, then singing in London. His opera debut in 1985 as Trulove in Stravinsky's *The Rake's Progress* was followed in 1986 by his winning the Decca Kathleen Ferrier Prize and his debut at the Glyndebourne Festival. Equally successful on the opera stage as well as in concert, he is today considered to be one of the most important bass singers in Great Britain. He has worked together with conductors such as Bernard Haitink, John Eliot Gardiner, Zubin Mehta, Helmuth Rilling and Sir Roger Norrington. He has also taken part in many recordings.

Gächinger Kantorei Stuttgart

The Gächinger Kantorei was founded by Helmuth Rilling in 1954 and is named after a small village in the Swabian Jura. The Gächinger Kantorei is a professional choir with a company of permanent vocalists who work together on a project basis and among others.

has ranked among the world's outstanding concert choirs for many decades.

The Gächinger Kantorei has been under the sponsorship of the International Bachakademie Stuttgart since 1981. It regularly performs together with the Bach-Collegium, which was also founded by Helmuth Rilling, and collaborates with other orchestras all over the world, including the Vienna Philharmonic, the New York Philharmonic Orchestra and the Israel Philharmonic Orchestra, with which the "Gächinger" has played a total of more than one hundred concerts on ten tours. It also regularly collaborates with the Basle Symphony Orchestra, and has a particularly close partnership with the Radio Symphony Orchestra of the SWR in Stuttgart.

In Stuttgart, the Bachakademie and the Gächinger Kantorei maintain a major concert series of oratorios from all centuries. The choir plays a major role in shaping the profile of the MUSIKFEST STUTTGART.

The Gächinger Kantorei makes many guest appearances. Helmuth Rilling and

the Gächinger Kantorei have appeared at festivals in Salzburg, Lucerne and Prague, as well as in New York, Paris, London, Vienna, Strasbourg, Seoul and other cities. The choir is a regular guest at major music centers and festivals (for instance, the Beethoven Festival in Bonn, the Rheingau Music Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, and the MDR Music Summer). In 2011, it went on a major tour of China together with the Bach-Collegium, and in 2012 traveled through Latin America. Further international concert trips in 2012 will take it to Italy, France and Spain.

Many recordings testify to the great artistic variety of the choir, especially on the *hänssler CLASSIC* label. Along with the recording of the complete vocal works of Johann Sebastian Bach for the EDITION BACHAKADEMIE, it also specializes in vocal-symphonic rarities from the eighteenth to the twentieth centuries and new music, including many premieres, such as *Litany* by Arvo Pärt (1994), *Requiem der Versöhnung* (1995) or *Deus Passus* by Wolfgang Rihm (2000). The recording of the Vesper by Alessandro Grandi under



Matthew Halls and the premiere recording of Felix Mendelssohn's opera *The Uncle from Boston* are particular highlights.

Helmuth Rilling will continue to be the artistic director of the Bach-Collegium until his 80th birthday and then hand over this position to his successor, Hans-Christoph Rademann. However, the choir also collaborates with many guest directors, including Masaaki Suzuki, Krzysztof Penderecki, Sir Roger Norrington, Ton Koopman, Martin Haselböck, Alexander Liebreich, Morten Schuldt-Jensen, Stefan Parkman, Dennis Russell Davies, Olari Elts, Matthew Halls, Peter Dijkstra and Hansjörg Albrecht.

Bach-Collegium Stuttgart

The Bach-Collegium Stuttgart was founded in 1965 by Helmuth Rilling to serve as an instrumental partner to the Gächinger Kantorei and has been under the sponsorship of the International Bachakademie Stuttgart since 1981.

It was the complete recording of all sacred cantatas and oratorios composed by Johann Sebastian Bach and released on the occasion of the composer's 300th birthday (1985) that enabled the ensemble to become known as a historically informed, high-profile orchestra for Bach's music. The Bach-Collegium largely made use of modern instruments for this purpose. In this way, it was able to constantly expand its repertoire and is now a versatile orchestra that can expertly perform works from all epochs. This is proven by a great number of recordings – including many premieres – especially on *hänssler CLASSIC*, the home label of the Bachakademie. The Bachakademie along with the Bach-Collegium maintains a major concert series with oratorios from all centuries in Stuttgart. The orchestra is also regularly present at the MUSIKFEST STUTTGART.

The Bach-Collegium occasionally appears with its own instrumental programs, as at the annual birthday concert for Johann Sebastian Bach each year on March 21, as well as in guest appearances at home and abroad. In this it has been working closely

together with pianist Angela Hewitt, who has accompanied it several times on tour, as well as with Evgeni Koroliov.

The Bach workshops conducted by the Bachakademie and Helmuth Rilling all over the world have been strongly influenced by the course work of teachers connected to the Bach-Collegium.

Helmuth Rilling

Helmuth Rilling, born in Stuttgart in 1933, is a conductor, teacher and ambassador for Bach all over the world. Helmuth Rilling founded the Gächinger Kantorei in 1954, and in 1965 the Bach Collegium Stuttgart was added as its instrumental partner. His deep interest in the work of Johann Sebastian Bach dates from this period. Moreover, he helped rediscover Romantic choral music and promotes contemporary music by regularly commissioning compositions.

Rilling holds international concerts with his ensembles and is highly sought after as a guest conductor by leading orchestras

around the world, including the Vienna Philharmonic, the New York Philharmonic, the Japanese NHK Symphony Orchestra and others. For more than thirty years, he has had a special friendship with the Israel Philharmonic Orchestra. In 2012–13, Helmuth Rilling was conducting and teaching as a guest in the People's Republic of China, Taiwan, the USA, South America, Moscow, Russia and Poland. Since 1970, he has been co-founder and Artistic Director of the Oregon Bach Festival, one of the most distinguished music festivals in the USA.

He founded the Stuttgart International Bach Academy in 1981. Rilling's educational impetus shows up internationally in workshops and periods of time spent working at universities and institutions of higher learning throughout the world, the so-called Bach Academies, as well as in putting together international youth ensembles. Helmuth Rilling was the first composer to record all the cantatas of Johann Sebastian Bach; he released a recording of the complete works of Johann Sebastian Bach on 172 CDs for the Bach Year 2000.



His recording of Penderecki's *Credo* won the 2000 Grammy Award for best choral performance, and he was nominated once again in 2001 for his recording of *Deus Passus* by Wolfgang Rihm. In recent years, works by Haydn, Handel, Gubaidulina, Britten's *War Requiem*, the *Messiah* by Sven David Sandström, which Rilling initiated, and Verdi's *Requiem* have all appeared on CD. Rilling's most recent recording, Honegger's *Jeanne d'Arc au bûcher*, will be released in August 2013.

Helmuth Rilling has earned a great many awards for his wide-ranging work. For instance, he received the Herbert von Karajan Music Prize of the Festspielhaus Baden-Baden in 2011, and in 2012 the Martin Luther Medal in the Thomas Church in Leipzig. Helmuth Rilling relinquished all his institutional directorial functions on his 80th birthday in May 2013, but remains internationally active as a conductor and teacher. Hence, guest concerts and master courses in the USA, Hong Kong, Austria, Hungary, France, Poland, Taiwan and Denmark are scheduled for the remainder of this year. Helmuth Rilling will take leave

of his position as Artistic Director of the Oregon Bach Festival in the summer with performances of Beethoven's *Missa Solemnis* and Bach's *Mass in B flat Minor*, as well as master classes and lecture concerts on the St. John Passion.

Orchesterbesetzung / Instrumentation

Querflöte / Flute

Jean-Claude Gérard, Sibylle Keller-Sanwald, Wally Hase

Oboe

Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler

Klarinette / Clarinet

Herbert Gruber, Kurt Berger

Fagott / Bassoon

Günter Pfitzenmaier,
Eberhard Steinbrecher

Horn

Sebastian Weigle, Gérard Pattacca

Trompete / Trumpet

Wolfgang Läubin, Bernhard Läubin

Posaune / Trombone

Ehrhard Wetz, Paul Schreckenberger,
Hans Rückert

Pauken / Timpani

Klaus Treßelt

Violine I / Violin I

Georg Egger, Christina Eychmüller,
Bettina Schmeling, Johannes Blumen-
röther, Eva-Maria König, Monika
Nußbächer, Annette Schäfer-Teuffel

Violine II / Violin II

Thomas Haug, Ulrich Marquardt,
Gunhild Bertheau, Gotelind Himmler,
Peter Rundel, Angela Driesnack

Viola

Johanna Peters, Peter Achtzehnter,
Friedericke Kremers, Isolde Zeh

Violoncello / Cello

Adriana Contino, Harald Meyer,
Thomas Bruder

Kontrabass / Double bass

Harro Bertz, Michael Sistek

Cembalo / Harpsichord

Boris Kleiner