

Kit Powell

**meets
Schubert**

**Dienstag 17.04.2018
19:30 Tonhalle Maag**

Kit Powell «Schubert 1828»
Uraufführung für Orchester & Elektronik
Franz Schubert
Messe Nr. 6 in Es-Dur

Eva Oltiványi ... Sopran
Brigitte Schwelzer-Lang ... Mezzosopran
Tino Brüttsch ... Tenor 1
Tamás Bertalan Henter ... Tenor 2
Ruben Drole ... Bass

Zürcher Kammerorchester / Zürcher Konzertchor
Leitung André Fischer

www.zko.ch / www.zkc.ch

PROGRAMMHEFT

Inhalt

Programm	4
„Schubert 1828“ (Uraufführung)	5
Franz Schubert: Messe Nr. 6 in Es	7
Schuberts Messe-Text mit Übersetzung	10
Gedanken zum Programm	13
Kit Powell, Komponist	16
André Fischer, Dirigent	18
Zürcher Konzertchor (ZKC)	19
Zürcher Kammerorchester (ZKO)	20
Solistinnen und Solisten	21
Eva Oltiványi, Sopran	21
Brigitte Schweizer, Mezzosopran	22
Tino Brütsch, Tenor 1	23
Tamás Bertalan Henter, Tenor 2	24
Ruben Drole, Bass	25
Gönner und Sponsoren	26
Konzertvorschau	27
Sängerinnen und Sänger gesucht !	28

Programm

Dienstag 17. April 2018 , 19.30h, Tonhalle Maag

Kit Powell
*1937
„Schubert 1828“ (Uraufführung)
*A Symphonic Hommage
to Franz Schubert*

PAUSE

Franz Schubert
1797 - 1828
Messe Nr. 6 in Es

KYRIE

GLORIA
Domine Deus

CREDO
Et incarnatus est (S, T1, T2)
Et resurrexit

SANCTUS –
BENEDICTUS (S, A, T, B)

AGNUS DEI
Dona nobis pacem (S, A, T, B)

Sopran: Eva Oltiványi
Alt: Brigitte Schweizer
Tenor 1: Tino Brütsch
Tenor 2: Tamás Bertalan Henter
Bass: Ruben Drole

Zürcher Kammerorchester
Zürcher Konzertchor

Leitung: André Fischer

„Schubert 1828“ (Uraufführung)

von Kit Powell

„Schubert 1828“ ist eine Sinfonie, die Material aus Kompositionen aus Schuberts letztem Lebensjahr verwendet, vor allem aus seiner Es-Dur-Messe, deren Orchestrierung die gleichen Instrumente einsetzt:

2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte
2 Hörner (Es und C), 2 Trompeten (B und A), 3 Posaunen (2 Tenor und 1 Bass)
2 Pauken
Streicher

Dem Werk liegt eine Idee von André Fischer zugrunde, der sich ein Orchesterstück wünschte, das zusammen mit der Es-Dur-Messe in gleicher Besetzung aufgeführt werden kann und zusätzlich vom für unsere Gegenwart typischen Mittel elektroakustischer Klänge Gebrauch macht. Die Kombination aus Computermusik und frühromantischem Sinfonieorchester würde die Idee einer Begegnung zweier musikalischer Kulturen hervorheben – oder einen Dialog zwischen Schubert und mir suggerieren. Ich entschied mich, in drei der fünf Sätze Musik „ab Band“ zu verwenden (1., 3. und 4. Satz), die zum einen aus Themen-Fragmenten der Messe und zum anderen aus eigenen elektroakustischen Stücken stammen.

„Schubert 1828“ hat eine ähnliche Form wie die Messe in Es-Dur, dauert aber nur etwa halb so lang. Jeder der 5 Sätze bezieht sich auf den entsprechenden Satz der Messe (Sanctus und Benedictus werden als zusammengehörig betrachtet). Motive und Melodien aus dem Liederzyklus *Schwanengesang* (dessen Texte Inspiration für die Satz-Bezeichnungen war) werden ebenso wie Themen aus weiteren Werken aus Schuberts letztem Lebensjahr eingeflochten.

Zuhörer, die mit diesen Schubert-Werken vertraut sind, werden zwei Arten von „Zitaten“ erkennen. Meistens sind die Referenzen zur Messe „wörtlich“, wenn auch oft mit anderem Material kombiniert, so dass sie nicht sofort erkennbar sind. Die Themen aus den *Schwanengesang*-Liedern werden jedoch abstrakter behandelt: Aus einem Motiv der Klavier-Begleitung erwächst oft eine neue orchestrale Textur. Solche und andere „Schubert-Texturen“ sind durch Zufalls-Operationen transformiert und nur noch anhand ihrer Rhythmen oder melodischen Umrisse erkennbar. Wo es für die Interpretation dieser „verzerrten“ Fragmente wichtig schien, wurde (auf André Fischers Vorschlag hin) dem einzelnen „Zitat“ der dazugehörige Liedtext beigelegt als zusätzlicher Hinweis auf den intendierten Ausdruck.

Der letzte Satz ist eine Elegie und basiert auf Material aus dem Lied „Der Doppelgänger“, dem 13. Lied des *Schwanengesangs* (fast die komplette harmonische Begleitung dieses dunklen Liedes wurde übernommen). Kontrapunktisch kombiniert mit Themen aus dem *Agnus Dei* der Messe, beklagt sie Schuberts frühen Tod im Alter von nur 31 Jahren.

Das Orchester der Schubertzeit unterschied sich von unserem modernen Orchester insbesondere bei den Blechbläsern: Trompeten und Hörner hatten keine Ventile und waren deshalb auf den Tonvorrat der Obertonleiter beschränkt. Diese „ventillosen“ Instrumente konnten alle möglichen Tonarten spielen, jedoch mussten die Musiker genügend Zeit haben, um die Stimmzüge (Stäbe unterschiedlicher Länge, die den jeweiligen Grundton definieren) zu wechseln. Ausserdem konn-

ten Hornisten durch verschieden tiefes Einführen der rechten Hand in den Schalltrichter tonartfremde Töne "fälschen", was allerdings mit einer beträchtlichen Klangeinbusse verbunden war. Im Falle von ‚Schubert 1828‘ beschloss ich, für moderne Hörner und Trompeten so zu schreiben, als seien sie ventillos: als hätte ich pro Instrument jeweils nur einen, allerdings je verschiedenen Stimmzug zur Verfügung.

Interessant sind auch die Posaunen. Dank ihrem Zug (der ‚Coulisse‘) stand diesen Instrumenten immer schon der komplette Satz aller chromatischen Noten über mehr als zwei Oktaven zur Verfügung. Seltsamerweise wurden sie im Barock und in der Klassik aber nur selten und fast nur zur Stützung des Chorsatzes in den Fugen und Chorälen eingesetzt. Dies änderte sich mit Beethovens 5. Sinfonie, wo im letzten Satz drei Posaunen als neuartige orchestrale Farbe ertönen! Schubert teilte offensichtlich Beethovens Interesse an den Posaunen und baute deren Einsatz weiter aus. Nebst der Stützung des Chorsatzes bekommen die Posaunen in der Es-Dur-Messe auch eigenständige Aufgaben, und in den meisten Sätzen seiner beiden letzten Sinfonien ("Unvollendete" und "Grosse") werden sie oft und mit grosser Wirkung eingesetzt. Da die „Grosse“ zu den Werken aus Schuberts letztem Lebensjahr gehört, wird im ersten Satz von ‚Schubert 1828‘ auf die grossartige Posaunen-Passage aus deren Kopfsatz (mit ihrer aussergewöhnlichen, „Schubertschen“ Modulation) verwiesen.

Meine Sinfonie ist, obwohl sie sich stark auf die Es-Dur-Messe bezieht, in keiner Weise ein religiöses Werk. Schubert wurde von kirchlicher Seite dafür kritisiert, in seiner Messe wichtige Textpassagen ausgelassen zu haben – vor allem fehlen im *Credo* die Worte "et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam". Sein Mut, den persönlichen Glauben über die liturgische Konvention zu stellen, inspirierte mich und erlaubte mir, im dritten Satz Klänge aus meinem nicht-religiösen elektroakustischen Werk *Credo in unam Naturam* mit seinem Chor Neuseeländischer Vogelstimmen und Walgesang zu verwenden.

Liste der in ‚Schubert 1828‘ verwendeten Zitate:

1. Ade (*Andante con moto – Allegro assai*) **mit Tonband**

Messe in Es, DV 950: *Kyrie*; Schwanengesang, DV 957: Nr. 7, *Abschied*; Sinfonie in C, DV 944; Fantasie in f (Klavier zu vier Händen), DV 940

2. Stolzes Herz (*Andante – Più mosso – Meno mosso*)

Schwanengesang, DV 957: Nr. 8, *Der Atlas*; Messe in Es, DV 950: *Gloria*; Streichquintett in C, DV 956

3. Wehmutstränen (*Adagio – Allegro assai – Tempo primo – Allegro*) **mit Tonband**

Sinfonie in C, DV 944; Schwanengesang, DV 957: Nr. 9, *Ihr Bild*; Messe in Es, DV 950: *Credo*; Klaviersonate in c, DV 958

4. Abenddämmerung (*Adagio – Vivace – Adagio*) **mit Tonband**

Schwanengesang, DV 957: Nr. 11, *Die Stadt*; Streichquintett in C, DV 956; Messe in Es, DV 950: *Sanctus*

5. Nacht (*Una Elegia, Mesto*)

Fantasie in f (Klavier zu vier Händen), DV 940; Schwanengesang, DV 957: Nr. 13, *Der Doppelgänger*; Messe in Es, DV 950: *Agnus Dei*

Franz Schubert: Messe Nr. 6 in Es

von André Fischer

„ES dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs.“

(Christian Friedrich David Schubart in: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806)

Schubert schrieb die letzte seiner sechs lateinischen Messen in seinem Todesjahr 1828. In dieser Messe vereinigt sich seine Meisterschaft als Liedkomponist mit derjenigen des Symphonikers. Schubert bringt, ganz in der Tradition Joseph Haydns, opulente Schlussfugen zum Abschluss von Gloria, Credo und Sanctus-Benedictus. Bei der Besetzung verzichtet er einerseits auf die Orgel – was mit der Abkehr von der funktional an die Liturgie gebundenen Komposition zusammenhängt und das Werk als reine Konzertmesse ausweist – andererseits auch auf die hellen Flöten. Dafür setzt er drei Posaunen ein, was der Messe insgesamt ihr spezifisches, dunkles Timbre verleiht.

Es ist nicht bekannt, ob Schubert je einen Auftrag zu dieser Messe erhielt. Sehr wahrscheinlich hat er sie im Zuge seines „Strebens nach dem Höchsten der Kunst“ (Schubert in einem Brief an den Verlag B. Schott's Söhne am 21.2.1828) quasi für sich selbst geschrieben. Jedenfalls starb er, bevor die Messe einstudiert und aufgeführt werden konnte. Die Uraufführung fand am 4. Oktober 1829 unter der Leitung seines älteren Bruders Ferdinand statt und löste bei den Zuhörenden ein Gefühl grosser Ergriffenheit aus. Der Rezensent der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* schrieb: „Mit Recht muss man das ganze Werk wahrhaft grossartig nennen (...). Aber so schön es ist, eben so schwierig ist seine Aufführung. Jedes einzelne Instrument ist mit schweren Stellen, vorzüglich in den fugierten Sätzen bedacht, ganz besonders aber haben hier die Singpartien eine schwere Aufgabe zu lösen.“

Für die Messe eingesetzt haben sich später sowohl Robert Schumann, der das Manuskript anlässlich eines Besuchs bei Ferdinand Schubert entdeckte, als auch Johannes Brahms, der den Klavierauszug 1865 eigenhändig redigierte und für dessen Herausgabe sorgte.

Die Hauptaufgabe kommt in dieser Messe klar dem Chor zu. Erst bei der Menschwerdung im CREDO treten Solisten auf den Plan, welche das Jesuskind mit einer veritablen Berceuse besingen: ein engelhaft helles Trio aus einem Sopran und 2 Tenören. Der Zauber der Sätze BENEDICTUS und DONA NOBIS liegt ganz in der responsorischen Interaktion zwischen Chor und Orchester respektive Solistenquartett und Orchester respektive Solistenquartett und Chor. In diesen Sätzen führt uns Schubert klanglich vor Ohren, dass wahrhaft himmlische Musik des Dialoges bedarf: Praktisch jede Phrase ist mit der direkten Entgegnung eines Gegenübers verschränkt, keines der drei beteiligten Elemente könnte ohne das Zusammenwirken mit einem Gegenüber Musik von so grosser Schönheit hervorbringen.

Im GLORIA verdienen zwei Abschnitte eine besondere Erwähnung: Erstens das *Gratias agimus tibi*, wo die 1. Klarinette mit dem 1. Fagott zusammen das eigentliche Lied im Oktav-Unisono spielt, während der Frauenchor begleitet. Gleiches tut der Männerchor zum Gesang der Celli. Die Zeile *Gratias agimus tibi* wird zum repetitiven ‚Mantra‘ in der Art des *Wir bitten Dich, erhöre uns!* nach jeder einzelnen Fürbitte. Zweitens muss das *Domine Deus* erwähnt werden, welches schon die Musik des letzten Satzes vorbereitet: Posaunen und Fagotte exponieren hier ein markiges, von unerbittlichem Streicher-Concitato grundiertes Thema, welches vom Duktus her das Kreuz symbolisiert und später abgewandelt das *Agnus Dei* prägen wird.

Und noch etwas wird schon im GLORIA im Hinblick auf den letzten Satz vorbereitet: Vier gleichmässig repetierte Dur-Akkorde der Posaunen und Fagotte – ein denkbar unauffälliges Motiv – leiten ab T. 18 zu den Worten *Et in terra pax hominibus* des Chores über. Sie werden später der Vertonung der Worte *Dona nobis* dienen – wohl die schlichteste aller Möglichkeiten, den Begriff des Friedens in Musik zu fassen.

Trotz aller Komplexität liegt dem GLORIA eine leicht erkennbare sechsteilige Kettenform zugrunde: A – B (*Gratias agimus tibi*) – A' – C (*Domine Deus*) – A'' – D (*Cum Sancto Spiritu*-Fuge).

Eine Bemerkung zu den Fugen: auch der komplizierteste Kontrapunkt entbehrt bei Schubert nie einer gewissen Liedhaftigkeit. Die fünf Abschnitte der *Cum Sancto Spiritu*-Fuge wirken wie kunstvoll verdichtete Strophen: vom Exponieren des 10-taktigen Themas in allen 4 Stimmen hin zur Beleuchtung desselben in benachbarten Tonarten hin zur Engerführung im 3 Takte-Abstand hin zur Engführung im 2 Takte-Abstand und Engstführung im Abstand von nur einem Takt. Das Thema der *Osanna*-Fuge, welches mit einem freudigen Oktavsprung beginnt, ist abgeleitet von der hüpfenden Bassfigur zu den Worten *Christe eleison* im KYRIE; man darf hier durchaus von einem kleinen Leitmotiv für den Messias sprechen, dessen Wiederkehr im BENEDICTUS freudig erwartet wird.

Im feierlichen CREDO erhält jede Textzeile ihre individuelle Prägung, obwohl übergeordnet ein einfaches Doppelschlag-Motiv – ein mit oberer und unterer Wechsellnote umspielter Ton – das Geschehen bestimmt. Vielfalt wird im Wechselspiel der Gegensatzpaare erreicht: imitatorischer / homophoner Satz, laut / leise, hoch / tief. Dazwischen immer wieder ein paar Takte des Orchesters, welches als aufmerksames Gegenüber der Erzählung des Chores folgt und die Geschichte gliedern hilft. Insgesamt hat das CREDO eine vierteilige Form: A – B (*Et incarnatus est*) – A' (*Et resurrexit*) – C (*Et vitam venturi*-Fuge).

Bei der Textausdeutung setzt Schubert ganz persönliche Akzente: Er schenkt den Aussagen zur Menschwerdung und zum Leidensweg Christi (*Crucifixus*) innige Beachtung und wiederholt Textstellen, die ihm besonders wichtig sind, jeweils zwei bis viermal in wunderbarer, strophischer Variierung – ganz so, wie wir es von seinen Liedern her kennen.

Das SANCTUS bringt eine atemberaubende Akkordfolge, die vor Schubert sicher keiner in dieser Art eingesetzt hat: Auf den Es-Dur-Klang folgen – in grossen Terzen respektive verminderten Quarten fallend – h-Moll, g-Moll und es-Moll (der vermollte Ausgangsklang). Die tiefen Streicher beben in Sextolen konsequent abwärts, während die hohen Streicher gleichzeitig in die Gegenrichtung ziehen: unterstützt von gewaltigen Fortissimo-Ausbrüchen mit jeweils anschliessender Zurücknahme in erneutes Pianissimo, tun sich so unerhörte Klangräume auf, die – und das ist das Spezielle daran – vereinzelt und heimatlos nebeneinander stehen, weil sie infolge der Funktionslosigkeit der harmonischen Verbindung nicht mehr von einem tonalen Fundament getragen sind. Die Akkordprogression reduziert sich auf ein symmetrisches Rücken in den Intervallschritten des übermässigen Dreiklanges, gleichzeitig ziellos und doch nach jedem dritten Schritt (*Sanctus, sanctus, sanctus*) vermeintlich ‚zurück auf Feld 1‘; zeitlos ewig oder – je nach persönlichem Standpunkt – ausweglos, sinnlos.

Im DONA NOBIS brechen noch einmal ähnliche Abgründe auf: So mündet das friedliche Es-Dur-Antiphon unvermittelt in eine gesteigerte Variante der *Domine Deus*-/Agnus Dei-Kreuzesmusik, diesmal in es-Moll und in unangenehm raschem Tempo. Zwar gelingt unter grossen Anstrengungen die erneute Rückkehr nach Es-Dur: die Steigerung erzielt einen glorios klingenden, vermeint-

lichen Durchbruch, der aber in einem Akt hilfloser Verzweiflung sogleich in eine gespenstische Variante der DONA NOBIS-Musik zerfällt.

Auf den letzten Seiten seiner Partitur zieht Schubert die wunderlichsten Register seiner Variierungskunst und lässt die Messe unentschieden ausgehen: zuerst ein von Wehmut erhelltes c-Moll, dann ein von Traurigkeit umflortes Es-Dur, welches durch die Eintrübung der Sext jederzeit nach es-Moll kippen könnte – die Waagschalen der beiden Tongeschlechter stehen auf verstörende Weise gleichauf.

„Diese Musik ist kein Akt frommer Andacht, sondern Schuberts leidenschaftliches Bemühen, den Tod zu bewältigen.“ (Nikolaus Harnoncourt, 1995 im Booklet zur elatus-CD)



Franz Schubert (1797 – 1828)

Franz Schubert wird als zwölftes Kind des Schullehrers Franz Theodor Schubert (1763-1830) und dessen Frau Maria Elisabeth Vietz (1756-1812) im Wiener Vorort Lichtental geboren. Im Alter von fünf Jahren erhält er von seinem Vater den ersten regelmässigen Musikunterricht. Der Vater bringt ihm auch das Violinspiel bei. Ab dem 8. Lebensjahr unterrichtet ihn Michael Holzer, der Chorregent der Lichtentaler Pfarrkirche. Nach spielend bestandener Aufnahmeprüfung erhält Schubert 1808 eine Freistelle in der Hofkapelle, wo er als kaiserlicher Sängerknabe eine kostenlose Gymnasialerziehung im Stadtkonvikt geniesst. Gebieterisch regt sich schon in dieser Zeit der kompositorische Schaffensdrang, welcher sich mit den Zwängen des von Geistlichen geführten Anstaltslebens schlecht verträgt. Es kommt zu Konflikten mit dem Vater, der ihm das Komponieren auszutreiben versucht. Ab 1813 darf Schubert zweimal wöchentlich das freudlose Gebäude am Universitätsplatz verlassen, um zu Antonio Salieri, dem angesehenen Opernkomponisten, in die Satzlehre zu gehen. Bei aller Verehrung, die er für seinen Lehrer und Mentor bis zu dessen Lebensende (1825) bewahrt, entwickelt sich Schuberts Talent in ganz anderer Richtung: als Opernkomponist erringt er nicht den geringsten Erfolg, während er auf dem Gebiet des von Salieri verachteten deutschen Klavierliedes zum massgeblichen Neuerer wird.

Schuberts Messe-Text mit Übersetzung

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

KYRIE

Herr erbarme Dich.
Christus erbarme Dich.
Herr erbarme Dich.

GLORIA

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

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen,
die guten Willens sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir rühmen Dich.

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Wir sagen Dir Dank
ob Deiner grossen Herrlichkeit.

Domine Deus, Rex coelestis,
gratias agimus tibi.

Herr und Gott, himmlischer König,
wir sagen Dir Dank.

Deus Pater omnipotens,
gratias agimus tibi.

Gott, allmächtiger Vater,
wir sagen Dir Dank.

Domine Jesu Christe,
gratias agimus tibi.

Herr Jesus Christus,
wir sagen Dir Dank.

Fili unigenite,
gratias agimus tibi.

Eingeborener Sohn,
wir sagen Dir Dank.

Gloria in excelsis Deo.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Ehre sei Gott in der Höhe.
Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir rühmen Dich.

Domine Deus, agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Herr und Gott, Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Domine Deus, agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Herr und Gott, Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Filius Patris, agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Sohn des Vaters, Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Domine Deus, agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Herr und Gott, Lamm Gottes,
das du trägst die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus altissimus,
tu solus Dominus.

Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Höchste,
du allein der Herr.

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris, Amen.

Mit dem heiligen Geist
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters, Amen.

CREDO

Credo in unum Deum
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum Jesum Christum,
credo in filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.

CREDO

Ich glaube an den einen Gott,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
ich glaube an Gottes eingeborenen Sohn.
Aus dem Vater ward er geboren vor aller Zeit.

Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.

Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.

Per quem omnia facta sunt.

Durch den alles geschaffen ist.

Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.

Der für uns Menschen
und um unsres Heiles Willen
herabgestiegen ist vom Himmel.

*Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
Et homo factus est.*

*Er ist Fleisch geworden vom heiligen Geist
aus der Jungfrau Maria,
und er ist Mensch geworden.*

Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato crucifixus,
passus et sepultus est.

Er ist auch gekreuzigt worden für uns:
unter Pontius Pilatus wurde er gekreuzigt,
hat gelitten und ist begraben worden.

*Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine,
Et homo factus est.*

*Er ist Fleisch geworden vom heiligen Geist
aus der Jungfrau Maria,
und er ist Mensch geworden.*

Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato crucifixus,
passus et sepultus est.

Er ist sogar gekreuzigt worden für uns:
unter Pontius Pilatus wurde er gekreuzigt,
musste leiden und wurde begraben.

Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas.
Et ascendit in coelum:
sedet at dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.

Doch er ist auferstanden am dritten Tage
nach den Schriften.
Und er ist aufgefahren in den Himmel:
sitzt zur Rechten des Vaters.
Und er wird wiederkehren mit Ruhm,
zu richten die Lebenden und die Toten:
seine Herrschaft wird ohne Ende sein.

Credo in Spiritum Sanctum Dominum,
et vivificantem, qui ex Patre
Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul
adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum mortuorum.

Et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis Deo, osanna.

BENEDICTUS

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Osanna in excelsis Deo, osanna.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:

Dona nobis pacem.

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

Ich glaube an den Herrn als Heiligen Geist,
den Lebensspender, der aus Vater
und Sohn hervorgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohn zugleich
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.

Ich bekenne mich zur einen Taufe
zur Vergebung der Sünden der Toten.

Und zum ewigen Leben. Amen.

SANCTUS

Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Ehre.

Hosanna Gott in der Höhe, hosanna.

BENEDICTUS

Gelobt sei, der kommt im Namen des Herrn.

Hosanna Gott in der Höhe, hosanna.

AGNUS DEI

Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt:
erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt:

Gib uns Frieden.

Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt:
gib uns Frieden.

Gedanken zum Programm

von André Fischer

Kit Powells sinfonische Hommage ‚Schubert 1828‘ führt uns nicht nur durch Schuberts Es--Dur-Messe, sondern kaleidoskopartig durch weitere Stücke, die in Schuberts letztem Lebensjahr in zeitlicher Nähe zur Messe entstanden sind. Powell spürt Bezügen zwischen diesen letzten Stücken nach und stellt selber solche her durch eine raffinierte Kompositionstechnik, die dem Prinzip der Collage verwandt ist.

Powell setzt in den Sätzen I, III und IV ein ‚Tonband‘ oder vielmehr einen Tontechniker ein, welcher als zusätzlicher ‚Instrumentalist‘ elektronische Klänge ab Computer zeitgenau zuspült.

In Satz I sind es Fragmente aus seinem Stück *Whale* für Posaune und Tonband und anderen Computermusik-Werken.

In Satz III integriert Powell Klänge aus seinem elektroakustischen Stück *Credo in unam naturam*: Vogelstimmen aus Neuseeland, die gefiltert und sich überlagernd ein neues Tongeflecht bilden.

In Satz IV schliesslich sind Klänge aus Powells Stück *Flötenspieler und Fledermäuse* zu hören, die der Komponist vor vielen Jahren in Paris synthetisch erzeugt hat, als er im Studio von Iannis Xenakis mit dessen UPIC-Maschine arbeiten durfte. ‚Schubert 1828‘ scheint den Komponisten zu einer eigentlichen Retrospektive innerhalb seines elektroakustischen Œuvres animiert zu haben.

In Satz I (**Ade**) sind nach der Eröffnung, die unüberhörbar den Beginn des KYRIE zitiert, sofort ein trillerndes Störmotiv der hohen Streicher und hohe Pfeiftöne (es handelt sich um synthetischen Wal-Gesang) zu vernehmen, welche uns von der feierlichen Es-Dur-Musik ablenken und der Begleitfigur des Liedes *Abschied* (Nr. 7 aus dem *Schwanengesang*, ebenfalls in Es-Dur, Text von Ludwig Rellstab) Platz verschaffen: **Schon scharret mein Rösslein mit lustigem Fuss – Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden Gruss.**

Damit ist die herzerreissende Kluft zwischen innen und aussen, zwischen schmerzlichem Abschiedsgefühl und munterem in-die-Welt-hinaus-Traben, gesetzt und benannt: **Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal – und wär’ es denn heute zum letzten Mal?**

Die drei Posaunen ‚rufen‘ – jede für sich – *Ade!*, während das Streicherorchester ‚weitertrabt‘ und einzelne Holzbläser zu einem wuseligen Solo herausfordert. Im Vergleich mit dem Lied gerät das Rösslein allerdings zunehmend aus dem Tritt und aus der Tonart, während im Hintergrund immer noch einzelne feierlich gehaltene Bläseröne der Messe ‚herumhängen‘. Dann zitiert die Pauke das Hauptmotiv aus dem Kopfsatz der Grossen C-Dur-Symphonie und leitet zur ersten Episode über, die weitere Motive aus eben diesem Kopfsatz verarbeitet.

Wie ein Ritornell kehrt das Traben wieder, diesmal von tremolierenden Tonbandklängen überlagert, die an ratternde Roulette-Räder oder Spielautomaten erinnern. Zitate aus der Fantasie in f für Klavier 4-händig sowie das Rufmotiv aus dem zweiten Satz des Streichquintetts unterbrechen das Traben und bilden eine zweite Episode, bevor das Rösslein zum dritten Mal aufbricht und unter den *Ade!*-Rufen der Posaunen schliesslich ermüdet anhält.

Satz II (**Du stolzes Herz**) zitiert zu Beginn die erste Strophe des Liedes *Der Atlas* (Nr. 8 aus dem *Schwanengesang*, g-Moll, Text von Heinrich Heine) und konfrontiert diese mit der fanfarenhaft empor schnellenden Triolenfigur des GLORIA (T.5), welche zum bestimmenden Element des ersten Abschnitts wird. Wie die Satzüberschrift vermuten lässt, hören wir eine majestätisch stolze Musik, die vom punktierten Grundrhythmus geprägt ist.

Bald vernehmen wir über einer unruhig tremolierenden Streicherfläche ein stark verlangsames, von Klarinetten und Fagotten intoniertes Zitat der Eröffnungstakte *Gloria in excelsis Deo*. Etwas später zitieren die Posaunen die markige Kreuzesmusik aus dem *Domine Deus* (wie das *Atlas*-Lied ein Satz in g-Moll), die zu einem rascheren Abschnitt überleitet. Dieser nimmt motivisch und funktional die Stelle der vier Staccatissimo-Achtel der Streicher ein, welche im *Domine Deus* ab T.169 vor jeder neuen Strophe das Steuer herumreissen, um die neue Fahrtrichtung, d.h. eine neue Tonart, vorzugeben (Schuberts Tonartenfolge im *Domine Deus*: g-Moll, c-Moll, d-Moll, g-Moll).

Der Abschnitt gipfelt in einem *Cum Sancto Spiritu*-Zitat der Blechbläser, bevor die Anfangstextur in deutlich schnellerem Tempo zurückkehrt und einer zweiten Verarbeitung des *Atlas*-Liedes Platz macht.

Der vierte und letzte Abschnitt bringt in ruhigem Tempo eine Art Quintessenz des zweiten Satzes: **Die ganze Welt der Schmerzen musst Du tragen!**

Satz III (**Wehmutstränen**) ist formal schlicht und analog zu seinem Pendant, Schuberts CREDO, aufgebaut: A – B – A' – C. Leise Paukenwirbel markieren, genau wie bei Schubert, die Nahtstellen der Form.

Nach einer einleitenden Musik, die vom Tonband her zunehmend zu tropfen scheint, ertönt über einem Geflecht aus solistischen Bläsermelodien Powells *Credo in unam naturam*. Die beiden A-Teile verarbeiten dazu das Lied *Ihr Bild* (Nr. 9 aus dem *Schwanengesang*, b-Moll, Text von Heinrich Heine), beim ersten Mal zum Chor der bereits erwähnten neuseeländischen Vogelstimmen, bei der Reprise dann zu Wal-Rufen (diesmal echten, d.h. mit Mikrofon in der Natur aufgenommenen).

Der kontrastierende B-Teil kommt ohne Tonband aus und enthält eine dichte Fülle von Anleihen aus Schuberts erstem und drittem CREDO-Abschnitt (*Et resurrexit*). Sehr eindrücklich ist, wie die feierliche Musik mit der Schlüsselstelle des Liedes korrespondiert: **Und ach, ich kann es nicht glauben – dass ich dich verloren hab!** Die innere Verwandtschaft der beiden Stücke wird dank Powells Gegenüberstellung offensichtlich.

Der abschliessende C-Teil ist eine Art Geisterfuge: neue Tonbandklänge (darunter ein Zitat aus der Klaviersonate in c) werden mit flüchtigen Streicherläufen (ebenfalls aus dieser Sonate) konfrontiert, die über einem Pizzicato-Bass in höchste Höhen entschwinden: ein erster Vorgeschmack auf das endgültige Ende in Satz V.

Satz IV (**Abenddämmerung**) beginnt mit der Einleitungsmusik des Liedes *Die Stadt* (Nr. 11 aus dem *Schwanengesang*, c-Moll, Text von Heinrich Heine). Das auffällige, im verminderten Dreiklang fallende Oktavmotiv bildet das Gegenstück zum Themenkopf der *Osanna*-Fuge,

welche zum Schluss – am anderen Ende dieses Satzes – in hoher Geigenlage und viel zu langsamem Tempo zitiert werden wird, wenn Klarinetten, Fagotte und Hörner die Liedmelodie in dämmriger Verfremdung **mit traurigem Takte** spielen werden.

Die Einleitung mündet nicht wie erwartet in die erste Liedstrophe, sondern in das aus Satz I bekannte Rufmotiv der Oboe aus dem zweiten Satz des Streichquintetts, grundiert von feucht anmutenden Tonbandklängen: **Ein feuchter Windzug kräuselt – die graue Wasserbahn.**

Die sich langsam steigernde Entwicklung zielt auf einen wilden, stark synkopischen *Vivace*-Hauptsatz in f-Moll: Es handelt sich, klar erkennbar, um den berühmten Kontrastteil des zweiten Satzes des Streichquintetts.

Dieser Hauptsatz mündet alsbald in eine dreifache Tutti-Kadenz, Höhepunkt des ganzen Satzes und harmonisch und gestisch dem SANCTUS abgeläuscht: Es-Dur, H-Dur (statt h-Moll, welches für den letzten Satz aufgespart wird) und g-Moll sind die Klangräume, die hier unvermittelt, nur durch ein raues Tonbandflirren getrennt, nebeneinander stehen. Danach hören wir eine variierte Wiederaufnahme der Einleitungsmusik, die schliesslich zur längst erwarteten, vorher beschriebenen Liedstrophe mit dem *Osanna*-Zitat führt. Satz IV besticht durch den ökonomischen Einsatz der gewählten Mittel und die Kompaktheit seiner Aussage.

Satz V (**Nacht**) endlich zitiert das Kreuzthema des AGNUS DEI, allerdings in der Tonart des Liedes *Der Doppelgänger* (h-Moll, vorletztes Lied – Nr. 13! – aus dem *Schwanengesang*, Text von Heinrich Heine), in welchem Schubert selber sich schon an der Ton- und Akkordfolge des Schlusssatzes seiner Messe orientierte.

Der Paukist spielt in diesem Satz eine zentrale Rolle, denn sein pochender Rhythmus bestimmt über weite Strecken die dramatische Qualität des Kondukts. In einem zweiten Abschnitt schweigt er, und wir hören von den Posaunen, Fagotten und Klarinetten eine c-Moll-Durchführung des zum Kreuzthema gehörigen Kontrasubjekts, welches an einer besonders heiklen Stelle durch einen einzigen „falschen“ Ton (Dur- statt Mollterz) schmerzlich verfremdet wird.

Hörner und Oboen mischen die Melodie des Doppelgänger-Liedes dazu, was vom Satz her erst bei der Textzeile **der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt** bemerkt werden kann, dann allerdings umso heftiger: das Ringen des Protagonisten mit sich und seiner grausigen Erkenntnis wird musikalisch so eindringlich umgesetzt, dass es kaum zu ertragen ist.

Der dritte Abschnitt wird wieder vom Pochen der Pauke bestimmt. Das Kreuzthema steigt jetzt chromatisch an, bis die Tonika Es (mit gleichzeitiger Moll- und Durterz) erreicht ist. Aus dem Pochen der Pauke wird melodisch ein Trillermotivchen abgeleitet, welches sich aus tiefer Fagottlage im zweiten Anlauf über die Celli und Bratschen bis zur hohen Geigenlage weiterpflanzt. Erst dort wird einem bewusst, dass dieses Trillermotivchen (aus der Fantasie in f für Klavier 4-händig) identisch ist mit dem allerersten Störmotiv zu Beginn des KYRIE.

Die Trompeten ballen das Pochen der Pauken zur kleinen Sekund in hoher Lage, bevor das wiederhergestellte Kreuzthema in einem dritten Anlauf in h-Moll ein letztes Mal in den Kon-

trabässen anhebt, während sich der Konzertmeister mit einer expressiven Melodie in g-Moll (der Tonart des *Domine Deus*) seinen Weg bahnt durch das Klangmeer der Bläser und Streicher, immer höher steigend, bis ihm nur noch die Geigen folgen und mit ihm zusammen zum verklärten Schlussakkord finden (G-Dur, angereichert mit zwei hellen Farbtönen), der sich zuletzt in Nichts auflöst.

„Schubert 1828“ endet also quasi im Himmel, ohne dass wir uns darüber freuen könnten.

Kit Powell, Komponist

Kit Powell wurde 1937 in Neuseeland geboren und lebt mit seiner Familie seit 1984 in der Schweiz. Hier lehrte er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich (heute ZHdK).

Im Jahr 2003 zog er sich vom Unterricht zurück, ist aber als Komponist weiterhin sehr aktiv. In seinem Œuvre finden sich Beiträge zu den verschiedensten Gattungen: Chorwerke, Orchesterwerke, Blasorchesterwerke, Kammermusik, Stücke für Schlagzeug, Musiktheater sowie elektroakustische Kompositionen (die z.B. konkrete Klänge aus der neuseeländischen Natur verarbeiten). Sein besonderes Interesse gilt dem Einsatz von Zufallstechniken und der „Musik mit gefundenen Gegenständen“.

Seit seinem Ruhestand hat Kit Powell an mehreren grosskonzipierten Projekten gearbeitet: *Missa Profana* (mit liturgischem Messtext und Gedichten von Michael Harlow), *Maui Cycle* (vier symphonische Gedichte für Orchester und Soloklarinette), *Quite by Chance / Wie durch Zufall* (zweisprachiges Buch über seine Arbeit als Komponist; Pfau-Verlag), *Symphonie réfectique* (für zwei Solisten und Orchester).

Im Jahr 2017 vollendete Kit Powell seine André Fischer gewidmete sinfonische Hommage „Schubert 1828“ für Orchester (Besetzung identisch mit Schuberts Messe in Es) und Tonband, basierend auf Themen aus Werken von Schuberts letztem Lebensjahr und seiner Eigenkomposition *Credo in unam naturam*.



André Fischer, Dirigent

André Fischer studierte Musik in Zürich (Posaune, Schulmusik und Musiktheorie), Washington D.C. (Praktikum beim National Symphony Orchestra) und Prag (Komposition) und war der letzte Privatschüler des Dirigenten Erich Schmid. Seit 1991 unterrichtet André Fischer an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), die ihm 2004 den Professorentitel verlieh.

Seit 1997 ist er Chorleiter des Zürcher Konzertchors, welcher ihn 2001 zu seinem künstlerischen Leiter ernannte.

Ergänzend zum Kern-Repertoire setzten die Eigenkomposition „Mann ist Mann“ (2005, Bühnenmusik für die Zürcher Festspiele), die Glagolitische Messe von Leoš Janáček (2016 im KKL und im Prager Veitsdom anlässlich des Pontifikalamtes von Kardinal Duka zum 700. Geburtstag von Kaiser Karl IV. mit Live-Übertragung durch das Tschechische Fernsehen) sowie die Begleitung von Andrea Bocelli im Hallenstadion (2017) erwähnenswerte und viel beachtete Akzente.



Zürcher Konzertchor (ZKC)

Der Zürcher Konzertchor (ZKC) wurde 1962 durch Edmond de Stoutz, den Gründer des Zürcher Kammerorchesters (ZKO), das er 17 Jahre zuvor begründet hatte, ins Leben gerufen. Am 24. März 1963 debütierte der Chor mit Bachs Johannes-Passion in der Tonhalle Zürich und führte von dort an im Verein mit dem ZKO bis zum Hinschied seines Dirigenten im Januar 1997 rund 80 Konzerte aus verschiedensten Epochen auf.

Die wertvolle und langjährige Zusammenarbeit beider Ensemble und ihrer künstlerischen Leiter setzte sich auch in der neuen Ära unter André Fischer fort. Jedes Jahr werden drei anspruchsvolle Programme erarbeitet und in grossen Konzerthäusern wie der Tonhalle, dem KKL oder in renommierten Zürcher Kirchen (Fraumünster, Neumünster, St. Peter) präsentiert.

Zum Repertoire gehören nebst den Chorwerken von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Rossini, Schubert, Mendelssohn, Verdi, Gounod, Bruckner, Brahms, Dvořák oder Fauré auch Kompositionen aus vorbarocker Zeit (Gabrieli, Monteverdi) und aus dem 20. Jahrhundert (Orff, Schostakowitsch, Duruflé, Jolivet, Novák, Fischer). Namhafte Gastdirigenten, darunter Marcus Creed, Diego Fasolis, Howard Griffiths, Reinhard Goebel, Andreas Spörri, Robert King, Colin Metters, David Stern, Muhai Tang und Christopher Warren-Green, konzertierte mit dem ZKC, ebenso wie renommierte Solisten, darunter Klaus Mertens, Malin Hartelius, Detlef Roth, Julian Prégardien, Sara Mingardo und Sandrine Piau.

Der national gut vernetzte Chor trat unter anderem in Winterthur, Bern, Basel, Mümliswil, Scuol und St. Moritz auf (hier in Zusammenarbeit mit dem Cor Proget). Im KKL Luzern wurden im Auftrag von Obrasso Concerts eine Reihe gut besuchter und hochkarätiger Konzerte präsentiert, darunter die *Grande Messe des Morts* von Berlioz mit dem Hermitage Symphony Orchestra Camerata St. Petersburg, Gounods *Caecilienmesse* und Verdis *Messa da Requiem* mit der Philharmonie Baden-Baden. Im Frühjahr 2016 veranstaltete der ZKC zusammen mit dem Glarisegchor erstmals selber im KKL und führte mit der ostböhmischen Philharmonie Königgrätz Werke von Verdi, Dvořák und Janáček auf.



Zürcher Kammerorchester (ZKO)

1945 durch Edmond de Stoutz gegründet, zählt das Zürcher Kammerorchester heute zu den führenden Klangkörpern seiner Art. Unter der Leitung von Edmond de Stoutz und später von Howard Griffiths und Muhai Tang erlangte das Ensemble internationale Anerkennung. In der Ära mit dem weltweit angesehenen Principal Conductor Sir Roger Norrington, von 2011 bis 2015, konnte das Zürcher Kammerorchester seine hervorragende Reputation nachhaltig festigen. Seit der Saison 2016/17 leitet mit Music Director Daniel Hope erstmals kein Dirigent, sondern ein Instrumentalist das Orchester.

Regelmässige Einladungen zu internationalen Festivals, Gastspiele in den bedeutenden Musikzentren Europas, Konzerttourneen auf fast allen Kontinenten sowie zahlreiche gefeierte CD-Produktionen belegen das weltweite Renommee des Zürcher Kammerorchesters.

Das Repertoire ist breit gefächert und reicht von Barock (in historisch informierter Spielweise auf Darmsaiten und mit Barockbögen) über Klassik und Romantik bis zur Gegenwart. Bemerkenswert ist zudem die Zusammenarbeit mit Musikern aus anderen Bereichen wie Jazz, Volksmusik und populäre Unterhaltung. Die Nuggi-, Krabbel-, Purzel-, abc- und Kinderkonzerte, die Vermittlungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen sowie die Förderung junger Instrumentalisten sind dem Zürcher Kammerorchester ebenso wichtig wie die kontinuierliche Zusammenarbeit mit weltweit gefeierten Solisten.



Solistinnen und Solisten

Eva Oltiványi, Sopran

Die Sopranistin Eva Oltiványi absolvierte ihr Studium an der damaligen Musikhochschule Zürich bei Jane Thorner-Mengedoth.

Erste Opernerfahrungen sammelte die Sängerin im Rahmen des Opernstudios Biel, mit Partien wie Olympia, Contessa, Konstanze und Lucy (The Telephone).

Gastspiele führten sie an Opernhäuser wie Kopenhagen, Garsington, Luzern, Freiburg, Brüssel, Stuttgart, Neapel, Venedig, Bari, Bologna, Barcelona und Paris.

Mit ihrem grossen Konzertrepertoire vom Barock bis zur Moderne war die Künstlerin unter anderem an den Zürcher und Luzerner Festspielen zu Gast, sang unter der Leitung von M. Valdés, R. Weikert, H. Rilling, J. Savall, M. Bamert, J. Bělohlávek, S. Rouland, R. Lutz, H. Griffiths, K. Ono, H. Zang, S. Bedford, J. Tate, L. Zagrosek, J. Pons, P. Jordan und arbeitete mit Orchestern wie dem Tonhalle Orchester Zürich, Zürcher Kammerorchester, Orchestra La Verdi Milano, Musikkollegium Winterthur, Philharmonie Flandern, Rundfunkorchester Madrid und dem Sinfonieorchester Asturien zusammen.

Die Künstlerin hat rund 10 Jahre lang an den Konservatorien von Lüttich und Antwerpen Gesang unterrichtet.



Brigitte Schweizer, Mezzosopran

Die in Bad Kreuznach (D) geborene Sängerin erhielt ihre erste Gesangsbildung an der Opernschule und Liedklasse des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz. Anschliessend setzte sie ihre Studien am Konservatorium Dreilinden Luzern mit Abschluss der Konzertreife fort. Zusätzliche Studien für Stil und Interpretation an der renommierten Schola Cantorum in Paris sowie internationale Meisterklassen rundeten ihre Ausbildung ab.



Brigitte Schweizer ist sowohl auf der Opernbühne wie im Konzertsaal zu Hause, z.B. als Gastsolistin des Festival d'Opéra Avenches, des Festival d'Arles, des International Arts Festivals Jerusalem sowie der Kölner Philharmonie, Musikhalle Hamburg, Tonhalle Zürich, KKL Luzern, St. John's, Smith Square (London), Theater Basel u.a.

Ihr besonderes Flair für zeitgenössische Musik sowie ihre Vorliebe für Liederabende mit selten aufgeführtem Liedgut bereichern ihr breitgefächertes künstlerisches Spektrum.

www.brigitte-schweizer.ch

Tino Brütsch, Tenor 1

Der Tenor Tino Brütsch hat sich einen Namen gemacht als vielseitiger, ausdrucksstarker und leidenschaftlicher Lied- und Konzertsänger.

Er konzertierte in den letzten 20 Jahren mit einer grossen Anzahl Schweizer Chöre, dem staatlichen Philharmonischen Kammerorchester Novosibirsk, dem Orquestra Sinfónica Portuguesa, dem Zürcher Kammerorchester, der Berliner Lautten-Compagnie, dem Marini Consort Innsbruck und war Mitglied des renommierten, auf zeitgenössische Musik spezialisierten Glassfarm Ensemble New York.

Dank seiner wandlungsfähigen Stimme reicht sein Repertoire von Monteverdi, Bach, Händel über Mendelssohn, Dvořák, Frank Martin, Schostakowitsch, Britten bis zu zeitgenössischen Komponisten.

Neben seinen Auftritten in Konzerten erforscht, ediert und führt er, quasi als "musikalischer Denkmalspfleger", zu Unrecht vergessene Werke von Schweizer Komponisten auf.

Tino Brütsch ist auf gut einem Dutzend CDs mit Werken von der Renaissance bis zur spätromantischen Oper zu hören. Seine neueste Veröffentlichung ist eine CD mit wunderbaren Liedern des in Zürich und der Bodenseeregion wohnhaft gewesenen Oskar Ulmer (1883-1966).

2018 erscheint eine CD mit von Tino Brütsch erteilten Kompositionsaufträgen für Lieder über Gedichte des Schweizer Lyrikers Christian Haller.

Tino Brütsch studierte an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich (heutige ZHdK) und schloss mit dem Lehrdiplom bei Kurt Huber und 2002 mit dem Konzertdiplom mit Auszeichnung bei Christoph Prégardien ab.

www.vokalmusik.ch



Tamás Bertalan Henter, Tenor 2

Der ungarische Sänger ist in Rumänien geboren und später in Ungarn aufgewachsen. 2014 schloss er seine Ausbildung als Sänger in Zürich ab, in den Klassen von Lina Maria Åkerlund und Markus Eiche. Vorher erwarb er das Diplom für Biologie in Budapest.

Während seiner Ausbildung bekam er oft die Möglichkeit, sich in verschiedenen Opernrollen auszuprobieren (als Einsiedel und Gubernator in Karl Amadeus Hartmanns „Simplicius Simplicissimus“, als Max in Carl Maria von Webers „Freischütz“, als Tambourmajor in Alban Bergs „Wozzeck“ und als Alessandro in Mozarts „Il re pastore“. Seit Ende 2014 ist er Mitglied der Zürcher Sing-Akademie, wo er bei Aufführungen grosser Chorwerke mitwirkte (Poulencs Stabat Mater, J.S. Bachs Weihnachtsoratorium, Salonens „Karawane“).

Als Konzertsänger durfte er Telemann- und Bach-Kantaten und andere kleinere oratorische Werke singen.

Die Arbeit mit Ana Silvestru an Schuberts „Winterreise“ leitete andere Liederzyklen und die Zusammenarbeit mit Helga Váradi ein (Schumanns Dichterliebe).

Tamás Bertalan Henter bildet sich in Meisterkursen bei Meinard Kraak, Paul Triepels und Margreet Honig (Holland), Ion Buzea, Scot Weir, Daniel Fueter und Hans Adolfsen (Zürich) und Judit Pallagi und József Hormai (Budapest) weiter.



Ruben Drole, Bass

Ruben Drole wurde 1980 als Sohn eines slowenischen Vaters und einer spanischen Mutter in der Schweiz geboren. Bereits während seines Studiums an der Musikhochschule Zürich gewann er mehrere Gesangswettbewerbe.

Noch bevor er als Schüler von Jane Thorner-Mengedoth sein Diplom mit Auszeichnung erlangt hatte, wurde er

2004 ins Internationale Opernstudio in Zürich aufgenommen. Von dort wechselte er 2005 ins Ensemble der Zürcher Oper und wurde gleich mit grösseren Partien betraut, u. a. Lucio Cinna in J. C. Bachs „Lucio Silla“, Simone („La finta semplice“), Haly („L’Italiana in Algeri“) und Papageno in der von Nikolaus Harnoncourt geleiteten „Zauberflöten“-Inszenierung von Martin Kušej, die bei der Deutschen Grammophon auf DVD erschienen ist.



Mit Harnoncourt hat Drole auch eine Japan-Tournee absolviert (Mozarts Requiem und Händels „Messias“ mit dem Concentus Musicus), weitere Projekte mit diesem Dirigenten sind eine CD bei der Deutschen Grammophon, Beethovens „Christus am Ölberg“ im Wiener Musikverein und beim Lucerne Festival, die „Schöpfung“ an der Styriarte Graz und Leporello in einem Da Ponte Zyklus am Theater an der Wien. Im Zürcher Zyklus der Mozart/Da Ponte-Opern von Sven-Eric Bechtolf und Franz Welser-Möst hat Drole als Guglielmo („Cosi fan tutte“), Figaro („Le Nozze di Figaro“) und zuletzt als Leporello („Don Giovanni“) mitgewirkt. Weitere Partien an seinem Stammhaus waren die Titelrolle in Paisiellos „Barbiere di Siviglia“, Argante in „Rinaldo“ unter William Christie und Wurm („Luisa Miller“). Im Sommer 2006 gastierte er als Haly beim Festival von Aix-en-Provence. Auf dem Konzertpodium sang er u. a. in Mozarts „Krönungsmesse“ mit dem Concertgebouw-Orchester unter Ton Koopman, in Händels „Israel in Egypt“ mit dem Concerto Köln unter Emmanuelle Haïm und in Liederabenden im Rahmen der Swiss Chamber Concerts. Nachdem er beim Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst bereits in der Titelrolle von „Le nozze di Figaro“ und als Guglielmo aufgetreten ist, war er im März 2011 dort auch als Leporello zu hören. Mit grossem Erfolg hat er zudem den Kezal in der „Verkauften Braut“ unter Nikolaus Harnoncourt bei der Styriarte 2011, den Papageno beim Spoleto Festival in den USA sowie den Herzog von La Trémouille in Walter Braunfels „Heiliger Johanna“ bei den Salzburger Festspielen gesungen. Als Papageno hat er auch sein Debüt an der Semperoper Dresden gegeben. In der Saison 2015/16 sang er u.a. bei den Salzburger Festspielen den Johann in „Werther“, den Leporello an der Oper Nantes sowie Konzerte mit Nikolaus Harnoncourt bei den Salzburger Festspielen und an der Styriarte Graz.

Ruben Drole ist Kulturpreisträger der Stiftung „Pro Europa“ und der Winterthurer Carl-Heinrich-Ernst-Stiftung.

Gönner und Sponsoren

Wir bedanken uns ganz herzlich bei unseren Gönnern und Sponsoren, die unser Konzert grosszügig unterstützt haben:

avina | stiftung
stephan schmidheiny



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Versand unterstützt durch:



Stadt Zürich
Kultur

Konzertvorschau

„Make a joyful noise“

Sommerkonzert am 8.7.2018, 19:30 Uhr in der Tonhalle Maag

Unter dem Motto „Make a joyful noise“ haben sich zwei grosse und renommierte Zürcher Musikvereine zusammengetan und ein gleichermassen spannendes wie ungewöhnliches Konzertprogramm auf die Beine gestellt. Der Zürcher Konzertchor unter der Leitung von Prof. André Fischer und die Orchestergesellschaft Zürich, angeführt von Olivera Sekulić, präsentieren sowohl bekannte, als auch weniger häufig präsentierte Chor- und Orchesterwerke, und zusätzlich, als kleine Besonderheit, ein Chor-Arrangement in Uraufführung.

Mitwirkende: Zürcher Konzertchor (ZKC) / Orchestergesellschaft Zürich (OGZ)

Berlioz-Requiem

Aufführungen am 27. und 28. Oktober 2018 im KKL Luzern (Veranstalter: Obrasso Concerts)

Berlioz schwebte mit seiner *Grande Messe des Morts* op. 5 nichts Geringeres vor als das grösste je geschriebene Werk. Dementsprechend gewaltig sind der Orchesterapparat und die benötigten Chorstimmen. Die Uraufführung des Requiems am 5. Dezember 1837 wurde für Hector Berlioz zu einem triumphalen Erfolg. Berlioz hat ein Meisterwerk in erschütternden, monumentalen Dimensionen geschrieben. Die Musik ist schön, ergreifend, wild, zuckend und schmerzvoll. Seine theatralische und spektakuläre Konzeption verlangt 200 Choristen, 140 Instrumentalisten und vier Seitenorchester, nach den vier Himmelsrichtungen aufgestellt. Eine schauerliche und erhabene Verkündung des Weltgerichtes, eine visionäre Beschworung der Apokalypse. Das Requiem trägt den Stempel eines Genies.

Mitwirkende Zürcher Konzertchor / Bach Collegium Zürich / Bernhard Hunziker, Tenor / Philharmonie Baden-Baden / Manfred Obrecht, Dirigent

Sängerinnen und Sänger gesucht !

Mitsingen statt Zuhören !

Wer hat Lust, in einem der grössten und vielseitigsten Laienchöre der Stadt Zürich mitzusingen? Wir suchen engagierte Männer- und Frauenstimmen, die mit uns ein vorwiegend klassisches Repertoire bestreiten. Jedes Jahr werden drei anspruchsvolle Programme erarbeitet und in grossen Konzerthäusern wie der Tonhalle, dem KKL oder in renommierten Zürcher Kirchen (Fraumünster, Neumünster, St. Peter) präsentiert.

Geprobt wird am Mittwochabend ab 19.15h in der Freien Evangelischen Schule an der Waldmannstrasse 9 (Nähe Bellevue). Interessierte melden sich bitte beim Sekretariat ZKC.

Kontakt

Sekretariat ZKC

c/o Cordula Spörri

Forchstrasse 2

Postfach 1568

8032 Zürich

E-Mail: zkc-sekretariat@ggaweb.ch

www.zkc.ch