

Chor des Bayerischen Rundfunks
Konzertsaison 2013/2014
3. Abonnementkonzert

Prinzregententheater
Samstag, 15. Februar 2014
20.00 – ca. 22.15 Uhr

Hymnus

Chormusik von Krzysztof Penderecki,
Martin Smolka und Arvo Pärt

Max Hanft Klavier

Bayerischer Landesjugendchor
Gerd Guglhör | Einstudierung

Chor des Bayerischen Rundfunks
mit Solisten

Münchner Rundfunkorchester

Peter Dijkstra Leitung

Konzerteinführung

19.00 Uhr im Gartensaal
mit Jürgen Seeger
Moderation: Agnieszka Schneider

BR-KLASSIK

Live-Übertragung im Hörfunk
Video-Livestream auf br-klassik.de
Anschließend on Demand zu sehen und zu hören auf br-klassik.de

Krzysztof Penderecki

»Agnus Dei«

für gemischten Chor a cappella

Chor des Bayerischen Rundfunks

Krzysztof Penderecki

»Cherubinischer Lobgesang«

für gemischten Chor a cappella

Chor des Bayerischen Rundfunks

Krzysztof Penderecki

»Veni creator«

für gemischten Chor a cappella

Chor des Bayerischen Rundfunks

Martin Smolka

»Agnus Dei«

für zwei gemischte Chöre a cappella

Giulia Montanari | Sopran (BLJC)

Wolfgang Klose | Bass

Bayerischer Landesjugendchor

Chor des Bayerischen Rundfunks

Pause

Arvo Pärt

»Wallfahrtslied«

für Männerchor und Streichorchester

Chor des Bayerischen Rundfunks

Münchner Rundfunkorchester

Arvo Pärt

»Te Deum«

für drei Chöre, präpariertes Klavier, Streichorchester und Tonband

I. »Te Deum laudamus«

II. »Te aeternum«

III. »Tibi omnes angeli«

IV. »Pleni sunt caeli«
V. »Te gloriosus apostolorum«

VI. »Te per orbem terrarum«

VII. »Tu rex gloriae«
VIII. »Tu devicto mortis«
IX. »Tu ad dexteram Dei sedes«
X. »Te ergo quaesumus«
XI. »Aeterna fac cum sanctis«
XII. »Salvum fac populum«

XIII. »Per singulos dies«
XIV. »Dignare, Domine«
XV. »Miserere nostri«
XVI. »In te, Domine, speravi«
XVII. »Amen. Sanctus«

Masako Goda | Sopran
Max Hanft | Klavier
Andreas Fischer | Tonband
Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchener Rundfunkorchester

Im Anschluss an das Konzert: Verleihung des Eugen-Jochum-Preises 2014

Judith Wiemers

»**Manchmal musste ich Farbe bekennen**«

Geistliche Chormusik von Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki

* 23. November 1933 in Debica (Polen)

»Agnus Dei«

Entstehungszeit: Mai/Juni 1981 als In memoriam anlässlich der Trauerfeier des am 28. Mai 1981 verstorbenen Kardinals Stefan Wyszyński

(Erstfassung); später auch ins »Polnische Requiem« eingegliedert

Widmung: »In memoriam Kardinal Stefan Wyszyński«

Uraufführung: 21. Juni 1982 bei den Nürnberger Orgelwochen mit dem Chor des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart unter der Leitung des Komponisten

»Cherubinischer Lobgesang«

Entstehungszeit: Januar/Februar 1987

Widmung: »Mstislav Rostropowitsch zum

60. Geburtstag«

Uraufführung: 27. März 1987 in Washington D. C.

mit der Choral Arts Society of Washington unter der Leitung des Komponisten

»Veni creator«

Entstehungszeit: April 1987 in Oslo, anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universidad Autonoma in Madrid

Widmung: »der Universidad Autonoma, Madrid«

Uraufführung: 28. April 1987 in Madrid mit dem Chor der Warschauer Nationalphilharmonie unter der Leitung des Komponisten

Wie befreit man sich als Komponist aus den Fesseln eines Regimes, das den Künstler und den Menschen gleichermaßen unterdrückt? Krzysztof Penderecki wusste schon früh, dass sich autonomes Schaffen in der Musik nur schwerlich unter der sozialistischen Führung, die sein Heimatland Polen ab 1952 mit eiserner Hand lenkte, verwirklichen ließe. Er suchte nach Wegen, um in dem politischen System, das sein Volk und dessen Wünsche klein hielt, grenzenlos zu denken.

Penderecki ist kein Mitläufer. Er war nie bestrebt, sich ohne anzuecken durchs Leben zu lavieren, sondern er wollte das, was ihm von Kindesbeinen an wichtig war – die Musik, ohne politische Einschränkungen ausüben. Seine Kompositionen spiegeln die westlich orientierte Erziehung innerhalb der Familie und die Ausbildung an der Musikakademie in Krakau ebenso wider wie eine tief empfundene Identität als katholischer Pole: In seiner Musik verschmelzen Innovation, Tradition und geistliche Sujets bruchlos. Mit eigenwilliger und ganz persönlicher Tonsprache verschaffte sich Penderecki Gehör inmitten einer gegängelten Gesellschaft und setzte sich über das Verbot, sakrale Musik zu schreiben, ebenso hinweg wie über die kompromisslose reine Lehre der musikalischen Avantgarde, dessen starre Ordnungsprinzipien er als eine zusätzliche Einengung empfand. So sind seine Kompositionen zwar von der musikalischen Moderne inspiriert, wenden sich aber von deren Nüchternheit und theoretischem Ballast ab. Die Musik ist stattdessen der

unverschlüsselten, direkten Wirkung verpflichtet. Sie soll den Zuhörer emotional erreichen, ihn bewegen und, im besten Fall, verändern.

Auch die drei Chorwerke *Agnus Dei*, *Cherubinischer Lobgesang* und *Veni creator* tragen diese typische Handschrift. Sie stammen aus den 1980er Jahren, einer Zeit politischen Konflikts, als die übermächtige Regierungspartei mit Ministerpräsident Wojciech Jaruzelski die aufkeimenden Proteste der Gewerkschaftsbewegung Solidarnosc 1981 mit dem Ausruf des Kriegszustandes ersticken wollte und die zerrissene Nation auch nach der Aufhebung des Kriegsrechts drei Jahre später noch lange in Ohnmacht versetzte. »Ich bin kein politischer Komponist, ich habe immer versucht, meinen Weg unabhängig von der Politik zu gehen, aber manchmal musste ich Farbe bekennen«, erklärt Penderecki. Obgleich seine Musik nicht umstürzlerisch sein mag, so kommentierte sie doch oft das Geschehen. Schon in seinen frühen Schaffensjahren widmete Penderecki die großangelegten Werke *Threnos* (1960) und *Dies irae* (1967), die sich als Meilensteine seiner Karriere entpuppen sollten, den Opfern des Bombenangriffes auf Hiroshima und des Holocaust und bezog so klar Stellung zu zwei grausamen Kapiteln der jüngeren Vergangenheit. Sein, wie er es nennt, »patriotisches« *Polnisches Requiem* (1981–1984) eignete der Komponist schließlich dem polnischen Volk im Gedenken an die leidvolle Geschichte des Landes zu.

Die Wahrnehmung für politische Prozesse und Umbrüche wurde schon in Pendereckis Kindheit geschärft. 1933 wurde er im Jahr der Machtübernahme Hitlers in der polnischen Kleinstadt Debica unweit von Krakau geboren und wuchs in einer von Gewalt gezeichneten Epoche auf. Die deutschen Truppen brachten mit dem Überfall auf Polen 1939 Verwüstung und Schrecken und auch für die Pendereckis beendeten die Kriegsjahre ein bisher sorgloses Leben: Mehrfach wurde die fünfköpfige Familie umgesiedelt, der Vater – Tadeusz Penderecki – verlor seine Stellung als Jurist und für Krzysztof und seine beiden älteren Geschwister war die kurze unbeschwernte Kindheit viel zu früh vorbei. Besonders die Bilder der Vertreibung von jüdischen Mitbürgern brannten sich in das kindliche Gedächtnis ein. Hinter den heimischen Gardinen versteckt, beobachtete der junge Krzysztof, wie benachbarte Familien auf der Straße zusammengetrieben und deportiert wurden; Menschen, die er aus nächster Nähe kannte, verschwanden für immer. Diese Eindrücke sollten Penderecki prägen und ihn zeitlebens sensibel machen für die Beschneidung von Freiheits- und Persönlichkeitsrechten. Als Verbündete galt ihm in den unruhigen Zeiten stets die Musik, die für ihn – wie er sagt – »zu einer Sprache wurde, mit der ich besser kommunizieren kann als in Worten«. Zunächst fand Penderecki diese Sprache der Töne auf der Geige, für die er aus Ermangelung an Noten während des Kriegs selbst kleine Stücke komponierte. Bereits nach den ersten Semestern an der Krakauer Musikakademie verlagerte sich Pendereckis Interesse dann vollends aufs Komponieren und nach dem erfolgreichen Studium wurde er 1958 sogleich zum Dozenten an die Akademie berufen.

Nach außen hin war Penderecki Vorzeigeschüler und als Lehrer einer öffentlichen Institution Teil des sozialistischen Systems, doch innerlich wuchs der Wunsch nach der Abnabelung. Jenseits des Eisernen Vorhangs lockten die Verheißungen einer liberaleren Gesellschaft; eine, die für die kreative Arbeit ein Nährboden zu sein schien und nach deren experimenteller Musikkultur sich Penderecki zu sehnen begann. Seine erste Reise in den Westen hatte er dann schließlich nicht nur seinem kompositorischen Können, sondern auch einem geistreichen Einfall zu verdanken: Bei dem Wettbewerb der Polnischen Komponistenvereinigung reichte er drei Werke in unterschiedlichen Handschriften anonym ein, um seine Chance auf den Preisgewinn – die erträumte Auslandsreise – zu erhöhen. Das gewitzte Manöver glückte und die verwunderte Jury

musste dem Publikum schließlich Krzysztof Penderecki als den dreifachen Gewinner vorstellen. Der Komponist zog mit diesem Erfolg nicht nur sämtliche Blicke der polnischen Musikwelt auf sich, sondern konnte sich auch dauerhaft die Tore nach Westeuropa und Amerika öffnen.

Die menschliche Stimme, ihre Unmittelbarkeit und klangliche Vielfalt faszinieren Penderecki, schon als Jugendlicher liebt er sakrale Vokalmusik. In ***Agnus Dei***, das später Teil des *Polnischen Requiems* werden sollte, finden sich vielfach Reminiszenzen an alte Kirchenmusik. Penderecki schrieb es 1981 für die Trauerfeier des Warschauer Kardinals Stefan Wyszyński, der in jenen Tagen Symbolfigur für die Freiheitsbestrebungen des polnischen Volkes und ein einflussreicher Förderer Pendereckis war. Der Chorsatz, der auf dem liturgischen Text der Totenmesse basiert, beginnt polyphon mit klarem Moll-Bezug, die Stimmen greifen kanonisch die Motive auf, bevor die Melodieführung dem Text folgend (»Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt«) chromatischer wird und Dissonanzen durchwandert. Schließlich scheint die Tonalität gänzlich zu entschwinden, der getragene Charakter wandelt sich in ein ruhe- und richtungsloses Suchen, das schließlich in einem entrückten Aufschrei über dem Wort »peccata« (»Sünde«) gipfelt. In dem Cluster markiert Penderecki den emotionalen Höhepunkt des Werkes. Vertont er hier den Schmerz als puren Affekt des orientierungslosen Menschen, des hoffnungslosen Trauernden? Nach einer Generalpause schließt sich die erschöpfte, fast resignative Bitte um die Gnade Gottes und die ewige Ruhe an, das erneut in Einzelstimmen geführt wird und mit wiedergewonnener Fassung zur Moll-Sphäre des Beginns zurückkehrt. Der Satz endet mit dem Wort »sempiternam« (»ewig«) auf einem Akkord, der erstmals ohne Moll-Terz wie erlösend wirkt und in neu gewonnenem Gottvertrauen jeglichen Aufruhr hinter sich lässt.

Zum 60. Geburtstag seines Freundes Mstislav Rostropowitsch schrieb Krzysztof Penderecki 1987 den ***Cherubinischen Lobgesang*** für Doppelchor a cappella. Wiederum bezieht er sich auf den Klangkosmos früher Kirchenmusik und nimmt sich die Gesänge russisch-orthodoxer Mönche zum Vorbild, denen er auf Forschungsreisen in entlegenen Klöstern Bulgariens, Südrusslands und Jugoslawiens aufmerksam gelauscht hatte. Die Cherubim nehmen als göttliche Lichtgestalten eine wichtige Rolle in der russisch-orthodoxen Liturgie ein und Penderecki greift in seiner Komposition den hymnischen Gestus der Vorlage auf, ohne seine Hörerlebnisse je direkt zu zitieren. Das Werk öffnet mit einer einstimmigen, melismatisch geführten Kantilene, die modal anmutet, und sich nach und nach zu einem klangreichen Doppelchor ausweitet. Dabei erweckt die Musik den Eindruck der frühen Mehrstimmigkeit und setzt in solistischen Passagen begleitende Liegetöne ein. Durch die psalmodierenden Gebetsformeln im Bass wird eine Klangkulisse errichtet, die der realen Situation der liturgischen Feier entlehnt ist und den sakralen Vorgang somit für den Zuhörer bildhaft erfahrbar macht. Der altslawische Text, der die völlige Hinwendung zu Gott fernab von menschlichen Sorgen besingt, wird immer wieder durch einzelne konsonante Akkorde illustriert, die inmitten der freien Tonalität als Lichtblicke göttlicher Klarheit gelesen werden können. Besonders fassbar wird dies in der ekstatisch oszillierenden und nun zwölfstimmigen Tontraube, die über der Phrase »König des Alls« mit einem strahlenden Halteton des Soprans den übersinnlich wirkenden Höhepunkt des Werkes erreicht.

Ebenfalls 1987 komponierte Penderecki das achtstimmige ***Veni creator*** auf einen Hymnus des mittelalterlichen Universalgelehrten und Mainzer Bischofs Hrabanus Maurus. Die Eingangsmelodie bewegt sich in den Männerstimmen zunächst verhalten in kleinen Schritten um einen festen Bezugston, erst allmählich weitet sich das Tonspektrum aus, wird melodischer und lebendiger. Wieder richtet Penderecki den Satz dramaturgisch auf einen klanglichen und emotionalen Kern hin aus, auf dessen Weg die Stimmen durch eine Vielzahl an deklamatorischen Formen geführt

werden und stetig an Intensität gewinnen. So integriert Penderecki neben litaneiartigem Sprechen auch aufgeregtes Flüstern und Summen und setzt erneut auf die Wirkung einzelner hoher Soprantöne, die über den atonalen Klangtürmen fast schwebend verharren. Der Hörer erlebt schillernde tonale Momente und ist sogleich mit deren Dekonstruktion in fast schmerzhaft Dissonanzen konfrontiert. Das Werk endet nach dem lateinischen »saeculorum saecula«, das den Gedanken der Ewigkeit beschreibt, mit einer kleinschrittigen Melodieführung auf einem affirmativ-getragenen »Amen«.

Alte Texte (III)

»Lob, Gott und Gesang«

Was ist eigentlich ein Hymnus?

Wer heute eine Lobeshymne singt, kann damit alles Mögliche meinen. Wesentlich am Begriff der Hymne ist das Moment der Identifikation. Man feiert die Nation, die Freiheit, einen Fußballverein, gerne auch sich selbst: »We are the champions« Und man muss nicht einmal singen, wenn man nur hymnisch genug spricht oder schreibt. Kirchenvater Augustinus definierte dagegen mit der scharfen Logik des Theologen: »Wenn es Lob ist, und nicht Gottes, ist es kein Hymnus; wenn es Lob ist und Gottes Lob und nicht gesungen wird, ist es kein Hymnus. Es sind also, damit es ein Hymnus sei, drei Dinge nötig: Lob, Gott und Gesang.« Damit trifft der ursprünglich altgriechische Begriff im Mittelalter auch die Psalmen (David als »Hymnographus«) und andere liturgische Gesänge wie etwa das Te Deum. In einem engeren Sinn bezeichnet Hymnus eine Dichtungs- und Liedform, die auf den Mailänder Bischof und Kirchenvater Ambrosius (339–397) zurückgeht. Vier Verse mit je drei rhythmischen Längen oder Akzenten bilden eine Strophe (wie etwa im Veni creator spiritus), die meist schlichte Melodie wird für jede weitere Strophe wiederholt. Wichtig für Ambrosius war eine abschließende Wendung an Vater, Sohn und den Heiligen Geist (Doxologie), was seine Hymnenform mit dem Psalmengesang und dem Te Deum verbindet. Er kämpfte ja gegen die Arianer, die Zweifel an der göttlichen Dreifaltigkeit äußerten. Vielleicht sind die »drei Dinge« des Augustinus in diesem Sinne sogar symbolisch gemeint. Jedenfalls: Der ambrosianische Hymnus wurde ein Vorläufer des Kirchenliedes. Die Mönchsregel des Benedikt (um 540) wies diesen Hymnen einen Platz im Stundengebet zu. Für festliche Vespergottesdienste wurden sie ab dem 15. Jahrhundert auch mehrstimmig vertont. Im besonders hymnenfreudigen 16. Jahrhundert entstanden Zyklen für das ganze Kirchenjahr. Seit dem Barock ging die Vertonungsrate jedoch rapide zurück. Anton Bruckner komponiert noch einige, aber schon im 19. Jahrhundert rutschte die Hymnenproduktion in jenen Bereich ab, den man heute als »Sacropop« bezeichnet. Die künstlerische Annäherung wird zum Sonderfall.

Jörg Handstein

»Alte Texte« in den Programmheften der kommenden Chor-Konzerte:

IV: Litanei – schlichtes Gebet in barocker Veredelung

**V: Friedrich Rückerts Lyrik – vertont von Schubert, Schumann, Brahms,
Strauss, Mahler**

Judith Kaufmann

»**Seid ihr jenseits?**«

Martin Smolka fordert in *Agnus Dei* den Zuhörer auf, sich horchend ins Erinnern an einen Verstorbenen einzulassen.

Martin Smolka

* 11. August 1959 in Prag

»**Agnus Dei**«

Entstehungszeit: 2011

Widmung: »Dieses Stück ist ein kleines Requiem für meinen Vater. Die Zitate stammen aus Liedern, die er mit mir und meiner Schwester sang, als ich noch einen Knabensopran hatte.«

Uraufführung: 14. Juli 2012 in Stuttgart mit dem Kammerchor des Kopernikus-Gymnasiums Wasseralfingen und dem SWR Vokalensemble Stuttgart unter der Leitung von Marcus Creed

Martin Smolka, 1959 in Prag geboren, betrat die Musikbühne als Mitbegründer des Ensembles Agon, das sich der Aufführung junger tschechischer Komponisten widmet. Zu Zeiten des Eisernen Vorhangs bot es überdies eine Plattform für die westliche Avantgarde und setzte damit Akzente gegen die konservative Kulturpolitik im eigenen Land. Mittlerweile ist Smolka ein international gefragter Komponist, der Auftragswerke für die renommierten Festivals, Konzertreihen und Ensembles für Neue Musik schreibt. In einem Programmheft der musica viva, die seit etlichen Jahren seine Werke auch in München zur Aufführung bringt, bekennt Smolka, er sei »der zeitgenössischen Musik schon etwas überdrüssig geworden«. Die Bedienung angesagter Trends und die Befolgung schulmäßiger Rezepte waren seine Sache noch nie. Auf der Suche nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten hat er Klangfarben mit poetischen Bildern verknüpft, Umweltgeräusche in seine Kompositionen integriert und Elemente »klassischer« Musik recycelt. Wichtige Merkmale seines Schaffens sind Repetition und Mikrotonalität, mit deren Hilfe er gewohnte Klänge kalkuliert »verstimmt«. Während der vergangenen Jahre hat sich Smolka verstärkt der Chormusik zugewandt. Eines der jüngsten Werke, das 2011 entstandene *Agnus Dei*, ist ein Stück für Doppelchor a cappella über einen lateinischen, in jahrhundertalter Liturgie verwurzelten Text. Ein Fall von traditionsbewusster Vokalpolyphonie, von über-persönlicher Kirchenmusik?

Ausgangspunkt der Komposition ist eine winzige Zelle aus fünf Noten und vier Silben: »Agnus Dei« (»Lamm Gottes«). Das kleinste Intervall der temperierten Skala, der Halbtonschritt, prägt die melodische Kontur. Diese knappe Gestalt wird vielfach wiederholt und nach dem Prinzip des Kanons aus dem Einklang zur Mehrstimmigkeit erweitert. Der Abstand der Einsätze ist mit einer Achtelnote derart kurz gefasst, dass innerhalb weniger Momente ein extrem dichter Klanggrund entsteht: Die Silben verschwimmen, alle Töne der Melodie erklingen gleichzeitig und bilden einen hoch dissonanten Cluster. Tempo und Lautstärke sind verhalten, bis ein Aufschrei zu den Worten »qui tollis peccata« (»du nimmst hinweg die Sünden«) die Enge kurz durchbricht. Über das Wort »mundi« (»der Welt«) kehrt die Musik zum Ausgangspunkt zurück. Inmitten dieses polyphonen, nahezu undurchdringlichen Gewebes artikuliert der Chor plötzlich in glasklarer Diktion die Silben »dona eis requiem« (»gib ihnen Ruhe«). In diesen zwei (voneinander getrennten) Takten zeigt sich schlagartig, dass die melancholische, für Momente fast bitter wirkende Musik zur Totenklage wird.

Das liturgische Agnus Dei, auch das der Totenmesse, gliedert sich in drei Anrufungen. Martin Smolka folgt diesem Plan und lässt jeweils nach einer Generalpause einen zweiten und einen dritten Teil folgen. Weiterhin wird die Ur-Zelle repetiert und variiert, Phrasen werden verlängert oder in einem gegenläufigen Prozess fragmentiert und verdichtet. Die enge Sechsstimmigkeit des Anfangs steigert sich zu einer vierzehnstimmigen Textur in weiter Lage. Und: Der Komponist erweitert den überlieferten Text durch individuelle Einschübe. Wenn der Schlussklang des zweiten Abschnitts erreicht ist und in ein Summen übergeht, intoniert ein zweiter Chor eine schlichte Weise: »Eh' das Mädchen entschlief, es laut noch einmal rief: Seid ihr, meine lieben Burschen, auch dort drüben?« Die Stimme wirkt wie eine Überblendung aus einer anderen Welt, das Lied wird nicht zu Ende gesungen, es franst aus, verweht wie ein Traum.

»Dieses Stück ist ein kleines Requiem für meinen Vater« – in den konventionellen Gesang der Totenmesse, dessen Text und Form er übernimmt, hat Martin Smolka eine zweite, höchst subjektive Ebene eingezogen: das Erinnern. Im Vorwort zur Partitur erfahren wir, dass einige Zitate aus dem Liederbuch *Novy Spalícek* von Bohuslav Martinu, erschienen im Jahr 1942, in die Komposition eingeflossen sind. Der Vater pflegte die Lieder mit Martin Smolka und dessen Schwester zu singen, als der Junge noch eine Sopran-Stimme hatte. Neben der oben erwähnten Weise im Zentrum des Chorwerkes erklingen zu Beginn und am Schluss kurze Klangfolgen, die Martinus Klavierbegleitung entstammen. Dass diese Zitate einem Jugendchor in den Mund gelegt werden, intensiviert den Rückblick auf die Kindheit. Äußerst eindringlich und wirkungsvoll ist die Tonsprache, die Martin Smolka für sein sehr persönliches Requiem geschaffen hat. Nicht Mikrotonalität oder extreme avantgardistische Vokaltechniken sind hier die Mittel der Wahl. Mit hoher Verdichtung und Konzentration, durch große Klarheit der Struktur und den Mut zur Stille fordert die Musik den Zuhörer auf, sich horchend auf die zarte Klage und das Erinnern an den Verstorbenen einzulassen.

Alexander Heinzl

»Worte schreiben die Musik«

Arvo Pärt besinnt sich im *Wallfahrtslied* auf die Ursprünge des Psalmengesangs

Arvo Pärt

* 11. September 1935 in Paide (Estland)

»Wallfahrtslied«

Entstehungszeit: 1984: Fassung für Tenor, Bariton und Streichquartett; 2001: Bearbeitung für Männerchor und Streichorchester

Widmung: »Im Gedenken an Grigori Kromanov«, den mit Pärt befreundeten, 1984 gestorbenen estnischen Theater- und Filmregisseur

Uraufführung: 1984 in Berlin (Urfassung);

7. April 2001 in Tallinn (Estland) mit dem Estnischen Philharmonischen Kammerchor und dem Tallinner Kammerorchester unter der Leitung von Tõnu Kaljuste

Arvo Pärts Psalmvertonung *Wallfahrtslied* entstand 1984 zu einer Zeit, in welcher der estnische Emigrant mit seiner auf den ersten Blick verstörend simplen Musik in Westeuropa verstärkt wahrgenommen wurde. Es gilt als Verdienst des Geigers Gidon Kremer, Pärts Werke auf seinen Tourneen diesseits des Eisernen Vorhangs vermehrt zu Gehör gebracht zu haben. Nicht zuletzt

aber war es die physische Präsenz Pärt, der von 1980 an in Wien und später in Berlin mit medialer Unterstützung von angesehenen Verlagen und Plattenlabels lebte und wirkte. Sie sorgte dafür, dass der öffentlichkeitsscheue Vorreiter einer neuen Einfachheit die westliche Musikszene um eine neue – gleichwohl in der Luft liegende – Facette bereicherte. Dabei war der Weg, der Pärt zu dem von ihm selbst erfundenen Tintinnabuli-Stil führte, nicht geradlinig. Als Komponist im Sowjetreich schielte er gen Westen und beobachtete, was die europäisch-amerikanische Avantgarde trieb, komponierte collageartig, aleatorisch, avantgardistisch, nonkonformistisch – und verstummte daraufhin für einige Zeit. Dann, Ende der 1970er Jahre brach es aus ihm heraus – er schrieb Musik, die tonal, reduziert, emotional greifbar und voller Spiritualität war. Folglich bekam geistliche Musik für Pärt gerade nach seiner Emigration immer größere Bedeutung, es entstanden Psalmvertonungen, seine in München 1982 vom BR-Chor uraufgeführte *Passio*, ein *Te Deum* und ein *Stabat mater*. Kein Wunder, dass seine Musik immer öfter vom Konzertsaal in die Kirche wanderte.

Das Singen von Psalmen gehört zu den ältesten jüdisch-christlichen Traditionen im Gottesdienst. Seit jeher wurden die 150 in vorchristlicher Zeit entstandenen Gedichte, Lieder und Gebete besonders feierlich vorgetragen. Dabei entwickelten sich einstimmige, später auch mehrstimmige Rezitationsmodelle, auch Psalmodie oder Falsobordone genannt. Sie bestehen aus melodischen Eingangs-, Zwischen- und Endfloskeln, die den Textvortrag auf einem gleichbleibenden Ton oder Klang einrahmen. Von der Epoche der klassischen Vokalpolyphonie an wurden Psalmen zwar auch durchgehend komponiert (Lasso, Palestrina, Gabrieli), aber der Wesenskern, das Rezitieren auf einem liegenden Klang oder Ton, blieb in der nicht schriftlich festgehaltenen Stegreifkunst im Gottesdienst erhalten. Diese Grundkonstante hat auch Arvo Pärt in seinem *Wallfahrtslied*, wie der 121. Psalm betitelt ist, aufgegriffen. Die Sänger rezitieren die Verse auf jeweils einem gleichbleibenden Ton – ein Psalmtext, der aus der Reihe der Wallfahrtspsalmen 120 bis 134 stammt. Mit den Eingangsworten »Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen. Woher kommt mir Hilfe?« gilt der Psalm als Trost spendend und ermutigend für Reisende, er wird als Pilgersegen verwendet und immer wieder zur Sterbebegleitung oder Begräbnisfeier und beim Aussegnungsgottesdienst ausgewählt. Pärt fügt den Vokalparts einen durchgehend mit Dämpfern gespielten Streichersatz hinzu, der nicht übers Mezzoforte hinaus in den Vordergrund rückt. Mit der Aufteilung der Textrezitation auf Bariton und Tenor zeichnet Pärt die Erzählperspektiven des Psalmtextes nach: Die ersten vier Verse leiten aus der Ich-Perspektive über in verallgemeinernde Worte der Zuversicht und enden in Vers sieben und acht mit einer Art von Segensworten (»Der Herr behüte dich ...«). Während die subjektiver betrachtenden Verse eins bis vier vom Bariton vorgetragen werden, wechselt nach einem kurzen Streicherzischenspiel die Rezitation zum Tenor. Hier erlaubt sich Pärt die einzige kleine textbezogene Ausdeutung im *Wallfahrtslied*, wenn er nach den Worten »dass dich des Tages Sonne nicht steche ...« vom Tenor in den genau eine Oktave tiefer rezitierenden Bariton wechselt, um die Gegenüberstellung mit »... noch der Mond des Nachts« zu verdeutlichen. Weitere musikalische Textinterpretation findet in der zurückhaltenden Psalmvertonung nicht statt, Pärt bleibt seinem Motto treu: »Worte schreiben die Musik.«

Doris Sennefelder

»Der Text klingt still in meinen Ohren«

Arvo Pärt entzieht sich mit seinem *Te Deum* der festlich-prunkvollen Tradition

»Te Deum«

Entstehungszeit: 1984/85, revidiert 1992

Widmung: Alfred Schlee (1901–1999), Leiter des Musikverlags

Universal Edition

Uraufführung: 19. Januar 1985 im Großen Sendesaal des Kölner Funkhauses mit dem Kölner Rundfunkchor (heute: WDR Rundfunkchor Köln) und dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester (heute: WDR Sinfonieorchester Köln) unter der Leitung von Dennis Russell Davies

Als Festmusik mit stark repräsentativem Charakter hatte das *Te Deum* lange Zeit einen festen Platz im kirchlichen Zeremoniell. Und oft genug war dabei die Grenze zwischen dem Lob der göttlichen Macht und der weltlichen Macht fließend, etwa wenn es galt, für siegreiche Feldzüge oder Friedensschlüsse, für die Geburt eines Thronfolgers oder die Genesung eines Fürsten zu danken. Gerne wurde dann mit den sprichwörtlichen Pauken und Trompeten der musikalischen Opulenz geprunkt. Berühmtestes Beispiel dafür ist zweifellos Charpentiers *Te Deum*, das auch spätere Generationen noch als derart festlich empfanden, dass man das instrumentale Vorspiel kurzerhand zur Eurovisions-Hymne umfunktionierte. Selbst die Vertonungen von Verdi und Bruckner kommen trotz ihres stark bekenntnishaften Charakters nicht ohne große Chor- und Orchesterbesetzung aus. Ganz anders verhält es sich mit dem *Te Deum* des zeitgenössischen estnischen Komponisten Arvo Pärt, der sich damit bewusst dieser Traditionslinie entzog: Drei schlank klingende Chöre (Frauen-, Männer- und gemischter Chor), ein mit Metallschrauben präpariertes Klavier, Streicher und ein bordunartiger Klang vom Tonband (in der Partitur in Anlehnung an die byzantinische Notation »Ison« genannt) genügten ihm, um sein Ideal eines nach innen gewandten Meditationsstückes zu realisieren. Er habe, so Pärt, die Notwendigkeit verspürt, alles in ein sanftes Licht zu tauchen – die Dynamik, das Tempo und die generelle Farbe der Komposition: »Der Text klingt still in meinen Ohren.«

Damit fügt sich Pärts *Te Deum* sinnfällig in eine ganze Reihe von geistlichen Werken ein, die nach der Übersiedelung des Komponisten in den Westen (1980) entstanden und durch eine Reduktion der Mittel und die Suche nach dem Wesentlichen gekennzeichnet sind. Auch das *Magnificat* und die *Berliner Messe* sind einer solchen Ästhetik verpflichtet. Dass diese und weitere, stilistisch ähnlich gelagerte Werke aus Pärts Schaffen einen ungeheuren Erfolg verzeichnen konnten, liegt wohl an ihrer – vielleicht auch nur vermeintlich – guten Hörbarkeit und leichten Fasslichkeit: Durch Zwölftontechnik und die Experimente des Donaueschinger Kreises verschreckte Hörer fanden hier jenes Labsal, das man von einem zeitgenössischen Komponisten gar nicht erwartet hatte. Im selben Maß wie die Fangemeinde wuchs jedoch bald die Schar der Kritiker, die an Pärts gewolltem Wohlklang Anstoß nahm. Die Aussage des Komponisten, dass es genüge, »einen einzigen Ton schön zu spielen«, musste natürlich provozieren; gerne rückte man Pärts Musik in die Nähe von New Age und anderen esoterischen Strömungen. Was dabei jedoch gerne übersehen wurde: Pärt »erfand« seinen Stil nicht im Hinblick auf kommerziell verwertbare Moden, schwamm nicht

absichtsvoll auf der Gregorianik-Meets-Pop-Welle mit. Vielmehr war seine ab Mitte der 1970er Jahre entwickelte Ästhetik das Resultat einer persönlichen und schöpferischen Krise sowie des gründlichen Studiums der Musik früherer Jahrhunderte – vom gregorianischen Choral über die Werke der Notre-Dame-Schule bis hin zur niederländischen Vokalpolyphonie und der Satztechnik Palestrinas.

Seine neoklassizistische und seine avantgardistische Phase – Pärt beschäftigte sich durchaus mit Dodekaphonie, Aleatorik und Collagetechniken – erscheint somit im Nachhinein wie ein langer Weg des Suchens, der zusätzlich erschwert wurde durch wechselnde Phasen der Zustimmung und der Ablehnung durch offizielle Stellen in der damaligen Sowjetunion. Nach achtjährigem Schweigen fand Pärt 1976 zu einer ganz neuen Verfahrensweise, die er »Tintinnabuli« (lat. Glöckchen) nannte und die auf der Verbindung von Melodiestimme und der auf Dreiklängen basierenden, glockenartigen Begleitstimme beruht. Die mystische Wirkung dieser Satztechnik, die paradoxerweise auf mehr oder weniger strenge algorithmische Verfahren zurückgreift, ist auch in Pärts *Te Deum* zu spüren. 1984/85 als Auftragswerk für den Kölner Rundfunkchor und das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester komponiert, gehorcht es ganz dem Prinzip der Verinnerlichung. Die lang ausgehaltenen Töne *d* und *f* zu Beginn scheinen den Urgrund von Wort und Musik zu symbolisieren. Die choralartige Intonation der Bässe steht dann – anknüpfend an das originale gregorianische »Te Deum« – folgerichtig auf dem Grundton *d*, doch Pärt erfand den melodischen Verlauf neu aus dem Geiste des Chorals. Gemäß der antiphonalen Tradition des Kirchengesangs wechseln nun einstimmig gesetzte Verse mit mehrstimmigen ab. Letztere lassen mal an mittelalterliches Organum, mal an den Vokalsatz der Renaissance denken. Dreiklangsbrechungen nach Art der Tintinnabuli-Technik verleihen Pärts Musik jedoch eine ganz eigene Note: Ein merkwürdiges Schweben stellt sich ein – das Gefühl einer in sich bewegten Fläche.

Obwohl der Text fraglos im Mittelpunkt steht, verzichtete Pärt auf eine Illustrierung des Gesagten im Sinne der barocken Figurenrede. Nur selten nimmt die Musik unmittelbar Bezug auf den Inhalt; so wird etwa Gottes Herrschaft im Abschnitt »Pleni sunt caeli« mit einem kräftigen Forte im Chor und einem auffallend dichten Orchestersatz versinnbildlicht. Der Tag des jüngsten Gerichts (»Judex crederis esse venturus«) kündigt sich in bedrohlich wirkenden tonleiterartigen Sextolen der Violinen an, und die Bitte um Erbarmen (»Fiat misericordia tua«) wird bei ihrer Wiederholung durch einen markanten Oktavsprung nach oben (Sopran) zum eindringlichen Flehen.

Der hoffnungsvollen Schlusswendung des Te-Deum-Textes (»In te, Domine, speravi«) fügte Arvo Pärt überraschenderweise ein neuerliches »Sanctus« hinzu – freilich nicht als überschwängliches Gotteslob mit großer Finalsteigerung. Vielmehr setzen Chor und Orchester im Pianissimo an, um dann im vierfachen Pianissimo zu enden. Zweifel an der Glaubensgewissheit sind damit allerdings nicht gemeint. Ganz im Gegenteil: Bis in fernste Galaxien scheint das Gotteslob sich vorzuarbeiten, während es in dieser Welt nach und nach verklingt.

Max Hanft

Max Hanft ist dem Chor des Bayerischen Rundfunks seit vielen Jahren verbunden. Als Korrepetitor begleitet er das Ensemble seit 1997 bei der täglichen Probenarbeit. Schon immer war eine musikalische Vorliebe des diplomierten A-Kirchenmusikers die Klavierbegleitung. Außer in der Liedklasse an der Münchner Musikhochschule eignete er sich seine profunden Kenntnisse auf diesem Gebiet in verschiedenen Interpretationskursen, u. a. bei Gundula Janowitz, an. Einen zweiten Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit bildet die Orgelmusik, wobei sich Max Hanft bevorzugt mit der Orgelliteratur aus der Zeit bis Johann Sebastian Bach beschäftigt. Seit 1999 ist er Kirchenmusiker an St. Nikolaus in Neuried bei München, daneben engagiert er sich als Continuo-Spieler sowie als Solist. Hervorzuheben ist hier seine regelmäßige Zusammenarbeit mit den beiden Orchestern und dem Chor des Senders. Erst jüngst gestaltete er in Konzerten mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks die Harmoniumbegleitung in Rossinis *Petite messe solennelle* bzw. einen der Klavierparts in Respighis *Lauda per la natività del Signore*.

Bayerischer Landesjugendchor

Die Bayerische Chorakademie besteht aus dem Bayerischen Landesjugendchor und, darin integriert, der Bayerischen Singakademie. Sie will junge Leute zwischen 16 und 27 Jahren an professionellen Chorgesang heranführen und hochbegabten jungen Sängern den Weg vom Hobby zum Beruf ebnen. Beim Bayerischen Landesjugendchor lernen ca. 70 Jugendliche Chorliteratur aller Epochen und Gattungen kennen, die sie in Konzerten beispielhaft zur Aufführung bringen. Die besten 20 unter ihnen erhalten in der Bayerischen Singakademie zusätzliche individuelle Förderung, die auch zur Vorbereitung für ein Gesangsstudium dient. Seit mehreren Jahren arbeitet die Bayerische Chorakademie immer wieder mit dem Bayerischen Rundfunk zusammen, so u. a. in Konzerten unter der Leitung von Mariss Jansons oder Peter Dijkstra. Mehrfach unterstützte der Bayerische Landesjugendchor das Laien-Mitsingprojekt »cOHRwürmer« des BR-Chores. Im Oktober 2013 trat der Bayerische Landesjugendchor bei »Let the People Sing« an, einem der renommiertesten Wettbewerbe für Laienchöre in Europa, bei dem europäische Rundfunkanstalten die Ensembles auswählen. Der Bayerische Landesjugendchor unter der Leitung von Gerd Guglhör wurde dafür vom Bayerischen Rundfunk nominiert.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der künstlerische Aufschwung des 1946 gegründeten Chores verlief parallel zur Entwicklungsgeschichte des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Daneben wurde Peter Dijkstra 2005 zum Künstlerischen Leiter berufen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. So gastiert der Chor beim Lucerne Festival, bei den BBC Proms in London und den Salzburger Festspielen sowie bei europäischen Spitzenorchestern, darunter die Berliner Philharmoniker und das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam. Regelmäßig arbeitet der Chor mit Dirigenten wie Daniel Harding, Riccardo Muti, Andris Nelsons und Christian Thielemann zusammen. In den Reihen *musica viva* (BR-Symphonieorchester) und *Paradisi gloria* (Münchner Rundfunkorchester) sowie in der eigenen Abonnementreihe profiliert sich der Chor immer wieder mit Uraufführungen. Für seine CD-Produktionen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter

den ECHO Klassik 2012 und den Diapason d'or. Den Saisonauftakt bildeten Konzerte mit Mahlers *Auferstehungssymphonie* zusammen mit dem BR-Symphonieorchester und Mariss Jansons in Saarbrücken, Salzburg, London und Luzern sowie mit dem Verdi-*Requiem* in Wien und München.

Münchener Rundfunkorchester

1952 gegründet, hat sich das Münchener Rundfunkorchester im Lauf seiner über 60-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem breiten künstlerischen Spektrum entwickelt. Konzertante Operaufführungen bei den Sonntagskonzerten und die Reihe *Paradisi gloria* in der Herz-Jesu-Kirche gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte, unterhaltsame Themenabende (»Mittwochs um halb acht«) oder die Aufführung von Filmmusik. Erster Chefdirigent des Münchener Rundfunkorchesters war Werner Schmidt-Boelcke. Ihm folgten Kurt Eichhorn, Heinz Wallberg, Lamberto Gardelli, Giuseppe Patané und Roberto Abbado. Von 1998 bis 2004 war Marcello Viotti Chefdirigent des Orchesters. Er widmete sich besonders dem französischen und italienischen Opernrepertoire, und auch der Erfolg der Konzertreihe *Paradisi gloria* geht wesentlich auf ihn zurück.

Seit 2006 ist Ulf Schirmer Künstlerischer Leiter des Münchener Rundfunkorchesters. Mit der Uraufführung von Auftragswerken in der Reihe *Paradisi gloria* sowie interessanten Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette setzt er neue inhaltliche Akzente. Zudem engagiert sich das Münchener Rundfunkorchester intensiv in der Nachwuchsförderung: 2006 begann z. B. die Kooperation mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding, und seit 2010 gibt es die Andechser ORFF-Akademie des Münchener Rundfunkorchesters. Das Münchener Rundfunkorchester tritt regelmäßig bei Gastkonzerten in Erscheinung; zuletzt begleitete es etwa Anna Netrebko und Plácido Domingo in Verdis *Giovanna d'Arco* bei den Salzburger Festspielen.

Peter Dijkstra

Peter Dijkstra ist seit 2005 Künstlerischer Leiter des Chores des Bayerischen Rundfunks. Der 1978 geborene Niederländer studierte Chordirigieren, Orchesterleitung und Gesang am Königlichen Konservatorium in Den Haag und schloss die Ausbildung mit Auszeichnung ab. Später vervollkommnete er seine Studien bei Marcus Creed, Jorma Panula und Eric Ericson. Peter Dijkstra wurde u. a. mit dem Kersjes-van-de-Groenekan-Preis für Orchesterleitung und dem Eric Ericson Award geehrt – Auszeichnungen, die den Startschuss für eine internationale Laufbahn bedeuteten.

Neben seinem Engagement als Künstlerischer Leiter des BR-Chores wurde Peter Dijkstra im September 2007 zum Chefdirigenten des Schwedischen Rundfunkchores berufen. Dem Nederlands Kamerkoor ist er schon seit längerem als Erster Gastdirigent verpflichtet. Außerdem arbeitet er regelmäßig mit anderen hochrangigen Vokalensembles zusammen, so etwa mit dem RIAS Kammerchor Berlin, dem Estonian Philharmonic Chamber Choir, dem Collegium Vocale Gent und den BBC Singers.

Peter Dijkstra hat sich ein breit gefächertes Repertoire von der Alten Musik bis zur Moderne, von A-cappella-Werken bis hin zur Oper erarbeitet und tritt häufig auch als Orchesterdirigent in Erscheinung. So hat er u. a. mit dem Netherlands Radio Symphony Orchestra, der Amsterdam Sinfonietta, dem Schwedischen Rundfunkorchester, dem Stavanger Symfoniorkester, dem Nagoya und Japan Philharmonic Orchestra sowie mit den beiden Orchestern des Bayerischen Rundfunks und dem Münchener Kammerorchester zusammengearbeitet. Ein besonderes Augenmerk richtet Peter Dijkstra auf die Kooperation mit Spezialensembles für Alte Musik, darunter Concerto Köln,

B'Rock und die Akademie für Alte Musik Berlin sowie das in Schweden beheimatete Drottningholms Barockensemble.

CD-Einspielungen unter der Leitung von Peter Dijkstra wurden vielfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet, so beispielsweise Gabriel Faurés *Requiem* mit dem ECHO Klassik 2012 sowie die Alben *Strauss – Wagner – Mahler* und *Nordic Sounds Vol. 1* mit dem Diapason d'or. Peter Dijkstra ist Ehrenmitglied der Königlichen Schwedischen Musikakademie.

Chor intern

Eugen-Jochum-Preis 2014 an Peter Dijkstra

Der Eugen-Jochum-Preis wird an junge Dirigenten vergeben, die sich bereits am Anfang ihrer Laufbahn künstlerisch auf herausragende Weise profiliert haben.

Den diesjährigen Preis hat die Eugen Jochum Stiftung dem niederländischen Dirigenten Peter Dijkstra zuerkannt, der bereits am Pult zahlreicher renommierter Chöre und Orchester stand. Besonders wird dabei sein Wirken beim Chor des Bayerischen Rundfunks gewürdigt, dessen Künstlerischer Leiter er seit 2005 ist und dem er mit seiner kontinuierlichen und intensiven Zusammenarbeit zu internationalem Ansehen verholfen hat.

Neben der Förderung junger Dirigenten durch den alle zwei Jahre vergebenen Eugen-Jochum-Preis widmet sich die gleichnamige Stiftung der Erarbeitung des umfangreichen Nachlasses des Dirigenten Eugen Jochum.

Der Chor des Bayerischen Rundfunks gratuliert seinem Künstlerischen Leiter Peter Dijkstra zu dieser Auszeichnung.

Preisverleihung im Anschluss an das Konzert mit Veronica Jochum von Moltke und Hörfunkdirektor Dr. Johannes Grotzky

Zu hören ist das *Kyrie* von Eugen Jochum.

eugenjochumstiftung.com

In memoriam

Hans-Werner Bunz

Der Chor des Bayerischen Rundfunks trauert um Hans-Werner Bunz, genannt Olli. Nach schwerer Krankheit im letzten Jahr ist Olli für uns alle sehr überraschend am ersten Weihnachtsfeiertag 2013 im Alter von 56 Jahren verstorben. Eine Lungenentzündung war letztlich für seinen geschwächten Körper eine zu große Belastung. Noch fünf Tage vorher hat er sein letztes Konzert mit Haydns *Schöpfung* in unseren Reihen gesungen. Das alleine zeigt schon viel von seinem Wesen – er hat uns bis zuletzt mit seiner Schaffenskraft und seinem unbändigen Willen zum Musizieren und Singen fasziniert. Er wusste über sein Schicksal und seinen Leidensweg von Anfang an Bescheid und hat es trotzdem uns allen mit seinem berühmten Humor, seiner Situationskomik und seiner Lebensenergie leichtgemacht, ihn zu begleiten. Damit hat er ein Zeichen gesetzt und uns vor Augen geführt, was möglich ist.

Ollis Lebensweg war durch Krankheit und Unfall in früher Jugend geprägt. Mit allen Talenten für

eine Bühnenlaufbahn ausgestattet und gerade auf dem Weg ins Berufsleben, verbrachte er viel Zeit im Krankenhaus. Somit war früh klar, dass er seine Berufspläne anpassen musste, folglich hat er seit ersten Aushilfen im Jahr 1978 seine Fähigkeiten ganz in den Dienst des BR-Chores gestellt. Pünktlichkeit und Engagement waren ihm über die Maßen wichtig und so war er üblicherweise bereits dreißig Minuten vor Beginn einer Probe an seinem Platz anzutreffen. Sein persönlicher Einsatz, der vor allem im letzten Jahr sicherlich manches Mal über seine körperlichen Grenzen hinausging, wurde von allen Kolleginnen und Kollegen uneingeschränkt bewundert. Eine Sonderstellung wollte er dabei nie einnehmen und hat selbst häufig von dem »Wunder« gesprochen, dass seine Stimme bis zum letzten Tag voll präsent war, obwohl Atemfunktion und Lungenvolumen bereits stark in Mitleidenschaft gezogen waren.

Sein soziales Engagement gründete vielleicht auch schon in seinen frühen Tagen im Windsbacher Knabenchor, er hat sich für jeden, der durch Krankheit oder persönliche Missstände in eine schwierige Lage kam, stets selbstlos eingesetzt. Im Kollegenkreis durften wir das erleben, als unser Bassist Tim Hennis vor acht Jahren an einem Gehirntumor erkrankte und ähnlich wie Olli, wann immer es ihm möglich war, zum Dienst kam. Ihn hat er bis zum ebenfalls viel zu frühen Ende betreut, sich in Krankheitsverläufe eingearbeitet und ihm alternative Behandlungsmethoden aufgezeigt. Auch im Familienkreis übernahm er noch bis zuletzt die Fürsorge für die ältere Generation.

Eine der vielen glücklichen Fügungen in seinem Leben war wohl, dass er seine Frau, unsere Kollegin Hanne Weber, hier bei der Arbeit kennengelernt hat. Sie war es auch, die ihn ermunterte, sich mit seiner herausragenden Interpretation des Schwans in Orffs *Carmina burana* bei Riccardo Muti vorzustellen, der ihn daraufhin mit dieser Partie an die Mailänder Scala verpflichtete. In der Folge hat er diesen Part dann unter anderem mit den Kollegen des Symphonieorchesters unter Daniel Harding auf CD aufgenommen und noch im Jahr 2012 bei der Eröffnung des Rheingau Musik Festivals mit öffentlicher Fernsehübertragung gesungen.

Wir haben mit Olli einen großartigen Sänger, Kollegen und Freund verloren, nicht zuletzt war er ein absolutes Original und hinterlässt in unseren Reihen eine unermessliche Lücke.

Bernhard Schneider
Chorvorstand

Chor des Bayerischen Rundfunks

Chefdirigent: **Mariss Jansons**

Künstlerischer Leiter: **Peter Dijkstra**

Management: **Susanne Vongries**

Postanschrift: 80300 München

Telefon: (089) 59 00 44 004

Programmhefte des Chores des Bayerischen Rundfunks

Saison 2013/2014, Heft 3

Impressum

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks, verantwortlich:

Dr. Renate Ulm

Redaktion: Alexander Heinzel

Nachdruck nur mit Genehmigung

Textnachweis

Judith Wiemers, Jörg Handstein, Judith Kaufmann, Alexander Heinzel: Originalbeiträge für dieses Heft; Doris Sennefelder: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 13. Juli 2006, Gesangstexte nach den Chorpartituren; Übersetzungen: Wikipedia / Archiv des Bayerischen Rundfunks; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.