

Chor des Bayerischen Rundfunks

Konzertsaison 2013/2014

2. Abonnementkonzert

Prinzregententheater

Samstag, 14. Dezember 2013

20.00 – ca. 21.45 Uhr

A Ceremony of Carols

Chormusik zur Weihnachtszeit von

Francis Poulenc, Kristina Vasiliauskaitė, Ottorino Respighi, Arvo Pärt und Benjamin Britten

Uta Jungwirth Harfe

Chor des Bayerischen Rundfunks

mit Solisten

Mirga Gražinytė-Tyla Leitung

Konzerteinführung

19.00 Uhr im Gartensaal

mit Mirga Gražinytė-Tyla

Moderation: Judith Kaufmann

BR-KLASSIK

Live-Übertragung im Hörfunk

WWW.BR-KLASSIK.DE

Video-Livestream

Konzert zum Nachhören – on demand:

eine Woche ab Sendetermin

Francis Poulenc

»Un soir de neige«

(»Ein Abend voller Schnee«)

Kleine Kammerkantate für Chor a cappella
nach Gedichten von Paul Éluard

I. »De grandes cuillers de neige«

II. »La bonne neige«

III. »Bois meurtri«

IV. »La nuit le froid la solitude«

Kristina Vasiliauskaitė

»Sonnengesang des hl. Franziskus«

Fassung für Doppelchor a cappella

Ottorino Respighi

»Lauda per la natività del Signore«

(»Lobgesang zur Geburt des Herrn«)

für Soli, Chor und Instrumente

Masako Goda | Engel (Sopran)

Barbara Fleckenstein | Maria (Mezzosopran)

Andrew Lepri Meyer | Hirt (Tenor)

Henrik Wiese, Pantxoia Urtizberea | Flöte

Giorgi Gvantseladze | Oboe

Tobias Vogelmann | Englischhorn

Holger Schinköthe, Susanne von Hayn | Fagott

Andreas Moser | Schlagwerk

Max Hanft, Nicole Winter | Klavier

Pause

Arvo Pärt

»Sieben Magnificat-Antiphonen«

für Chor a cappella

I. »O Weisheit«

II. »O Adonai«

- III. »O Spross aus Isais Wurzel«
- IV. »O Schlüssel Davids«
- V. »O Morgenstern«
- VI. »O König aller Völker«
- VII. »O Immanuel«

Benjamin Britten

»A Ceremony of Carols«

(»Ein Kranz von Lobechören«), op. 28

für gemischten Chor und Harfe bearbeitet von Julius Harrison

- I. Procession
- II. »Wolcum Yole!«
- III. »There Is no Rose«
- IVa. »That Yongë Child« –
- IVb. »Balulalow«
- V. »As Dew in Aprille«
- VI. »This Little Babe«
- VII. Interlude
- VIII. »In Freezing Winter Night«
- IX. Spring Carol
- X. »Deo Gracias«
- XI. Recession

Simona Brüninghaus, Priska Eser | Sopran

Gabriele Weinfurter | Mezzosopran

Andreas Hirtreiter | Tenor

Uta Jungwirth | Harfe

»Dem Glück eine Chance«

Die junge Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla im Porträt. Von Sibylle Kayser

»Ich hatte bis jetzt sehr viel Glück! Aber neben den Sternstunden und den erfolgreichen Momenten habe ich auch Tiefen erlebt, Rückschläge und Enttäuschungen. Beides gibt es immer. Wenn man trotzdem auf seinem Weg bleibt, dann hat das Glück auch eine Chance.« Diese Worte zeugen von einer tiefen Überzeugung, dass das, was sie tut, richtig ist. Mirga Gražinytė-Tyla wusste schon als Elfjährige, dass sie Dirigentin werden will – eigentlich nichts Ungewöhnliches, wenn man wie sie aus einer Musikerfamilie kommt. Doch musste die Tochter eines Chordirigenten erst Überzeugungsarbeit leisten: »Meine Eltern hatten sich für ihr erstes Kind eigentlich einen eher bodenständigen Beruf gewünscht. Allerdings habe ich schon als Kind viel gesungen, und ich war immer bei den Chorproben meines Vaters dabei.« Die Bilderbuchkarriere der jungen Frau aus Litauen gibt ihrer Entscheidung Recht: Erste Preisträgerin in Budapest 2007, Dritte Preisträgerin in Stavanger 2008 und Zweite Preisträgerin beim Deutschen Hochschulwettbewerb Orchesterdirigieren 2011. Als erste Frau wurde Mirga Gražinytė-Tyla im April 2012 von einer internationalen Jury unter Vorsitz von Ingo Metzmacher in der Felsenreitschule des Salzburger Festspielhauses mit dem begehrten Young Conductors Award ausgezeichnet. Die dynamische und hochtalentiert Künstlerin wurde 2009 in das Dirigentenforum des Deutschen Musikrates aufgenommen. Nach einem Engagement als Zweite Kapellmeisterin am Theater Heidelberg und einem Dudamel-Fellowship beim Los Angeles Philharmonic ist Mirga Gražinytė-Tyla seit Beginn der aktuellen Spielzeit Erste Kapellmeisterin am Konzert Theater Bern. Die 28-jährige Dirigentin steht am Beginn einer großen internationalen Karriere. Die Kraft dafür gibt ihr ihre Arbeit: »Ich wünsche mir, so viel und so engagiert wie möglich mit der Musik und mit den Menschen zu arbeiten. Und um das zu tun, gibt es unglaublich viele Möglichkeiten. Da ich das so klar weiß, erscheinen viele andere Dinge nicht so vordergründig.«

Renate Ulm

Poulencs Winterreise

Zu Francis Poulencs Vertonung der Gedichte *Un soir de neige* von Paul Éluard

Francis Poulenc

* 7. Januar 1899 in Paris

† 30. Januar 1963 in Paris

»Un soir de neige«

Entstehungszeit: 24. bis 26. Dezember 1944

Widmung: »À Marie-Blanche de Polignac«

Uraufführung: 21. April 1945 in der Salle du Conservatoire in Paris zusammen mit *Quatrains valaisans* von Darius Milhaud und den *Trois petites liturgies de la présence divine* von Olivier Messiaen

Alle Gedichte von Paul Éluard, die Francis Poulenc für seine kaum sechs Minuten dauernde »Kleine Kammerkantate« ausgewählt hat, stammen aus den Kriegsjahren zwischen 1942 und 1944. Diese Kenntnis ist wichtig, um die symbolistischen Verse des französischen Dichters überhaupt erst richtig verstehen und einordnen zu können, die den zermürbenden Alltag, die Ängste und traumatischen Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs in Frankreich thematisieren. Diese oft rätselhaften Worte sind nicht ohne Schwierigkeit ins Deutsche zu übertragen. Ein Grund, weshalb es nur wenige Übersetzungen der Gedichte von Éluard gibt, die zumeist an der Zweideutigkeit seiner poetischen Sprache scheitern und daher immer nur vage Annäherungen bleiben. Doch wer die historischen Hintergründe kennt, kann die Schrecken und Nöte dieser Zeit herauslesen und so den Inhalt interpretieren. »Überall in Frankreich antworten die Stimmen aufeinander, sie singen, um das Knurren der Bestie zu überdecken, bis die Lebenden triumphieren werden, bis die Schande sich verflüchtigt hat. Singen, kämpfen, schreien, sich schlagen und sich retten«, beschrieb das Resistance-Mitglied Paul Éluard seinen Impuls, mit Gedichten gegen die Okkupation der Deutschen anzukämpfen. Von ihm stammt auch das zur Freiheitshymne avancierte Gedicht *Liberté*, das Poulenc in seinem Chor-Zyklus *Figure humaine* als Schlusssatz vertont hat.

Bis heute stehen die vier Miniaturen für sechsstimmigen Chor a cappella *Un soir de neige* im Schatten der *Figure humaine* und auch der *Sept chansons*, obwohl sie kleine Meisterwerke sind. Wie schon in dem viel bekannteren Chorwerk *Figure humaine* machte Poulenc allein die menschliche Stimme ohne Unterstützung von Instrumenten zum Ausdrucksträger der zum Klingen gebrachten Gedichte. Er hat sie in den Weihnachtstagen des Jahres 1944 in Touraine, nahe Tours, als melancholische Klage auf den in Frankreich zu dieser Zeit bereits beendeten Krieg komponiert. Kälte, Winter, Nacht und Einsamkeit sind die Metaphern, die die unbegleiteten Chorsätze in starken Dissonanzen oder kühler Einstimmigkeit, harten Übergängen und düsteren Bassgrundierungen symbolisieren. Die Idee zu einem für ihn neuen sakralen Kompositionsstil entwickelte Poulenc 1936 nach dem Unfalltod seines Freundes Pierre-Octave Ferroud und in der Folge

davon nach einer Pilgerfahrt zur Schwarzen Madonna von Rocamadour. Sein wiedergefundener Glaube fand Ausdruck in verschiedenen Sakralwerken. Aber auch in den Éluard-Vertonungen bediente er sich alter kirchenmusikalischer Satzformen. So beginnt der erste Chorsatz *De grandes cuillers de neige* im Einklang wie ein gregorianischer Choral, der sich dann zu Spannungsmomenten in Dreiklangsverbindungen aufspaltet und weiter in orgelartigen, dissonanzenreichen Klängen gipfelt.

Mittelalterlichen Tonsatz-Vorbildern entspricht der Anfang von *La bonne neige*: Über einem Orgelpunkt der Mezzosopranen auf c entwickelt sich im Alt eine einfache, aber eindringliche c-Moll-Melodie, die vom Tenor kontrapunktiert wird. Nach diesem leisen Einstieg wird das Wort »honte à la bête pourchassée« (»Schande über die gejagte Bestie«) im Fortissimo und in Des-Dur scharf abgehoben, um den Chorsatz dann in dreifachem Piano und in Dur fast versöhnlich zu beenden. Besonders interessant sind die Stimmverzweigungen in *Bois meurtri*, wenn Poulenc drei Akkorde – fis-Moll, c-Moll und e-Moll – miteinander kombiniert und ihre Dissonanzen, vor allem den scharfen Klang des Tritonus hervortreten und den Chor zu einem mächtigen Orgelregister werden lässt. In *La nuit le froid la solitude* erhalten die letzten Verse, in denen von der brennenden Kälte die Rede ist, durch ein dreifaches Forte in es-Moll einen derart ausdrucksstarken Schluss, dass er mehr als Drohgebärde denn als Resignation aufzufassen ist.

Auf Paul Éluard geht der Satz zurück, dass die Schriftsteller das Gewissen der Gesellschaft seien, und daher formulierte er seinen Widerstand als eine Art Subtext in den Kriegsgedichten, die Poulenc seinerseits mit den subtilen Mitteln des musikalischen Satzes hervorhob. Daher zählt auch Poulencs Biograph, Renaud Machart, diese vier Chorsätze trotz ihrer Kürze zu den Meisterwerken der französischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Sibylle Kayser

Musik gewordenes Licht

Zur *Sonnengesang*-Vertonung der Litauerin Kristina Vasiliauskaitė

Kristina Vasiliauskaitė

* 13. März 1956 in Vilnius (Litauen)

»Sonnengesang des hl. Franziskus«

Entstehungszeit: 1995–1996

Gewidmet: dem Kammerchor Aidija

Uraufführung: 1996 in Vilnius mit dem Kammerchor Aidija unter der Leitung von Romualdas Grazinis

Die litauische Komponistin Kristina Vasiliauskaitė stammt aus einer Musikerfamilie, ihr Vater war Posaunist im Opernorchester von Vilnius, ihr Bruder Augustinas Vasiliauskas, spielt Cello beim Vilnius String Quartet und ein anderer Bruder, Bernardas Vasiliauskas, ist Organist an der Kathedrale von Vilnius. Letzterer gilt als prädestinierter Interpret der Orgelwerke von Kristina Vasiliauskaitė, die oft in enger Zusammenarbeit entstanden. Neben den Kompositionen für Orgel bilden Werke für Chor – mit und ohne Begleitinstrumente oder Orchester – einen weiteren Schwerpunkt im Œuvre der Komponistin. Außerdem schreibt sie seit den letzten zehn Jahren in zunehmendem Maße Stücke für Kinder – für Kinderchor wie auch für einzelne Kinderstimmen mit ein oder zwei Begleitinstrumenten. Das alles verbindende Element der Musik von Kristina Vasiliauskaitė aber ist ihr religiöser Charakter. Mit Vorliebe vertont sie Messen und Messteile, aber auch andere geistliche Texte wie »Ave Maria«, »Magnificat« oder »Stabat mater«.

Kristina Vasiliauskaitė ist in ihrer Heimat Litauen und auch in den USA sehr erfolgreich, insbesondere ihre Chorkompositionen werden von professionellen, aber auch von Universitäts- und Laienchören häufig und gerne aufgeführt. Genau das ist der Komponistin sehr wichtig: Sie will gehört werden. Ihre Stücke sind von ausgesprochener Kunstfertigkeit, bleiben aber immer verständlich – sowohl für den ambitionierten Laien wie auch für ein Publikum, das möglicherweise mit Werken des Barock und der Klassik vertrauter ist als mit der Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts. Kristina Vasiliauskaitė berührt mit ihrer Musik den Hörer unmittelbar, sie verwendet Stilmittel wie Textausdeutung oder Imitation, bleibt aber dabei stets eingängig und fasslich. So auch in ihrer Vertonung des *Sonnengesangs des hl. Franziskus*, den sie 1995/96 als eine der ersten Komponist(inn)en in Litauen in Musik gesetzt hat. Der altitalienische Text lässt viele Auslegungen wie auch Besetzungsvarianten zu: mit Solisten und Orchester, mit Chor und Kammermusik oder mit Chor und Orgel. Kristina Vasiliauskaitė hat sich bei der Urfassung des *Sonnengesangs* für eine reine A-cappella-Ausführung entschieden, allerdings verlangt sie gleich zwei vierstimmige Chöre. Diese sich gegenüberstehenden Vokalgruppen eröffnen der Komponistin vielerlei Spielmöglichkeiten: Mal wird der Text von allen gemeinsam gesungen, dann wechseln sich die Sängerinnen und Sänger wie bei einem Frage- und Antwortspiel ab; an einer anderen Stelle wiederholt der erste Chor zentrale Wörter, während der zweite die vollständige Strophe vorträgt. Der *Sonnengesang des hl. Franziskus* wurde 2001 von der Litauischen Komponistenvereinigung mit einem Förderpreis ausgezeichnet. Das zirka achtminütige Stück ist Musik

gewordenes Licht, zugleich vielschichtig und gewichtig, aber auch fragil und durchscheinend – wunderbare, heilsame Klänge, die das Lob des Herrn in alle Winde tragen.

Alte Texte (II)

Franziskanischer Geist: Sonnengesang und Lauda

Zwei Lyriker und Geistliche aus dem Mittelalter stehen mit ihren Werken am Beginn der italienischsprachigen Literaturgeschichte: Franziskus von Assisi und Jacopone da Todi. *Der Sonnengesang (Il cantico di frate sole)* von Franziskus (?1181/82–1226), auch bekannt unter dem Titel *Il cantico delle creature*, ist einer der bekanntesten poetischen Texte, die aus dem Mittelalter überliefert sind. Der Ordensgründer, Sänger und Mystiker Franziskus verfasste die meisten der elf Strophen des *Sonnengesangs* im Winter 1224/25 während einer schweren Krankheit zwei Jahre vor seinem Tod in der Nähe von Assisi. Das Gedicht gehört zur Gattung der Lauda, die sich zu Franziskus' Zeit entwickelte. Der Begriff geht zurück auf das lateinische Wort *laudare* (deutsch: loben). Die Lauda wurde in Italien im späten Mittelalter und in der Renaissance zu einer der wichtigsten Formen des geistlichen Gesangs. Während sie anfangs aus recht einfach gebauten Versen bestand, wurde sie in späteren Jahrhunderten komplexer und kunstvoller und ebnete wegen ihrer bisweilen dialogartigen Anlage den Weg zur großen Form des Oratoriums. Im *Sonnengesang* beschwört Franziskus die Schöpfung als eine harmonische und geschwisterliche Einheit und preist die Natur als sinnliches Zeichen für die wunderbare Kraft Gottes. Franziskus verfasste die Verse ungewöhnlicherweise in Altitalienisch, der Alltagssprache der damaligen Zeit. Von einem Glaubensbruder wurde der *Sonnengesang* bald auch ins Lateinische übertragen, der Sprache der Gelehrten und der Künste. Beide Fassungen sind erhalten.

Nur wenig später dichtete Jacopone da Todi (?1233–1306) seine *Lauda per la natività del Signore* («Lobpreis der Geburt des Herrn»), ebenfalls in Altitalienisch. Als Bettelmönch im Franziskaner-Orden lebte er streng nach den Lehren des Franziskus von Assisi. In die Geschichte ging er aber vor allem ein als Autor von annähernd hundert Lauden. Todis *Lauda per la natività* ist für verschiedene »Rollen« konzipiert: Ein Engel, ein Hirte, Maria und Chöre aus Engeln und Hirten erzählen und kommentieren in einfacher Metrik das Weihnachtsgeschehen um die Geburt Jesu.

(Anna Vogt)

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

III: Hymnus – geistliches Lied aus dem Mittelalter

IV: Litanei – schlichtes Gebet in barocker Veredelung

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

Wolfgang Stähr

Franziskanische Weihnacht

Zu Ottorino Respighis *Lauda per la natività del Signore*

Ottorino Respighi

* 9. Juli 1879 in Bologna

† 18. April 1936 in Rom

»Lauda per la natività del Signore«

Entstehungszeit: 1928–1930

Gewidmet: Graf Guido Chigi-Saracini, Gründer der Accademia Chigiana in Siena

Uraufführung: 22. November 1930 in der Sala »Micat in Vertice« der Accademia Chigiana in Siena mit dem Chor des Conservatorio di Santa Cecilia Rom und Respighis Frau Elsa als Maria unter Leitung des Komponisten

Der Italiener Jacopone da Todi, ein reicher Lebemann und skrupelloser Advokat aus vornehmer Familie, frönte im 13. Jahrhundert einem denkbar unchristlichen Wandel, ehe ihn der Tod seiner jungen Frau in eine tiefe existenzielle Krise stürzte. Sein ganzes bisheriges Dasein, die schalen Vergnügungen, die Prunksucht und Eitelkeit, brach wie ein morsches Gebäude in sich zusammen. Jacopone trennte sich von allem, was ihm bislang wert und teuer erschienen war, er veräußerte sein Hab und Gut, verschenkte sein Geld an Besitzlose und Bedürftige und entschied sich für ein Leben in freiwilliger Armut. Die Mitbürger seiner umbrischen Heimatstadt Todi reagierten mit völligem Unverständnis auf den neuen Jacopone, der in Lumpen wie ein Bettler durch die Gassen schritt, sie bedauerten oder verhöhnten ihn und erklärten ihn kurzerhand für verrückt: »un pazzo«, ein Tor. Jacopone ertrug diesen Spott nicht nur als eine Buße, er nahm die Rolle des heiligen Narren bewusst an und trieb sie sogar noch auf die Spitze. Und wengleich seine Auftritte in den ersten Jahren an die exzentrischen Kapriolen eines Bürgerschrecks erinnerten – etwa als er bei einem Volksfest wie ein Esel auf allen vieren umherkroch, mit einem Sattel auf dem Rücken und Zaumzeug im Mund –, so läuterte er sich doch in seiner selbstgewählten »Unmündigkeit« zu einer wahren, demütigen Liebe, zu einem radikalen, unbeirrbar christentum. Im Jahr 1278 trat Jacopone dem Minoritenorden der Franziskaner bei, doch lehnte er die Priesterweihe ab, um als Laienbruder im schlichten Dienst an der Gemeinschaft seinen strengen Idealen gehorsam zu bleiben. Mit seiner kompromisslosen Armutsliebe und seinem Widerwillen gegen jeden intellektuellen Hochmut stand Jacopone auf der Seite der Spiritualen, einer Gruppierung innerhalb des Ordens, die das ursprüngliche franziskanische Gedankengut gegen Anpassung und Abschwächung verteidigen wollte. Jacopone schreckte vor keinem Konflikt zurück, ja er wagte es sogar, sich offen mit dem machtbesessenen Papst Bonifatius VIII. anzulegen, den er mit satirischer Schärfe bloßzustellen wusste: »Papst Bonifaz, wie ein Fuchs tratst du die Herrschaft an, wie ein Wolf regierst du und wie ein Hund wirst du sie enden.« Der Pontifex rächte sich grausam an seinem Kritiker: Er ließ ihn 1298 in Palestrina im Kerker verschwinden und strafte ihn obendrein durch Exkommunikation. Nicht einmal im Heiligen Jahr 1300 zeigte er sich zu einer Versöhnung mit seinem Gegner bereit. Erst sein Nachfolger, Papst Benedikt XI., schenkte Jacopone die ersehnte Freiheit – nach fünf Jahren im Verließ. 1306, am Weihnachtstag, starb

der heilige Narr in einem Kloster des Franziskanerordens in Collazone. Eine Gedenktafel im Münster von Todi ehrt ihn als einen Mann Gottes, der in seiner Liebe zu Christus den Himmel erworben habe.

Nicht als frommer Tor allein, auch als Dichter ist Jacopone in die Geschichte eingegangen. Lange Zeit galt er als Verfasser des lateinischen Gebets *Stabat mater dolorosa*, das als Sequenz in die Liturgie des Marienfestes der Sieben Schmerzen und als Hymnus in das Stundengebet Eingang fand. Vor allem aber verbindet sich sein Name mit der volkssprachlichen *Lauda*, dem außerliturgischen italienischen Lobgesang, der in der franziskanischen Bewegung und den Laienbruderschaften des 13. Jahrhunderts seinen Ursprung nahm. Auch die *Lauda per la natività del Signore*, der Lobgesang auf die Geburt des Herrn, wird Jacopone da Todi zugeschrieben. Diese mittelalterlichen Verse, die Ottorino Respighi in den 1920er Jahren vertonte, stützen sich zwar auf das zweite Kapitel des Lukas-Evangeliums, aber sie spiegeln auch den stillen Glanz der franziskanischen Weihnacht. Im Winter 1223 hatte der heilige Franziskus in Greccio, einem abgeschiedenen Ort des Rieti-Tales, das ferne Geschehen der Nacht von Bethlehem in die anschauliche Gegenwart zurückgeholt, hatte in einer Höhle die Krippe nachbauen lassen, ein Kind ins Heu gelegt, Ochs und Esel herangeführt. Nicht anders schildert Jacopone die weihnachtliche Szene, den Stall, den Sohn Gottes im Stroh des Futtertrogs, »il buove e l'asenello«. Von diesen Tieren allerdings, die unsere Phantasie im Bild der Heiligen Nacht nicht mehr missen möchte, ist bei Lukas noch keine Rede. Warum durften sie in Greccio nicht fehlen? Ochse und Esel beleben das Tableau nicht bloß als pittoreskes Detail, sie rufen, Symbol der Einfachheit, der Geduld, der Niedrigkeit, auch ein Wort des Propheten Jesaja in Erinnerung: »Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk versteht's nicht.« Die »Unmündigen«, die Verachten und Verachteten, auf die der Dünkel der Gelehrten herabblickt, sie kennen ihren Herrn. Aber das Volk, das den Kopf schüttelte über den närrischen Jacopone, das nicht begreifen konnte, warum ein reicher Mann freiwillig seine Besitztümer verschenkte, das Volk versteht es nicht. Ist es zu stolz, zu »erwachsen«, zu aufgeklärt?

Ein Komponist, der im 20. Jahrhundert eine neue Musik finden wollte für die andächtigen Verse des Jacopone da Todi, musste nicht nur eine Brücke schlagen in die fremde Welt des Mittelalters, er musste überdies in seinem Wesen etwas von jener höheren Naivität bewahren, jener Einfalt des Herzens, der allein sich das Geheimnis der franziskanischen Weihnacht erschließt. Der Italiener Ottorino Respighi war wie kaum ein zweiter berufen, das mittelalterliche Krippenspiel in unsere Zeit zu übersetzen. Denn in seiner Vertonung der *Lauda per la natività del Signore*, so erklärte die Sängerin Elsa Olivieri Sangiacomo, Respighis Frau, »dokumentieren sich auf wunderbare Weise zwei Grundmerkmale, die auch für die Persönlichkeit des Meisters kennzeichnend sind: eine tiefe Religiosität und Humanität, ferner eine Vorliebe für die Kunstformen der Vergangenheit, die er mit überlegener Meisterschaft in seiner Musik wiedererweckt«. Die starke Affinität zur Kompositionsgeschichte versunkener Epochen, von Bach, Vivaldi und Marcello rückwärts über Frescobaldi und Monteverdi bis hin zum gregorianischen Gesang, leuchtete hell über Respighis künstlerischem Weg. Zahlreiche Bearbeitungen alter Musik sprechen von dieser kreativen Liebe, aber mehr noch die freien Nachschöpfungen wie die *Antiche danze ed arie* und die Suite *Gli uccelli* oder unabhängige Werke wie das *Concerto in modo misolidio* und die *Vetrare di chiesa*, Orchesterstücke über gregorianische Melodien. In der *Lauda*, deren Worte Respighi von drei Solisten – dem Engel (Sopran), der Gottesmutter Maria (Mezzosopran; diese Partie sang 1930 bei der Uraufführung die Frau des Komponisten), dem Hirten

(Tenor) – und einem Kammerchor vortragen lässt, scheinen die Grenzen der Epochen aufgehoben: Madrigalisten des Cinquecento, Monteverdi'sche Ariosi, Elemente des barocken Concerto vereinen sich zu einer Musik, die alt und zugleich neu klingt, wie eine unergründliche Erinnerung und doch ganz nah und gegenwärtig. Respighi schuf diese zeitlos schöne Musik mit sparsamsten Mitteln. Nach der Vollendung seiner römischen Trilogie (*Fontane di Roma, Pini di Roma, Feste romane*) hatte er sich bewusst vom opulenten Orchesterklang abgekehrt, um in der *Lauda*, mit der er 1928 im Anschluss an die *Römischen Feste* begann, nur ganz wenige Instrumente zu besetzen: überhaupt keine Streicher, dafür Bläser, Flöten, Oboe, Englischhorn und Fagotte, deren Spiel an die Pifferari gemahnt, die Hirten aus den Abruzzen und aus Kalabrien, die zur Weihnachtszeit nach Rom kommen und in den Kirchen musizieren. Der sanft wiegende Siciliano-Rhythmus, die Orgelpunkte und Bordunquinten, die imitatorischen Einsätze und Terzparallelen verleihen dem Bläserkonzert den Charakter einer Pastorale – die Assoziation der Hirten-Sinfonia aus dem Bach'schen *Weihnachtsoratorium* oder der Pifa aus Händels *Messias* liegt natürlich nahe. Am Ende der *Lauda*, mit dem gemeinsamen »Gloria«-Gesang der himmlischen Heerscharen und der anbetenden Hirten, treten noch ein Klavier, vierhändig gespielt, und ein Triangel hinzu, um den Zauber des überirdischen Jubels ganz unmittelbar und naiv heraufzubeschwören.

Anna Vogt

Hoffnung, Erwartung, Sehnsucht

In den *Sieben Magnificat-Antiphonen* komponiert Arvo Pärt die Stille gleich mit

Arvo Pärt

* 11. September 1935 in Paide (Estland)

»Sieben Magnificat-Antiphonen«

Entstehungszeit: 1988 als Kompositionsauftrag des RIAS Berlin anlässlich des 40-jährigen Bestehens des RIAS-Kammerchores. 1991 überarbeitet.

Widmung: »Für den RIAS-Kammerchor«

Uraufführung: 11. Oktober 1988 im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie mit dem RIAS-Kammerchor unter Marcus Creed

Arvo Pärt ist ein tief religiöser Mensch und versteht viele seiner Kompositionen auch als Ausdruck seines Glaubens und seiner mystischen Vorstellungen. Vor allem nach seiner Konversion vom lutherischen zum russisch-orthodoxen Glauben Anfang der 1970er Jahre setzte er sich intensiv mit geistlichen musikalischen Genres auseinander und griff für seine Vokalwerke vermehrt auf Texte liturgischen Ursprungs zurück. So entstanden im Lauf der letzten Jahrzehnte u. a. eine *Johannespassion*, ein *Stabat mater*, eine Messe, ein *Miserere* und ein *Magnificat* sowie sieben kurze *Magnificat-Antiphonen*, die Pärt 1988 im Auftrag des RIAS-Kammerchors verfasste.

Magnificat-Antiphonen gehören nicht unbedingt zu den bekanntesten geistlichen Gattungen. Dennoch blicken sie zurück auf eine sehr lange kirchenmusikalische Tradition, die seit dem 7. Jahrhundert schriftlich überliefert ist: Die Wechsel- oder Gegengesänge werden an den sieben Tagen vor Weihnachten im Abendgottesdienst vor dem Magnificat gesungen, dem Lobgesang Marias aus dem Lukas-Evangelium, in dem die Geburt Jesu verkündet wird. Das Magnificat ist somit der Höhepunkt der vorweihnachtlichen Vespere und wird oft mit reichlich Weihrauch gefeiert. Die Magnificat-Antiphonen beginnen traditionell jeweils mit einer bildhaften Anrede des erwarteten Messias (»O Weisheit«, »O Adonai«, »O Spross aus Isais Wurzel« usw.), die aus dem *Alten Testament* stammen, gehen dann über in eine Passage der Lobpreisung seines Wirkens und schließen mit dem Ruf »Veni!« (»Komm!«). So vermitteln die Texte der so genannten O-Antiphonen die freudige Hoffnung der Gemeinde in Erwartung der wunderbaren Geschehnisse von Weihnachten.

Pärts *Sieben Magnificat-Antiphonen*, die er zu einem Zyklus zusammenstellte, spiegeln nicht nur seinen besonderen Bezug zur Religion und zur reichen kirchenmusikalischen Tradition seit dem Mittelalter wider, sondern zeugen auch von seiner unverwechselbaren musikalischen Sprache, die er selbst als Tintinnabuli-Stil bezeichnete. Dieser Stil, nach dem lateinischen Wort für Glöckchen benannt, ist viel mehr als nur eine Kompositionsweise: Er ist eine Form- und Ausdruckswelt für Pärts künstlerische und inhaltliche Visionen, die er 1976 nach einer längeren Schaffenskrise entwickelte. Seither beruhen seine Kompositionen vor allem auf

den Prinzipien von Reduktion, Proportion und Einfachheit und sind stets auf der Suche nach Verinnerlichung, Spiritualität und Konzentration. Dabei erscheinen die Werke von Pärt kompositorisch streng durchdacht und genau konstruiert, in ihrer Wirkung aber sind sie sehr unmittelbar und direkt.

Im A-cappella-Chorsatz von Pärts *Magnificat-Antiphonen* erschließen sich eindrucksvoll die Möglichkeiten und Besonderheiten der Singstimme im Spannungsfeld von Individualität und Gemeinschaft, wie sie schon in der Tradition der kirchlichen Wechselgesänge angelegt sind. Den vollstimmigen Chorsatz nutzt Pärt nur an ausgewählten Stellen, immer wieder lässt er einzelne Stimmgruppen hervortreten oder sich gegenseitig ergänzen und überlagern. Die flexible Handhabung von Taktlängen ermöglicht ihm einen sehr freien Umgang mit dem Text, der stets im Mittelpunkt der Gesänge steht. Prunkvolle Polyphonie oder die kunstvollen Madrigalisten der Renaissance sucht man hier vergeblich. Stattdessen arbeitet Pärt in diesem Zyklus mit sehr Ursprünglichem: den einfachen und unmittelbaren, auch für den Zuhörer körperlich wahrnehmbaren Resonanzwirkungen der Stimme, den archaisch anmutenden Quarten und Quinten der frühen Mehrstimmigkeit, den kirchentonalen Skalen des gregorianischen Chorals. Doch immer wieder kollidiert die Tradition bewusst auch mit der musikalischen Moderne, etwa im Verharren auf sich reibenden, fast schmerzhaften Dissonanzen. Auf diese Weise entstehen faszinierende Klangschichtungen, die durchsetzt werden von langen Atempausen – gleichermaßen Pausen für den Geist: Die Stille ermöglicht bei Pärt Momente des Nachwirken-Lassens der Worte und der Klänge, Momente der Rückbesinnung auf sich selbst.

Anna Vogt

»A near Christmas piece of music«

Zu Benjamin Britten's *A Ceremony of Carols*

Benjamin Britten

* 22. November 1913 in Lowestoft (England)

† 4. Dezember 1976 in Aldeburgh (England)

»A Ceremony of Carols«

Entstehungszeit: 1942–1943

Widmung: »Für Ursula Nettleship«, einer Chorleiterin, die 1948 an der Uraufführung von Britten's *Saint Nicolas* mitwirkte

Uraufführung der kompletten Fassung für Knaben- bzw. Frauenchor und Harfe: 4. Dezember 1943 in der Londoner Wigmore Hall mit dem Morrision Boys' Choir und Maria Korchinska an der Harfe unter der Leitung von Benjamin Britten. Die zu hörende Fassung für gemischten Chor und Harfe wurde von Julius Harrison arrangiert und 1955 veröffentlicht.

In seiner Liedersammlung *A Ceremony of Carols* stellte Benjamin Britten eine ganz individuelle Weihnachtsgeschichte zusammen und verwendete dazu eine musikalische Sprache, die zwar aus der Mitte des 20. Jahrhunderts stammt, aber mit deutlichen Rückbezügen zu vergangenen Epochen spielt. Entstanden waren die Lieder allerdings unter sehr unweihnachtlichen Umständen: Britten und sein Lebensgefährte Peter Pears entschlossen sich 1942 nach drei Jahren im freiwilligen Exil in den USA zur Rückkehr nach Großbritannien. Auf einem schwedischen Schiff, der »Axel Johnson«, traten sie im Mai 1942 den langen Weg über den Ozean an, die Reise dauerte immerhin fast einen Monat. Bei einem Zwischenhalt im kanadischen Halifax stieß Britten bei einem Buchhändler auf eine Sammlung von mittelalterlichen Gedichten mit dem Titel *The English Galaxy of Shorter Poems*, herausgegeben von Gerald Bullett. Auf der weiteren Fahrt machte sich Britten sogleich an die Vertonung von zunächst fünf dieser Gedichte (Nrn. 3, 5, 6, 8 und 10) für Knabenchor und Harfe, hatte er doch auf dem Schiff eine Handharfe zur Verfügung – und reichlich Zeit. Dazu kamen noch die Nr. 4b (*Balulalow*) und *Hodie Christus natus est* (zunächst auf die Noten des späteren *Wolcum Yole!*). Britten bündelte die anfänglich einzeln konzipierten Lieder zu einer Sammlung und gab ihnen für die Uraufführung im Dezember 1942 den Titel *Seven Christmas Carols*. Ein Jahr später, vor der Drucklegung des Zyklus, ergänzte Britten zwei weitere Gesänge (Nr. 4a und 9) sowie ein ausgedehntes Harfen-Solo (Nr. 7) und entschied sich dafür, den Zyklus vom *Hodie Christus natus est* als gregorianischem Choral einzurahmen (Nr. 1 und 11). Dem nun »freigewordenen« Satz unterlegte Britten die Worte des *Wolcum Yole!*. Das vollständige Werk wurde am 4. Dezember 1943 unter der Leitung von Britten in der Londoner Wigmore Hall uraufgeführt und mit Begeisterung aufgenommen. Es trägt seitdem den Titel *A Ceremony of Carols* und hat sich längst einen festen Platz in vorweihnachtlichen Chorkonzerten sichern können.

Carols sind in englischsprachigen Ländern gemeinhin Lieder mit Weihnachtsbezug, meist religiösen Ursprungs, aber nicht unbedingt für den Gebrauch in der Kirche gedacht – vergleichbar also mit unseren

Weihnachtsliedern. Sie haben oft einen fröhlichen, beschwingten Charakter und sind bei den singfreudigen Engländern äußerst beliebt. Die Texte der meisten Carols in Britten's Sammlung sind in Mittelenglisch verfasst, das man zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert in Großbritannien gesprochen hat. Die Texte beziehen sich fast alle auf die Weihnachtsgeschichte, abgesehen von einigen Ausnahmen wie dem *Spring Carol* (Nr. 9), einem Lied über den Frühling.

Die Gesänge sind in zwei Gruppen unterteilt, die von einem ausgedehnten Harfen-Zwischenspiel voneinander getrennt und von einem gregorianischen Choral umrahmt werden. Innerhalb dieses Rahmens präsentiert Britten verschiedene Liedtypen und Kompositionsformen wie das sanft verfremdete Wiegenlied (Nr. 4), Imitationspassagen oder den Wechselgesang liturgischen Ursprungs. Immer wieder treten dabei Stimmgruppen oder einzelne Stimmen solistisch hervor. Mit Pärts Gesängen beispielsweise verbindet Britten's Lieder das bewusste Auskosten von Klängen, der behutsame Umgang mit Konsonanz und Dissonanz und der Rückbezug auf kirchenmusikalische Formen vergangener Jahrhunderte. Zugleich aber sind Britten's *Carols* Ausdruck einer ganz eigenen emotionalen Welt, die energiegeladen, verspielt und klangprächtig ist.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Harfe zu: Sie ist ein ungewöhnliches Begleitinstrument, scheint aber zugleich mit ihren positiven Konnotationen an Himmels- und Engelsmusik, die seit Jahrhunderten mit ihrem Klang verbunden werden, der ideale Partner für einen Chorsatz zu sein, der ja ursprünglich für Knabenstimmen geschrieben wurde – dem Inbegriff an vokaler Reinheit. So ist die *Ceremony of Carols* letztlich eine Feier der Hoffnung und der fast kindlichen, vorweihnachtlichen Freude oder ganz einfach – wie Britten in einem Interview in seiner typisch lapidaren Art bemerkte – »beinahe eine Weihnachtsmusik« («a near Christmas piece of music«).

Uta Jungwirth

Noch vor Beendigung ihres Studiums trat Uta Jungwirth 1995 die Stelle der Solo-Harfenistin im Münchner Rundfunkorchester an – eine Position, die sie als Mittelpunkt ihres künstlerischen Wirkens betrachtet. Das Interesse an der Harfe setzte bei ihr bereits im Alter von acht Jahren ein. Zu dieser Zeit nahm sie erste Unterrichtsstunden bei Maria Graf, die auch später an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg ihre Lehrerin war. Schon während ihrer Schulzeit erhielt Uta Jungwirth Preise bei Jugend musiziert, später dann beim Hochschulwettbewerb in Hannover. Weitere musikalische Erfahrungen sammelte sie an der Hamburgischen Staatsoper und beim Philharmonischen Orchester Kiel. Zurück in München, vertiefte Uta Jungwirth ihre Kammermusiktätigkeit, beispielsweise im Ensemble der Villa Musica. Ihr besonderes Engagement gilt dem von ihr gegründeten Harfenduo mit der Slowenierin Mojca Zlobko-Vajgl, mit dem sie u. a. auf Tourneen im In- und Ausland ihr Publikum für die vielfältigen Facetten des Instruments begeistern konnte.

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 Salzburg, Saarbrücken, London und Luzern.

Mirga Gražinytė-Tyla

Noch nicht einmal 30 Jahre alt ist Mirga Gražinytė-Tyla, doch verfügt die junge litauische Dirigentin schon über vielseitige internationale Erfahrung. In Vilnius geboren, studierte Mirga Gražinytė-Tyla Chor- und Orchesterdirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, bevor sie sich in Bologna, Leipzig und Zürich weiter ausbilden ließ. Bereits 2007 gewann sie mit dem Wettbewerb für junge Chordirigenten in Budapest ihren ersten internationalen Preis, auf den weitere Auszeichnungen u. a. beim

Dirigierwettbewerb in Stavanger sowie beim Deutschen Hochschulwettbewerb Orchesterdirigieren folgten. Seit April 2009 wird Mirga Gražinytė-Tyla zudem vom Dirigentenforum des Deutschen Musikrats als Stipendiatin gefördert und empfiehlt sich in Meisterkursen und Seminaren bei namhaften Künstlern wie Herbert Blomstedt und Kurt Masur als hochtalentierte Nachwuchsdirigentin. Erst 2012 feierte sie im Zuge ihrer Auszeichnung mit dem Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen. Auch gastierte sie bereits bei renommierten Klangkörpern wie der Camerata Salzburg, dem Beethoven Orchester Bonn und dem MDR Sinfonieorchester Leipzig. Vom Los Angeles Philharmonic erhielt sie, nachdem sie dort Beethovens Fünfte Symphonie präsentierte, ein Dudamel-Fellowship für das Jahr 2013. Neben ihrem breiten Konzertspektrum widmet sich Mirga Gražinytė-Tyla auch der Oper, so arbeitete sie als Zweite Kapellmeisterin am Theater Heidelberg, wo sie u. a. *Aida*, *Carmen* und Mozarts *Entführung aus dem Serail* betreute. Zur Spielzeit 2013 wechselte sie als Erste Kapellmeisterin an das Konzert Theater Bern. Daneben gastiert Mirga Gražinytė-Tyla bei Klangkörpern weltweit wie dem Philharmonischen Orchester Vilnius, dem Wiener Kammerorchester sowie erstmals beim Chor des Bayerischen Rundfunks mit einem vielseitigen Repertoire von Mozart bis Vasiliauskaitė.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Chefdirigent: **Mariss Jansons**

Künstlerischer Leiter: **Peter Dijkstra**

Management: **Susanne Vongries**

Programmhefte des Chores des Bayerischen Rundfunks

Saison 2013/2014, Heft 2

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

Renate Ulm, Sibylle Kayser, Anna Vogt: Originalbeiträge für dieses Heft; Wolfgang Stähr: überarbeiteter Beitrag aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 8. Dezember 2000, Biographien: Heike Nasritdinova (Gražinytė-Tyla); alle anderen: Archiv des Bayerischen Rundfunks.