

Chor des Bayerischen Rundfunks

Konzertsaison 2014/2015

1. Abonnementkonzert

Prinzregententheater

Samstag, 25. Oktober 2014

20.00 Uhr

Claudio Monteverdi

Giacomo Carissimi

Antonio Vivaldi

Georg Friedrich Händel

María Espada Sopran

Chor des Bayerischen Rundfunks mit Solisten

Stefan Wolitz | Choreinstudierung

Il Giardino Armonico

Giovanni Antonini Leitung

Konzerteinführung

19.00 Uhr im Gartensaal

mit Gabriele Weinfurter

Moderation: Judith Kaufmann

BR-Klassik

Live-Übertragung im Hörfunk

(Pausenzeichen:

Susanna Felix im Gespräch mit

Giovanni Antonini)

Video-Livestream auf br-klassik.de

Anschließend on demand

zu Sehen und Hören

auf br-klassik.de

Claudio Monteverdi

Magnificat

für sechs Stimmen und Basso continuo

aus der »Marienvesper«

Magnificat – Anima mea

Et exultavit

Quia respexit

Quia fecit

Et misericordia

Fecit potentiam

Deposuit

Esurientes

Suscepit

Sicut locutus

Gloria patri

Sicut erat

Giacomo Carissimi

»Historia di Jephthe«

Oratorium für sechs Stimmen und Basso continuo

Pause

Antonio Vivaldi

Konzert für Flautino,

Streicher und Basso continuo

C-Dur, RV 443

Allegro

Largo

Allegro molto

Giovanni Antonini | Sopranino-Blockflöte

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso

D-Dur, op. 6 Nr. 5

Larghetto e staccato

Allegro

Presto

Largo

Allegro

Menuet. Un poco larghetto

Stefano Barneschi, Marco Bianchi | Violine

Marcello Scandelli | Violoncello

Antonio Vivaldi

Magnificat

für Soli, Chor, Orchester und Basso continuo g-Moll, RV 610a/611

Magnificat

Et exultavit

Quia respexit

Quia fecit

Et misericordia

Fecit potentiam

Deposuit

Esurientes

Suscepit

Sicut locutus

Gloria patri

Solisten aus dem Chor des Bayerischen Rundfunks

Sopran: Priska Eser, Barbara Fleckenstein | Alt: Kerstin Rosenfeldt, Gabriele Weinfurter Tenor: Andreas Hirtreiter, Andrew Lepri Meyer, Bernhard Schneider

Bass: Andreas Burkhart, Benedikt Weiß

Il Giardino Armonico

Erste Violine: Stefano Barneschi*, Fabrizio Haim Cipriani, Ayako Matsunaga, Liana Mosca, Fabio Ravasi |

Zweite Violine: Marco Bianchi*, Francesco Colletti, Carlo Lazzaroni, Maria Cristina Vasi | Viola: Carlo De

Martini*, Alice Bisanti | Violoncello: Marcello Scandelli*, Elena Russo | Kontrabass: Giancarlo De Frenza |

Oboe: Stefan Schilli*, Tobias Vogelmann Fagott: Alberto Guerra | Blockflöte: Giovanni Antonini | Theorbe:

Michele Pasotti

Orgel/Cembalo: Riccardo Doni (* Stimmführer/Solobläser)

Judith Kaufmann

**»Von vokalinstrumentaler Verschwendung umkränzt
wie eine altehrwürdige Statue«**

Zum »Magnificat a 6 voci« aus der *Marienvesper* von Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi

get. 15. Mai 1567 in Cremona

† 29. November 1643 in Venedig

»Vespro della Beata Vergine«

(»Marienvesper«)

Entstehungszeit: vor 1610

Erstdruck: 1610 in Venedig

Uraufführung: nicht bekannt

Kein anderer Komponist hat die Musik an der Schwelle zum Barock so stark geprägt wie Claudio Monteverdi. Während seine frühen Stücke noch unverkennbar in der Renaissance wurzeln, schuf er in den Jahren am Hof zu Mantua erste Meisterwerke in einem gänzlich neuen Stil. Als Wendepunkt gilt sein fünftes Madrigalbuch von 1605, in dessen Vorwort er sich auch theoretisch zu den rasanten Entwicklungen der Zeit äußert. Mit dem Begriffspaar »prima pratica« und »seconda pratica« stellt er der traditionellen, kontrapunktisch-polyphonen Satzkunst eine neue Kompositionsweise gegenüber, die als Dienerin der Sprache agiert und die Worte klar verständlich, die im Text aufscheinenden Leidenschaften eindringlich abzubilden sucht. Erwies sich Monteverdi zunächst als eine Autorität in Sachen Madrigal, verschaffte er der »seconda pratica« erste Höhepunkte vor allem mit seinen frühen Opern *L'Orfeo* (1607) und *L'Arianna* (1608) und ihren affektgeladenen, generalbassbegleiteten Sologesängen.

1610 legte der inzwischen 43-jährige Monteverdi einen bedeutenden Sammeldruck mit geistlicher Musik vor. Das Eröffnungstück, eine Missa *In illo tempore*, ist streng im Sinne der »prima pratica« gestaltet. Der Komponist war mit seiner Tätigkeit im Dienst Vincenzo Gonzagas zunehmend unzufrieden, und so erhoffte er wohl, mit der konservativen Machart und einer Widmung an Papst Paul V. die Aussichten auf eine Anstellung im Vatikan sowie auf einen Freiplatz für seinen Sohn am römischen Priesterseminar zu verbessern. Nichts davon sollte in Erfüllung gehen; erst das Jahr 1613 brachte den Karrieresprung zum Kapellmeister am Markusdom in Venedig. Im Gegensatz zur Messe lässt der zweite Teil des Druckes, die so genannte *Marienvesper*, deutliche Spuren der damals modernen Musik erkennen. Das abendfüllende Opus ist beim heutigen Publikum nicht weniger beliebt als Monteverdis weltlichen Werke. Die Forschung ihrerseits beschäftigt sich in einer seit Jahrzehnten geführten Diskussion unter anderem mit der Frage, ob es als künstlerische Einheit oder vielleicht doch eher als eine zusammengewürfelte Sammlung einzelner Kirchenstücke anzusehen ist. Wie auch immer die Antwort ausfällt: Der letzte der insgesamt dreizehn Teile, das Magnificat, kann als textlich wie musikalisch geschlossenes Werk problemlos herausgelöst und zur Aufführung gebracht werden. Überraschenderweise bietet die Druckausgabe das Magnificat in zwei Fassungen. Eine Version ist für sieben Vokalstimmen und ein farbenreich besetztes Instrumentalensemble

konzipiert, eine andere für lediglich sechs Vokalstimmen plus »bassus generalis«. Beide Stücke sind in ihrer Gesamtanlage wie auch im Detail nah verwandt, das kleiner besetzte Werk steht dem größeren an Erfindungsreichtum nicht nach. Die bestechende Virtuosität mancher instrumentaler Passagen wird im sechsstimmigen Magnificat einfach den Vokalstimmen, in anderen Abschnitten der Orgel übertragen, die den »bassus generalis« zu realisieren hat.

»Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi« – der Titel nennt zwei Merkmale, die das Magnificat wesentlich prägen: den hochmodernen konzertierenden Stil und den traditionellen Cantus firmus. Tatsächlich zieht sich der Psalmton wie ein roter Faden durch alle Abschnitte der Komposition und präsentiert den Lobgesang Mariens klar und unverstellt. Der allgegenwärtige Choral stiftet Einheit über alle Verse hinweg, er verkörpert die Autorität der Kirche und er verankert die Musik in der Vergangenheit. Andererseits lässt die unflexible Rezitationsformel mit ihren vielen Tonrepetitionen wenig Spielraum für eine lebhaft Harmonik oder eine expressive Textdarstellung. Wie es Monteverdi dennoch gelingt, über diesem Fundament zwölf abwechslungsreiche Sätze zu gestalten, sei an drei Versen exemplarisch angedeutet. Im »Quia fecit« musizieren alle Sänger »in dialogo«, indem sich ein Hoch- und ein Tiefchor zunächst abwechseln und schließlich zu einem vollstimmigen Tutti zusammenfinden. Diese klanglich effektvolle Anlage steht für eine Art des Konzertierens, die als prachtvolle Mehrchörigkeit vor allem in Venedig populär war. Die kleinst mögliche Form des geistlichen Konzertes verkörpert hingegen das »ad una voce sola« musizierte »Quia respexit«. Hier tritt der Tenorstimme, die den Text ein einziges Mal in schlichter Weise deklamiert, die Orgel als gleichwertiger Partner gegenüber. Das instrumentale Vorspiel gestaltet sie solistisch, und die für einen Basso continuo durchaus ungewöhnlich differenzierten Registrierungsangaben zeigen, dass Monteverdi auch hier an einer feinen dynamischen Abstufung gelegen war. Zugleich mutet das Stück wie das Protokoll einer auch improvisiert denkbaren Choralbegleitung an. Im »Deposit potentes« gesellen sich zur Orgelstimme und dem Cantus firmus im Tenor als dritte Schicht noch zwei »soprani in echo« hinzu. Die geradezu artistischen Koloraturen dieses Stim-menpaares in kleinen und kleinsten Notenwerten bilden den größten Kontrast zum ruhig fortschreitenden Choral. Auch sie wirken wie ein schriftlich fixiertes Muster für die Kunst der Diminution »ex tempore« (aus dem Stegreif), die zu Beginn des Barock hoch im Kurs stand. Aus dem kühnen Versuch, vollkommen gegensätzliche musikalische Phänomene und Ausdrucksformen verschiedener Zeitalter zu einem sinnvollen Ganzen zu verschmelzen, zieht die Musik Claudio Monteverdis ihren Reiz und ihre Kraft. Andrew Parrott hat in einem Einführungstext zur *Marienvesper* ein treffliches Bild des Magnificat geprägt, wenn er schreibt, der Choral präsentiere sich »mit scholastischer, beinahe neogotischer Feierlichkeit in langen Noten, stets hörbar, und von vokalinstrumentaler Verschwendung umkränzt wie eine altherwürdige Statue, die zu ihrem Namenstag geschmückt ist«.

Judith Kaufmann

»Ich kann diese ›Musique Recitative‹ gar nicht genug rühmen«

Eine Geburtsstunde des Oratoriums: zur *Historia di Jephthe* von Giacomo Carissimi

Giacomo Carissimi

get. 18. April 1605 in Marino (bei Rom)

† 12. Januar 1674 in Rom

»**Historia di Jephthe**«

Entstehungszeit: vor 1650

Uraufführung: nicht bekannt

An den Freitagen der Fastenzeit traf sich die Oberschicht Roms in einem Gebetshaus, dem Oratorio del Santissimo Crocifisso, zur Andacht. Neben der Predigt des Priesters war in erster Linie die Musik für die geistliche Belehrung und Erbauung der vornehmen Gesellschaft verantwortlich. Nur die exzellentesten Musiker und anerkanntesten Komponisten wurden engagiert, wie André Maugars in einem Brief aus dem Jahr 1639 mitteilt. Der französische Gambist hatte anlässlich einer Romreise die geistlichen Übungen besucht und berichtet begeistert über »eine andere Art Musik, die in Frankreich gar nicht gebräuchlich ist. [...] Sie wird ›stile recitatif‹ genannt«. Gesungen wurden unter anderem Episoden aus dem Alten Testament in Form eines geistlichen Spiels, wobei jeder Sänger eine Figur der Geschichte darstellte und die Kraft der Worte mit großer Perfektion zum Ausdruck bringen sollte. Was der Zeitzeuge hier anschaulich beschreibt, wurde später – in Anlehnung an den Ort der Darbietung – mit dem Terminus »Oratorium« belegt.

Aus anderen Quellen wissen wir, dass Giacomo Carissimi in den 1650er Jahren mehrmals mit der musikalischen Gestaltung und Leitung der beschriebenen Andachten betraut wurde. 1629 war er im Alter von 24 Jahren nach Rom gekommen, um dort als Maestro di cappella und einflussreicher Lehrer am Collegium Germanicum zu wirken. Diese (bis heute!) bedeutende Jesuitenschule war seinerzeit eines der geistigen Zentren der Gegenreformation und bot ihrem Kapellmeister mit einem der besten Chöre Roms eine gute Bühne, neue musikalische Ausdrucksformen zu entwickeln. Trotz seines stetig wachsenden Ruhmes blieb Carissimi der Institution bis an sein Lebensende 1674 treu und schlug etwa das verlockende Angebot der Kapellmeisterstelle an San Marco in Venedig als Nachfolger Monteverdis 1643 aus. Auch wenn eindeutige Zeugnisse fehlen, ist es mehr als wahrscheinlich, dass Carissimi im Oratorio del Santissimo Crocifisso seine eigenen lateinischen Oratorien, darunter die *Historia di Jephthe*, zur Aufführung gebracht hat. Denn ausschließlich an diesem Ort wurde für das gebildete Publikum in lateinischer Sprache gesungen, während sich die gerade emanzipierende Gattung des Oratoriums ansonsten stets in der Volkssprache Italienisch präsentierte.

Wie im Gemälde *Das Gelübde des Jephtha* von Charles Le Brun stehen auch in Carissimis Werk Jephtha (Tenor) und seine namenlose Tochter (Sopran) im Mittelpunkt. Die Funktion eines erzählenden Historicus wird mit wechselnden Stimmlagen und gelegentlich kleinen vokalen Ensembles besetzt. Sogar der Chor tritt als Erzähler auf, kann aber auch eine am Geschehen beteiligte Personengruppe – das jubelnde Volk oder

die klagenden Gefährtinnen – vertreten. Carissimi hat für seine *Historia di Jephthe* (in der uns bekannten Form) kein Orchester vorgesehen: Der Gesang wird lediglich vom Basso continuo gestützt. Dieses zu Beginn der Barockzeit hochmoderne Phänomen bietet den Interpreten freilich einen großen Spielraum, aus einer einzigen Notenzeile durch klanglich flexible Realisierung und variable Besetzungen (Orgel, Cembalo, Laute, Violoncello, Kontrabass, Gambe, Fagott usw.) eine äußerst farbige und ausdrucksstarke Begleitung des Gesanges zu zaubern. Außerdem steht es frei, die sechsstimmigen Chöre mit Instrumenten zu verstärken.

Der »stile recitativo«, den André Maugars in Italien bestaunte, entwickelte sich an der Wende zum 17. Jahrhundert und war Voraussetzung und Grundlage der schnell aufblühenden Oper und bald auch ihres geistlichen Pendant, des Oratoriums. Die neue Art des generalbassbegleiteten Sologesangs, die Monodie, eröffnete vielfältige Möglichkeiten, den gesungenen Text klar verständlich, aber bei Bedarf auch äußerst emphatisch darzustellen. Ausgangspunkt ist eine melodisch schlichte, schnörkellose Singweise, die sich an der gesprochenen Sprache orientiert. Sobald der Komponist jedoch den Sinn einzelner Worte musikalisch umsetzen oder den Affekt einer Passage hervorheben möchte, wird die Ausdruckskraft der Musik durch verschiedene Mittel gesteigert: Erweiterung des Tonraumes, Verzierungen, Beschleunigung, Wiederholung, und – besonders wirksam! – Einsatz scharfer Dissonanzen und kühner harmonischer Wendungen. Dabei vollzieht sich in Carissimis Solopartien der Übergang von der einfachen Rezitation zur gehobenen Deklamation oder gar zu ariosen Passagen fließend, manchmal auch recht spontan. Auf diese Weise kann sich die Musik eng an den Text anschmiegen und beweglicher agieren, als es das spätere Oratorium mit seiner strikten Trennung zwischen Rezitativ und Arie vermag. Deutlich abgesetzt sind lediglich die Chöre, die mit ihrer vielstimmigen Fülle und Ansätzen zu konzertierender Mehrchörigkeit frische klangliche Akzente setzen.

Giacomo Carissimi führt uns in der Geschichte des alttestamentlichen Jephtha durch ein Wechselbad der Gefühle. Nüchtern eröffnet der Historicus das Oratorium mit einem Hinweis auf das Kriegsgeschehen und kündigt das Gelübde Jephthas an. Schon bald imitieren Dreiklangsbrechungen die schmetternden Trompeten (»Et clangebant tubae«), und die aufgeregten Sechzehntel des Chores ziehen uns mitten in das Schlachtengetümmel hinein (»Fugite, cedite«). Einen ersten scharfen Kontrast bildet das Weinen der unterlegenen und gedemütigten Ammoniter, das in gezogenen, stetig fallenden chromatischen Linien musikalisch zum Ausdruck kommt (»Et ululantes«). Doch schnell wird diese Klage überblendet von hellen G-Dur-Klängen und sprudelnden Ornamenten, wenn die Tochter dem heimkehrenden Vater beschwingt entgegenreißt (»Incipite in tympanis«) und das Volk einen festlichen Jubelgesang für den siegreichen Feldherrn anstimmt (»Cantemus omnes Domino«). Das unvermittelte, düstere a-Moll kündigt die jähe Wende des Geschehens, den Umschlag von Freude in Entsetzen an (»Cum vidisset Jephthe«). Jephtha sieht seine Tochter aus dem Haus treten und erkennt das grausame Unglück: Mit Hilfe seines Gelübdes hat er zwar den Feind besiegt, als Erfüllung dieses Gelübdes muss er nun aber sein einziges Kind opfern. Der folgende, höchst expressive Dialog zwischen Vater und Tochter ist geprägt von bitterem Schmerz sowie von herben Harmoniewechseln und erschütternden Missklängen. Entgegen Le Bruns Gemälde zeigt Carissimis *Historia* die Opferung nicht, sondern erreicht ihren Höhepunkt und Abschluss mit einem ausgreifenden Trauergesang der Tochter Jephthas (»Plorate colles«) und dem anschließenden Chor ihrer Gefährtinnen (»Plorate filii Israel«). Hier integriert der Komponist populäre barocke Techniken, wie etwa den Lamento-Bass mit seiner absteigen

Quart-Tonfolge oder illustrative Echoeffekte, die die Bergwelt »hörbar« machen. Über das Formelhafte musikalischer Figuren geht Carissimi jedoch weit hinaus und artikuliert eine höchst eindringliche, zwischen stillem Leid und blanker Verzweiflung changierende Klage.

Athanasius Kircher war vom Schlusschor derart fasziniert, dass er ihn in seinem bedeutenden Traktat *Musurgia universalis* (1650) als Muster eines polyphonen Klagegesanges abdruckte und dazu vermerkte: »Iacobus Carissimus [...] besitzt vor allen anderen die Fähigkeit, mittels Genie und Gelingen der Komposition die Gemüter der Zuhörer in jedweden Affekt zu versetzen. [...] Der Schmerzensausbruch der jungfräulichen Gefährtinnen, die jammern und das traurige Los der Tochter beweinen, ist mit einer solchen Gewandtheit komponiert, dass du schwören möchtest, das Schluchzen und Seufzen der Trauernden zu hören.« Schnell verbreitete sich Carissimis *Historia di Jephthe*, ein erster Höhepunkt der noch jungen (italienischen!) Gattung, in zahlreichen Abschriften über ganz Mitteleuropa. Sogar in England war die Musik bekannt und geschätzt: In seinem Oratorium *Samson* (»Hear, Jacob's God«) zitierte Georg Friedrich Händel ein Jahrhundert später Ausschnitte aus dem berühmten »Plorate filii Israel«.

Alexander Heintel

»The subscribers names will be printed before the work«

Letzter Höhepunkt einer barocken Gattung: Händels Concerti grossi Opus 6

Georg Friedrich Händel

* 23. Februar 1685 in Halle an der Saale

† 14. April 1759 in London

Concerto grosso D-Dur, op. 6 Nr. 5 (HWV 323)

aus den »**Twelve Grand Concertos**«, op. 6

Entstehungszeit: am 10. Oktober 1739 vollendet

Druck: veröffentlicht am 21. April 1740

in London bei Walsh

Uraufführung: vermutlich in der Saison 1739/1740 im Londoner Theatre Royal at Lincoln's Inn Fields unter der Leitung des Komponisten

»Die Ouvertüre dieses Stückes war für mich schon immer eine der charakteristischsten und geistvollsten Schöpfungen, die Händel je hervorgebracht hat [...]. Das Finale des Concertos, ein Menuett, wurde von englischen Komponisten in Händels Nachfolge hoch geschätzt und regte oft genug zur Nachahmung an.« Charles Burney, der diesen Lobgesang auf ein Concerto grosso verfasste, begleitete eine ganze musikalische Epoche und ihre wichtigsten musikalischen Vertreter mit fachkundigen Kommentaren. Mit Händel jedoch verband den Musikgelehrten noch mehr: Seine Begeisterung für jenes fünfte Concerto grosso in D-Dur aus dessen Opus 6 notierte Burney 1785 in einem Nachruf zum hundertsten Geburtstag Händels. Diese Vorliebe dürfte jedoch bereits in seiner Jugendzeit gereift sein, als der kaum 20-Jährige Violinstudent Burney in Händels Orchester spielte. Das war zu Beginn der 1740er Jahre, in jenen Tagen, als sich Händel in seiner Londoner Wahlheimat gezwungen sah, dem Wandel des Publikumsgeschmacks zu entsprechen und der außer Mode geratenen italienischen Oper Neues nachfolgen zu lassen. Bekanntlicherweise reagierte Händel mit der Hinwendung zum Oratorium. Ein berühmtes Resultat dieser Neuorientierung ist der *Messiah*. Außerdem mietete Händel im Winter 1739/40 nach einer vorangegangenen desaströsen Opernsaison das kleine Theatre Royal at Lincoln's Inn Fields. Dort setzte der Wahl-Engländer die *Ode for St Cecilia's Day*, das *Alexander's Feast* sowie *Acis and Galatea* und *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* aufs Programm – Aufführungen, für die er als Zwischenaktmusiken neue Concerti grossi benötigte.

Konzertante Instrumentalmusik galt dem Opernkomponisten Händel viele Jahre hindurch wohl eher als Nebenaspekt. Zu nennen wären gerade einmal die *Wassermusik* (1733), die Concerti grossi Opus 3 (1734) und die Orgelkonzerte Opus 4 (1738). Für die 1740 im renommierten Londoner Verlagshaus Walsh gedruckten *Twelve Grand Concertos* Opus 6 trug er nicht wie bei früheren Gelegenheiten einfach nur Bestehendes zusammen, sondern komponierte weitgehend neu. Neben der Notwendigkeit, seinem Publikum im Theatre Royal at Lincoln's Inn Fields Novitäten zu bieten, hatte Händel natürlich auch eine gewinnbringende Vermarktung als Druckausgabe im Sinn. Und die schien eine fast minutiös geplante Aktion gewesen zu sein: Am 30. Oktober 1739 beendete er die Komposition, ab dem 31. des Monats galt das königliche Privileg von

Händels Verleger John Walsh jr., dessen Werke exklusiv drucken zu dürfen. Und genau zwei Tage zuvor boten beide in der *London Daily Post* den Druck von zwölf Concerti grossi als Subskription an: Zwei Guineen sollte er kosten, eine war zur Zeichnung der Subskription, die andere bei Auslieferung fällig. Man versprach ein elegantes Schriftbild, gutes Papier, die pünktliche Lieferung im April 1740 und – den Abdruck der Subskribenten-Namen im Vorspann der Notenausgabe («The subscribers names will be printed before the work«).

Was Händel mit seinen *Twelve Grand Concertos* geschaffen hatte, war richtungsweisend modern und gleichermaßen der letzte Höhepunkt einer untergehenden Gattung. Seine Rückbesinnung galt dem Concerto grosso mit klarer Aufteilung in solistisches Concertino (zwei Violinen und Violoncello) und Ripieno des Orchestertuttis. Damit schuf er eine Hommage an einen Typus, den Arcangelo Corelli mit seinen in den 1680er Jahren komponierten (und erst 1714 postum erschienenen) Concerti grossi Opus 6 prägend beeinflusste und in seiner Formsprache für Generationen festlegte. Eine Hommage natürlich auch an Corelli selbst, den Händel als Jugendlicher in Italien kennengelernt hatte, und dessen Opus 6 an der Themse auch 1740 noch bekannt und beliebt war. Gleichzeitig richtete Händel seinen Blick nach vorne und auch wenn er kaum ahnen konnte, dass am Ende der Entwicklung die Symphonie stand, so nahm er doch manches in den *Twelve Grand Concertos* voraus, was für diese Gattung später stilbildend war: das Ineinander von Kammer- und Kirchensonate, das Verschmelzen von Elementen aus Tanz- und Variationssätzen, Opernarien, Fugen, französischen Overtüren und italienischen Sinfonias.

Vieles davon findet sich im sechssätzigen Concerto Nr. 5 in D-Dur. Auch wenn es sich beim Opus 6 überwiegend um Neukompositionen handelt, zeigt doch gerade das fünfte Concerto, welche Notenbündel in jenem Oktobermonat des Jahres 1739 sonst noch auf Händels Schreibpult gelegen haben mögen: So übernahm er den ersten, zweiten und sechsten Satz aus seiner erst jüngst komponierten *Ode for St Cecilia's Day*, wobei er sich bereits hier schon bei Gottlieb Muffats im selben Jahr erschienenen Klavierwerk *Componimenti Musicali* das Hauptthema für den ersten Satz »borgte«. Anleihen nahm er auch bei Domenico Scarlatti: Ein Satz aus den *Essercizi per Gravicembalo* (1738 in London gedruckt!) stand Pate für den fünften Satz (*Allegro*). Insgesamt verschmolz Händel typische Sonata-da-chiesa-Sätze mit der Folge langsam – schnell – langsam – schnell (Sätze 1, 2, 4, 5) mit Satzmodellen der Kammersonate (Sätze 1, 2, 3, 6). So ist gerade der Beginn (*Larghetto e staccato*) mit seinem pompösen Violinsolo und dem zeremoniell schreitenden Rhythmus bis ins Herz eine französische Overtüre. Ebenso der folgende *Allegro*-Satz mit dem beschwingten Hauptthema, das trotz der Fugenform eher melodiös als streng kontrapunktisch klingen will. Als Meister der musikalischen Charakterisierungskunst erweist sich Händel im dritten Satz (*Presto*). Er besticht durch lakonische Knappheit und eine durchsichtige, zunächst fast ausgedünnt erscheinende Satzstruktur – hingeworfene Akkorde und abwärtsperlende Läufe, die durch knappe Unisono-Einwürfe abgewürgt werden, sich im Verlauf des Satzes dann aber zunehmend verdichten. Ein anschließender *Largo*-Gesang kann nur als Hommage à Corelli gesehen werden, ein Satz, in dem das Concertino aus Soloinstrumenten elegisches h-Moll verströmt und darin einzig in Abschlussformeln vom ganzen Orchester bestärkt wird. An vorletzter Stelle verzichtet Händel auf solistisches Spiel und stellt nichts anderes als den Orchesterklang selbst ins Rampenlicht. Durch den schnellen Wechsel der Lagen und Motive entsteht schon fast eine Art musikalische Räumlichkeit.

Noch nicht im Autograph, später dann aber im Druck findet sich das abschließende *Menuett*, das, wie Charles Burney berichtete, »von englischen Komponisten in Händels Nachfolge hoch geschätzt« war. Hoch geschätzt vielleicht auch deswegen, weil es selbst für einen stilisierten Tanz kaum rhythmisch pointiert erscheint und vielmehr mit großem Melos dahinfließt. Außerdem ist es eigentlich nicht einmal ein »richtiges« Menuett, sondern vielmehr ein Variationensatz. In den zwei Variationen wird das Ausgangsmaterial dergestalt »sophisticated« variiert, dass so ziemlich jede Übersetzung des vieldeutigen englischen Begriffs trifft: ausgeklügelt, anspruchsvoll, komplex, hoch entwickelt, elegant, differenziert, weltklug. Kein Wunder, wenn ausgerechnet dieser Satz unter Kennern so großen Anklang gefunden hat.

Judith Kaufmann

»Sie singen wie Engel«

Zum Magnificat von Antonio Vivaldi

Antonio Vivaldi

* 4. März 1678 in Venedig

† 28. Juli 1741 in Wien

Magnificat, RV 610a/611

Entstehungszeit: Urfassung (RV 610) vor 1717; danach verschiedene Umarbeitungen (RV 610 a/b). Letzte Fassung von 1739 (RV 611)

Uraufführung: nicht bekannt

Konzert für Flautino, Streicher und Basso continuo C-Dur, RV 443

Entstehungszeit: Mitte der 1720er Jahre

Uraufführung: nicht bekannt

Schon zu Lebzeiten war Antonio Vivaldi als Geigenvirtuose und Komponist von Instrumentalmusik eine Legende. Vor allem die 1711 erschienene Sammlung *L'estro armonico* mit zwölf Konzerten für Violine(n) und Streichorchester bescherte ihm hohes Ansehen. Wie groß deren Einfluss auf die Musikwelt in ganz Europa war, bezeugen zum Beispiel die Bearbeitungen für Tasteninstrumente aus der Feder Johann Sebastian Bachs. Bis heute ist Vivaldi daher als Meister des Violinkonzerts im Bewusstsein und in Konzertbetrieb wie Schallplattenmarkt präsent. Daneben schuf der Venezianer allerdings auch eine beträchtliche Anzahl an Sakralwerken. Diese zeigten wenig Wirkung über Italien hinaus und fielen für knapp zwei Jahrhunderte dem Vergessen anheim. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts lebte das Interesse daran wieder auf, und die Gipfelpunkte seines kirchenmusikalischen Œuvres, das Gloria (RV 589) und das Magnificat, erfreuen sich mittlerweile großer Beliebtheit.

Etliche der geistlichen Kompositionen stehen vermutlich in direktem Zusammenhang mit Vivaldis Anstellung am Ospedale della Pietà. Als eines der vier großen Waisenhäuser Venedigs bot diese Einrichtung bedürftigen Mädchen ein Heim und den Begabten unter ihnen zugleich eine fundierte musikalische Ausbildung, die dem Studium an den späteren Konservatorien vergleichbar ist. Dank des hohen künstlerischen Niveaus waren Chor und Orchester des Instituts neben San Marco ein wichtiges Zentrum des venezianischen Musiklebens und der Besuch ihrer wöchentlichen Aufführungen eine Attraktion für Reisende aus ganz Europa. Der französische Gelehrte Charles de Brosses hörte die Mädchen 1739 und notierte in einem Brief, sie sängen wie Engel und spielten Violine, Flöte, Orgel, Oboe, Violoncello, Fagott – kurz gesagt, kein Instrument sei so groß, dass es ihnen Angst mache! Ab 1703 unterrichtete Vivaldi am Ospedale als Maestro di violino und leitete später als Maestro de concerti das Orchester. Zu seinen Aufgaben gehörte es ferner, Instrumentalmusik für die Auftritte zu komponieren; eine Bonuszahlung von 1715 belegt indes, dass er in Vertretung des Maestro di coro auch geistliche Werke für die Pietà schrieb. In diese Zeit scheint die erste Fassung seines Magnificat zu fallen, in der das chorische Element noch überwiegt (RV 610). Nach verschiedentlichen Umarbeitungen ersetzte die

letzte Version von 1739 – das Jahr, in dem de Brosses Venedig besuchte! – drei Sätze der Urfassung durch fünf neue Arien, die auf namentlich benannte Sängerinnen des Ospedale zugeschnitten waren (RV 611). Sie sind technisch anspruchsvoller als die solistischen Passagen der frühen Variante und waren bestens geeignet, das Können von Vivaldis Meisterschülerinnen unter Beweis zu stellen. Im heutigen Konzert unter der Leitung von Giovanni Antonini wird eine Mischung aus beiden Fassungen musiziert, welche die zehn Verse des Magnificat mit der abschließenden Doxologie in einer ausbalancierten und abwechslungsreichen Satzfolge bietet.

Klar und kraftvoll vom Chor deklamiert, steht das »Magnificat anima mea Dominum« wie eine Schlagzeile über dem gesamten Werk. Die Musik der von spannender Harmonik geprägten Eröffnung wird im abschließenden »Gloria patri« noch einmal aufgenommen. Mit dieser Wiederholung stellt Vivaldi den Zyklus in einen großen Rahmen, lässt es sich aber nicht nehmen, den definitiven Schlusspunkt mit einer »ehrwürdigen« Amen-Fuge zu setzen. Wie die gewichtigen Ecksätze gehören auch die anderen Chöre zum Grundbestand aller Fassungen. Sie stehen durchwegs in Moll-Tonarten, schlagen einen ernsten Ton an und bestechen durch äußerste Prägnanz. Je nach Text fällt der Charakter der Musik eher klagend (»Et misericordia« / »Und seine Barmherzigkeit«) oder dramatisch-erregt (»Fecit potentiam« / »Er übet Gewalt«) aus. Radikal einfach gestaltet ist das »Deposit potentes« (»Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl«), in dem alle Stimmen in einem unnachgiebigen Unisono geführt werden. Der Satz ist ein markantes Beispiel für Vivaldis Fähigkeit, mit schlichten Mitteln maximale Wirkung zu erzielen. Einen starken Kontrast zu den Chören bilden die solistischen Sätze, die mit hellen Dur-Tonarten und ihrem Ideenreichtum eine Prise Leichtigkeit beisteuern. Die drei aufeinanderfolgenden Arien der Spätfassung (RV 611), für die Sopranistinnen Apollonia, la Bolognesa und Chiaretta geschrieben, umfassen den Abschnitt des Magnificat, in dem Maria Gottes Wirken an ihr preist. Auch wenn die Besetzung innerhalb dieses Blocks nicht wechselt, gelingt Vivaldi eine kurzweilige Gestaltung, die den unterschiedlichen Stimmen seiner Schülerinnen, aber auch den zentralen Begriffen der Verse gerecht wird. Fröhlich und frisch klingt das »Et exultavit« (»Und mein Geist freuet sich«), eher lyrisch das in Moll gehaltene »Quia respexit« (»Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen«). Mit üppigen Verzierungen und langen Koloraturen betont das »Quia fecit« (»Denn er hat große Dinge an mir getan«) das virtuose Moment. Während alle erwähnten Sätze gleichermaßen vom Orchester-Tutti aus Streichern und Basso continuo begleitet werden, bieten Duett und Terzett der Fassung RV 610a neue Klangfarben: Mit zwei Sopranen und lediglich Basso continuo ist das wunderbar zarte und innige »Esurientes« klein besetzt, während das Orchester im »Sicut locutus« (aktuell mit Chor besetzt) zwei Oboen hinzuzieht und, ansatzweise konzertierend, etwas ausführlicher zu Wort kommt. Kurz und bündig formuliert, effektiv inszeniert, rhythmisch gewitzt und melodisch beweglich, ausgewogen im Wechsel zwischen harmonisch raffinierten und entspannten Passagen, phasenweise spielerisch-virtuos, ohne dabei ins Artistische zu verfallen – Vivaldis Magnificat bietet eine vielseitige, unterhaltsame und vor allem unmittelbar berührende Interpretation des so oft vertonten, für das Christentum zentralen Textes.

Katharina Meyer

Solistische Brillanz und markante Orchesterklänge

Zu Vivaldis Konzert für Flautino

Welchem Soloblasinstrument Antonio Vivaldi seine insgesamt vier »Flautino«-Konzerte zugeordnet hat, ist bis heute nicht vollkommen geklärt, so wird das Konzert C-Dur, RV 443 gleichermaßen auf der Piccoloquerflöte wie der Sopraninoblockflöte musiziert. Die verwendeten Spielfiguren erinnern jedoch weniger an eine Komposition für Bläser denn an ein Werk für einen Violinvirtuosen – als solcher wie auch als Komponist von Opern, Instrumental- und Vokalmusik wurde Antonio Vivaldi zu Lebzeiten in ganz Europa geschätzt.

Zudem arbeitete der »prete rosso«, wie der rothaarige, geweihte Priester Antonio Vivaldi auch genannt wurde, in seiner Heimatstadt Venedig über mehr als 30 Jahre hinweg als Violinlehrer am Ospedale della Pietà, einem Waisenhaus für Mädchen. Für den Unterricht und die Auftritte seiner Schülerinnen, die wie ihr Lehrer internationales Renommee erlangten, entstanden mehrere Hundert Violinkonzerte. Neben Vivaldis farbenreichen Instrumentierungen trug auch deren dreisätzig Anlage (schnell – langsam – schnell) entscheidend zur Entwicklung der um 1700 aufkommenden Gattung Solo-Konzert bei.

Im Stile seiner Violinkonzerte schrieb Antonio Vivaldi das Konzert RV 443 wahrscheinlich Mitte der 1720er Jahre. Kennzeichnend für die beiden Sätze Allegro und Allegro molto ist der Wechsel zwischen markanten Tutti-Ritornellen und hochvirtuosen Solo-Passagen. Dem Solisten obliegt es hierbei, seine technische Raffinesse in schnellen Läufen und kunstvoll figurierten, fein abgestuft modulierenden Arpeggien zu präsentieren, wohingegen die imitatorisch angelegten, im Detail stets unterschiedlichen Tutti-Blöcke harmonisch in sich ruhen. Am Ende beider Sätze ist notiert, was an die improvisierten Kadenzen anderer Konzerte denken lässt: ein fulminantes letztes Solo, in dem der gesamte Tonumfang und die technischen Möglichkeiten des Instruments ein weiteres Mal zur Schau gestellt werden. Im Mittelsatz (Largo), der im wiegenden Siciliano-Rhythmus angelegt ist, gleicht der expressive Monolog des Flautino einer der Opernarien Vivaldis. Ungeachtet der Wahl des Soloinstruments, wird der Solist hier geradezu aufgefordert, den Hörer durch fantasievolle Auszierungen immer wieder zu überraschen.

María Espada

Die spanische Sopranistin María Espada machte in den vergangenen Jahren insbesondere durch ihre Zusammenarbeit mit namhaften Originalklang-Ensembles auf sich aufmerksam, darunter Il Giardino Armonico, das Venice Baroque Orchestra, das L'Orfeo Barock-orchester sowie das Orchestra of the Eighteenth Century. Außerdem war María Espada bereits mit dem Royal Concertgebouworkest Amsterdam und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin zu hören. Zu den musikalischen Partnern der Sängerin zählen die Dirigenten Giovanni Antonini, Andrea Marcon, Ton Koopman, Fabio Biondi, Iván Fischer und Mariss Jansons. Neben dem Konzertgesang gilt ihr Interesse der Opernbühne, u. a. überzeugte María Espada als Pamina in Mozarts *Die Zauberflöte*, Annina in Verdis *La traviata* und Musetta in *La bohème* von Puccini. Ihre stimmliche Vielseitigkeit dokumentieren darüber hinaus mehrere CD-Einspielungen. Zuletzt erschien gemeinsam mit dem BBC Philharmonic Orchestra im Juni 2014 eine Aufnahme mit *Canto a Sevilla* des spanischen Komponisten Joaquín Turina.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor des Bayerischen Rundfunks wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Daneben wurde Peter Dijkstra 2005 zum Künstlerischen Leiter berufen, der u. a. in Zusammenarbeit mit den beiden Orchestern des BR vielfältige Programme in der Abonnementreihe des Chores vorgestellt hat. Schwerpunkte bilden dabei zeitgenössische Vokalmusik sowie die Kooperation mit Originalklangensembles wie Concerto Köln oder der Akademie für Alte Musik Berlin. 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. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Amsterdamer Concertgebouworkest und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Christian Thielemann und Robin Ticciati. In den Reihen *musica viva* (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und *Paradisi gloria* (Münchener Rundfunkorchester) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Im Bereich der Nachwuchsförderung von Chordirigenten engagiert er sich im Rahmen eines vom Bayerischen Rundfunk initiierten Dirigierforums, das 2012 bereits zum dritten Mal stattgefunden hat. Für seine CD-Einspielungen erhielt der Chor zahlreiche hochrangige Preise, darunter erst jüngst den ECHO Klassik 2014 (»Ensemble des Jahres«) für die beim hauseigenen Label erschienene CD mit Werken von Schnittke und Pärt.

Il Giardino Armonico

Die international hochgelobte Originalklang-Formation Il Giardino Armonico wurde 1985 in Mailand gegründet.

Der Schwerpunkt des Ensembles, das in wechselnden Besetzungen von bis zu 30 Musikern auftritt und von Giovanni Antonini geleitet wird, liegt auf Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu den musikalischen Partnern der Barock-Spezialisten zählen Giuliano Carmignola, Christophe Coin, Katia und Marielle Labèque, Bernarda Fink, Viktoria Mullova und Cecilia Bartoli. Neben Konzertabenden gestaltet Il Giardino Armonico Opernproduktionen wie Monteverdis *L'Orfeo* und *Agrippina* von Händel, bei den Salzburger Festspielen 2012 führten sie dessen *Giulio Cesare in Egitto* auf. Regelmäßig wird das Ensemble auch zu weiteren bedeutenden Festivals eingeladen, in diesem Jahr u. a. zum Schleswig-Holstein Musik Festival. Il Giardino Armonico musiziert in den wichtigen Konzerthäusern der Welt, darunter das Concertgebouw Amsterdam, die Wigmore Hall London, der Wiener Musikverein, das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, die Tonhalle Zürich, die Staatsoper unter den Linden in Berlin, das Konserthus Oslo, das Moskauer Bolschoi-Theater, die Oji Hall Tokyo, das Sydney Opera House, die Carnegie Hall in New York und das Teatro Colón in Buenos Aires. Zahlreiche preisgekrönte CD-Einspielungen spiegeln das vielfältige Wirken der Musiker wieder, z. B. wurden Il Giardino Armonico und die Mezzosopranistin Cecilia Bartoli 2011 mit einem Grammy für das Album *Sacrificium* geehrt. Im gleichen Jahr erhielt die Aufnahme der Vivaldi-Oper *Ottone in Villa* einen Diapason d'Or. Zuletzt veröffentlichte das Ensemble mit der jungen Sopranistin Julia Lezhneva das Motetten-Album *Alleluja*. Im November 2014 wird eine Einspielung mit Haydn-Symphonien und einem Ballett Glucks erscheinen. In den Abonnementkonzerten des Chores des Bayerischen Rundfunks geben die Musiker um Giovanni Antonini ihr Debüt.

Giovanni Antonini

Der Name des italienischen Dirigenten und Flötisten Giovanni Antonini ist untrennbar mit dem des Alte-Musik-Ensembles Il Giardino Armonico verbunden. 1985 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern, seit 1989 leitet er das Ensemble, zugleich steht er – sowohl mit der Block- wie mit der Traversflöte – immer wieder auch als Solist vor seinen Musikern. Weltweite Tourneen durch ganz Europa, Nord- und Südamerika, Australien, Japan und Malaysia sowie eine Vielzahl hochgelobter CD-Einspielungen haben dem Ensemble in der Originalklang-Szene einen führenden Platz zugewiesen. Giovanni Antonini, der seine Ausbildung an der Civica Scuola di Musica seiner Heimatstadt Mailand und am Centre de Musique Ancienne in Genf erhielt, ist längst auch ein gefragter Gastdirigent bei den großen Symphonieorchestern. So steht er regelmäßig am Pult der Berliner Philharmoniker, des Concertgebouworkest Amsterdam, des Tonhalle-Orchesters Zürich, des Mozarteumorchesters Salzburg, des City of Birmingham Symphony Orchestra und des Gewandhausorchesters Leipzig. Mit dem Kammerorchester Basel arbeitet er derzeit an einer Gesamteinspielung der Beethoven-Symphonien, von denen die ersten sechs bereits erschienen sind. Auch als Operndirigent ist Giovanni Antonini vielseitig aktiv. Er dirigierte Claudio Monteverdis *L'Orfeo*, Georg Friedrich Händels *Agrippina*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* sowie Händels *Giulio Cesare in Egitto* und Vincenzo Bellinis *Norma* bei den Salzburger Festspielen. Giovanni Antonini ist derzeit künstlerischer Leiter des polnischen Festivals Wratylavia Cantans. Dort gestaltete er erst jüngst ein Konzert mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks, bei dem der Chor sein Polen-Debüt feierte.

Chor intern

ECHO Klassik 2014

Der BR-Chor ist Preisträger in der Kategorie »Ensemble des Jahres«

Fast schon regelmäßig gehört der Chor des Bayerischen Rundfunks zu den Preisträgern des von der Deutschen Phono-Akademie (Kulturinstitut des Bundesverbandes Musikindustrie e. V.) vergebenen ECHO Klassik. Überzeugen ließ sich die Jury jüngst von einer nicht ganz alltäglichen CD mit A-cappella-Musik aus dem 20. Jahrhundert von Alfred Schnittke und Arvo Pärt. Dass man bei Schnittkes *Konzert für Chor* als Herzstück der CD unter der Leitung von Peter Dijkstra einem außergewöhnlichen Werk in brillanter Interpretation gegenübersteht, diese Einsicht hat sich schon vor mehr als zwei Jahren im Chor-Abonnementkonzert zweifelsfrei herauskristallisiert. Von einer »wahren Meisterleistung« und »russisch-orthodoxer Klangpracht« war in der *Süddeutschen Zeitung* die Rede. Gemäß dem Motto des hauseigenen CD-Labels »Wer Schätze hat, sollte sie teilen«, lag es daher auf der Hand, eine CD zu produzieren, auf der wichtige Werke des russisch-deutschen Komponisten Alfred Schnittke mit der wenig bekannten Kantate *Dopo la vittoria* von Arvo Pärt kombiniert sind. Mit einer Nominierung für die Bestenliste 1/2014 wurde man dann schon beim Preis der deutschen Schallplattenkritik auf die Einspielung aufmerksam, bevor sie nun aktuell zu den Gewinnern des ECHO Klassik gehört.

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 2014/2015, Heft 1

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 Kaufmann, Renate Ulm, Katharina Meyer, Alexander Heinzel: Originalbeiträge für dieses Heft;

Biographien: Katharina Meyer (Espada, Il Giardino Armonico); alle anderen: Archiv des Bayerischen

Rundfunks.