

**Chor des Bayerischen Rundfunks**  
**Konzertsaison 2014/2015**

**2. Abonnementkonzert**

Herkulesaal der Residenz

Samstag, 29. November 2014

19.00 Uhr

**Sonderkonzert**

Herkulesaal der Residenz

Sonntag, 30. November 2014

18.00 Uhr

**Georg Friedrich Händel**

**»Messiah«**

Oratorium in drei Teilen

für Soli, Chor und Orchester, HWV 56

Pause nach Nr. 33 (Chor: »Lift up your heads«)

**Julia Doyle** Sopran

**Lawrence Zazzo** Countertenor

**Steve Davislim** Tenor

**Neal Davies** Bassbariton

**Chor des Bayerischen Rundfunks**

**B'Rock**

Belgisches Barockorchester Gent

**Peter Dijkstra** Leitung

**Konzerteinführung**

18.00 Uhr (Sa.)

17.00 Uhr (So.)

im Herkulesaal

mit Markus Vanhoefer

Moderation: Judith Kaufmann

**BR-Klassik**

Live-Übertragung im Hörfunk (Sa.)

(Pausenzeichen: Susanna Felix im  
Gespräch mit Peter Dijkstra)

Video-Livestream auf [br-klassik.de](https://www.br-klassik.de)

Anschließend on demand

zu Sehen und Hören

auf [br-klassik.de](https://www.br-klassik.de)

Alexander Heinzel

»**There will be no action on the stage**«

Georg Friedrich Händels *Messiah* – Unterhaltung oder Erbauung?

## **Georg Friedrich Händel**

\* 23. Februar 1685 in Halle an der Saale

† 14. April 1759 in London

»**Messiah**«

**Oratorium in drei Teilen, HWV 56**

**Entstehungszeit:** 22. August bis 14. September 1741 in London

**Uraufführung:** 13. April 1742 in der Great Musick Hall in der Dubliner Fishamble Street unter der Leitung des Komponisten

Annähernd drei Jahrzehnte lang lebte Georg Friedrich Händel schon in seiner Wahlheimat London, als der 56-Jährige im Jahr 1741 an einem beruflichen Scheideweg stand, dem er trotz unternehmerischer Hartnäckigkeit und ungebremster künstlerischer Produktivität nicht mehr ausweichen konnte. Der Stern der italienischen Oper, einem viel umjubelten Konstrukt aus Starkult, exorbitanten Künstlergagen und gewagter Gesangsvirtuosität, war an der Themse am Sinken. Schuld hatte eine unübersichtliche Gemengelage aus Ränken, Missgunst und sich änderndem Publikumsgeschmack. Immerhin – es traf Händel nicht gänzlich unvorbereitet, denn bereits seit 1732 tummelte sich der ausgemachte Opernkomponist auch auf dem Feld des Oratoriums. In dieser Übergangsphase bis 1741 brachte er 14 Opern und sechs Oratorien heraus, die allesamt – wohlgerneht – an Theatern gegeben wurden. Mit den als »sacred entertainment« bezeichneten Oratorien kreierte Händel nichts weniger als das Bindeglied zwischen Musikdrama und geistlich-staatstragendem Anthem. Den einschlägigen Lexika entnehmen wir hierzu die knappe Information: Vor Händel gibt es kein Oratorium in England.

Ein Nährboden für Oratorienkompositionen bildete sich ohnehin frühestens ab 1727 mit dem Beginn der Regentschaft George's II., des zweiten englischen Herrschers aus dem Haus Hannover. Erst nach seiner Krönung wehte ein laues Frühlingslüftchen der erwachenden religiösen Toleranz, was die Verbindung von geistlichem Oratorium und Theater überhaupt erst ermöglichte. Auch wenn Händel ziemlich schnell auf den sich abzeichnenden gesellschaftlichen Wandel reagierte, waren die Fronten noch längst nicht geklärt, als er am 2. Mai 1732 sein »Oratorio or Sacred Drama« *Esther* auf die Bühne des King's Theatre brachte. »There will be no action on the stage«, hieß es vielsagend in einer Ankündigung. Der Londoner Bischof Edmund Gibson ließ eine szenische Aufführung nicht zu, nicht einmal, »wenn die Knaben Bücher in den Händen halten«, wie es der getreue Beobachter Charles Burney überlieferte. Fraglos wäre in dieser Zeit ein Oratorium, das den Messias selbst zum Thema gehabt hätte, undenkbar gewesen. Denn schon der Misserfolg des *Israel in Egypt* von 1739 zeigte, wie gespalten die puritanisch geprägte englische Gesellschaft auf die Frage reagierte, ob Bibeltexte für die Theaterbühne geeignet seien oder nicht.

Charles Jennens (1700–1773), wohlhabender Literat, Herausgeber der Dramen Shakespeares, Librettist des Händel-Oratoriums *Saul* und mutmaßlicher Textkompilator von *Israel in Egypt*, ließ sich von der Diskussion um das Bibelwort auf der Bühne anscheinend nicht beeindrucken und übersandte Händel im Juli 1741 ein neues Libretto, das ihm offensichtlich sehr am Herzen lag: »[...] ich hoffe, dass ich ihn dazu überreden kann, eine neue Zusammenstellung aus der Heiligen Schrift zu komponieren, die ich für ihn gemacht habe [...]. Ich hoffe, er wird sein ganzes Genie und sein ganzes Können darauf verwenden und seine Komposition wird alle vorhergehenden übertreffen, denn das Thema übertrifft alle anderen Themen: das Thema ist der Messias«, so Jennens' briefliche Äußerungen vom 10. Juli 1741. Um bei diesem außergewöhnlichen Sujet dem Klerus möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten, bediente er sich ausschließlich und überwiegend wörtlich bei bekannten Abschnitten der englischen Bibel und dem bis heute zu den wichtigsten Kirchenfesten sowie zum Trauergottesdienst gebräuchlichen *Book of Common Prayer* (1662). Damit stellte er sicher, dass den Zuhörern die Texte geläufig waren und zudem die von der anglikanischen Kirche streng gehütete Liturgie unangetastet blieb. Durch den Kunstgriff, hauptsächlich alttestamentliche Passagen der Prophetien und nur wenige Abschnitte aus dem Neuen Testament zur Grundlage des Textbuches zu machen, gelang es ihm, das Leben Jesu aus einer indirekten Perspektive zu erzählen und damit den Hörer in die Position eines außenstehenden Betrachters von erfüllten Prophezeiungen zu rücken. Die Folge war, dass Jennens' Libretto genau das fehlte, was bei der Aufführung auf dem Theater ein Bühnengeschehen nahe legt und was zu den Grundmerkmalen eines Oratoriums zählt: nämlich Handlung und Dialog.

Als nun neben der Einladung des Vizekönigs von Irland, die Saison 1741/42 in Dublin zu verbringen und Konzerte zu geben, noch das frisch eingegangene *Messiah*-Textbuch auf dem Schreibpult lag, konnte dies von Händel nur als Wink des Schicksals empfunden worden sein, die jüngsten Londoner Opern-Tiefschläge in der Fremde zu kompensieren. Mit fertigen Reiseplänen im Hinterkopf begann er am 22. August 1741 mit der Vertonung des *Messiah*, den er nach nur drei Wochen Arbeit am 14. September abgeschlossen hatte. Am 18. November traf er dann mit dem Postschiff in der aufstrebenden Metropole Dublin ein und leitete in den folgenden Wintermonaten in der neu erbauten Great Musick-Hall eine Reihe von Konzerten mit eigenen Werken. Eine Partitur jedoch hob er sich auf – der *Messiah* sollte den krönenden Abschluss der Saison bilden. Am 27. März 1742 stand im *Dublin Journal* zu lesen: »Zugunsten der Strafgefangenen in den verschiedenen Gefängnissen sowie zur Unterstützung des Mercer's Hospital [...] und des Armenkrankenhauses [...] wird am Montag, dem 12. April im Musiksaal in der Fishamble Street Händels neues großes Oratorium mit dem Titel *Der Messias* aufgeführt. Dabei werden die Mitglieder der beiden Cathedralchöre mitwirken. Händel wird verschiedene Konzerte auf der Orgel spielen.« Bereits in der öffentlichen Probe vom 9. April zeichnete sich der spätere Erfolg ab, wie *The Dublin News-Letter* berichtete: »Herr Händels neues geistliches Oratorium hat nach fachkundiger Meinung alles bisherige, was auf diesem Gebiet in unserem oder in einem anderen Königreich aufgeführt wurde, weit hinter sich gelassen. Diese elegante Unterhaltung unterstand souveräner musikalischer Leitung und rief höchste Befriedigung unter den zahlreichen ehrenwerten Zuhörern hervor.« Ein ebenso hymnisches Lob erntete die eigentliche Uraufführung, die auf den 13. April verschoben wurde und bei der man schon vorab darum bat,

dass die Damen zur besseren Platzausnutzung auf die modisch auskragenden Reifröcke verzichten mögen.

Wie in Händels musikdramatischen Werken üblich, untergliederte Jennens den *Messiah* in drei Teile. Innerhalb dieser Abteilungen formte er eine epische Betrachtung des Lebens und Wirkens Jesu Christi, ausgehend von der Verkündigung und Menschwerdung (erster Teil) bis zum Passionsgeschehen, der Auferstehung und Himmelfahrt (zweiter Teil), der im dritten Teil die Darstellung von Jesus Christus als Erlöser folgt. Der besondere Charakter der Weihnachtsepisode aus dem ersten Teil ist durch das einzige reine Instrumentalstück neben der einleitenden *Sinfonia* hervorgehoben, ein kurzer mit »Pifa« (Nr. 13) überschriebener Satz, der mit oktavgekoppelten, silbrigen Streicherklängen im wiegenden Siciliano-Rhythmus den Boden für die in den folgenden Rezitativen besungenen Hirten auf dem Feld bereitet. Vielleicht erinnerte sich Händel hier an eine Begegnung mit dem Weihnachts-Brauchtum der italienischen Pifferari, den schalmeiähnliche Flöten blasenden Hirten. Oder er hatte Corellis Concerto grosso »fatto per la notte di Natale« aus dessen Opus 6 im Hinterkopf, das bis weit über die Entstehungszeit von Händels *Messiah* hinaus in London bekannt und beliebt war.

Aufgrund fehlender Handlung und Dialoge verschiebt sich das musikalische Hauptaugenmerk von der für eine Oper typischen Konstellation Rezitativ – Arie zu einem neuen Verbund musikalischer Formen, nämlich dem von Arie und Chor, was dem Letztgenannten eine im Vergleich zu anderen Oratorien äußerst wichtige Rolle einräumt. Bis auf zwei Ausnahmen verzichtet Händel auf die übliche Form der Da-capo-Arie, was ein klares Bekenntnis zur Abgrenzung von der Opera seria bedeutet, aber auch in der andersartigen Struktur der biblischen Prosatexte begründet ist. Auch wenn Händel insgesamt mit tonmalerischen Elementen äußerst sparsam umgeht, finden sich im *Messiah* einige aus der Opera seria herrührende Arien-Typisierungen. So bergen wirbelnd schnelle Sechzehntel-Repetitionen der Arie »Why do the nations so furiously rage together« (Nr. 40) den Geist der Rachearie. Dem Typus der triumphalen Trompetenarie gehört »The trumpet shall sound« (Nr. 48) an, deren Dreiklangsthematik bereits im vorangestellten Accompagnato vorweggenommen wird. Eine solche motivische Verknüpfung stellt Händel mit dem ais-Halbtonpendeln auch zwischen dem Accompagnato »For behold, darkness shall cover the earth« (Nr. 10) und der folgenden Arie »The people that walked in darkness« (Nr. 11) her. Neben den Arien kommt den begleiteten, also den so genannten Accompagnato-Rezitativen besondere Bedeutung zu, in denen die Grenzen zur Arie verschwimmen. Als Beispiel sei hier nur das einleitende Accompagnato »Comfort ye« (Nr. 2) genannt, das mit seinem leuchtenden E-Dur-Streicherklang wie eine Arie über ein regelrechtes instrumentales Thema verfügt und zudem für das Rezitativ unübliche Textwiederholungen aneinanderreihet. Umgekehrt transferiert Händel die aus dem Rezitativ herrührende strenge Verschmelzung von Sprachrhythmus und melodischer Geste bei vielen zentralen Textaussagen in Arien und Chöre: »Ev'ry valley« (Nr. 3), »Rejoice« (Nr. 18) wären exemplarisch unter den Arien zu nennen, ebenso wie der Chor »For unto us a child is born« (Nr. 12), in dem, eingebettet in kunstvoll-virtuose Polyphonie, der Chor immer wieder in gemeinsamer Deklamation die Worte »Wonderful«, »Counsellor« und »The mighty God« hervorhebt. Ein Vorgehen, das kaum in einem Satz so auf den Punkt gebracht wird, wie in dem berühmten »Hallelujah«-Chor (Nr. 44), der den zweiten Teil beschließt. Hier verschmilzt der Sprachgestus perfekt mit

den für Pauken und Trompeten typischen rhythmischen Motiven.

Den inneren Zusammenhalt der beteiligten Einzelsätze erreicht Händel zu Beginn des zweiten Teils im Passions-Abschnitt (Nrn. 21–30) durch eine besondere motivische Verknüpfung. Er übersetzt das Leiden Jesu mit großen aufwärtsgerichteten Intervallsprüngen und dem stufenweisen Abwärtsschreiten in die Musik. Eine genau entgegengesetzte Intervallkonstellation ist jedoch beim Stile-antico-Chor »And with his stripes« (Nr. 25) zu beobachten, die vom späteren *Messiah*-Bearbeiter Wolfgang Amadeus Mozart auch in die »Kyrie-eleison«-Fuge seines Requiems übernommen wurde.

Der abschließende und gleichzeitig kürzeste Teil hebt mit den versöhnlichen Klängen und dem ruhig strömendem Melodiefluss der Sopranarie »I know that my Redeemer liveth« (Nr. 45) an. Inhaltlich spannt er den Bogen von der Zuversicht in Jesus Christus als Erlöser bis hin zur Verheißung der Auferstehung vom Tod und des ewigen Lebens. Zu neutestamentlichen Worten aus der Offenbarung des Johannes, einem Lobpreis an Gott-vater und Sohn, findet Händel nach dem »Hallelujah« zu einer finalen Steigerung, deren Dramaturgie dem Oratorium einen monumentalen Schlusspunkt setzt. In immer neuen Kombinationen wechseln sich choralartige und harmonisch äußerst spannungsgeladene Abschnitte mit trompetenbegleiteten und markant rhythmisierten Worten der Glaubensgewissheit ab, die sich in einer majestätischen »Amen«-Fuge aussingen.

War man sich in Dublin über den künstlerischen Stellenwert des *Messiah* einig, so schwelte in London immer noch eine dogmatische Auseinandersetzung über das, was ein Oratorium zu sein habe: »entertainment« oder »edification«, Unterhaltung oder Erbauung, geistliche Oper oder Musik für die Kirche. Im März 1743 war Händel deshalb gezwungen, die Erstaufführung des *Messiah* am Covent Garden Theatre in der englischen Metropole unter dem neutralen Titel *A New Sacred Oratorio* anzukündigen. Noch stieß Händels und Jennens' zukunftsweisendes Oratorienkonzept einer konzertanten geistlichen Musik ohne eigentliche Handlung in einer Gesellschaft auf Widerstand, die geistliche Inhalte und das für gottlos erachtete Amüsement der Opernbühnen fein säuberlich getrennt wissen wollte. Der hielt allerdings nicht allzu lange an, denn nicht zuletzt die Tatsache, dass Händel den *Messiah* ausschließlich zu wohltätigen Zwecken aufführte, verlieh dem Werk schon bald eine gewisse Aura, die seine Kritiker alsbald verstummen ließ. Abgeschlossen war für Händel zudem sein Opern-Engagement, denn 1741 begann eine Schaffensphase, in der er keine weiteren weltlichen Bühnenwerke mehr in Angriff nahm und der *Messiah* noch zu seinen Lebzeiten mit 36 Londoner Aufführungen alle anderen Oratorien aus seiner Feder an Publikumspräsenz in den Schatten stellte – eine Entwicklung, die durch Händels Tod 1759 nicht im geringsten unterbrochen wurde. Spätestens seit den versehentlich ein Jahr zu früh durchgeführten Feierlichkeiten zu Händels hundertstem Geburtstag im Jahr 1784, als 513 Musiker und Sänger in der Londoner Westminster Abbey unter Teilnahme des englischen Königspaares den *Messiah* gaben, setzte der Siegeszug ein, der nicht nur alle Musikzentren Europas, sondern auch der Neuen Welt erfasste – und der bis heute anhält.

Volksnah

Der »Scratch Messiah« und andere Traditionen rund um Händels berühmtes Oratorium

»Seine Musik ist für ein großes, aktives Volk geschrieben«, äußerte der britische Autor Edward Fitzgerald einst über Georg Friedrich Händel. Und dieses Volk hat Händels Musik und vor allem seinen *Messiah* seit der Uraufführung nicht nur mit Begeisterung angehört, sondern sich im Lauf der Aufführungsgeschichte einen aktiven Part darin erobert. So entstand eine ungewöhnliche musikalische Tradition, die heute unter verschiedenen Bezeichnungen mit dem *Messiah* verbunden ist: Beim »Sing-along« oder »Scratch Messiah« (engl. »from scratch«, eine Redewendung für »aus dem Nichts«) bilden sich vor allem in der Vorweihnachtszeit riesige Laienchöre, um in informellen Aufführungen gemeinsam Händels *Messiah* zu singen. Die Solopassagen werden dabei meist von professionellen Sängern übernommen, und auch das Orchester setzt sich in der Regel aus ausgebildeten Musikern zusammen, die aber oft zugunsten des Benefizcharakters dieser Aufführungen auf ihre Gage verzichten. Der Chor verteilt sich im Kirchen- oder Konzertraum gruppenweise nach Stimmlagen, geprobt wird wenig oder gar nicht. Allerdings bringen die Sängerinnen und Sänger ihre eigenen Noten mit und sind meist so gut vorbereitet, dass sich die Ergebnisse dieser Sing-alongs durchaus hören lassen können.

Die größten Sing-alongs sind der »Do-It-Yourself Messiah« im Harris Theater in Chicago, »Come! Sing Messiah« im kanadischen Ottawa und das »Messiah Sing-In« in der berühmten Avery Fisher Hall im New Yorker Lincoln Center. Doch den Spitzenplatz belegt seit 1974 der »Messiah from Scratch« in der altehrwürdigen Royal Albert Hall in London. Jedes Jahr im Advent versammeln sich hier mehr als 3000 begeisterte Sängerinnen und Sänger und bilden damit Großbritanniens größte Chorgemeinschaft, die sich mit typisch britischem Humor »The Really Big Chorus« nennt. Seit 2010 leitet Brian Kay diese Chorevents, sie sind stets ausverkauft und ihre Erlöse werden wohlätigen Einrichtungen gespendet. Diese Mitsingtradition der englischsprachigen Länder ist längst auch in Deutschland angekommen und wird beispielsweise in Hannover (Neustädter Kirche), Hamburg (Hauptkirche St. Trinitatis) und Frankfurt am Main (Kirche St. Bonifatius) zelebriert. Allerdings sind nicht alle Sing-alongs dem *Messiah* gewidmet – Konkurrenz bekommt Händels berühmtes Chorwerk vor allem durch Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Das Singen des *Messiah* in groß besetzten Chören ist freilich keine Erfindung unserer Zeit, es hat seinen Ursprung in den Händel-Gedächtnisfeiern, die nach dessen Tod 1759 regelmäßig mit großem Pomp in London begangen wurden. So feierte man zum 25. Todestag von Händel im Jahr 1784 in der prunkvoll geschmückten Westminster Abbey eine erste Handel Commemoration unter anderem mit zwei Aufführungen des *Messiah* mit über 500 Musikern. Zum Handel Commemoration Festival 1859 im Londoner Crystal Palace wurden sogar ein Chor aus 2765 Mitwirkenden und ein Orchester aus 460 Instrumentalisten zusammengestellt: ein Höhepunkt des monumental besetzten Aufführungsstils. Längst hatten sich in dieser Zeit zahlreiche Übersetzungen des beliebten *Messiah* verbreitet, und so wurde er in ganz Europa und mit zum Teil riesigen Chören musiziert – beispielsweise auf Deutsch, Schwedisch, Italienisch und Latein.

Gegenläufig zu dieser ins Überdimensionale zielenden Chorbewegung entwickelte sich schon bald nach der *Messiah*-Uraufführung auch eine hausmusikalische Tradition: Man traf sich in kleiner Runde in privaten Salons, um gemeinsam Händels Oratorium zu singen, meist mit Klavierbegleitung und vom Blatt. Ermöglicht wurde dies durch hausmusikalische Arrangements und Klavierauszüge des Werks, die in England bereits im späten 18. Jahrhundert erhältlich waren.

Händel selbst hat im Übrigen bereits den Brauch eingeführt, den *Messiah* für wohltätige Zwecke aufzuführen. Er war dem Londoner Waisenhaus, dem Foundling Hospital, als Vorstand eng verbunden und dirigierte in dessen prunkvoller Kapelle immer wieder den *Messiah* als Benefizkonzert. Die erste Aufführung an diesem Ort im Mai 1750 ließ sich auch King George II. nicht entgehen. Er soll damals die Tradition begründet haben, während des »Hallelujah« aufzustehen: eine Tradition, die bis heute vor allem in Großbritannien Bestand hat. Der König – so geht zumindest die Legende – wurde durch Händels Musik emotional so überwältigt, dass er sich erhob und alle es ihm gleich taten. Vielleicht aber stand er auch nur auf, wie einige Musikwissenschaftler behaupten, um den Raum in der Annahme zu verlassen, das »Hallelujah« am Ende des zweiten Teils sei der Abschluss des gesamten Werks. Ein Missverständnis also als Auslöser einer Tradition? – Wie dem auch sei: Den Briten war diese Anekdote ein willkommener Anlass, in Händels »Hallelujah« bis heute ihren christlichen Glauben, ihr Land und sich selbst als kunstliebende Gemeinschaft zu feiern.

Anna Vogt

## **Julia Doyle**

Die englische Sopranistin Julia Doyle ist eine gefragte Spezialistin auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis und konzertiert regelmäßig mit renommierten Originalklang-Formationen, darunter die English Baroque Soloists, das Collegium Vocale Gent, Le Concert Lorraine und das Orchestra of the Age of Enlightenment. Mit ihren Interpretationen der großen Sopran-Partien bei Bach (*Johannes- und Matthäus-Passion, Magnificat, Weihnachtsoratorium*) und Händel (*Messiah, La Resurrezione, Israel in Egypt*), aber auch mit klassischem Repertoire von Haydn, Mozart und Beethoven überzeugt Julia Doyle Publikum und Kritiker in aller Welt gleichermaßen. Zuletzt war die Sopranistin mit den Musikern des King's Consort in Spanien zu hören und wird zum Jahresende mit dem Kammerchor Stuttgart unter Frieder Bernius in Deutschland und Italien auftreten. Zu ihren weiteren musikalischen Partnern am Dirigentenpult zählen u. a. Robert King, John Eliot Gardiner und Philippe Herreweghe. Mit dem Kölner Kammerchor und dem Collegium Cartusianum unter Peter Neumann entstand 2012 eine viel beachtete Aufnahme des Händel-Oratoriums *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*.

## **Lawrence Zazzo**

Der amerikanische Countertenor Lawrence Zazzo stammt aus Philadelphia und ließ sich zunächst am King's College in Cambridge zum Sänger ausbilden. Sein Bühnendebüt als Oberon in Britten's *A Midsummer Night's Dream* gab er noch während weiterer Studien am Londoner Royal College of Music. Schon bald eroberte sich Lawrence Zazzo die großen Opernhäuser und Konzertpodien, so übernahm er die Titelrolle aus Händels *Giulio Cesare* an der New Yorker "Met" und präsentierte viele wichtige Partien seines Fachs in Wien, Rom, Lyon, Brüssel, Frankfurt und München. In seinem künstlerischen Wirken konzentriert sich Lawrence Zazzo auf Werke des Barock sowie auf zeitgenössisches Musiktheater und den Liedgesang. Häufig arbeitete er mit Ensembleleitern und Dirigenten aus der historischen Aufführungspraxis zusammen, wie René Jacobs, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Rinaldo Alessandrini, Christopher Hogwood und Jordi Savall. Die Alt-Partie aus Händels *Messiah* hat Lawrence Zazzo bereits mehrfach gestaltet, so beispielsweise für eine CD-Einspielung mit dem Freiburger Barockorchester unter der Leitung von René Jacobs sowie in Shanghai, wo er als erster westlicher Countertenor mit diesem Oratorium aufgetreten ist.

## **Steve Davislim**

Der überaus vielseitige australische Tenor Steve Davislim ist gleichermaßen auf der Opernbühne und dem Konzertpodium zu Hause. Während seines Engagements am Opernhaus Zürich (1994–2000) erarbeitete er sich wichtige Rollen seines Faches, mit denen er später auch an anderen Häusern brillierte, so gab er den Tamino u. a. an der Mailänder Scala. Die Einladung, dort anlässlich der Eröffnungspremiere 2005 unter Daniel Harding die Titelrolle in Mozarts *Idomeneo* zu singen, zählt zu den Höhepunkten seiner bisherigen

Karriere. Weitere Gastspiele führten Steve Davislim an die Semperoper Dresden, das Royal Opera House Covent Garden, das Théâtre du Châtelet in Paris, die Metropolitan Opera New York und an das Sydney Opera House. In den vergangenen Wochen kehrte der Sänger unter der Stabführung von Christian Thielemann mit Strauss' *Capriccio* nach Dresden zurück. Anfang 2015 wird Steve Davislim in der Gluck-Oper *Iphigénie en Tauride* in Genf zu hören sein und mit Beethovens Neunter Symphonie – die er neben vielen anderen Werken auch auf CD einspielte – unter Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Alan Gilbert und Georges Prêtre auftreten.

### **Neal Davies**

Die Werke Georg Friedrich Händels nehmen einen breiten Raum im Wirken des walisischen Bassisten Neal Davies ein. So war er in den vergangenen Jahren an Aufnahmen der Oratorien *Messiah*, *Theodora* und *Saul* beteiligt und auf der Opernbühne in *Agrippina*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Radamisto* und *Orlando* zu erleben. Zuletzt gab er den Ariodate in *Serse* an der English National Opera. Neben der Zusammenarbeit mit renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Chamber Orchestra of Europe (Nikolaus Harnoncourt), dem Gabrieli Consort (Paul McCreesh), The English Concert (Harry Bicket) und Concerto Köln (Ivor Bolton), präsentiert sich der Sänger immer wieder auch in den wichtigen Mozart-Rollen seines Faches (Figaro, Don Alfonso, Papageno) sowie in Opern von Janáčĕk, Sullivan und Britten. Neal Davies trat bei bedeutenden Festivals (Edinburgh, Aix-en-Provence, Salzburg) auf, gastierte u. a. an den Opernhäusern in Glasgow, Cardiff, Montreal und Chicago und wird im Frühjahr 2015 am Royal Opera House Covent Garden den Alaskawolf-Joe in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Kurt Weill singen.

### **B'Rock – Belgisches Barockorchester Gent**

Das Barockorchester B'Rock wurde 2005 auf Initiative des Cembalisten, Komponisten und Dirigenten Frank Agsteribbe und des Kontrabassisten Tom Devaere gegründet. Das Ensemble ist aus dem Gedanken einer Erneuerung und Verjüngung der Alten-Musik-Szene heraus entstanden. Der Kern von B'Rock besteht aus zwanzig Musikern, die sich auf historisch informierte Spielpraxis spezialisiert haben. Die Interpretationen von B'Rock vereinen aufführungspraktische Aspekte und historisches Stilbewusstsein, wobei gesteigerter Wert auf große Intensität und Ausdrucksvielfalt gelegt wird. Das Barockorchester arbeitet regelmäßig mit führenden Solisten und Gastdirigenten zusammen, darunter René Jacobs, Jérémie Rhorer, Peter Dijkstra, Bejun Mehta, Alexander Melnikov, Kristian Bezuidenhout, Philippe Jaroussky und Dmitry Sinkovsky. Oper und zeitgenössisches Musiktheater bilden einen wichtigen Teil der künstlerischen Aktivitäten von B'Rock. So tritt es u. a. beim KlaraFestival in ihrer Heimatstadt, beim Festival Oude Muziek Utrecht, bei den Operadagen Rotterdam, bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, bei den Musikfestspielen Potsdam Sanssouci, beim Holland Festival sowie bei der Styriarte in Graz, bei Wratislavia Cantans oder den Telemann-Festtagen in Magdeburg auf. Europaweit gastiert B'Rock im Concertgebouw Amsterdam, im Konzerthaus Berlin, in der Cité de la Musique Paris sowie in der Kölner Philharmonie und in der Londoner

Wigmore Hall. Seit 2013 ist das Barockorchester Artist in Residence im Brüsseler Kulturzentrum Flagey.

Erste Violine: Daniela Helm, Varoujan Doneyan, Marie Haag, Jorge Jimenez, Yukie Yamaguchi, David Wish | Zweite Violine: Sara DeCorso, Caroline Bayet, Elin Eriksson, Antina Hugosson, Jivka Kal-tcheva, Maite Larburu | Viola: Luc Gysbregts, Manuela Bucher, Kaat De Cock, Wendy Ruymen | Violoncello: Rebecca Rosen, Andersen Fiorelli, Kate Haynes | Kontrabass: Tom Devaere, Love Persson | Oboe: Benoit Laurent, Stefaan Verdegem | Fagott: Tomek Wesolowski | Horn: Bart Aerbeydt, Gilbert Cami Farras | Trompete: Fruzsi Hara, Saleem Khan | Pauke: Jan Huylebroeck | Theorbe: Wim Maesele | Cembalo: David Van Bouwel | Orgel: Max Hanft

### **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.

### **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. Ehrungen wie der Kersjes-van-de-Groenekan-Preis für Orchesterleitung und der Eric Ericson Award bedeuteten für Peter Dijkstra den Startschuss für eine internationale Laufbahn. Neben seinem Engagement als Künstlerischer Leiter des BR-Chores wurde Peter Dijkstra im September 2007 zum Chefdirigenten des Schwedischen Rundfunkchores berufen. Nach langjähriger Zusammenarbeit als Erster Gastdirigent beim Nederlands Kamerkoor übernimmt er im August 2015 dort ebenfalls die Position des Künstlerischen Leiters. 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 leitet er viele wichtige niederländische, skandinavische und japanische Orchester sowie die beiden Orchester des Bayerischen Rundfunks und das Münchener Kammerorchester. Ein besonderes Augenmerk richtet Peter Dijkstra auf die Kooperation mit Spezialensembles für Alte Musik, darunter Concerto Köln, B'Rock, die Akademie für Alte Musik Berlin sowie das Drottningholms Barockensemble. CD-Einspielungen unter seiner Leitung wurden vielfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet, so beispielsweise das Fauré-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 Königlich Schwedischen Musikakademie und in den Niederlanden erhielt er 2013 die Goldene Geige, eine Auszeichnung für international herausragende niederländische Musiker. Erst jüngst wurde ihm der Eugen-Jochum-Preis 2014 zuerkannt.

## **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 2

## **Impressum**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Chor und Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks, verantwortlich:

Dr. Renate Ulm

Redaktion: Alexander Heinzl

Nachdruck nur mit Genehmigung

## **Textnachweis**

Alexander Heinzl: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 15./16. Dezember 2005; Anna Vogt: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Katharina Meyer (Doyle, Davies, Davislim, Davies); alle anderen: Archiv des Bayerischen Rundfunks.