

Chor des Bayerischen Rundfunks

Konzertsaison 2015/2016

3. Abonnementkonzert

Prinzregententheater

Samstag, 12. Dezember 2015

20.00 Uhr

From Heav'nly Harmony

oder

Die Macht der Musik

**Werke von Henry Purcell, Elliott Carter,
Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten
und Howard Arman (UA)**

Chor des Bayerischen Rundfunks

mit Solisten

Hofkapelle München

Howard Arman Leitung

Konzerteinführung

19.00 Uhr im Gartensaal

mit Howard Arman

Moderation: Ilona Hanning

BR-Klassik

Live-Übertragung im Hörfunk

Pausenzeichen: Elgin Heuerding im Gespräch

mit Howard Arman

Video-Livestream auf br-klassik.de

Anschließend on demand

zu sehen und zu hören auf br-klassik.de

Henry Purcell

»Ode on St Cecilia's Day 1692«

für Soli, Chor, Orchester und Basso continuo, Z 328

1. Symphony – Canzona. Tempo ordinario – Adagio – Allegro – Grave
2. »Hail! Bright Cecilia« (Soli, Chor)
3. »Hark! Each tree« (Alt-/Bass-Solo)
4. »'Tis nature's voice« (Alt-Solo)
5. »Soul of the world« (Chor)
6. »Thou tun'st this world below« (Sopran-Solo, Chor)
7. »With that sublime celestial lay« (Alt-Solo 1/2, Bass-Solo)
8. »Wondrous machine« (Bass-Solo)
9. »The airy violin« (Alt-Solo)
10. »In vain the am'rous flute« (Alt-/Tenor-Solo)
11. »The fife and all the harmony of war« (Alt-Solo)
12. »Let these amongst themselves contest« (Bass-Solo 1/2)
13. »Hail! Bright Cecilia, hail to thee!« (Soli, Chor)

Barbara Fleckenstein | Sopran-Solo

Mareike Braun, Kerstin Rosenfeldt, Sabine Staudinger | Alt-Soli

Andrew Lepri Meyer | Altus-Solo

Q-Won Han | Tenor-Solo

Andreas Burkhart, Werner Rollenmüller | Bass-Soli

Pause

Elliott Carter

»To Music«

für gemischten Chor a cappella

Gabriele Weinfurter | Solo

Ralph Vaughan Williams

»Serenade to Music«

Fassung für gemischten Chor und Klavier

Priska Eser, Masako Goda | Sopran-Soli
Jutta Neumann | Alt-Solo
Moon Yung Oh, Bernhard Schneider,
Taro Takagi | Tenor-Soli
Andreas Burkhart, Matthias Ettmayr,
Christof Hartkopf, Timo Janzen | Bass-Soli
Max Hanft | Klavier

Benjamin Britten

»Hymn to St Cecilia«

für Chor a cappella, op. 27

Simona Brüninghaus, Diana Fischer | Sopran-Soli
Gabriele Weinfurter | Alt-Solo
Andrew Lepri Meyer | Tenor-Solo
Matthias Ettmayr | Bass-Solo

Howard Arman

»The Cries of London«

für Soli, Chor und Streichinstrumente

Uraufführung, Kompositionsauftrag des Chores des Bayerischen Rundfunks

Hofkapelle München
Rüdiger Lotter, Monica Waisman, Ulrike Cramer,
Marie Radauer-Plank, Ava Madureira | Erste Violine
Lina Tur Bonet, Dmitry Lepekhov, Angelika Fichter,
Anna Barbara Kastelewicz, Cécile Dorchêne | Zweite Violine
Florian Deuter, Veronika Stross, Christina Sontheim,
Hannes Lindhuber | Viola
Pavel Serbin, Felix Stross, Anderson Fiorelli | Violoncello
Günter Holzhausen | Violone
Susanne Regel, Katrin Lazar | Blockflöte
Susanne Regel, Claire Sirjacobs | Oboe
Katrin Lazar | Fagott
Martin Patscheider, Christian Gruber | Trompete
Paul Bramböck | Pauke
Axel Wolf | Laute
Max Hanft | Orgel

Anna Vogt

»One Perfect Harmony«

Zu Henry Purcells *Ode on St Cecilia's Day 1692*

Henry Purcell

* 10. September 1659 in Westminster (London)

† 21. November 1695 in London

»Ode on St Cecilia's Day 1692«

für Soli, Chor, Orchester und Basso continuo, Z 328

Uraufführung: 22. November 1692 in der Londoner Stationers' Hall

Mag man der Legende glauben, dann war die heilige Cäcilia ein musikalisches Allround-Talent: Artemisia Gentileschi malte sie mit einer Laute, Guido Reni verewigte sie mit einer Violine, vor allem aber ist sie oft mit einer kleinen Orgel zu sehen, wie etwa in Raffaels Gemälde *Die Verzückung der heiligen Cäcilia*. Von früh an galt sie mit diesen Insignien als Patronin der Musik und wurde von kunstliebenden Gruppen wie der römischen Akademie der Musik an ihrem Namenstag, dem 22. November, gefeiert. Im 17. Jahrhundert sorgte Cäcilia auch in England für eine zwar kurzlebige, aber sehr beliebte Mode, besonders in London: Dort ehrte man die Schutzpatronin der Musik ab 1683 jedes Jahr am 22. November mit großen Feierlichkeiten. Im Mittelpunkt stand dabei neben einem Festbankett in der prunkvollen Londoner Stationers' Hall stets auch ein Konzert. Die Society of Gentlemen, Lovers of Musick, zu deren Gründungsmitgliedern Henry Purcell gehörte, richtete diese Feste aus, die zunächst als weltliche Feierlichkeiten eines musikliebenden Volkes begannen. Ab den 1690er Jahren, als sich auch ein dazugehöriger Gottesdienst in St Bride's etablierte, bekam der Cecilia's Day zunehmend auch religiösen Charakter.

In den Festkonzerten erklang jedes Jahr eine eigens für Cäcilia komponierte Ode. Solche Celebratory Odes standen in England seit Mitte des 17. Jahrhunderts hoch im Kurs und wurden vor allem für Feierlichkeiten am Hofe komponiert, für königliche Geburtstage etwa, oder Hochzeiten. Die Cäcilienoden waren von besonders hoher Qualität, wie Peter Motteaux in *The Gentle-man's Journal* 1692 berichtete: »Eine Musikaufführung mit den besten Stimmen und Händen der Stadt. Die Texte, immer zum Lobpreis der Patronin, sind von einigen der größten in der Stadt weilenden Meistern vertont.« Zu diesen Meistern gehörten unter anderem die Komponisten Jeremiah Clarke, John Blow, Giovanni Battista Draghi und natürlich Henry Purcell, die Texte von berühmten Poeten wie John Oldham, Nahum Tate und Thomas Shadwell vertonten. Nach etwa zwanzig Jahren ebbte die Mode des Cecilia's Day zwar wieder ab, doch auch später entstanden noch vereinzelt Cäcilienoden von berühmten Komponisten wie Georg Friedrich Händel oder Benjamin Britten. So verhalf die Mode des Cecilia's Day Ende des 17. Jahrhunderts der britischen Chormusik nicht nur zu einer ersten Blütezeit, weil die Londoner Komponisten sich in ihren Oden mit den neuesten Ausdrucksmitteln der Chormusik gegenseitig zu übertreffen versuchten und einen

ganzen Kanon an erstklassigen Kompositionen schufen; sie bildete zudem auch den Ausgangspunkt für ein lebhaftes bürgerliches Konzertwesen, das sich ab dieser Zeit immer mehr als Alternative zur höfisch dominierten Kultur-Szene Londons etablieren konnte.

Henry Purcell kam als Londoner Komponisten-Berühmtheit gleich vier Mal die Ehre zu, die Ode zu verfassen. Vor allem sein letzter Beitrag, das 1692 entstandene *Hail! Bright Cecilia*, Z 328, wurde mit Begeisterung aufgenommen, wie man im *Gentleman's Journal* nachlesen kann. In Purcells Autograph, das in der Londoner Bodleian Library aufbewahrt wird, ist die für das 17. Jahrhundert ungewöhnlich große Besetzung der Uraufführung vermerkt: Mindestens 13 Sänger, darunter auch eine Frau. Das war damals keineswegs selbstverständlich, denn Sopranpartien wurden meist von Kastraten oder Jungen aus dem Knabenchor der Chapel Royal übernommen. Die Orchesterbesetzung ist zudem recht vielfältig, so kommen etwa Pauken und Trompeten zum Einsatz. Bei Purcell wird diese Vielfalt zum Programm, denn die einzelnen Instrumente spiegeln den Text der Ode wider. Als dramatische Akteure mit wichtigen solistischen Partien erzählen sie mit ihren Klangfarben eine Geschichte über das Wesen der Musik. Im Mittelpunkt des Textes, für den sich der irische Dichter Nicholas Brady von John Drydens Odentext aus dem Jahr 1687 inspirieren ließ, steht ein spielerischer Wettkampf der Instrumente. Ihr Rang ergibt sich dabei aus den Gefühlen und Leidenschaften, die sie beim Menschen auszulösen imstande sind. Wie es damals dem erhabenen Anlass entsprechend bei Odendichtern beliebt war, ließ Brady auch einige Anspielungen aufs klassische Altertum in seinen Text mit einfließen. Wie könnte man sich auch der Kunstsinnigkeit und politischen Stärke der britischen Nation besser vergewissern als durch eine poetische Verknüpfung mit der idealisierten Blütezeit der Antike? So verband Brady im zweiten Satz etwa die britischen Wälder mit dem antiken griechischen Orakel Dodona, bei dem der Legende nach die Zukunft im Blätterrauschen eines Eichenhains erlauscht wurde.

Ausgehend von Bradys Text konstruierte Purcell eine groß angelegte und dramaturgisch fein ausbalancierte Architektur der Klänge und Stimmungen. Als Grundmodelle für die einzelnen Nummern wählte er beliebte Tanzsätze und Kompositionsformen seiner Zeit wie die Sarabande, das Menuett oder die Passacaglia. Eine klangsatte Orchestersinfonia setzt mit Trompeten-Fanfaren festliche Akzente und stimmt gemeinsam mit einer langsameren, nach Moll abgedunkelten Canzona ein in die Gefühlswelten dieser Ode. In der Anrufung »Hail! Bright, Cecilia« bündeln sich dann die musikalischen Kräfte zu Beginn wie auch am Ende, wenn in einem prunkvollen Finale noch einmal alle Stimmen zusammen finden, um Cäcilia zu besingen als »great patroness of us and harmony«. Zwischen diesen klanggewaltigen Eckpfeilern der Komposition rücken in zehn kleiner besetzten Nummern einzelne Aspekte der Musik ins Rampenlicht: So wird in »Hark! Each tree« (Nr. 3), einer tänzerischen Sarabande, das Holz der Bäume zum Thema, das als Körper der Violinen und Flöten zu »sprechen« beginnt. »'Tis nature's voice« (Nr. 4) handelt von der universellen Sprache der Musik, die das »Ohr umwirbt oder das Herz bewegt«. Wegen seiner virtuosen Verzierungen, die Purcell ungewöhnlich genau niederschrieb, hat dieses Stück das Publikum bei der Uraufführung besonders begeistert. In der Chornummer »Soul of the world« (Nr. 5) stehen die Proportionen im Mittelpunkt, die nicht nur für die Musik von großer Bedeutung sind, sondern auf denen auch das Universum als »one perfect harmony« basiert. Im anschließenden »Thou tun'st this world«, einem Menuett

mit Sopran-Solo, wird Cäcilia als »Welten-Stimmerin« geehrt.

Dann rücken die Instrumente in den Fokus der Aufmerksamkeit: In »With that sublime celestial lay« (Nr. 7) wird die Orgel gefeiert, denn ihre »wondrous notes« erhalte sie direkt vom Himmel, und ihre Orgelpfeifen würden von Engelsatem erfüllt. Auch im folgenden Satz steht die Königin der Instrumente mit ihrer beeindruckenden Klangkraft als »wondrous machine« im Mittelpunkt, selbst wenn hier stellvertretend zwei Oboen erklingen. Weder Violinen noch Flöten können mit der Orgel wirklich konkurrieren. So sehr sie anschließend in ihren Solonummern mit kunstvollem obligaten Spiel auch für sich einnehmen: Im Gesangstext wird deutlich, dass ihr Klang zwar auf Erden seine Wirkung nicht verfehle, doch an die himmlische Kraft der Orgel nicht heranreiche. Zu der friedvollen Air der Flöten (Nr. 10) bildet das anschließende »The fife and all the harmony of war« einen überraschenden Kontrast: Trompeten, Pauken und Bässe treten ein in den Wettstreit der Instrumente und erinnern mit ihren dunklen Klängen und rauen Marschrhythmen an heroisches Kriegsgeschehen. In der Nummer 12, einem kunstvollen Duett von zwei Bassstimmen, wird schließlich Bilanz gezogen: Alle Facetten der Instrumente, alle ihre »differing graces«, die »unterschiedlichen Eigenschaften«, und ihr Vermögen, verschiedenartige Gefühle auszulösen, verbinden sich in der Orgel als Vermittlerin zwischen Irdischem und Himmlischem – und in Cäcilias Stimme als »a consort of them all«.

Mit *Hail! Bright Cecilia* erschuf Purcell eine seiner opulentesten und klang-sinnlichsten Chorkompositionen: ein Meisterwerk auf dem Zenit seines Könnens. Es wurde sein letzter Beitrag für die Feierlichkeiten, denn drei Jahre später starb Henry Purcell aus bis heute nicht ganz geklärten Ursachen im Alter von nur 36 Jahren – am Vorabend des Cecilia's Day.

Die heilige Cäcilia – Legende einer Märtyrerin

Dass die heilige Cäcilia seit dem 15. Jahrhundert als Schutzpatronin der Musik verehrt wird, verdankt sie einem Übersetzungs- und Interpretationsfehler einer lateinischen Handschrift aus dem 5. Jahrhundert, die das Martyrium der Heiligen schildert. Demnach soll sie auf ihrer Hochzeit zum Klang von Instrumenten zu Gott gesungen haben, obwohl sie, wie es in der Handschrift korrekt heißt, ungeachtet sämtlicher irdischer Musik in meditatives Gebet versunken war. Eine andere Legende besagt, dass sie auf dieser Feier sogar selbst die Orgel gespielt haben soll. Deshalb wird die Orgel später zum Attribut der Heiligen, mit dem sie auf zahlreichen ikonographischen Darstellungen abgebildet wird.

Legenden ranken sich auch um ihr Leben. Cäcilia soll zwischen 200 und 230 n. Chr. in Rom gelebt haben. Trotz ihres Gelübdes der ewigen Jungfräulichkeit wurde sie verheiratet, konnte jedoch ihren heidnischen Ehemann durch eine Engelserscheinung zur Enthaltensamkeit und zum christlichen Glauben bekehren. Im Zuge der Christenverfolgung wurde sie zum Tode verurteilt und in ein kochendes Bad gesetzt. Diese Tortur führte ebenso wenig zum Tod wie der dreimalige Versuch, sie zu enthaupten. Cäcilia lebte noch drei Tage, bis sie ihren Verletzungen erlag, und ihr vor Schmerzen gekrümmter Körper in der Calixtus-Katakombe beigesetzt wurde.

Ab dem 5. Jahrhundert setzte dann der Kult um Cäcilia ein, und über ihrem ehemaligen Wohnhaus im römischen Stadtteil Trastevere wurde die Kirche Santa Cecilia errichtet, in der seither am 22. November, ihrem vermeintlichen Todestag, ihr Fest gefeiert wurde. Erst die Legende hat Cäcilia zur Märtyrerin gemacht und ihr die Keuschheit, die am Abend der Hochzeit gelobt wurde, zugeschrieben. Hier ist auch ihr Bezug zur Musik entstanden, weswegen im Spätmittelalter die Kirchenmusiker, Spielleute, Organisten und Instrumentenbauer sie zu ihrer Schutzheiligen wählten. Die Verehrung der Heiligen Cäcilia als Patronin aller Musikschaftenden schlug sich etwa in Henry Purcells *Ode on St Cecilia's Day* 1692, Georg Friedrich Händels *Ode for St Cecilia's Day* (1739) und *Alexander's Feast or the Power of Music* (1736) oder den *Cäcilienmessen* von Joseph Haydn (1766) und Charles Gounod (1855) nieder.

Florian Heurich

Christoph Schaller

Kosmische Konsonanz

Musik, Mensch und Universum bei Elliott Carter und Ralph Vaughan Williams

Ralph Vaughan Williams

* 12. Oktober 1872 in Down Ampney

(Gloucestershire)

† 26. August 1958 in London

»Serenade to Music«

Entstehungszeit: 1938 anlässlich des 50-jährigen Bühnenjubiläums von Sir Henry J. Wood, Dirigent und Begründer der Londoner Promenadenkonzerte (»Proms«)

Uraufführung: 5. Oktober 1938 mit dem BBC Symphony Orchestra und Chorus unter der Leitung von Henry J. Wood

Etwa zur gleichen Zeit, gegen Ende der 1930er Jahre, entstanden diesseits und jenseits des Atlantiks zwei Kompositionen, die nicht der Schutzpatronin der Musik, der heiligen Cäcilia, sondern der Musik selbst gewidmet wurden. Mit *Serenade to Music* vertonte Ralph Vaughan Williams auf Bitten von Henry J. Wood – Dirigent und Gründer der legendären Londoner »Proms« – einen Stoff, den er schon lange im Kopf gehabt hatte: Jessicas Dialog mit Lorenzo aus William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* eignete sich als Textvorlage hervorragend für ein Stück, das auf expliziten Wunsch des Auftraggebers nicht nur zu dessen 50-jährigen Bühnenjubiläum, sondern darüber hinaus »zu jeder Zeit und zu jedem Anlass« passte. Denn unter nächtlichem Sternenhimmel unterhalten sich die beiden Shakespeare-Figuren über nichts als Musik – schwer vorstellbar, dass dieses Sujet einmal unpassend sein könnte. Ein Gespräch über dieses Thema war jedoch für den »Neu-Platoniker« Shakespeare nichts weniger als ein Nachdenken über die ganz großen Zusammenhänge, über Mensch, Welt und Kosmos

Die »süße Harmonie«, die vom Chor zu Beginn im Pianissimo besungen und in der Klavierbegleitung (in der ursprünglichen Fassung von Solovioline und Orchester) durch scheinbar unendlich fließende, ruhige Achtel- und Triolenketten zum Klingen gebracht wird, ist nämlich nicht etwa ein hörbares Phänomen, das Jessica und Lorenzo wahrnehmen. Vielmehr ist sie die für den Menschen unhörbare Konsonanz der »Scheiben lichten Goldes«, die sie am Himmel sehen, der kosmischen Sphären also, die miteinander in perfektem Einklang schwingen. Die durchaus hörbare Entsprechung zur universellen Harmonie findet sich dann in der menschengemachten Musik, die Jessica und Lorenzo bei Shakespeare von einer Musikkapelle dargeboten wird – in Vaughan Williams' Stück deutlich abgesetzt durch fanfarenartige Signale und eine neue Tonart. Mit diesem Abbild des kosmischen Zusammenklangs kommen die Menschen schon ziemlich nah heran an Eintracht und Harmonie auch auf Erden, doch wer sich selbst von solchen Tönen nicht in die

richtige Schwingung versetzen lässt, ist zu Verrat und Üblem fähig. Merkllich tiefer sinkt hier die Musik, immer dunkler wird die Klangfarbe, der stetige Fluss kommt zum Erliegen, bis sich letztlich wieder Wohlklang einstellt. In direktem Zusammenhang stehen also kosmische Ordnung, Musik und Moral, vermittelt wiederum durch Ralph Vaughan Williams' zeitlose Komposition.

Elliott Carter

* 11. Dezember 1908 in New York

† 5. November 2012 in New York

»To Music«

für Chor a cappella

Entstehungszeit: 1937 als Wettbewerbsbeitrag zum Choral Contest des Federal Music Project der WPA (Works Progress Administration)

Uraufführung: 1938 in New York mit den Lehman Engel Madrigal Singers unter der Leitung von Lehman Engel

Auch in Elliott Carters *To Music* nach dem gleichnamigen Gedicht von Robert Herrick (1591–1674) tritt die Musik als harmonisierende Instanz auf. Hier jedoch nicht als allumfassendes Konstruktionsprinzip der kosmischen Ordnung, das man auf Erden nur begrenzt nachahmen kann, sondern vielmehr als fast außerweltliche Kraft, die dem Menschen hilft, den Wirren seiner Umwelt zu entfliehen, ihn wieder mit sich ins Reine bringt und schließlich auch mit dem Tod versöhnt. Anders als viele Zeitgenossen Carters, die sich auf der Suche nach einer genuin amerikanischen Musiksprache in den 1930er Jahren einem leicht zugänglichen, teilweise populären und damit vermeintlich identitätsstiftenden Tonfall verschrieben hatten, bediente sich Carter selbst eher einer kompositorischen Ästhetik, deren Komplexität und neoklassizistischer Einschlag unverkennbar sind. Auffällig sind altertümlich anmutende Strukturen und Kompositionstechniken, wie immer wiederkehrende imitatorische Passagen, die kontrapunktische Anlage des Satzes oder die teilweise an gregorianischen Choral erinnernde modale Melodieführung. Angereichert ist dieses Gerüst freilich mit schillernd-sphärischer Harmonik und höchster chromatischer Expressivität, die Carter gleichzeitig zu einem der modernsten Vertreter der amerikanischen Musik dieser Zeit machten. Inhaltlich steht nicht – wie bei Shakespeare und Vaughan Williams – der unendlich fortlaufende Fluss der kosmischen Musik im Zentrum seiner Komposition, sondern die durch Musik vermittelte Bewegung der menschlichen Seele vom »hungrigen Feuer« des Fiebers und Schmerzes, das musikalisch in einem weit ausholenden Fugato-Satz im Fortissimo um sich greift, hin zur letztlich ewigen Ruhe, die in den zurückgenommenen, vom Chor begleiteten Pianissimopassagen des Solosoprans anklingt und in der das Stück dann schließlich – auch harmonisch in einer ganz neuen Sphäre – verstummt.

Florian Heurich

Hymne an die Musik und persönliches Bekenntnis

Zu Benjamin Britten's *Hymn to St Cecilia*

Benjamin Britten

* 22. November 1913 in Lowestoft (Suffolk, England)

† 4. Dezember 1976 in Aldeburgh

»Hymn to St Cecilia«

für Chor a cappella

Entstehungszeit: 1942

Widmung: Elizabeth Mayer zugewidmet

Uraufführung: 22. November 1942 mit den
BBC Singers

Das Meer und der Gesang. Wie zwei Konstanten ziehen sich beide durch Benjamin Britten's Leben und Werk. Schon als Kind blickte er von seinem Elternhaus in der Kirkley Cliff Road in der Kleinstadt Lowestoft direkt auf den oft aufgepeitschten und stürmischen Ozean, und in seinen Bühnenwerken *Peter Grimes*, *Billy Budd* und *Death in Venice* ist das Meer allgegenwärtig als eine den Menschen bestimmende Größe. Außerdem nimmt gerade die Vokalmusik einen zentralen Platz in Britten's Schaffen ein, was sich in zahlreichen Chorwerken, Liedern und Opern niederschlägt. Oftmals waren die Stücke für seinen Lebensgefährten, den Tenor Peter Pears, geschrieben.

Beides, das Meer und der Gesang, verbindet sich auf verschiedenste Art und Weise in der *Hymn to St Cecilia*. Das Werk für Chor a cappella arbeitete Britten 1942 auf hoher See an Bord der »Axel Johnson« auf der Überfahrt vom amerikanischen Exil zurück in die englische Heimat aus. Zuvor war das halbfertige Manuskript vom amerikanischen Zoll konfisziert worden, da man befürchtete, in den Noten steckten kodierte Botschaften. In den ersten Versen wird außerdem besungen, wie die heilige Cäcilia, die Schutzherrin der Musik, ihre Orgel an den Ufern des Ozeans erschafft, und wie sich die Töne des Instruments mit dem Klang der Wellen vermischen.

Zur heiligen Cäcilia empfand Britten seit jeher eine besondere Verbundenheit, weil sein Geburtstag, der 22. November, mit dem Festtag dieser Patronin aller Komponisten, Sänger und Musiker zusammenfällt. Schon früh trug er sich mit dem Gedanken, ein Werk für den Cäcilientag zu schreiben, das ganz bewusst in der Tradition des Barock und des von ihm verehrten Henry Purcell stehen sollte. Er fand jedoch keinen geeigneten Text für ein derartiges Stück, wie er am 19. Januar 1935 in seinem Tagebuch notierte: »Ich habe große Schwierigkeiten, lateinische Worte für eine Hymne an die heilige Cäcilia zu finden.« Die passenden Verse sollte ihm einige Jahre später Wystan Hugh Auden (1907–1973) schreiben, der geschätzte Dichter, den mit Britten nicht nur eine enge Freundschaft verband, sondern vor allem eine künstlerische Symbiose, die von gegenseitiger Inspiration geprägt war. Zu einer Zeit der Selbstfindung als Komponist, als Mensch und als politisches Wesen war Auden für Britten Vorbild und Mentor, von dem er sich stark

beeinflussen ließ. Für den sechs Jahre älteren Dichter bestand das Verhältnis zu Britten jedoch aus mehr als nur fürsorglicher Zuneigung und einem ähnlichen kreativen Denken. Seine Gefühle für Britten sprechen aus vielen seiner Gedichte. In diesem Sinne steckt auch in den Versen zur *Hymn to St Cecilia*, die in einer Zeit entstanden, als sich Britten bereits zunehmend aus Audens Einflussbereich löste, sehr viel Persönliches, das durchaus autobiographisch zu deuten ist. Auch wenn die *Hymn to St Cecilia* die letzte gemeinsame Arbeit war, bekannte Britten später, dass Auden »in allen meinen Opern« stecke. Und das, obwohl Auden nie ein Opernlibretto für Britten geschrieben hat, mit Ausnahme der frühen und seinerzeit wenig erfolgreichen Operette *Paul Bunyan*.

Im amerikanischen Exil, in das Britten 1939 aufgebrochen war, wurde das Haus in der Middagh Street in Brooklyn Heights, in dem er gemeinsam mit Wystan Hugh Auden, Peter Pears und weiteren Literatenkollegen in einer unkonventionellen Wohngemeinschaft lebte, zu einem kreativen Schmelztiegel. Thomas Mann, Aaron Copland, Lotte Lenya, Kurt Weill, Virgil Thomson, Salvador Dalí oder Leonard Bernstein zählten zu den Gästen, die den Geist dieser Künstlerkommune mit prägten. Dort schrieb Auden 1940 die *Three Songs for St Cecilia's Day*, Textgrundlage für die *Hymn to St Cecilia*. Die dreiteilige Struktur mit einem verbindenden Refrain war dadurch vorgegeben.

Im ersten Teil wird ein intellektuelles und reines Konzept von Musik und Kunst neben deren emotional-sinnliche Komponente gestellt, verkörpert einerseits durch die »holy lady« und »innocent virgin« Cäcilia, die ihre Orgel erschafft und ihre Gebete singt, und andererseits durch die »blonde« und »quite naked« Aphrodite, die durch die Musik in Ekstase versetzt wird. Britten vertont Audens bildreiche und wortgewaltige Sprache als einen hymnischen Gesang der Frauenstimmen über einer Art Ostinato der Männerstimmen, das den Klangteppich des gesamten ersten Teils bildet. Der Refrain leitet sich aus der Sopranmelodie des Beginns ab und wird im Unisono vom gesamten Chor gesungen. Er ist eine klassische Anrufung der heiligen Cäcilia mit der Bitte um Inspiration: »Blessed Cecilia, appear in visions to all musicians, appear and inspire«. (»Gesegnete Cäcilia, erscheine in der Phantasie allen Musikern, erscheine und inspiriere sie.«) Wenn Auden diese Verse für den noch jungen Komponisten Britten schreibt, dann beinhalten sie auch seinen sehr persönlichen Wunsch für diesen Künstler am Anfang seiner Karriere.

Der zweite Teil nimmt in der dreisätzigen Hymne den Platz eines Scherzos als kontrastierender Mittelteil ein. In freier Fugenform schichtet Britten die Chorstimmen in extrem schnellem Tempo über- und ineinander. Es ist der Gesang der heiligen Cäcilia nach dem Tod, die ewige, unsterbliche, ungebremste Stimme der Musik, die mit einem programmatischen Ausruf endet: »Love me.« In leicht variierten Form leitet der Refrain zum Schlussteil über, einem langen Lamento, in dem die verlorene Unschuld beklagt wird. Durch die Kraft der Musik kann sie quasi in einem Akt der Erlösung wiederhergestellt werden. Dies verkündet die heilige Cäcilia in einem Sopran-Solo selbst: »O weep, child, weep, o weep away the stain« (»O weine, Kind, weine die Schande heraus«). Schließlich werden ganz im Stil traditioneller Cäcilienoden mehrere Instrumente aufgezählt, deren Klang auf die Menschen wirken soll. Das Werk endet in Ruhe und Kontemplation mit der Melodie des Refrains und der erneuten Bitte um Inspiration, damit alle Komponisten vom »immortal fire«, dem ewigen Feuer der künstlerischen Eingebung entflammt werden.

Durch die zahlreichen Anspielungen auf die reine Kunst und die verlorene Unschuld kann Audens Text als Kommentar auf sein kompliziertes Verhältnis zu Britten gelesen werden, das von großer schöpferischer Kraft, aber auch von nicht unproblematischen zwischenmenschlichen Konflikten geprägt war. In Brittens Schaffen steht die *Hymn to St Cecilia* hingegen für einen Aufbruch in die Heimat und in künstlerische Eigenständigkeit. Das Werk, das der Komponist auf dem Schiff von New York nach England fertiggestellt hatte, wurde am Cäcilientag des Jahres 1942, der zugleich Brittens 29. Geburtstag war, von den BBC Singers uraufgeführt, dem Chor, in dem einige Jahre zuvor auch Brittens Lebenspartner Peter Pears gesungen hatte. Später erinnerte sich Pears, wie sich Britten mit diesem Werk nicht nur zurück in den Schoß Englands begab, sondern auch von Wystan Hugh Auden löste: »Ben ging nun seiner Wege und hatte keine Lust mehr, sich von Wystan dominieren bzw. an der Nase herumführen zu lassen. Vielleicht könnte man sagen, dass er in seiner großartigen Hymne an die heilige Cäcilia der Zusammenarbeit mit Wystan Adieu sagte.«

Das Meer, das bei der Entstehung der *Hymn to St Cecilia* eine so wichtige Rolle gespielt hat, und der Gesang, der aus diesem Chorwerk eindrücklich spricht, sollten Brittens künstlerischen Werdegang weiterhin prägen.

Musik und Marktschreier

Der Dirigent Howard Arman über seine neue Komposition *The Cries of London*

Howard Arman

* 1954 in London

»The Cries of London«

für Soli, Chor und Streichinstrumente

Entstehungszeit: Herbst 2015 als Auftragskomposition des Chores des Bayerischen Rundfunks

Widmung: dem Chor des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: am 12. Dezember 2015 im Münchner Prinzregententheater mit der Hofkapelle und dem BR-Chor unter der Leitung von Howard Arman

Den Titel Ihres neuen Chorwerks übersetze ich mit meinem Schulenglisch mal als »Die Schreie von London«. Um welche Schreie geht es denn genau?

Es geht um Marktschreier und die in London jahrhundertealte Tradition, Waren auf der Straße mit Rufen anzupreisen. Die Rufe klangen sehr melodiös, fast schon wie gesungen. Dabei waren kleine Melodiefetzen zu hören, die bei bestimmten Produkten immer wiederkehrten. Also: Alle, die Austern verkauft haben, verwendeten eine bestimmte Tonfolge. Das gibt es seit dem 14. Jahrhundert und muss in den 300 Jahren danach einen Höhepunkt erreicht haben. Das erste, was Besucher der Stadt regelrecht überwältigte, war die Vielfalt der Marktschreier. Um 1600 erschienen dann mehrere durchaus seriöse Kompositionen, in denen diese Melodien eingebaut waren. Dazu wollte ich ein modernes Äquivalent schreiben. Und weil bei diesem Konzert ein exzellentes Streicherensemble mitwirkt, habe ich mich entschlossen, ein Stück in der Art der englischen Consort-Tradition für sechs solistische Streichinstrumente und Chor zu komponieren. Und aus dem Chor kommen dann im alten Stil die Rufe, die nicht nur Waren anpreisen, sondern auch Ankündigungen, etwa der Uhrzeit und anderes mehr enthalten und die durchaus auch sehr lustig sein können.

Woher kommen die Texte?

Das sind traditionelle Rufe. Aber um es nicht zu kleinteilig werden zu lassen, habe ich Texte eines speziellen Marktschreiers verwendet, die eine lustige Geschichte enthalten: Ausgerufen wird ein verlorengegangenes »kleines«, wohl doch nicht so junges Mädchen von sechs oder sieben Jahren – und 40 Jahre kommen hinzu. Zuletzt sei es wohl zwischen einem Wirtshaus und einer öffentlichen Bedürfnisanstalt gesehen worden, bevor es einigermäßen betrunken weggelaufen sei. Der Finder möge sich beim Ausrufer melden und werde als Lohn »four pence« und obendrein Gottes Segen erhalten, was von größerem Wert sei als das »Mädchen« selbst. Das sind humorvolle Einblicke und Alltagsmomente.

Haben Sie musikalische Zitate einfließen lassen?

Ja, es gibt Anspielungen auf Alte Musik und das Spiel mit Tonalität, sodass man meint, man sei in der damaligen Zeit, aber gleich darauf doch wieder nicht – als würde man in einen gebrochenen Spiegel sehen. In der Mitte der Komposition gibt es ein richtig schönes Durcheinander der Marktschreier, und parallel dazu haben vor allem die zwei Geigen sehr viele Anklänge an volkstümliche Violinmusik, sehr handfest und rhythmisch ...

... Ihre Komposition bildet sozusagen den historischen Rahmen mit der ältesten und – eben gerade entstandenen – aktuellsten Musik innerhalb des Konzerts ...

... ja, und vor allem speziell mit englischer Musik. Ich wollte mich auf London beziehen, und die Marktschreier kannte Purcell sicherlich nur zu gut. Deshalb hoffe ich, dass sich der Kreis schließt und wir eine neue »Macht der Musik« erfahren, und dass das Konzert nicht ganz »seriös« zu Ende geht.

In der zeitgenössischen Chormusik hat sich die Ausdruckspalette weit übers Singen hinaus erweitert: Zischen, Schreien, Murmeln sind hier keine Seltenheit. Was erwartet Sänger und Zuhörer bei den »Cries of London«?

Es war mir in diesem Fall besonders wichtig, nur sängerische Mittel einzusetzen, die auch ein Komponist des 16. Jahrhunderts gekannt und verwendet hätte. Auch die Tonfolgen und Phrasen im Streichersatz, die Art, den Bogen zu führen, orientieren sich an dieser Epoche. Die Sänger sollten natürlich sehr charakteristisch klingen, nicht wie Opernsänger, denn es sind ja Marktschreier, Gemüseverkäufer. Abgesehen davon: Es gibt keine Elektronik und keine von Stimmen erzeugten Geräusche.

Aber eine Glocke gibt es?

Ja, genau, weil der letzte Sänger kundtut, dass es zwölf Uhr ist, und ermahnt, das Feuer zu löschen und die Türen zu verriegeln. Sozusagen eine Mitternachtsglocke am Ende.

Welche Verbindungen bestehen zwischen Ihrer Komposition und den übrigen Werken des Konzerts?

Meine Idee war es, auf die Thematik des Konzerts einzugehen, aber dennoch etwas ganz anderes zu machen. So habe ich mir überlegt, wozu man Musik sonst noch verwendet hat.

Sie sind ein international erfolgreicher Dirigent, welchen Stellenwert hat das Komponieren bei Ihnen?

Komponieren und Dirigieren gehörten früher ganz selbstverständlich zusammen – für mich ebenso. Und umso mehr, wenn ich mit einem Chor oder Orchester so eng zusammenarbeite und für ihn komponiere und arrangiere. Diese Einheit ist in unserer heutigen Zeit der Spezialisierung nicht mehr so bedeutend. Die

allermeisten Komponisten der Vergangenheit waren auch ausführende Musiker, denken Sie nur an Bach, Händel oder Telemann. Es geht um die Ganzheit des Musizierens im Leben!

Spielt es eine Rolle, für welches Ensemble bzw. für welchen Chor Sie komponieren?

Ja! Ich habe die Fähigkeiten und Vorzüge eines Ensembles deutlich vor mir. Denken sie nur an Bellini, der keine Opernarien komponierte, bevor er nicht wusste, wer sie singt. Bei mir ist es natürlich nicht so extrem, aber dennoch beeinflusst es mich sehr.

Die Fragen stellte

Alexander Heinzl.

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. 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 den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Erst jüngst wurde dem Chor der Bayerische Staatspreis für Musik 2015 zuerkannt.

Hofkapelle München

Die Hofkapelle München gilt als wichtigstes Ensemble für historische Aufführungspraxis im süddeutschen Raum und hat sich seit ihrer Neuformierung im Jahr 2009 unter der Leitung des Barockgeigers und Dirigenten Rüdiger Lotter einen hervorragenden Ruf erarbeitet. Künstlerpersönlichkeiten wie Reinhard Goebel, Alessandro De Marchi, Dorothee Oberlinger, Hille Perl, Christiane Karg, Lawrence Zazzo und Vivica Genaux sind gern bei der Hofkapelle München zu Gast. Das Orchester arbeitet auch mit Gesangsensembles wie dem Tölzer Knabenchor zusammen. Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit ist die Wiederaufführung des reichen Schatzes bayerischer Musikgeschichte. Auch an der Repertoireauswahl und Realisierung von Opernproduktionen des 17. und 18. Jahrhunderts bei der Bayerischen Theaterakademie August Everding ist die Hofkapelle München regelmäßig beteiligt. Ein Höhepunkt dieser Zusammenarbeit war 2011 die Aufführung der *Didone abbandonata* von Johann Adolph Hasse unter der Leitung von Michael Hofstetter. Auch mit der Opernproduktion *Adelasia ed Aleramo* von Simon Mayr unter der Leitung von Andreas Spering feierte die Hofkapelle München einen großen Erfolg. Erst jüngst wurde das Orchester zusammen mit dem Countertenor Valer Barna-Sabadus für die CD *Le belle immagini* mit dem ECHO Klassik in der Kategorie Solistische Einspielung des Jahres (Gesang/Opernarien) ausgezeichnet. Gemeinsam mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks gestaltete die Hofkapelle München im Mai 2014 einen

Abend mit geistlicher Musik von Jan Dismas Zelenka.

Howard Arman

Vielseitigkeit gehört zu den wichtigsten künstlerischen Anliegen des in London geborenen Dirigenten, Chorleiters und Komponisten Howard Arman. So profiliert er sich in allen Epochen, Genres und Darbietungsformen von klassischer Musik: vom historisch informierten Barockkonzert über Chorsymphonik und Oper bis hin zu Jazzprogrammen und breitenwirksamen, selbst moderierten Mitsingkonzerten. Howard Arman ließ sich am Trinity College of Music in London ausbilden, bevor er zunächst mit renommierten englischen Ensembles kooperierte und schon bald seinen Wirkungskreis auf Europa und Jerusalem ausweitete. In Deutschland arbeitete er mit den Chören des NDR, des SWR, des RIAS Berlin und in Österreich mit dem ORF-Chor zusammen. Längerfristige künstlerische Bindungen ging er von 1983 bis 2000 beim Salzburger Bach-Chor sowie von 1998 bis 2013 als Künstlerischer Leiter des MDR Rundfunkchores Leipzig ein. Bereits 1991 trat Howard Arman erstmals im Wiener Musikverein und 1995 bei der Eröffnung der Salzburger Festspiele in Erscheinung. Neben seinem internationalen Wirken als Chordirigent leitete er vielbeachtete Produktionen an Opernhäusern in Deutschland, Österreich, Italien und in der Schweiz. Für die Neuformierung des Händel-Festspielorchesters anlässlich der Inszenierung von *Orlando* wurde Howard Arman 1996 mit dem Händel-Preis geehrt. Seit 2011 ist er Musikdirektor des Luzerner Theaters, wo er u. a. Purcells *Dido and Aeneas*, Mozarts *Le nozze di Figaro* und Händels *Hercules* ebenso wie das Tanztheater *Metamorphosen* (mit eigenen Kompositionen) und die Uraufführung von Johannes Maria Stauds *Die Antilope* leitete. Seine umfangreiche Diskographie enthält u. a. die mit dem ECHO Klassik prämierte Einspielung von Rachmaninows Chorwerk *Großes Abend- und Morgenlob*. Beim Chor des Bayerischen Rundfunks war Howard Arman seit 2002 immer wieder zu Gast und präsentierte u. a. Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline*, Rossinis *Petite messe solennelle* beim Lucerne Festival sowie das Mitsingkonzert *cOHRwürmer*, bevor er aufgrund seines Ideenreichtums in der Programmgestaltung, seiner Vielseitigkeit und seiner Erfahrung in vielen Bereichen des Rundfunkwesens erst jüngst zum designierten Künstlerischen Leiter des BR-Chores gekürt wurde.

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 2015/2016, Heft 3

Impressum

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks, verantwortlich:

Dr. Renate Ulm

Redaktion: Alexander Heinkel

Nachdruck nur mit Genehmigung

Textnachweis

Anna Vogt, Florian Heurich, Christoph Schaller: Originalbeiträge für dieses Heft; Interview: Alexander Heinkel;

Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.