

Exploration

Neuland erkunden, vom vertrauten Terrain ausgehend Neues wagen, gestaltend in die Zukunft aufbrechen: das Abenteuer der *Exploration* wurde in der Neuzeit nicht nur auf dem Gebiet der Geographie unternommen, sondern gerade auch in der Musik, vorangetrieben durch visionäre Komponisten. Das Konzertprogramm des heutigen Abends steht im Zeichen der Musik jener Erneuerer, die nicht im Geist ihrer Zeit verhaftet blieben, sondern mit ihren Kompositionen über ihre Zeit hinaus wiesen. So reicht etwa in Brahms' Spätwerk seine Art und Weise, mit musikalischem Material zu „spielen“, schon weit in das 20. Jahrhundert hinein. Auch die Werke der übrigen Komponisten dieses Programms atmen den Geist der *Exploration*. Die Erweiterung und Erneuerung von Modalitäten und Klanglichkeit, sie macht die musikalische *Exploration* aus.

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Eine intensive Beschäftigung mit der Gattung des Chorlieds durchzieht das gesamte künstlerische Schaffen von Johannes Brahms, das mit seinem op. 104 sicher einen Höhepunkt des Genres markiert. Ausgehend vom Volksliedton, der für den Komponisten stets Gradmesser für sein künstlerisches Humanitätsideal blieb, und der romantischen Überzeugung, dass sich im Volkslied die verlorene Einheit von Natur und Kunst offenbare, transformiert Brahms den beliebten Typus. Dabei war er bestrebt, kompositorisch ebenso präzise zu arbeiten wie in den vermeintlich höherstehenden musikalischen Gattungen. So wurde seine Chorlyrik zu vokaler Kammermusik von höchster Qualität und Originalität. Die *Fünf Gesänge* für gemischten Chor a cappella, mit denen Brahms die immanenten Grenzen der Gattung erweiterte und neue Ausdrucksareale erschloss, wurden im Sommer 1888 vollendet und gehören damit zum Spätwerk. Die resignative Stimmung in den Gedichten von Friedrich Rückert, Max Kalbeck, Josef Wenzig und Klaus Groth steht im Zeichen eines Lebensherbstes, den Brahms an sich selbst kannte. Aber durch seine Komposition war er diesen pessimistischen Dichtungen mit ihren fatalistischen Gefühlen des Bedauerns (Verlorene Jugend) und des Sterbens (Letztes Glück) nicht schutzlos ausgeliefert: Brahms vertont sie ohne jede Sentimentalität und falsches Pathos. Ernst, ja distanziert und von abgeklärter Ruhe sind diese Vokalwerke, mit denen sich Brahms weit von den gängigen Normen entfernt. Prosperos Überzeugung: „And my ending is despair“ aus Shakespeares *The Tempest* bedeutet die Einsicht in die Hinfälligkeit als Schicksal jeder humanen Existenz. Diese Einsicht entspricht vielleicht auch der Gemütsverfassung von Johannes Brahms in seiner letzten Lebensphase?! Aufgerieben vom Gegensatz zwischen der „Poesie des Herzens und der Prosa der Verhältnisse“ (Hegel) zeich-

net op.104 das Psychogramm eines Künstlers, der in der Kunst das Trostmittel findet, sein Leiden an und in der Welt in der Gestaltung zu ästhetisieren und damit zu kompensieren. So ist denn nicht „Verzweiflung“ sein letztes Wort, sondern der Klang, der diese musikalisch formt und dadurch bewältigt.

Maurice Ravel (1875 – 1937)

Obwohl Ravel zahlreiche Vokalwerke (Opern, Sololieder etc.) schrieb, blieb Chormusik in seinem Oeuvre eine Ausnahme: Seine *Trois Chansons*, deren Dichtung ebenfalls von ihm stammt, entstanden in den Jahren 1914/15. Sie sind Ravels einziges Chorwerk. Wie viele europäische Künstler wurde auch der Franzose Ravel bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges von patriotischer Begeisterung ergriffen und meldete sich pflichtbewusst zum Kriegsdienst, wurde aber ausgemustert.

Auch wenn der leichte Ton der *Trois Chansons* wenig von der harten Realität ihrer Entstehungszeit ahnen lässt, sind sie zum Teil auch ein Reflex auf die kriegerischen Zeitläufe und ihre Gräuel. Vor allem im zweiten Chorlied, dem schlicht-elegischen *Trois beaux oiseaux du paradis*, spiegeln sich inhaltlich die kollektiven Ängste jener düsteren Tage: Ein Mädchen sieht drei Paradiesvögel vorüberfliegen: einen blauen, einen weißen und einen roten – es sind dies die Farben der Trikolore, der Nationalflagge Frankreichs, für die ihr Freund ins Feld gezogen ist. Auf ihre bange Frage, was die Vögel mit sich führen, erfährt sie: Der blaue bringt die Farbe des Himmels, also das Blau der Augen des Geliebten, und der weiße entspricht dem Teint seiner Stirn. Der letzte, rote Vogel aber trägt schließlich das Herz des im Kampf Gefallenen. Sie erstarrt vor Kummer und bittet die gefiederten Tiere, auch ihr eigenes, trauriges Herz mit fortzunehmen.

Die eher tänzerischen Rahmenteile des kleinen Zyklus lassen das Kriegsleid hinter sich und bedienen sich eher volkstümlicher Märchenmotive: In *Nicolette* bietet Ravel eine humorvolle Variante von „Rotkäppchen“: Die gewitzte Kleine begegnet auf ihrem Spaziergang drei Verführern: Klug ahnt sie die bösen Absichten des Wolfes und erliegt auch nicht dem Flirtversuch des hübschen Pagen. Aber bei der monetären Verlockung: „Veux tu pas tous ces écus?“ eines hässlichen Greisen wird Nicolette schwach... Musikalisch lebt das witzige Stück von phantasievoller Lautmalerei, wenn z.B. in der ersten Episode der Wolf mit seinem „Ou“ aufheult und Nicolette mit ihren eilig klappernden Holzschuhen, „takataka“, vor ihm davonläuft.

Mit der abschließenden *Ronde* präsentiert Ravel eine virtuose Wortakrobatik, die die ganze Palette seiner Vokaltechniken ausschöpft. In der Tradition eines Rundgesangs besingen junge und alte Dorfbewohner die Liebe in einem verwunschenen Wald. Vorgetragen in einem irrwitzigen Tempo, ist die Warnung „N’allez pas au bois d’Ormonde“ im Grunde ein absurdes, rhythmisches Wortspiel um

Hexen, Kobolde, Teufel und anderes Gelichter, das sich seit sagenhaften Zeiten im Wald von Ormonde tummelt.

Zeit seines Lebens zeigte Ravel großes Interesse an den Musiktraditionen verschiedenster Völker, die ihm als unerschöpfliche Quelle der musikalischen Inspiration dienten. So setzte er sich neben vielen anderen Ethnien auch intensiv mit der traditionellen jüdischen Musik auseinander. Eine Frucht dieser Inspiration sind die 1914 fertiggestellten *Deux mélodies hébraïques*, ein Werk, mit dem Ravel auch seine Bewunderung für die jüdische Kultur zum Ausdruck brachte und dessen Veröffentlichung zu jener Zeit keineswegs selbstverständlich war, da damals auch in Frankreich antisemitische Tendenzen auf dem Vormarsch waren. Die zwei Teile der ursprünglich für Solostimme und Klavier komponierten *Deux mélodies hébraïques* könnten unterschiedlicher nicht sein.

Kaddisch ist die Vertonung des gleichnamigen Gebets in aramäischer und hebräischer Sprache, einem der zentralsten Gebete des Judentums, das auch als Totengebet gesprochen wird. Entsprechend dem feierlichen, liturgischen Charakter des Textes verwendet Ravel hier eine Tonsprache, die sich stark an die Synagogaltradition anlehnt. Tonvorrat und Modus der Komposition stammen aus der Synagogalmusik, und die vom Metrum weitgehend losgelöste Melodie atmet den Gesangsduktus des Vorbeters in der Synagoge. Von gänzlich anderem Charakter ist das zweite Stück der *Deux mélodies hébraïques*, das auf dem jiddischen Gedicht und Volkslied *Die alte Caschee* basiert. Ravel übernahm die ursprüngliche Melodie der volkstümlichen Vorlage, stellte ihr dann aber eine recht dissonante Begleitung mit einem starren Metrum und einem beinahe durchgängigen Bass-Ostinato bei. Sowohl Text als auch Musik dieses Liedes lassen sich als spöttisch oder aber als resigniert lesen. Der Stuttgarter Komponist und Musikwissenschaftler Clytus Gottwald, dem es ein großes Anliegen war, Musik des 20. Jahrhunderts, die nicht ursprünglich für Chor geschrieben war, Chören zugänglich zu machen, transkribierte Ravels *Deux mélodies hébraïques* zu der heute Abend aufgeführten Version für Chor.

Edward Elgar (1857 – 1934)

In England nimmt Edward Elgar eine unbestrittene Position im musikalischen nationalen Erbe ein, er wird von den Engländern als *ihr* großer Komponist des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verehrt. Nicht zuletzt dürfte den allermeisten Briten Elgars feierlicher Marsch *Pomp and Circumstance March No. 1.*, auch bekannt unter dem Titel *Land of Hope and Glory*, der zu einer Art zweiten Nationalhymne avancierte, in Gehör und Bewusstsein verankert sein. Auch über die Grenzen des Königreichs hinaus ist dieser majestätische Marsch weithin bekannt. Vom Rest des kompositorischen Schaffens Elgars kennt man außerhalb Englands allerdings nicht allzu viel.

Der 1857 bei Worcester geborene Sohn eines Musikalienhändlers beherrschte verschiedene Instrumente und eignete sich seine kom-

positorischen Fertigkeiten weitgehend autodidaktisch an. Eine Gattung, mit der er sich als Komponist immer wieder beschäftigte, war der Partsong, die Vertonung von zumeist weltlichen Texten für in der Regel vierstimmigen Chor. War der Partsong im Ursprung eine eher nicht allzu anspruchsvolle Gebrauchsmusik für Laienchöre, so entwickelte Elgar diese Form weiter und trieb sie mit seinem künstlerischen Anspruch kompositorisch auf die Spitze. Ein Beispiel für diese Weiterentwicklung ist das heute erklingende *There is sweet music* aus dem Jahr 1907. Elgar tat hier das Unerhörte und setzte die Frauen- und Männerstimmen in zwei verschiedenen Tonarten zugleich, nämlich As-Dur und G-Dur. Diese Bitonalität erzeugt einen irritierenden, entrückenden Effekt – die Musik scheint zwischen den Tonarten zu schweben. Damit spiegelt sich in der Musik die poetische Intention des zugrunde liegenden Textes wider: Das Gedicht *The Lotus Eaters* des englischen Dichters Alfred Tennyson beschreibt nämlich – verpackt als musikalische Impression – die rauschhafte Entrückung, die sich nach dem Verzehr der psychedelisch wirksamen Lotuspflanze einstellt.

Ein Ausflug mit dem Auto nach Hadley Green inspirierte Elgar 1914 zur Komposition der *Serenade*, gleichwohl die liebliche Landschaft ihn auf träumerische, schwermütig-romantische Gedanken zu bringen schien: Für den Text griff er auf die englische Übersetzung eines Gedichts des russischen Mystikers Nikolai Minsky zurück, das sich einem tief romantischen Sujet ergeht: der Traum als Ausweg, der Traum als Trost. Jedoch mahnt in Elgars Vertonung der sich wiederholende Kehrsvers der Unterstimmen: Träume lassen sich nicht festhalten. Sind sie einmal zerbrochen, kommen sie nie mehr zurück.

Jaakko Mäntyjärvi (*1963)

Der 1963 geborene finnische Komponist studierte an der renommierten Sibelius Akademie in Helsinki neben Musiktheorie auch Chorleitung und hat sich mit seinen weit über 100 Vokalwerken eine stabile Fangemeinde erschrieben. Mäntyjärvi bezeichnet sich selbst als „eklektischen Traditionalisten“: eklektisch in dem Sinne, dass er Einflüsse aus einer Reihe von Stilen und Epochen zu einer eigenen Tonsprache verknüpft. Traditionell insofern, als dass dieses Idiom auf einem traditionellen Ansatz basiert und die Mittel der musikalischen Avantgarde nur sparsam nutzt. Zu seinen wichtigsten Chorwerken gehören die *Four Shakespeare Songs*, die am 23. Februar 1985 durch den Studentenchor der Universität Helsinki, den Mäntyjärvi mehrere Jahre geleitet hatte, uraufgeführt wurden, und von denen die Camerata Vocale drei präsentiert:

In *Come away, Death* aus Shakespeares Komödie *Twelfth Night* beklagt der Erzähler seinen Liebeskummer und wünscht sich den Tod, da ihm die Kälte seiner „cruel maid“ arg zusetzt. Mäntyjärvis Elegie antwortet auf Shakespeares Renaissancetopoi mit Stilzitate, wie etwa den Seufzerfiguren auf dem Wort „weep“ („weinen“), um der tiefen Verzweiflung intensiven Ausdruck zu verleihen. In der

zweiten Nummer *Lullaby* begegnen wir der Elfenkönigin Titania aus dem *Midsummer Night's Dream*, die Mäntyjärvi musikalisch zur Ruhe bettet. Der Komponist gestaltet ihr Hinabsinken in die unbewussten Regionen von Schlaf und Traum als chromatischen Sog, der sich mit den Männerstimmen aus einem unisono gesungenen Cis entwickelt. In der Tiefe angekommen, umspinnt eine zarte Elfen-Musik die Schlummernde, damit „kein Spruch, kein Zauberfluch der holden Herrin schädlich sei“.

Wie braut man einen Hexentrank? Diese Frage beantwortet das höllische Kochrezept *Double, double toil and trouble* der drei Hexen aus Macbeth. In wilder Erregung werfen sie eklige Ingredienzen in einen Bottich: „Sumpf'ger Schlange Schweif und Kopf, brat und koch im Zaubertopf: Molchesaug' und Unkenzehe, Hundemaul und Hirn der Krähe, zäher Saft des Bilsenkrauts, Eidechsbein und Flaum vom Kauz. Mächt'ger Zauber würzt die Brühe, Höllenbrei im Kessel glühe!“ Der Chor befeuert den brodelnden Sud noch mit seinem stampfenden Rhythmus, der an fanatische Stammesrituale erinnert und dabei auch vor archaisierendem, vorzivilisatorischem Sprechgesang nicht zurückschreckt.

Frank Ticheli (*1958)

Der US-Amerikaner Frank Ticheli, vielfach ausgezeichnete Preisträger und emeritierter Professor für Komposition, hat sich musikalisch auf unterschiedlichen Feldern betätigt, ein Schwerpunkt seines Schaffens indes liegt auf der Musik für Bläserensembles. Bei der Arbeit an einem jener Instrumentalwerke, so berichtet er selbst, überkam ihn das Gefühl, dass „diese Musik geradezu danach fleht, von einem Chor gesungen zu werden.“ Ticheli selbst verfasste daraufhin einen Text zu seiner Musik, wobei ihm früh klar war, dass das Stück eine Art Friedensgebet für die Welt, ein meditatives Antikriegslied werden sollte, und schuf daraus den funkelnden, schwebenden *Earth Song*. In dieser Musik, so Ticheli, soll „ein Zwischenraum entstehen, in dem Dissonanz leben und nachhallen kann. Wie eine Blüte, die sich entfaltet.“ Tichelis Anspruch, dass „Musik ein Ort ist, an dem Menschen Anerkennung und Liebe finden“, er scheint hier verwirklicht.

Goffredo Petrassi (1904–2003)

Die voranschreitende Modernisierung der Musik im 20. Jahrhundert spiegelt sich greifbar in der stilistischen Entwicklung des 1904 in der Nähe von Rom geborenen Goffredo Petrassi wider, der als einer der einflussreichsten italienischen Komponisten jenes Jahrhunderts gilt, welches er selbst beinahe komplett durchlebt hat. Ausgehend von einem neoklassizistischen Ansatz, näherte er sich im Lauf seiner Entwicklung als Komponist der Zwölftonmusik und dem Serialismus an und entwickelte darüber hinaus seine ganz persönliche, freie Musiksprache mit einem Vokabular erweiterter Tonalitäten. Auch in seinem Miniaturenzyklus *Nonsense* wendet er

diese seine Musiksprache an, jedoch nicht auf die sterile Art eines dogmatischen Zwölftontheoretikers, sondern in einer spielerischen und ironischen Weise. Dies ist dem Inhalt der Miniaturen durchaus angemessen, handelt es sich bei *Nonsense* doch um ins Italienische übertragene Limericks, jene typisch britischen, humorig-scurrilen Fünfzeiler, in diesem Falle aus dem „Book of Nonsense“ des Engländers Edward Lear, der als Meister der viktorianischen Nonsense-Literatur gilt. So bietet denn auch der Humor für den Zuhörer den besten Zugang zu den *Nonsense*-Stücken, die allesamt von scurrilen Persönlichkeiten handeln: Der Klang trägt hier die Bedeutung; die Musik spiegelt den Inhalt durch den lautlichen Ausdruck der Phone-me und Silben wider. Kleine motivische Keime, typisch für Petrassi, bilden dabei das kompositorische Grundmaterial.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass Petrassi als Kompositionslehrer am Conservatorio di Santa Cecilia tätig war und schon allein dadurch, dass er dort den großen Filmkomponisten Ennio Morricone ausbildete, erheblichen Einfluss auf die Musikwelt des 20. Jahrhunderts hatte.