

Paradisi gloria 2012

3. Konzert

In Zusammenarbeit mit der Erzdiözese München und Freising

Freitag, 29. Juni 2012

Herz-Jesu-Kirche

Einführungsgespräch: 19.00 Uhr – 19.30 Uhr

Konzert: 20.00 Uhr – ca. 21.40 Uhr

Einführungsgespräch mit Eva Sindichakis

Moderation: Fridemann Leipold

»JESUS CHRISTUS«

Konstantin Bez REZITATION

via-nova-chor München

Florian Helgath EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester

Anu Tali LEITUNG

In allen drei Konzerten der Reihe Paradisi gloria 2012 übernehmen
im Rahmen einer Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk
Studierende der Otto-Falckenberg-Schule München die Textrezitation.

Übertragung des Konzertmitschnitts am Sonntag, 23. September 2012,
um 19.05 Uhr auf BR-KLASSIK. Das Konzert kann unter www.br-klassik.de
sieben Tage nachgehört werden.

Programm

JOHN TAVENER (* 1944)

»Theophany«

für Orchester und Tonband

OLIVIER MESSIAEN (1908–1992)

»O sacrum convivium!«

Motette für gemischten Chor

Lent et expressif

ALAN HOVHANESS (1911–2000)

Symphonie Nr. 15 (»Silver Pilgrimage«)

Mount Ravana

Marava Princess

River of Meditation

Heroic Gates of Peace

EVA SINDICHAKIS (* 1975)

»Tohuwabohu«

für Chor und Orchester

Uraufführung

Konstantin Bez rezitiert Texte von Paul Roth,
Corrie ten Boom und Antoine de Saint-Exupéry.

Anna Vogt

»Ikonen aus Noten«

Zu *Theophany* von John Tavener

Entstehung:

1. Januar 1993 vollendet. Auftragswerk des Bournemouth Symphony Orchestra

Uraufführung:

1994 vom Bournemouth Symphony Orchestra

Lebensdaten des Komponisten:

* 28. Januar 1944 in London

John Tavener hat sich sein Leben lang mit verschiedenen Religionen intensiv auseinandergesetzt und musste seine spirituelle Heimat erst finden. Diese Offenheit gegenüber unterschiedlichen Glaubensrichtungen charakterisiert auch seine Kompositionen, als deren Basis er meist religiöse Texte und Facetten christlicher Spiritualität wählt. Er steht damit im 20. und 21. Jahrhundert in der Tradition von Komponisten wie Arvo Pärt und Olivier Messiaen, deren Werke von einem wachen Interesse für die verschiedensten religiösen Kontexte geprägt sind. Die Strenge und der Akademismus manch eines zeitgenössischen Komponisten sind Tavener dagegen fremd, genauso wie die stilistische Zugehörigkeit zu einer festen Schule. Seine Sprache zielt vielmehr auf das sinnliche, das emotional unmittelbar ansprechende Moment. Er möchte »Ikonen aus Noten statt aus Farbe« malen, wie er einmal erklärte, also musikalische Zeichen, die in ihrer Gestalt schon eng auf ihre Bedeutung verweisen. Dafür nutzt er gekonnt das Prinzip der kompositorischen Einfachheit mit seinem unmittelbaren Ausdrucksvermögen: In seinen Werken konzentriert Tavener sich auf das für ihn Wesentliche, seine Musik ist gekennzeichnet von Reduktion, Einheitlichkeit und Stabilität – und ist so für jeden verständlich. Klare und gut fassliche Strukturen zieht er dem ausgeklügelten Einsatz von Dissonanzen und einer virtuoson Kontrapunktik oder Rhythmik vor. Im Mittelpunkt steht immer eine Aussage, eine religiöse Botschaft. Seine Musik sei, so Tavener, im Wesen einfach und spontan – wie ein Gebet in der Kirche: »Die religiöse Tradition sagt, dass nur das Spontane wahr ist – wenn ich zu komponieren versuche und es nicht spontan ist, dann kann nichts dabei herauskommen. Sobald ich beginne nachzudenken oder auf Schwierigkeiten stoße, verwerfe ich alles. Das ist genau das Gegenteil der westlichen Kompositionsidee: dass jemand sich abmüht, damit eine Sache gelingt.«

Und so scheint auch sein 1992 für das Bournemouth Symphony Orchestra geschriebenes Werk *Theophany* für Orchester und Tonband nur auf den ersten Blick komplex angelegt zu sein: Ein groß besetztes Orchester wird ergänzt von einem Tonband, auf dem – als »Klänge Gottes« – männliche und weibliche Stimmen zu hören sind. Die Verwendung eines unabänderlichen, auch zeitlich festgelegten Mediums wie des Tonbands, zu dem sich der im Augenblick entstehende Orchesterklang verhalten muss, verbindet Taverens Werk wiederum mit den Klang-Experimenten von Avantgarde-Komponisten wie Luigi Nono, Arvo Pärt und Heinz Holliger. Der Titel *Theophany* (von griechisch »theos« = »Gott« und »phainesthai« = »sich zeigen«) bedeutet

»Gotteserscheinung«, wie sie sich in der Menschen- und Naturwelt manifestiert – ein wichtiger Aspekt des Glaubens gerade auch im orthodoxen Christentum, das diese Erscheinung mit einem großen Fest am 6. Januar ehrt.

Die ganze Komposition bewegt sich in einer archaisch anmutenden Harmonik, die auf einer byzantinischen Kirchentonalart beruht. Zunächst als namenlose Stimmen, dann als Stimmen von Adam und Eva verweisen diese Gesänge aus dem Paradies auf den Beginn des menschlichen Seins. Dazu kommt an ausgewählten Stellen eine spezielle, antike Trommel zum Einsatz, die Bandir-Trommel, die bei den Sufis als klangliches Symbol für den Herzschlag gilt, und schließlich noch das fein differenzierte Orchester. Diese drei Klangsphären verbinden sich in *Theophany* in verschiedenen Kombinationen: Zunächst beginnt das Tonband allein, als Bild der »uncreated energies of God«, also der göttlichen Ur-Energien, wie Tavener in seinem Vorwort zu der Komposition erklärt. In tiefer Lage intonieren die Stimmen die griechischen Worte für »Ich bin«, die für die ganze Komposition von grundlegender Bedeutung sind: Die endliche Dimension wird hier gleichermaßen aufgehoben in einer zeitlosen Aussage; kein Anfang, keine Mitte und kein Ende machen das Dasein aus, sondern das Dasein an sich steht im Mittelpunkt. Dieser Tonband-Beginn bildet die Basis für die folgenden Orchestereinsätze, die sich – nach Instrumentengruppen eingeteilt – nun wie Farben zart über die Tonbandklänge legen.

Schließlich setzt auch zum ersten Mal die Bandir-Trommel ein. In den folgenden Abschnitten sind auf dem Tonband zunächst Adam und später Eva zu hören, weiterhin mit den einzigen Worten »Ich bin«, bis am Ende das ganze Orchester mit diesen beiden Stimmen zusammen als friedvolles Bild der Vereinigung im göttlichen Ganzen erklingt. Doch der letzte Abschnitt kündigt schon vom Weltenende, verstärkt wird dies durch die atemlose 20-sekündige Stille, die das Werk beschließt: ein Ahnen der kosmischen Katastrophe und gleichzeitig ein Zeichen der Ehrfurcht vor der Kreation Gottes. So spannt Tavener in *Theophany* den Bogen vom Paradies bis zur Apokalypse und von der musikalischen Archaik bis zur Avantgarde.

Ein Suchender

Zu John Tavers Religiosität

John Tavers Leben und Wirken ist eng verbunden mit seiner großen Offenheit für verschiedene Religionen, aber auch mit der intensiven und teilweise recht schmerzlichen Suche nach einer spirituellen Heimat, die ihn lange beschäftigte. 1944 wurde er in London in eine presbyterianische Familie geboren, und er wuchs in enger Beziehung zur Musik dieser Kirche auf.

Seit seinem Studium an der renommierten Royal Academy of Music in London beschäftigt er sich in seinen Kompositionen überwiegend mit religiöser Thematik. Sein Durchbruch als Komponist erfolgte mit der Kantate *The Whale* im Jahr 1968, doch dann quälten ihn Schreibblockaden und Depressionen. Tavener suchte Zuspruch bei einigen der wichtigsten britischen Theologen seiner Zeit: beim Karmeliterpater Malachy Lynch und beim Oberhaupt der russisch-orthodoxen Kirche in England, Anthony (Bloom) von Surosch. Später wurde auch Mutter Thekla, Äbtissin des orthodoxen Klosters von Normanby in Yorkshire, eine wesentliche Bezugsperson für ihn. Tavener konvertierte 1977 zum russisch-orthodoxen Glauben. Im neuen Jahrtausend befasste sich Tavener dann intensiv mit verschiedenen anderen Religionen wie dem Hinduismus und dem Islam. Dies schlug sich vor allem in seinem 2003 veröffentlichten Werk *The Veil of the Temple* nieder, das Texte verschiedener Religionen gleichberechtigt zur Grundlage nimmt. Ein Jahr später verließ Tavener die orthodoxe Kirche wieder, nachdem er sich intensiv mit Büchern des Schweizer Metaphysikers Frithjof Schuon auseinandergesetzt hatte. Dennoch beschrieb er seine Kompositionsweise noch 2010 in einer Sendung der BBC als »im Wesentlichen orthodox«. Sein religiöser und spiritueller Weg mag freilich noch nicht zu Ende sein.

A.V.

Anita Švach

Wahrheiten des Glaubens

Zu Olivier Messiaens *O sacrum convivium!*

Entstehung:

Anfang 1937

Uraufführung:

vermutlich am 17. Februar 1938 in der Kirche

La Trinité, Paris

Lebensdaten des Komponisten:

* 10. Dezember 1908 in Avignon

† 27. April 1992 in Clichy (Hauts-de-Seine)

Kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts war so tief im katholischen Glauben verwurzelt wie der 1908 in Avignon geborene Olivier Messiaen. Ein Fundament seines Glaubens bildete die Gewissheit der gütigen Präsenz Gottes: »Was ich glaube? Das ist schnell gesagt, und alles ist damit gesagt, mit einem Schlag: Ich glaube an Gott.« Messiaen komponierte Musik stets aus seiner tiefen Religiosität heraus und ließ sich dabei von seinem Vertrauen auf Gott inspirieren. Doch die Religion spielte nicht nur spirituell und intellektuell eine wichtige Rolle im Leben des Komponisten: Neben seiner Tätigkeit als Professor am Pariser Conservatoire – zu seinen bedeutendsten Schülern zählen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen – wirkte Messiaen über 60 Jahre als Organist an der Kirche La Trinité in Paris: Jahre, in denen er zahlreiche Gottesdienste von der berühmten Cavillé-Coll-Orgel aus miterlebte und mitgestaltete. »Ich bin als Organist dazu verpflichtet, am Gottesdienst teilzunehmen. In diesem Moment bin ich eng mit dem verbunden, was sich am Altar ereignet, beinahe ein Priester.« Viele seiner eigentlich nicht für den kirchlichen Rahmen komponierten Orgelstücke fanden so Eingang in den Gottesdienst. In Messiaens reichem Schaffen macht liturgische Musik nur einen sehr kleinen Teil aus, neben der Motette *O sacrum convivium!* und einer frühen unveröffentlichten Messe entstand 1950 die *Messe de la pentecôte* für Orgel. Trotzdem fiel Messiaens Beitrag zur Liturgie umfangreicher aus, als es auf den ersten Blick in den Werkkatalog scheint: Fast jedes Stück ist den »Wahrheiten unseres katholischen Glaubens« verpflichtet. Durch seinen Glauben und seine Musik fand er die Energie dazu, in einer ihm fremden Epoche zu leben. Flugzeuge, technische Errungenschaften, Hochhäuser und alles, was lärmte, waren ihm ein Gräuel, viel lieber verbrachte Messiaen seine Zeit in der Natur. Dort schöpfte er Kraft, fand Inspiration und zeichnete Vogelgesänge auf, die ab den 1950er Jahren als motivisches Material Eingang in seine Werke fanden.

Ganz untypisch für Messiaens von nicht-umkehrbaren Rhythmen, Vogelgesängen und speziellen Tonarten (Modi) bestimmte musikalische Sprache ist die Anfang 1937 im Auftrag des Geistlichen Abbé Brun entstandene Motette *O sacrum convivium!*. Möglicherweise sang der Kirchenchor von La Trinité die Motette bereits im Jahr ihrer Entstehung, die erste gesicherte Aufführung aber war bei einem Konzert der Amis de l'Orgue am 17. Februar 1938, das den Vortrag unter anderem eines *Ave Maria* von Daniel-Lesur, eines

Tantum ergo von Jehan Alain sowie von Messiaens *O sacrum convivium!* umfasste – Letzteres ausgeführt von einer Sängerin mit Orgelbegleitung. Neben den auf der ersten gedruckten Ausgabe vermerkten Besetzungsmöglichkeiten für gemischten Chor oder vier Solisten mit Orgelbegleitung ad libitum gab es also noch eine weitere Variante für Solosopran und Orgel. Messiaen vermerkte sie auch in seinem Buch *Technique de mon langage musicale* (1944); dort lautet die Angabe »für vierstimmigen gemischten Chor a cappella – oder für Sopran und Orgel«.

Der Text der Motette, der vom Geheimnis der Eucharistie handelt, geht vermutlich auf Thomas von Aquin zurück und erfreute sich in der Musikgeschichte großer Beliebtheit, zu den bekannteren Vertonungen zählen etwa die von Andrea Gabrieli und Giovanni Battista Pergolesi. Ursprünglich hatte die Antiphon ihren Platz im Kirchenjahr in der Vesper an Fronleichnam, später wurde sie auch am Gründonnerstag in die Liturgie integriert. Die geheimnisvolle Aura des heiligen Abendmahls spiegelt sich in Messiaens Musik wider: Sie beginnt langsam und in sich ruhend mit engräumigen Ton- und Klangfortschreitungen, lediglich der Sopran hebt sich mit melodischeren Wendungen ab. Erst die hoffnungsvolleren Zeilen »mens impletur gratia« und »et futurae gloriae nobis pignus datur« führen den Chor in verzückte Höhen und reißen alle Stimmen von der gleichförmigen, jeglichen Takt verschleiernenden Rhythmik los. Messiaen verzichtet auf eine einheitliche Taktangabe und fasst entsprechend den Silbenzahlen Tongruppen von fünf, sieben, acht, neun oder 15 Achteln zu einer Einheit zusammen, so dass die Motette an die frei schwebende Rhythmik des gregorianischen Chorals erinnert. Bereits beim eigentlich so frohlockenden Alleluia sinkt der Klang zurück in die mystischen Tiefen des Anfangs, mit dessen Wiederholung das Werk schließt. Obwohl die Motette zu Messiaens Lebzeiten sehr beliebt war, entstanden keine Nachfolgewerke, vielleicht weil nach Meinung des Komponisten »kein Kirchenlied, so erfolgreich es auch sein mag, an die Schönheit des bescheidensten gregorianischen Hallelujas heranreichen« könne.

Die musikalische Sprache von Olivier Messiaen

In seinem kompositorischen Schaffen hob Olivier Messiaen nationale, religiöse und ästhetische Grenzen auf. Als Organist an der Pariser Pfarrkirche La Trinité widmete er sich von 1931 bis zu seinem Tod 1992 der Orgelmusik. Die tiefe Verbindung von Religiosität und Kunst führte bei Messiaen aber nicht zu einer Anlehnung seiner Kompositionen an die Tradition der katholischen Kirchenmusik oder zum Gebrauch liturgischer Formen. In seiner Kompositionsweise unterschied Messiaen nicht zwischen Kirche und Konzertsaal. Mit jedem Werk wollte er eine transzendente Wahrheit zum Ausdruck bringen. Dafür griff er auf Volks- und Kunstmusik verschiedener Epochen und Kontinente zurück: In seiner komplizierten Rhythmik vereinen sich Einflüsse aus der altgriechischen Metrik, gregorianischen Gesängen und indischen Deśī-Tālas. Messiaen führte sogenannte »nicht-umkehrbare« Rhythmen ein, die vorwärts wie rückwärts gelesen identisch sind. Vor dem Hintergrund der Harmonik Debussys oder Skrjabins entwickelte Messiaen ein System von Modi begrenzter Transponierbarkeit, die von orientalischen Vorbildern und Kirchentonarten inspiriert sind. Die Modi teilen eine Oktave in eine bestimmte Anzahl symmetrischer Tongruppen, denen im Vergleich zur traditionellen Dur-Moll-Tonalität aber der Bezug zu einem gemeinsamen Grundton fehlt. Ein weiteres Kennzeichen von Messiaens Musiksprache ist die Einbindung von Vogelgesängen, die spätestens seit den 1950er Jahren sein Schaffen bestimmt. Vogelstimmen waren für Messiaen ein Abbild himmlischer Gnade und galten ihm als Möglichkeit, seine tief religiöse Weltsicht in Musik umzusetzen.

A.Š.

Ilona Hanning

»Very, very good«

Alan Hovhaness – der große Unbekannte unter den amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts – und seine Symphonie Nr. 15

Entstehung:

1962

Widmungsträger:

Gobindram J. Watumull, Gründer der gleichnamigen Stiftung und Auftraggeber der Symphonie Nr. 15

Uraufführung:

3. März 1962 mit dem Honolulu Symphony Orchestra unter George Barati in Honolulu

Lebensdaten des Komponisten:

* 8. März 1911 in Somerville bei Boston als Alan Vaness Chakmakjian

† 21. Juni 2000 in Seattle

»Mein Ziel ist es nicht, Musik für Snobs zu schreiben, sondern für alle Menschen. Musik, die schön ist und heilend.« – Alan Hovhaness war ein Individualist, vielleicht auch so etwas wie ein musikalischer Außenseiter mit Sendungsbewusstsein. Von klein auf ging der Sohn eines armenischen Chemieprofessors seinen eigenen Weg. »Meine Familie dachte, Musik komponieren ist etwas Unnormales. Wenn sie mich beim Komponieren erwischt haben, konfiszierten sie die Stücke. Ich habe immer im Badezimmer komponiert und die Noten dann unter der Badewanne versteckt.« Auch später konnte er an allen erdenklichen Plätzen und in allen möglichen Situationen komponieren, selbst wenn er im Coffee-Shop saß und auf seine Frau wartete, die einkaufen ging. Als kleiner Junge improvisiert er auf dem Harmonium seiner Mutter und als er ein Schubert-Lied hört, weiß er sicher: Die Musik, die er in seinem Kopf hat, muss er niederschreiben. Also wurde er Komponist. Von seinem Taschengeld kaufte er sich sämtliche Händel-Partituren. Andere Komponisten, die wichtig für ihn waren, nennt er in einem Interview: Bach, Monteverdi, Beethoven, Schubert, Sibelius bis Weber, aber nicht Schönberg. Eine kleine, aber wichtige Einschränkung, denn mit Zwölftonmusik oder mit der seriellen und atonalen Musik seiner Komponistenkollegen konnte er nichts anfangen.

Als ihm sein Kompositionslehrer Frederick Converse riet, er solle nach Paris zu Nadia Boulanger gehen, winkte Hovhaness ab. Er wollte kein Teil dieser Komponistenwelt sein, die, wie er sagte, einen intellektuellen, kalten Zugang zur Musik habe. Hovhaness grenzte sich sein ganzes Leben lang von jeglichen Komponistenschulen ab, er konzentrierte sich ganz auf seinen eigenen Weg. Das ging sogar so weit, dass er sich bewusst keine Musik von Kollegen anhörte, um sich nicht beeinflussen zu lassen. Vielleicht war diese radikale Haltung auch durch die Begegnung mit Leonard Bernstein entstanden. Hovhaness hatte ein Stipendium für die Klasse von Bohuslav Martinů in Tanglewood und kam dort in Kontakt mit Aaron Copland und eben Bernstein. »Ich kann diese billige Ghetto-Musik nicht hören«, äußerte Bernstein, als er Hovhaness'

Erste Symphonie angehört hatte. Ein Schlag ins Gesicht für den damals 31-jährigen Komponisten und ein Wendepunkt. Seine Musik sei ins Lächerliche gezogen worden, deshalb habe er Tanglewood vorzeitig verlassen, erklärte er später, vernichtete einen Großteil seiner Werke und besann sich auf seine armenischen Wurzeln. Sein Freund, der griechische Maler Hermon di Giovanni, den Hovhaness später seinen spirituellen Lehrer nannte, bestärkte ihn darin, auf seine eigene Kunst zu vertrauen. Hovhaness nahm eine Stelle als Organist an der armenischen St.-James-Kirche in Watertown (Massachusetts) an und erlebte den Priester und Komponisten Komitas Vardapet. Dessen Chormusik kannte er zwar schon von den Schallplatten seines Vaters, aber die persönliche Begegnung führte ihn noch näher zu seinen armenischen Wurzeln und gab ihm ein wichtiges Kompositionsprinzip mit an die Hand. Komitas sei der Auslöser gewesen, so viel wie möglich mit so wenig Noten wie möglich auszudrücken. Hovhaness studierte nun die armenische Notation und komponierte selbst neue Melodien im armenischen Stil. Während seine frühen Werke noch unter dem Einfluss von Jean Sibelius standen, den Hovhaness sehr verehrte und der später Taufpate einer seiner Töchter wurde, waren seine Werke jetzt von der armenischen Musik geprägt. Er habe sich nie fest vorgenommen, seinen Kompositionsstil zu ändern, aber er wolle ihn immer verbessern, erklärte er einmal. Deshalb erweiterte Hovhaness seine Klangsprache immer und immer wieder durch eine Vielzahl anderer Elemente, die er auf seinen Studienreisen in die Welt der indischen, japanischen oder koreanischen Musik entdeckt hatte.

Schon in seiner Bostoner Zeit hatte er indische Musik kennengelernt und mit indischen Studenten zusammen Musik gemacht. Später ging er selbst auf den Subkontinent, sammelte indische Ragas (Tonleitern) und lernte noch mehr über die Talas, die indischen Rhythmen. Er hörte nicht nur koreanische und japanische Musik oder ging ins Nō-Theater, sondern lernte auch, auf asiatischen Instrumenten zu spielen. All diese Erfahrungen bereicherten seine eigenen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und formten seine Musiksprache, die stets etwas von der pantheistischen Grundhaltung des passionierten Bergsteigers Hovhaness zum Ausdruck brachte. »Ich suche immer nach neuen Klangelementen. Ich suche nach einer tiefen Wahrheit, die meine Musik noch mehr durchdringen soll, ein tiefes, mehr emotionales Verständnis des Universums, eine größere Einheit mit dem Universum.«

Anerkennung für seine Arbeit – sein Werk-katalog umfasst mehr als 400 Opuszahlen – stellte sich erst spät ein. »In der ersten Hälfte meines Lebens war ich als der Komponist bekannt, der nie aufgeführt wird. Ich hatte kein Glück, bis ich 41 Jahre alt wurde und Leopold Stokowski, der große Dirigent, sich entschied, eines meiner Stücke zu dirigieren und sich für meine Werke einzusetzen.« Andere namhafte Dirigenten folgten, und selbst Bernstein hat später zugegeben: »Some of Hovhaness' music is very, very good.«

Stationen einer Pilgerreise

Hovhaness' Vertonung eines indischen Romans im Gewand einer Symphonie

Seine Symphonie Nr. 15 mit dem Beinamen *Silver Pilgrimage* hat Alan Hovhaness 1962 komponiert, als er in Japan und Südkorea forschte und Composer in Residence im Ost-West-Zentrum der Universität von Hawaii war. Das 20-minütige Werk bezieht sich auf den Roman *The Silver Pilgrimage* von Madhavaiah Anantanarayanan, der im 16. Jahrhundert spielt. Ein indischer Prinz wird von seinem Vater, dem König, auf Wanderschaft geschickt. Der Prinz, ein egozentrischer und kaltherziger junger Mann, soll durch die Erlebnisse in der Fremde zu einem besseren Menschen werden. Die vier Sätze der Symphonie streifen Stationen seiner Wanderschaft. *Mount Ravana*, der erste Satz, kennzeichnet eine geheimnisvolle und angstvolle Atmosphäre. Ein unrhythmisches Vor-sich-hin-murmeln in der tiefen Lage der Violinen beherrscht den Beginn und das Ende des Satzes. Im Mittelteil, wenn nur noch Harfe und Bläser spielen, sorgen Dissonanzen in den Trompeten für eine angespannte Stimmung. Auf seiner Reise lernt der Prinz auch die Prinzessin von Marava kennen, die im zweiten Satz musikalisch charakterisiert wird: Zunächst erhebt sich eine lyrisch anmutige Melodie über das bereits bekannte mysteriöse Gemurmel in den Violinen, das sofort verstummt, wenn die Prinzessin anfängt zu tanzen – ein Moment der Entspannung und Freude. Der dritte Satz, *River of Meditation*, beschwört den Geist religiöser Meditation, wie er in einer Sage von einem Fluss beschrieben wird und der vor allem durch das freie Spiel der Flöte, die sich über das Gemurmel des Flusses erhebt, zum Ausdruck kommt. Der letzte Satz, *Heroic Gates of Peace*, zeichnet dann ein Bild der friedlichen Herrschaft der Weisheit, in der die perfekte Harmonie zwischen Himmel und Erde erreicht ist.

I.H.

Susanne Schmerda

Verkündigung der Schrift, Rhythmisierung der Sprache

Zu *Tohuwabohu* von Eva Sindichakis

Entstehung:

2011/2012 im Rahmen eines Arbeitsstipendiums der pbb Stiftung Deutsche Pfandbriefbank

Uraufführung:

29. Juni 2012 in der Münchner Herz-Jesu- Kirche mit dem via-nova-chor München und dem Münchner Rundfunkorchester unter der Leitung von Anu Tali

Lebensdaten der Komponistin:

* 1975 in München

Für ihr jüngstes und bisher umfangreichstes Werk, *Tohuwabohu* für Chor und Orchester, stieß Eva Sindichakis auf das titelgebende Bibelwort gleich zu Beginn der *Genesis* im hebräischen Originaltext: »Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde. Die Erde aber war Irrsal und Wirrsal« – »Bereschit bara elohim ... hajeta tohu wabohu.« Kompositorisch durchläuft dieser Einstieg starke Extreme, zunächst dreifaches Pianissimo, verteilte Einsätze der Chorstimmen und die Vorgabe *Mäßig schnell, misterioso*, dann dreifaches Fortissimo, ein geballt agierender Chor – *Schreiend, fast panisch* –, danach ein turbulenter Teil – *Schnell, wild*. Tohuwabohu – dieses Wort also, in unserem Kulturkreis häufig umgangssprachlich benutzt, wenn von Chaos die Rede sein soll, als Titel für eine Komposition? Zudem eine, die weitgehend von der Kunst handelt, ein solches Chaos zu strukturieren und zu ordnen? »Das Chaos herrscht wie im Schöpfungsbericht selbst nur ganz kurz am Anfang«, erläutert Eva Sindichakis, »und dann wird ziemlich rasch zu Werke gegangen und Ordnung in das Chaos gebracht«. Ganze sieben Tage benötigte Gott bekanntlich für die Erschaffung der Welt. Für die Münchner Komponistin griechischer Abstammung bedeutete der Schöpfungstext selbst mit seinen wiederkehrenden Wortfloskeln und strengen Wortwiederholungen die ideale Vorgabe für eine strukturierende Gliederung: »Es ist ein zusammenhängendes Werk in sieben Teilen. Dabei gibt es Motive und Themen, die immer wieder auftreten und aufgegriffen werden, um eine Einheit zu schaffen. Beispielsweise nimmt der Schluss Bezug auf den Anfang und schafft somit eine übergeordnete thematische Klammer. Und innerhalb der einzelnen Sätze ist es dann der Text selbst, der sehr formelhaft wirkt, mit bestimmten Wortwiederholungen wie etwa ›Gott sprach‹, ›Es ward so‹ oder ›Abend ward und Morgen ward‹. Diese Wortmotive werden dann als musikalische Motive aufgegriffen und kehren in anderer Harmonik und Besetzung immer wieder.«

Die Textvorlage lieferte eine sprachgewaltige und bilderreiche Bibel-Übertragung, nämlich *Die fünf Bücher der Weisung*, jene zwischen 1926 und 1938 entstandene deutsche Übersetzung des Tanachs, der hebräischen Bibel, durch die jüdischen Philosophen Martin Buber und Franz Rosenzweig. Mit erstaunlicher Sprachfantasie folgen sie dem hebräischen Urtext, der ganz im Sinne der jüdischen Tradition gelesen und

verkündet werden soll. »Was aber im Sprechen entstanden ist«, meinte Rosen-zweig, »kann nur im Sprechen je und je wieder leben«. Eva Sindichakis war sofort fasziniert von dieser »Verdeutschung« des hebräischen Originals mit ihrem besonderen Klang und eigenen Wortschöpfungen: »Ein Text, der verkündet werden will, ist ein idealer Text, um gesungen zu werden. Der Gesang ist ja eine Art Verkündigung.«

Schon eines ihrer früheren Chorwerke, *Veitstanz* für Chor und Violine nach einem Text von Gerald Zschorsch, komponiert 2007 während ihrer Zeit als Stipendiatin des Internationalen Künstlerhauses Villa Concordia in Bamberg, zeigte eine fantasievolle Rhythmisierung von Einzelworten. In *Tohuwabohu* war es ebenfalls »die bestimmte Rhythmik und Musikalität« der Sprache, die »direkt in die Komposition eingeflossen« ist. Für den Chor und das Orchester bedeutet dies, dass manche Teile extrem schnell und dennoch rhythmisch äußerst präzise auszuführen sind. Darüber hinaus gab Eva Sindichakis auch immer wieder dem hebräischen Urtext Raum: »Mir ist wichtig, dass hebräische Worte in ihrem Originalklang ausgerufen oder gesungen werden. Es hat mich sehr gereizt, dass solch eine alte Sprache nach wie vor lebendig ist und auch erklingt. Jeder Schaffenstag endet mit der Sprachformel ›Abend ward und Morgen ward: Ein Tag, zweiter Tag, dritter Tag‹ und so weiter. Dies habe ich dann teilweise auf Hebräisch wiedergegeben.«

Sieben Schöpfungstage zur Erschaffung der Welt bilden die Basis für sieben in Tempo, Besetzung und Ausdruck höchst unterschiedliche Teile, in die sich das rund zwanzigminütige Werk für Chor und Orchester gliedert. »Die Zahl sieben ist natürlich bedeutsam in unserer Kulturgeschichte. Das einfachste Beispiel ist unsere Tonleiter mit sieben Stufen, und so habe ich jedem Tag einen Ton zugeordnet, so dass am Ende wieder der Ursprung erreicht wird. Das Stück steigt kontinuierlich an, beginnend mit dem Grundton G am ersten Tag, dann am zweiten A, am dritten H usw.« Für jeden Tag hat Eva Sindichakis zudem einen anderen Klang komponiert – insbesondere das Schlagzeug variiert –, und auch das große symphonische Orchester und der Chor wechseln sich ab mit kammermusikalischen Besetzungen, so dass immer wieder Momente großer Intimität entstehen. Für die Wendung »Gott sprach« wählte die Komponistin einen »speziellen gläsernen Klang« von oft entrückter Qualität, waren doch Gottes Worte nicht für das menschliche Ohr bestimmt.

Den Höhepunkt der Komposition bildet der sechste Tag, an dem zunächst »Herdentier, Kriechgerege und das Wildlebende des Erdlandes« und schließlich der Mensch erschaffen wurden: Nicht weniger als viermal erklingt hier jenes »Gott sprach«, je zweimal erklingen »Es ward so« und »Gott sah, dass es gut ist«. Hinzu kommt als weiteres rhythmisch bestimmendes Element noch die Phrase »Die Erde treibe lebendes Wesen nach seiner Art«, wobei dieses »nach seiner Art« in gleichbleibendem Rhythmus vom Chor skandiert den gesamten sechsten Tag prägt und somit ein eindrückliches Sinnbild der engen Verwebung von Text und Komposition bietet.

Tohuwabohu ist für Eva Sindichakis ihr »wichtigstes Stück bisher, deshalb habe ich es meinen Eltern gewidmet«. Den vierten Tag aber, erklärt die Komponistin, die von ihren Eltern einst griechische Lieder zum Einschlafen in der neuen Heimat München vorgesungen bekam, habe sie ausdrücklich ihrem Sohn zugedacht, »weil darin ein Schlaflied verarbeitet ist, das ich für ihn komponiert habe«.

Wurzeln in Griechenland

»Meine griechischen Wurzeln sind für meine Kompositionsweise sehr wichtig. Ich bin mit der griechischen Volksmusik aufgewachsen, sie war vermutlich sogar mein erster Kontakt zur Musik«, erklärt Eva Sindichakis, die 1975 in München geboren wurde, wo sie noch immer lebt. »Meine Eltern sind Griechen und haben mir zum Einschlafen auch Lieder aus ihrer Heimat vorgesungen. Es ist eine sehr lebendige Musikkultur, die bis heute besteht, denn meine Großeltern und Verwandten teilen sich weiterhin über Volksmusik mit.« So finden sich in den Werken der jungen Komponistin immer wieder Anklänge an die griechische Heimat, in den Gedichtvertonungen nach Jannis Ritsos, etwa *To efcharisto – Der Dank*, fünf Liedern für Sopran und Klavier (2003/2004), und in *Aitos (Der Adler)* für Cymbalum, Jazzklavier und Querflöte von 2006, das auf ein altes, für den Befreiungskampf der Griechen bedeutsames Volkslied zurückgreift und aparten Klangsinn mit rhythmischer Kraft paart. Oder in *Angeloi*, einem seit 2008 entstehenden Zyklus für Klavier, dessen altgriechischer Titel auf die Figuren von Boten verweist. Ihr erstes, 2005 entstandenes Klavierstück trägt dagegen den geheimnisvollen Titel *Joseph Beuys und sein schwarzer Raum*. Ebenso umfassend wie ihre Musiksprache, in der sich traditionelle und avancierte Elemente, Volkston und Kunstmusik mischen, ist die musikalische Ausbildung von Eva Sindichakis: In ihrer Heimatstadt hat sie Klavier, Kammermusik und Musikjournalismus studiert, einen Magisterabschluss in Musikwissenschaft, Neuerer und Neuester Geschichte sowie in Neogräzistik erworben und außerdem ein Kompositionsstudium bei Wilfried Hiller absolviert.

S.Sch.

Biografien

Via-Nova-Chor München

Der via-nova-chor München wurde 1972 von Kurt Suttner gegründet und über lange Jahre von ihm geleitet. Seit 2008 ist Florian Helgath Künstlerischer Leiter des Ensembles, das etwa 45 Mitglieder umfasst, unter ihnen sowohl Laien als auch Berufsmusiker. Der Chor widmet sich vor allem der Interpretation zeitgenössischer Musik. So brachte er bislang mehr als 40 Werke von Komponisten wie Günter Bialas, Wilfried Hiller, Moritz Eggert, Karl Amadeus Hartmann und Peter Michael Hamel zur Uraufführung. Das Vokalensemble tritt im In- und Ausland auf, so war es jüngst bei der Musica Sacra International in Marktoberdorf zu Gast und unternahm Konzertreisen nach Österreich, Italien, Norwegen, Taiwan und Südkorea. Der via-nova-chor arbeitet regelmäßig mit Gastdirigenten zusammen, darunter Eric Ericson, Gary Graden, Manfred Schreier, Max Frey und Peter Dijkstra. Für seine Interpretationen wurde er vielfach ausgezeichnet, u.a. mit Ersten Preisen beim Internationalen Chorwettbewerb in Tolosa sowie beim Bayerischen und Deutschen Chorwettbewerb. Neben der Teilnahme an Rundfunkproduktionen hat der Chor mehrere CD-Einspielungen vorgelegt. Zuletzt erschien eine Aufnahme mit zeitgenössischer Musik von Sven-David Sandström, Nikolaus Brass und Ola Gjeilo.

Konstantin Bez

Der Schauspieler Konstantin Bez wurde 1990 in Tübingen geboren. Bereits während seiner Schulzeit sammelte er erste Erfahrungen als Sprecher in Hörspielproduktionen des SWR und trat an verschiedenen Theatern seiner Heimatstadt auf. So wirkte er u.a. in Michel de Ghelderodes *Die Ballade vom großen Makabren* am Zimmertheater Tübingen mit. Außerdem war er Assistent des jungen Regisseurs Antú Romero Nunes am Melchinger Theater Lindenhof. Den entscheidenden Impuls zum Schauspielstudium erhielt Konstantin Bez im venezolanischen Caracas, wo er in Kontakt mit der dortigen Theaterszene kam. Daraufhin bewarb er sich 2010 an der Otto-Falckenberg-Schule in München und begann hier im Herbst desselben Jahres seine Ausbildung. Neben Auftritten in Produktionen im Rahmen seines Studiums war der Nachwuchsschauspieler zuletzt in *Hector Umbra*, einem Theaterprojekt im Rahmen der Ausstellung *Unter Welt*, im Münchner Maximiliansforum zu sehen.

Anu Tali

Die estländische Dirigentin Anu Tali begann ihre musikalische Ausbildung als Pianistin. Sie studierte dann Dirigieren in Tallinn und perfektionierte ihr Können in Sankt Petersburg, Moskau und Helsinki. Gemeinsam mit ihrer Zwillingschwester Kadri gründete sie 1997 das Nordic Symphony Orchestra, das heute Musiker aus 15 Ländern vereint. Anu Tali dirigierte u.a. das Tokyo Philharmonic Orchestra, das Orchestre National de France und das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin. Außerdem war sie zu Gast u.a. beim NDR

Sinfonieorchester, beim hr-Sinfonie-orchester und beim MDR Sinfonieorchester. 2006 debütierte sie mit dem Mozarteum-orchester bei den Salzburger Festspielen. 2007 leitete sie das Schlusskonzert des ARD-Musikwettbewerbs am Pult des Symphonieorches-ters des Bayerischen Rundfunks. Große Erfolge feierte die Künstlerin auch mit Bizets *Carmen* am Theater Magdeburg sowie mit Glucks *Telemaco* bei den Schwetzingen Festspielen und am Theater Basel.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Ulf Schirmer KÜNSTLERISCHER LEITER

Veronika Weber MANAGEMENT

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 34 19

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Münchner Rundfunkorchester,
verantwortlich: Dr. Doris Sennefelder

Redaktion: Alexander Heinzel

Redaktionelle Mitarbeit: Stefanie Kuhn

Nachdruck nur mit Genehmigung

Textnachweis: Anna Vogt, Anita Švach, Ilona Hanning, Susanne Schmerda: Originalbeiträge für dieses Heft;
Biografien: Stefanie Kuhn (via-nova-chor, Bez), Doris Sennefelder (Tali).