

## „Lux aeterna“- oder „Vom Innen und Außen des Übergangs“

In diesem Konzert stehen zwei Meisterwerke der französischen Barockzeit dem weitgehend unbekanntem zeitgenössischen Werk des lettischen Komponisten Pēteris Vasks gegenüber, drei spannungsreiche Interpretationen des Übergangs vom irdischen zum jenseitigen Leben und der Sehnsucht nach dem Ewigen Licht.

Das „Requiem“ für Soli, Chor, Streicher und Flöten des südfranzösischen Komponisten Jean Gilles (1668 – 1705) ist eine der frühesten Requiem-Vertonungen des französischen Barock. Gilles Lebensspanne fällt komplett in die Zeit, in der Ludwig XIV prunkvoll Hof in Versailles hielt und mit seiner höfischen Kirchenmusik Maßstäbe nicht nur für die französischen Komponisten setzte. Gilles, als Arbeitersohn in Tarascon, Südfrankreich, mit schwächlicher Gesundheit geboren, wurde ab 1679 als Chorknabe in Aix-en-Provence ausgebildet. Ab 1688 war er sous-maitre, und ab 1693 vertrat er dauerhaft seinen berühmten Lehrer Guillaume Poitevin als Chordirektor, um zwei Jahre später plötzlich Aix zu verlassen und die kleine Chorschule in Agde zu übernehmen. Ende 1697 schließlich trat Gilles seinen Dienst als Leiter der Kathedralmusik in der romanischen Kathedrale St. Etienne in Toulouse an, einer der bedeutendsten Kirchen Frankreichs. Dort müssen auch die Mehrzahl seiner Kompositionen entstanden sein, welche in der französischen Musikkultur hoch geschätzt wurden. Allerdings gilt heute das meiste als verloren (von den gesichert überlieferten 33 Motetten sind beispielsweise 17 verschollen), vieles scheint erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus den Toulouser Archiven verschwunden zu sein. Gilles Requiem jedoch ist in vielen verschiedenen Fassungen und Abschriften überliefert, weil es seinen Weg in die höfischen „Concerts spirituels“ in Paris gefunden und darüber weite Verbreitung erfahren hatte. Trotz seines frühen Todes wurde der Komponist im 18. Jahrhundert als einer der bedeutendsten Musiker in Frankreich geehrt. Sein Requiem wurde zur Trauerfeier für den bedeutenden Komponisten Rameau (1764) und für König Ludwig XV (1774) gespielt.

Über die Entstehungsgeschichte des Werkes werden voneinander abweichende Anekdoten überliefert. In jedem Fall schrieb Gilles das Werk anlässlich des Todes eines einflussreichen Toulouser Bürgers. Das Werk wurde jedoch nicht zu dessen Trauerfeier aufgeführt, sei es, weil den Auftraggebern das Werk zu fröhlich schien und Gilles deshalb nicht entlohnt worden war, sei es, weil er die von ihm geforderte große Orchesterbesetzung von der Kathedralverwaltung nicht genehmigt bekommen hatte. Erstmals erklang das Werk dennoch bald nach seiner Entstehung, nämlich zur Trauerfeier für den mit 37 Jahren nach kurzer Krankheit verstorbenen Komponisten selbst.

Im Kontrast zu Charpentiers „Dies irae“ klingt Gilles Requiem beschwingt und erlöst. Die Trauermusik steht überwiegend im fröhlichen F-Dur. Ohne komplizierte Polyphonie besticht die Komposition durch eine schwingvolle Melodieführung. Auch wenn die Bezüge zwischen den Sätzen sehr lose sind, erlebt man das Stück dennoch als eine in sich geschlossene Einheit. Die französische Punktierung durchzieht die langsamen Sätze als verbindendes Element, die fallende kleine Sexte als typisches eröffnendes Intervall des ersten Satzes prägt auch die Motivik der fugierten Passagen im Offertoire und in der Post-Communion, und schließlich tragen die vielen homophonen Chorpartien im tänzerischen Dreiertakt, welche die Sätze abschließen, dazu bei, den musikalischen Bogen zu spannen. Die dem Werk vorangestellte improvisierte Schlagzeug-Intrade entspricht einer französischen Tradition, gehört aber nicht zwingend zu Gilles Komposition.

In ihrer Schlichtheit will diese Musik nicht nach außen, sozusagen repräsentativ wirken, sondern führt friedvoll und ohne große Dramatik auf einen Weg zu sich selbst, von außen nach innen.

Anders dagegen die Musik Marc-Antoine Charpentiers (1643 – 1704). Von ihm hören wir heute die Vertonung der Sequenz aus dem Requiem, die interessanterweise in der Vertonung von Gilles ausgelassen ist. Dieses „Dies Irae“ ist voller Dramatik, opernhaft, fast höfisch: Mit großem kompositorischem Aufwand für Solisten, zwei Streichorchester und zwei vierstimmige Chöre malt Charpentier die Schrecken des Jüngsten Gerichts.

Charpentier hinterließ ein immenses Oeuvre, das, obwohl die meist säuberlich geschriebenen Autographen in einer wissenschaftlichen Faksimile-Ausgabe leicht zugänglich sind, bis heute selbst in Frankreich nur zum geringen Teil bekannt ist. Charpentier wollte, wie viele seiner Vorfahren, ursprünglich Maler und Bildhauer werden. Während seines Studienaufenthaltes in Italien ab ca. 1665/66 erkannte er durch seine Studien bei Carissimi seine eigentliche Berufung zum Musiker. Bei Carissimi erlernte Charpentier die Kunst des Kontrapunkts, der mehrchörigen Satztechnik, des madrigalesken Ausdrucks und kam mit der neu geschaffenen Gattung der ‚Historiae sacrae‘ seines Lehrers in Berührung. Um 1670 wieder zurück in Paris, fand er Aufnahme am Hof der Maria von Lothringen, die ihn, ebenso wie Elisabeth d’Orléans, genannt Madame de Guise, nahezu 20 Jahre lang unterstützte.

Über die „Prose des Morts“ sind keine zeitgenössischen Kommentare bekannt. Dies ist umso erstaunlicher, als die aus dem Kontext des Requiems herausgelöste Vertonung der Sequenz „Dies Irae“ in einer solch elaborierten Weise ausgesprochen ungewöhnlich war. So lässt sich nur aufgrund des von Charpentier verwendeten Papiers



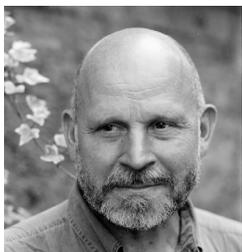
*Der junge Charpentier*



Madame de Guise  
(1656-1696)

und der Position innerhalb seiner zu Sammlungen gebundenen Autographen mutmaßen: Vermutlich wurde diese „grand motet“ in der ersten Hälfte des Jahres 1672 komponiert und anlässlich eines Gedenkgottesdienstes zum ersten Todestag Ludwig-Joseph von Lothringens, des vierundzwanzigjährig verstorbenen Gatten der Madame de Guise, aufgeführt. In diesem frühen Werk benutzt Charpentier alle in Italien erlernten Techniken zur dramatischen Gestaltung des Textes vom Jüngsten Gericht. So kündigt der dreistimmige Beginn des Werkes in renaissancehafter Kontrapunktik vom Tag des Zornes, dabei den gregorianischen Choral zitierend. Den kammermusikalischen solistischen Partien stehen große doppelchörige Tutti-Sätze gegenüber. Auch in diesen Abschnitten verbindet Charpentier kunstvoll Modernität mit alten Techniken, wenn er auf homophon deklamierende, harmonisch durch ungewohnt scharfe Dissonanzbildung akzentuierte Phrasen solche mit real achtstimmigen motivischen Imitationen folgen lässt, wie sie von G.P. da Palestrina stammen könnten. Das solistische ‚Tuba mirum‘ mit seinem martialisch fanfarenartigen Hauptmotiv wiederum macht das Bild von der letzten Posaune auf madrigaleske Weise unmittelbar erfahrbar und steht damit ganz in der barocken italienischen Operntradition, während das ‚Juste iudex‘ in der intimen Besetzung mit Soloviolen den ‚gerechten Richter‘ und ‚Fürsprecher‘ in typisch galanter Weise in das Umfeld des französischen Hofes rückt - eine subtile Huldigung oder auch Mahnung an König Ludwig XIV.

Dieses „Dies Irae“ ist somit ein großes barockes Wandgemälde, dekorativ und bewegend zugleich. Eine Musik von innen nach außen.



Pēteris Vasks (\* 1946)

Der protestantische Pfarrerssohn Pēteris Vasks (\*1946) schrieb seine Friedensbitte „Dona nobis pacem“ für gemischten Chor und Streichorchester unter dem Eindruck des Todes seines Vaters. Mit tonalen Mitteln inszeniert er stets neu das Zusammenspiel von Stimmen und Instrumenten: Mal trägt das Orchester, den Chor umspielend, die musikalische Entwicklung weiter, mal stützen die tiefen Streicher die a-cappella-Linien des Chores, bis am Ende das lange einstimmige ‚a‘ des Chores zum Bass und zur Basis der Gloriele der Streicher wird. Beeinflusst von der polnischen Schule mit Lutosławski und Penderecki wird Vasks' scheinbar einfache Tonsprache immer wieder mit der von Arvo Pärt verglichen. Ebenso eindrucksvoll und suggestiv wie die Musik Pärts, ist Vasks' Musik nicht so konstruktiv und karg wie die Pärts. Vasks' Modernität liegt darin, dass er in der Avantgarde längst ‚überwunden‘ geglaubte Elemente wie Tonalität und Schönheit nicht scheut, um seine Gläubigkeit in der Musik Klang werden zu lassen - eine Musik von innen nach innen.

Stefan Schuck

## Vorschau auf das weitere Programm des Hugo-Distler-Chores

**Sonntag, 16. Dezember 2012 um 17.00 Uhr:**  
**A-cappella-Konzert „Nordische Weihnacht“** in der  
Kirche Am Hohenzollernplatz

### **Wie Sie den Hugo-Distler-Chor unterstützen können:**

Sie können uns mit kleinen oder großen Spenden, Sponsoring oder Werbeanzeigen in unseren Programmheften unterstützen. Gerne nehmen wir Sie als Mitglied in unserem Förderverein auf. Vorteile einer Mitgliedschaft sind u. a. vergünstigte Eintrittskarten und laufende aktuelle Informationen über die Konzertveranstaltungen des Chores.

### **Spendenkonto:**

Hugo-Distler-Chor e.V.  
Konto-Nr. 477 077 104, BLZ 100 100 10 (Postbank Berlin)

### **Aktuelle Informationen und Kontakt:**

[www.hugo-distler-chor.de](http://www.hugo-distler-chor.de) und [info@hugo-distler-chor.de](mailto:info@hugo-distler-chor.de)

Martin zur Nedden, Tel. (030) 54 71 43 26  
(Vorsitzender des Hugo-Distler-Chors Berlin e.V.)

Sie möchten zu jedem Konzert des Hugo-Distler-Chores per e-Mail informiert und eingeladen werden? Dann abonnieren Sie unseren Newsletter: [www.hugo-distler-chor.de/newsletter](http://www.hugo-distler-chor.de/newsletter)

...oder füllen Sie einfach die ausliegende Rückantwortkarte aus. Den weichen Bleistift, ideal für Eintragungen während der Chorproben, schenken wir Ihnen.

Wir danken Ihnen herzlich für den  
Besuch unseres heutigen Konzertes und  
hoffen, dass es Ihnen gut gefallen hat!

Sagen Sie es weiter: Wir nehmen noch  
Tenöre und Bässe auf!

Wir freuen uns, Sie am 16. Dezember  
wieder begrüßen zu dürfen, und wünschen Ihnen  
einen gesunden Herbst!

*Ihr Hugo-Distler-Chor*