



Philharmonie
Luxembourg

Ich œur
or
oir



Edgar Degas, *Les Choristes*, 1876

Sommaire – Inhalt – Content

6 Éditorial – Editorial – Editorial

12 Stephen Johnson: *Choral Music in Germany, France and England*

20 Arnold Jacobshagen: *Die Chorsymphonie – ein tautologisches Paradoxon?*

32 Gaëtan Naulleau: *Le chef de chœur, monarque éclairé*

42 Christoph Gaiser: *Blicke auf das «Danach» aus sicherer Entfernung*

50 André Lischke: *Les chœurs russes, expression d'une âme collective*

64 Tatjana Mehner: *Stimme des Volkes, Traditionsbewahrer und Kommentator*

74 Benjamin Nicholas: *Choral Music in the 21st century*

84 Auteurs – Autoren – Authors

«*Oh ma patrie si belle et perdue*», entonne le chœur des esclaves de *Nabucco* de Giuseppe Verdi dans le célèbre «*Va, pensiero*». Loin d'avoir perdu sa patrie, la musique chorale semble au contraire l'avoir bien trouvée à la Philharmonie Luxembourg où les chœurs ne manquent pas d'être mis à l'honneur saison après saison. Et de la plus belle des manières, avec des concerts allant de la musique ancienne à l'opéra, en passant par des pièces tant sacrées que profanes, toutes époques confondues.

D'où l'envie d'enrichir – après ceux consacrés à Gustav Mahler, Johannes Brahms, la musique américaine et britannique, ou encore l'orgue du Grand Auditorium – d'un sixième volume cette collection de livres thématiques éditée depuis 2017 par la Philharmonie, abordant le thème de la musique chorale. Un sujet vaste, de par les périodes et genres concernés, dont la présente publication se veut un condensé d'approches incontournables.

Parmi elles, une étude comparative sur la musique chorale en Allemagne, en Angleterre et en France, sa présence au sein du répertoire symphonique, de la musique russe, contemporaine ou à l'opéra, sans oublier la figure du chef de chœur, véritable façonneur de voix.

Au chant de déploration des esclaves, préférons lui donc l'entraînant «*Gloire au pouvoir suprême*», chanté à gorges déployées par les chœurs dans *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, afin de célébrer,

avec ce petit livre, non seulement le pouvoir suprême de la musique, mais, surtout, son versant choral dans toute sa splendeur. Un petit livre qui, espérons-le, ira droit au c(h)œur de ses lectrices et lecteurs.

Nous vous souhaitons une bonne déambulation musicale!

Anne Payot-Le Nabour

Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy

Head of Artistic Planning Division

«*Oh mein Vaterland, so schön und verloren*», lauten übersetzt die ersten Worte, mit denen der Chor der versklavten Hebräer in Giuseppe Verdis *Nabucco* das berühmte «*Va, pensiero*» anstimmt. Die Chormusik hat ihre Heimat keineswegs verloren, sondern scheint sie im Gegenteil in der Philharmonie Luxembourg gefunden zu haben, wo Saison für Saison immer wieder Chormusik und Chöre zu Ehren kommen. Die Konzerte reichen von alter Musik über geistliche und weltliche Werke aus allen Epochen bis hin zu Opern.

Nach Gustav Mahler, Johannes Brahms, der amerikanischen und britischen Musik und der Orgel des Grand Auditoriums erscheint hiermit ein sechster Band der seit 2017 von der Philharmonie herausgegebenen Reihe thematischer Bücher. Er befasst sich mit dem Thema Chormusik, einem umfangreichen Gegenstand, was die betroffenen Epochen und Genres betrifft. Die vorliegende Publikation will in diesem Zusammenhang eine Zusammenfassung der wesentlichen Herangehensweisen an dieses Thema bereitstellen.

Dazu gehören unter anderem eine vergleichende Studie über Chormusik in Deutschland, England und Frankreich, ihre Präsenz im symphonischen Repertoire, in der russischen Musik, in der zeitgenössischen Musik und in der Oper sowie die Figur des Chorleiters als wahrer Stimmbildner.

Sie mögen mir beipflichten, dass wir dem Chor der Gefangenen aus *Nabucco* in inhaltlicher Hinsicht jenen vorziehen, den der Chor in Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* aus voller Kehle anstimmt: «*Gloire au pouvoir suprême*» (Ruhm sei der erhabenen Macht).

Und so wollen wir in diesem Buch nicht nur die erhabene Macht der Musik feiern, sondern vor allem auch ihre chorische Seite in all ihrer Pracht. Ein kleines Buch, das hoffentlich direkt ins Herz seiner Leserinnen und Leser trifft.

Wir wünschen Ihnen viel Spaß bei Ihren chormusikalischen Streifzügen!

Anne Payot-Le Nabour

Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy

Head of Artistic Planning Division

EN Editorial

«*Oh, my homeland, so beautiful and lost!*» chants the chorus of slaves in the celebrated «*Va, pensiero*» from Giuseppe Verdi's *Nabucco*. But choral music, far from having lost its homeland, seems on the contrary to have found one at the Philharmonie Luxembourg, where season after season choirs are showcased to the best possible effect, with concerts ranging from early music to opera and covering sacred and secular works from all eras.

Hence the idea of adding a sixth volume, on the subject of choral music, to the Philharmonie's signature collection of thematic books. Published since 2017, this collection which already includes volumes devoted to Gustav Mahler, to Johannes Brahms, to American and British music, and to the Grand Auditorium's iconic organ. In terms of the periods and genres involved this is a vast subject, in relation to which this latest publication is intended to be a compendium of fundamental perspectives.

These include a comparative study of the choral tradition across Germany, England and France; the presence of choral music in the symphonic repertoire, in Russian music, in contemporary music and in opera; and last but not least, the role of the choirmaster, a veritable shaper of voices.

So, rather than dwelling on the slaves' lament, let us focus on the rousing «*Glory to the supreme power*», sung at the top of their voices by the chorus singers in Gioacchino Rossini's *Guillaume Tell*,

as we celebrate, with this little book, not only the supreme power of music, but above all its choral component in all its splendour. A little book that we hope will go straight to the hearts of its readers.

We wish you a pleasant musical journey!

Anne Payot-Le Nabour

Publications Editor

Matthew Studdert-Kennedy

Head of Artistic Planning Division

EN Choral Music in Germany, France & England

Stephen Johnson

France, Germany and England – three very different cultures, with three very different stories when it comes to choral music. Given the grandeur of the Bourbon monarchy in pre-Revolutionary France and, given, in particular, Louis XIV's belief in his Divinely appointed role, one would expect majestic religious choral works to have been a priority. But, despite impressive exceptions like Marc-Antoine Charpentier's 1692 *Te Deum* (whose *Prélude* was for decades the theme tune for the Eurovision Broadcasts), it is mostly opera, ballet and keyboard music that we associate with Louis's Versailles today.

The Revolution of 1789 changed all that. Choral music, especially massed choral music, was now seen as a way of uniting and rousing people in a common cause. This reached a peak during Robespierre's «Festivals of the Supreme Being», where choral and orchestral works on a massive scale formed the artistic centrepiece. Luigi Cherubini was the most prestigious contributor, though it's striking that his two great settings of the Requiem Mass occur, respectively, after the final defeat of Napoleon in 1815 and the restoration of Bourbon rule in 1830. Joseph Gossec's huge, magnificently theatrical *Requiem* was actually written in 1760, but it came into its own during massed public tributes to the martyrs of the storming of the Bastille, and it set the tone for what was to follow.

In fact, it did so for some time after the French Republic had collapsed back into conservatism. There's a tendency even today to think of Hector Berlioz's massive, spectacular *Requiem* (1837), *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) and *Te Deum* (1850) as bizarre aberrations – the products of an eccentric mind given to grandiose ambition. But examples like the Gossec show that Berlioz was working in a well-established tradition, one that survived upheaval, and that big choral-orchestral monuments continued to be seen as a force for unity and stability in what continued to be a politically unstable country.

After the devastation of the Franco-Prussian War and the putting down of the Paris Commune insurrection, relative order was restored by the Third Republic, and now something rather unusual happens in French choral music. Gabriel Fauré's beautifully restrained *Requiem* (1877–1890) hardly fits with popular notions of epochal art, and yet its influence on French music was to be lasting. The glorious choral works of Lili Boulanger, especially *Du fond de l'abîme* (Psalm 130, 1914–1917) and *Vieille Prière bouddhique* (1917) would have been very different without Fauré's example; as too would the exquisite later choral works of Francis Poulenc, despite his insistence that he loathed the Fauré. And perhaps Fauré's delicacy and sensuous restraint left a mark on Pierre Boulez's early *Le Visage nuptial*, and particularly its final version of 1989. It is rather strange that such a devoutly religious composer as Olivier Messiaen should have left no big, significant choral work, and that what he did leave should be eclipsed by Maurice Duruflé's much more accessible but undeniably deeply-felt *Requiem* (1947), in which Fauré is clearly the musical father figure.

When it comes to choral music in the German lands, there is one big name to consider: Martin Luther. Unlike several other leading religious leaders of the Reformation (most notably Jean Calvin), Luther had a



Gustav Spangenberg, *Martin Luther and his family*, 1866

very positive view of music, and of singing in particular. After the Bible, music was, for Luther, the most important revelation of God in this life. He had a motto: «*Tonus est anima verbi*» – the tone, the sung note, is the soul of the word, and scripture reveals its essence when sung. Long before the French Revolutionaries, Luther realised how singing together could unite people and enhance their devotion to the true cause. It's no accident that so many outstanding composers – and not just religious composers – emerged from Lutheran educations. The name Johann Sebastian Bach immediately leaps to mind, but there were other Bachs who produced outstanding choral music, and let's not forget the great precursor, Heinrich Schütz, who found the music in the German language long before Johann Wolfgang von Goethe did the same in poetry.

Even though George Frideric Handel's vocal and choral music is overwhelmingly in other languages than his native German, his feeling for language, and especially for the Germanic English language in his later oratorios, is a testimony to the power of Luther's thinking. So too are the oratorios and other choral pieces of Felix Mendelssohn Bartholdy, whose engineering of the first performance for nearly a century of Bach's *Matthäus-Passion* in Berlin in 1829 (he was just 19) was to have incalculable consequences in German music up to now. The religious and secular choral works of Robert Schumann, including his winsome *Das Paradies und die Peri* (Paradise and the Peri, 1843), *Requiem* (1852), and even the deliciously romantic, utterly unclassifiable *Requiem für Mignon* (1849), are all in some way rooted in Bach.

And while neo-Bachian works can be found, the influence of Johann Sebastian Bach and of Martin Luther proved most fertile in areas the great reformer could never have envisaged. Johannes Brahms professed himself an atheist, yet he returned to religious imagery over and over again, most strikingly in his grand but strikingly un-monumental *Ein deutsches Requiem*, composed out of a personal need to find consolation after his mother's death in 1865, on a text entirely derived from Luther's seminal translation of the Bible, but which manages to dodge doctrinal assertion and concentrate on the need for comfort in the face of loss. Then there are Richard Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862–1867) and *Parsifal* (1877–1882): in the latter the influence of Bachian counterpoint can be felt even in the most luscious choral writing, while *Meistersinger* the Lutheran chorale, designed to create a sense of massed belonging in church congregations, becomes a symbol of a rejuvenated German community, united in honouring its German *Meisters*.

But after that – what? The rich tradition of religious choral music, from Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn onwards, continued to inspire composers in the Catholic Austrian territories. But in the now-united Germany, after a handful of contributions from



Michael Echter, *Die Meistersinger von Nürnberg*

Richard Strauss, including the hugely challenging two choruses of 1897 and the texturally complex, almost unperformable *Deutsche Motette* (1913), we have only isolated growths like Hans Pfitzner's somewhat dubious *Von deutscher Seele* (Of the German Soul, 1921, rev. 1937), Hanns Eisler's equally questionable *Lenin Requiem* (1935–1937) or, musically more impressive and politically less controversial, Paul Hindemith's Whitman-based *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (1946). Then, in the late 1970s, Wolfgang Rihm emerged, impressing particularly with his thorny but powerful *Deus passus* (2000) and *Et lux* (2014).

The English story is the strangest of the three. Who could deny that the period of the Tudor monarchs, following England's own Reformation in the first half of the sixteenth century, produced some of the most glorious religious choral music ever composed? William Byrd's

three masses, and his poignant shorter masterpiece *Ave verum corpus* (published 1605) are treasures, while Thomas Tallis's radiant 40-part *Spem in alium* (I have hope in none other) has achieved iconic status across the world. After the English Civil War, Oliver Cromwell's Puritan Republic marks a dismal hiatus musically, until the Restoration of the monarchy and the Anglican Church in 1660 is followed by the brilliant but all-too-brief career of Henry Purcell. Outstanding amongst Purcell's many, mostly short, choral masterpieces, are the sombre, stunningly original motet «*Jehovah, quam multi sunt hostes mei*» (Jehovah, how many are my enemies, 1694) and the joyous *Ode for St Cecilia's Day* (1683–1692).

But then, after Purcell's death in 1695, the great burst of native creativity suddenly halts. Although religious choral music remained central to English musical life in the eighteenth and nineteenth centuries, almost to the exclusion of opera (as Wagner noted ruefully after his first visit to London in 1855), the leading figures were Handel, then Queen Victoria's favourite Mendelssohn. It was in the nineteenth century that a great English institution, the popular choral society was born. Within in this, some home-grown talent was able to achieve success on a local scale: John Stainer's *The Crucifixion* (1887) remained popular in amateur circles for nearly a century.

But it was the arrival of Edward Elgar on the scene, at the beginning of the twentieth century, that fully restored native self-confidence. Interestingly, Elgar's *Parsifal*-influenced *The Dream of Gerontius*, soon to become a national institution, was something of a flop at its Birmingham premiere in 1900, and it was only when it was taken up in Germany the following year that it began to be recognized as the major achievement it is. Just before that, however the African-English Samuel Coleridge-Taylor scored a major hit with his dramatic cantata *Hiawatha's Wedding Feast* (1898). Ralph Vaughan Williams's fully choral *A Sea Symphony* (1903–1908) was the first peak in a mountain chain that included such masterpieces as the

apocalyptic *Sancta Civitas* (The Holy City, 1925) and the impassioned prayer for peace *Dona nobis pacem* (1936). Scores of choral compositions followed from other hands, most strikingly William Walton's enthralling blood-and-thunder *Belshazzar's Feast* (1931).

In England the tradition continued after, and even during World War Two. Michael Tippett's anguished pacifist oratorio *A Child of Our Time* (1939–1941) remains an international favorite, and the Anglican choral tradition was further enriched by Herbert Howells, and recently three outstanding choral composers: Roxanna Panufnik, Ian Venables and



Benjamin Britten at rehearsals for the premiere of the *War Requiem* at Coventry Cathedral

James MacMillan, whose motet «*Who can separate us*» stood out for many at the Coronation of King Charles III in 2022. But the most successful of all modern English choral works is Benjamin Britten's *War Requiem* (1962) composed for the re-consecration of the new

Coventry Cathedral (the old cathedral had been destroyed in the Blitz). First performed with English, Russian and German soloists, it interweaves movingly the words of the requiem mass (such an enduring inspiration for composers) with the poems of the soldier Wilfred Owen, killed at the end of World War One. Like Tippett's *A Child of Our Time* it speaks just as urgently to us today, threatened again by angry nationalism and prejudice, reminding us, like Bach, that singing together can bring solidarity and strength when both seem in short supply.

DE Die Chorsymphonie – ein tautologisches Paradoxon?

Arnold Jacobshagen

Die Existenz von Chorsymphonien mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, denn unter einer Symphonie versteht man – einschlägigen Lexika zufolge – ein gewöhnlich aus mehreren Sätzen bestehendes Werk für Orchester, das seit dem späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart eine dominierende Stellung im Konzertleben behauptet. Schaut man indes in die Begriffsgeschichte insgesamt, so zeigt sich, dass die Exklusivität der Instrumentalmusik dabei nur für einen relativ kurzen Zeitraum Bestand hatte.

«Symphonie» bedeutet Zusammenklang und war als Titel von musikalischen Werken bereits seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlich. Anfangs wurden jedoch ausschließlich Vokalwerke als Symphonien betitelt. Häufig wurden Anthologien zahlreicher Motetten oder Madrigale unter diesem Namen zusammengefasst. So gab der Verleger Hubert Waelrant 1585 eine Sammlung von 59 Madrigalen unter dem klangvollen Titel *Symphonia angelica* heraus. Für die Wahl der damals noch seltenen Bezeichnung scheint der außerordentliche Umfang des gedruckten Werkes eine wichtige Rolle gespielt zu haben, und ihre «Größe» sollte die Symphonie auch später gegenüber anderen musikalischen Gattungen emporheben. Eine Schlüsselrolle für die allmähliche Begriffsverlagerung in Richtung Instrumentalmusik spielten die *Sacrae Symphoniae* (1597) von Giovanni Gabrieli, eine «gemischte» Sammlung von 45 Motetten und



Straßenschild in Miami

16 Instrumentalsätzen (Canzoni). Gabrielis Schüler Heinrich Schütz veröffentlichte 1629 in Venedig seine *Symphoniae sacrae* in dem damals in Italien modischen vokal-instrumentalen Mischstil. Das Zusammenklingen von Stimmen und Instrumenten war für sie konstitutiv, so dass es tautologisch wäre, sie Chorsymphonien zu nennen.

Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelte sich die Bedeutung von Symphonie beziehungsweise «Sinfonia» allmählich in Richtung reiner Instrumentalkompositionen. Damit trat die Gattung in Konkurrenz zur «Sonate», wie damals mehrsätzliche Kompositionen für Instrumentalensembles überwiegend genannt wurden. Zugleich blieb der ursprüngliche Zusammenhang mit der Vokalmusik dadurch erhalten, dass man die Instrumentaleinleitung von Opern und Oratorien als «Sinfonia» bezeichnete. Erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts entwickelte sich hieraus die Konzertsymphonie als eigenständige, nunmehr rein instrumentale Gattung.

Dass bereits im frühen 19. Jahrhundert wieder erste Beispiele für die Integration vokaler Elemente in die Symphonie begegnen, ist vor dem Hintergrund dieser Begriffsgeschichte eigentlich gar nicht so überraschend. Und entgegen weitverbreiteter Auffassung war Beethovens *Neunte Symphonie* (1824) keineswegs die erste Vokalsymphonie im 19. Jahrhundert. Zu ihren Vorläufern zählte die *Schlacht-Symphonie mit Gesängen* des Münchener Hofkapellmeisters Peter von Winter, die 1813 uraufgeführt und später auch im Druck erschienen war. Es handelt sich um ein patriotisches Werk aus der Zeit der Befreiungskriege, das in unmittelbarem Wettbewerb mit Beethovens ebenfalls 1813 entstandener Kriegssymphonie (ohne Chor) *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* und anderen ähnlichen Gelegenheitswerken stand. 1820 wurde Winters Vokalsymphonie auch in London in einer Bearbeitung von Henry Rowley Bishop und mit neuen Gesangstexten gespielt, was insofern interessant ist, als Beethovens *Neunte* ein Auftragswerk der London Philharmonic Society war und dort – allerdings erst im Anschluss an die vorgezogene Wiener Uraufführung – 1825 erstmals erklang.

Brachten die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege patriotische Chor- und Orchesterwerke in großem Stil hervor, so bildet Beethovens *Neunte* zweifellos den zentralen

Bezugspunkt der Chorsymphonik im 19. Jahrhundert. Auch die gattungstypische viersätzig Anlage, bei der das Chorfinale der Zielpunkt ist und das Werk auf monumentale Weise krönt, diente als Modell für zahlreiche spätere Komponisten. Überspitzt formuliert ließe sich sogar Beethovens *Neunte* in die eingangs geschilderte Begriffsgeschichte einreihen und als ein Vokalwerk auffassen, dem – wie in einem italienischen Oratorium oder einer Oper des 18. Jahrhunderts – eine dreiteilige Sinfonia vorangestellt ist.

Entscheidend für die allmähliche Entwicklung eines chorsymphonischen Repertoires war die Bildung von bürgerlichen Chorvereinigungen und Singakademien. So kam es in verschiedenen europäischen Ländern zu einer veritablen Gründungswelle von Musikvereinen, die sich für die öffentliche Aufführung großer Chorwerke außerhalb der Kirchen stark machte. Diese Bewegung wurde von Laienchören in gemischter Besetzung getragen. Die große Beliebtheit des Chorwesens im 19. Jahrhundert erklärt sich nicht zuletzt aus der niederschweligen Gelegenheit, Frauen und Männer aus dem gebildeten Bürgertum in einer gemeinsamen und gesellschaftlich angesehenen künstlerischen Aktivität zusammenzuführen. Auch wenn die meisten Komponisten von Vokalsymphonien des 19. Jahrhunderts auf Beethoven Bezug nehmen, so lassen sich dabei vor allem in Frankreich und Deutschland unterschiedliche Traditionslinien verfolgen. Bei Hector Berlioz, auf den auch die Bezeichnung «Chorsymphonie» («*Symphonie avec chœur*») zurückgeht, verbindet sich die Vorstellung eines musikalischen Dramas mit der gleichzeitigen Orientierung am Gattungsanspruch Beethovens. So überlagert Berlioz die sieben Sätze seiner «dramatischen Symphonie» *Roméo et Juliette* (1839) mit einer dreiteiligen Großform. Neben Chornummern und dramatischen Soloszenen stehen rein instrumentale symphonische Sätze, darunter ein sehr umfangreicher langsamer Satz (*Scène d'amour*) sowie das berühmte Scherzo *La Reine Mab, ou la Fée des songses*.



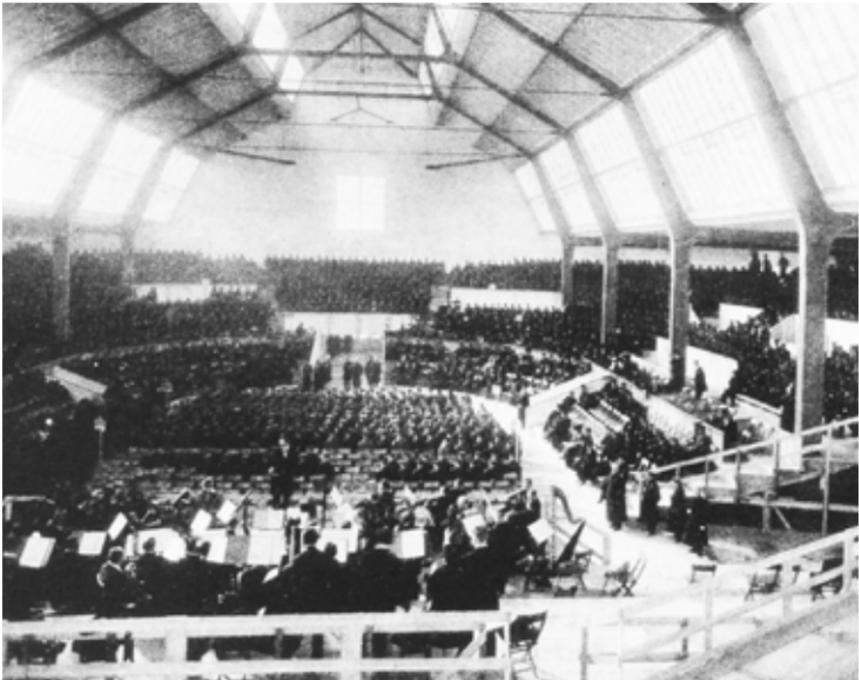
Kittelscher Chor in der Berliner Singakademie, 1925



Wenige Jahre später kam in Frankreich mit der sogenannten «Ode-Symphonie» eine weitere symphonische Zwischengattung in Mode. Abgesehen von großen Chören gibt es in Werken dieser Art zumeist auch einen Sprecher, der die inhaltlichen Bezüge der Musik zu erläutern hat. Als Prototyp dieser Tendenz erlangte vor allem Félicien Davids *Le Désert* (1844) große Berühmtheit als ein Werk, das den musikalischen Exotismus mitbegründete. Aber auch beispielsweise *Christophe Colomb* (1846) desselben Komponisten oder die fünf-sätzig «Symphonie orientale» *Le Sélam* (1850) von Ernest Reyer sowie die Symphonische Ode *Vasco de Gama* (1857) von Georges Bizet sind dieser hybriden Richtung zuzuordnen. In Deutschland spielte Felix Mendelssohns *Zweite Symphonie* als Chorsymphonie mit dem Titel *Lobgesang* (1840) eine Schlüsselrolle. Es handelt sich um eine Verbindung aus Symphonie und Kantate mit insgesamt zehn Nummern, von denen die erste aus einer dreiteiligen Sinfonia besteht. An insgesamt sechs Sätzen sind Chöre maßgeblich beteiligt. Als Leipziger Gewandhauskapellmeister, langjähriger Leiter der Niederrheinischen Musikfeste und Komponist bedeutender Oratorien hatte Mendelssohn eine besonders starke Affinität für monumentale Chor- und Orchestermusik.

So unterschiedlich diese textgebundenen Werke für Soli, Chor und Orchester im Einzelnen auch sein mögen, lassen sich ihre Vokalabschnitte deutlich auf die Gattungen der Hymne (Beethoven), der Oper (Berlioz), des Oratoriums (David) und der Kantate (Mendelssohn) beziehen. Und mit diesen Vokal-gattungen teilen die verschiedenen Ausprägungen der Chorsymphonie den Anspruch, ein Maximum vokaler und instrumentaler Ressourcen in einem großformatigen und repräsentativen Musikwerk für das öffentliche Konzertleben zu vereinen.

Gleichsam eine Brücke zwischen diesen französischen und deutschen Traditionssträngen wollte Franz Liszt mit seiner *Dante-Symphonie* (1856) und der *Faust-Symphonie* (1857) bauen, die sich als mehrsätzig Chorsymphonien vom neuen Genre der einsätzigen Symphonischen Dichtung distanzieren, das Liszt selbst kurz zuvor begründet hatte. Tatsächlich blieb das Kriterium der Mehrsätzigkeit (im Unterschied zur einsätzigen Symphonischen Dichtung) weiterhin bestimmend, und viele umfangreiche Chorsymphonien des späten 19. Jahrhunderts sind in sich stark gegliedert. So besteht etwa César Francks rund einstündiger «Poème-symphonique» *Rédemption* (1872) aus insgesamt acht Vokalsätzen (darunter sieben Chöre und eine Sopranarie), die symmetrisch um ein zentrales «Morceau symphonique» als fünftem Satz gruppiert sind. Eine gewissermaßen



Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers *Achter Symphonie* in München, 1910

umgekehrte Struktur findet sich in *Kullervo* (1889), einer fünfsätzigen Symphonie für Sopran, Bariton, Männerchor und Orchester von Jean Sibelius über eine Episode aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala*. Hier steht als dritter und umfangreichster Satz eine dramatische Liebesszene mit Chor im Zentrum, in welcher der jugendliche Titelheld nichtsahnend seine eigene Schwester verführt.

Die Erweiterung der Symphonie um das vokale Element zielte bei Gustav Mahler ganz bewusst auf die Überwindung herkömmlicher Gattungsgrenzen. Indem Mahler immerhin in der Hälfte seiner zehn vollendeten Symphonien den Gesang beteiligte (*Zweite, Dritte, Vierte, Achte* und *Das Lied von der Erde*), verlor die Vokalsymphonie bei ihm den Status des Sonderfalls und wurde fast schon zu einem «Markenzeichen». In Mahlers *Achter Symphonie* sowie dem *Lied von der Erde* ist das vokale Element nicht auf einzelne Sätze beschränkt, sondern fast durchgängig präsent. Mahlers historische Rolle als Wegbereiter der Chorsymphonie sollte gleichwohl nicht überschätzt werden, da seine Kompositionen in der Öffentlichkeit bis etwa 1960 relativ wenig Beachtung fanden. Erst danach erlebten sie eine phänomenale Auferstehung, und der Komponist wurde recht plötzlich zu einem der herausragenden Repräsentanten der Moderne aufgewertet.

Als früheste russische Vokalsymphonie gilt die *Erste Symphonie* von Alexander Skrjabin (1900), während die jeweils dritten Symphonien von Karol Szymanowski (1916) und George Enescu (1921) als repräsentative Beispiele für das Genre in Polen und Rumänien gelten können. Eine bedeutende Chortradition bestand auch in Großbritannien, wo ab der Jahrhundertwende besonders zahlreiche großbesetzte Chorsymphonien entstanden: *A Sea Symphony* von Ralph Vaughan Williams (1909), die *First Choral Symphony* (1924) von Gustav Holst oder die *Spring Symphony* (1947) von Benjamin Britten zählen noch heute zum Repertoire. Chorsymphonien mit politischem Bezug entstanden nach der Russischen Revolution in der jungen Sowjetunion. Den Anfang machte bereits die sogenannte «Revolutionäre»

Symphonie N° 6 (1923) von Nikolai Myaskovsky. Weitaus bekannter ist jedoch Dmitri Schostakowitschs *Zweite* («Oktober-Symphonie»), ein Auftragswerk zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution (1927), sowie dessen *Dritte* («Mai-Symphonie», 1930), deren Chorfinale den Tag der Arbeit preist.

Seit den 1920er Jahren finden sich zunehmend auch Vokalsymphonien mit religiösen Texten. Als Höhepunkt dieser Entwicklung und bedeutender Impuls für weitere Werke kann sicherlich die *Psalmensymphonie* (1930) von Igor Strawinsky angesehen werden. Obwohl das Werk in drei Sätzen strukturiert ist, in denen jeweils ein anderer Psalm für Chor und Orchester vertont ist, fällt auch hier die enorme Schlusssatzlastigkeit auf, die seit Beethovens *Neunter* die Chorsymphonik geprägt hat. Ungewöhnlich ist zudem auch die Orchesterbesetzung, die sich bei Strawinsky auf Blasinstrumente, Schlagzeug, zwei Klaviere sowie tiefe Streicher (nur Cello und Kontrabass) beschränkt und aufgrund der perkussiven Elemente, der komplexen Holzbläser-Fuge des zweiten Satzes sowie der lateinischen Sprache eine distanziert-archaische Aura entfaltet. Leonard Bernstein vertonte in seiner *Symphonie N° 3 (Kaddish)*, 1963 einen der zentralen Gebetstexte des Judentums. Darius Milhaud integrierte 1946 in seine *Symphonie N° 3* zum Gedenken an das Ende des Zweiten Weltkriegs ein ganzes *Te Deum*. Diese Kompositions-idee geht möglicherweise auf Anton Bruckner zurück, der seine *Neunte Symphonie* nicht mehr vollenden konnte und gesagt haben soll, man solle anstelle des vierten Satzes sein *Te Deum* aufführen. In dieser Kombination als Doppelwerk haben tatsächlich bis heute zahlreiche Aufführungen von Bruckners *Neunter* stattgefunden und damit ebenfalls einen direkten Bezug zu Beethovens Chorsymphonie hergestellt.

Überhaupt ist es auffällig, dass viele Komponisten, sofern sie eine entsprechende Zahl von Symphonien erreichten, in ihrer jeweils neunten den Chor beteiligten, so beispielsweise Kurt Atterberg (*Sinfonia Visionaria*, 1956), Mieczysław Weinberg (1967), Edmund

Rubbra (*Sinfonia Sacra*, 1972) oder auch Hans Werner Henze (1997). Der Finalsatz aus Beethovens *Neunter* hat heute als offizielle «Europahymne» auch den Status einer politischen Festsymphonie.

Nicht selten wurden Chorsymphonien in den letzten Jahrzehnten für große Jubiläumsfeierlichkeiten in Auftrag gegeben, so etwa zum 100. Todestag des amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln (*Symphonie N° 10* von Roy Harris, 1965) oder zum 500. Geburtstag des Astronomen Nikolaus Kopernikus (*Symphonie N° 2* von Henryk Górecki, 1972). Krzysztof Penderecki *Siebte Symphonie* (1996) entstand für die Dreitausendjahrfeier Jerusalems, Tan Dun *2000 Today: A World Symphony for the Millenium* wurde weltweit am 1. Januar 2000 von 57 Fernsehsendern ausgestrahlt. Michael Nyman schrieb seine *Symphonie N° 11 (Hillsborough Memorial)*, 2014 zum 25. Gedenktag für die Opfer des Stadionunglücks von Sheffield, Paul Spicer erinnert in *Unfinished Remembering* (2014) umstandslos sogar an alle Helden jeder Generation. Und auch in Zukunft dürfte das tautologische Paradoxon der Chorsymphonie vor allem der repräsentativen musikalischen Erinnerungskultur zur Ehre gereichen.

photo: Alfonso Salgueiro



FR Le chef de cœur, monarque éclairé

Gaëtan Naulleau

Dans le meilleur des mondes possibles, Andrew Nethsingha serait une célébrité ou, tout du moins, un nom familier des amateurs de musique classique sur tous les continents. Ce qu'il a su accomplir avec ses choristes le 6 mai 2023, à l'Abbaye de Westminster, devant les centaines de millions de téléspectateurs et d'auditeurs saisis par le grand spectacle du couronnement de Charles III, aurait dû lui valoir une renommée immédiate et mondiale. Un jour peut-être mais pour l'heure, interrogez au hasard un ami croisé au concert : « Andrew qui ? ».

Si l'impressionnante solennité du sacre a éclipsé son ornement le plus abondant, les amateurs de chant choral ont su reconnaître un exploit : par le nombre des polyphonies qui ont jalonné la cérémonie, par la diversité de leurs styles, par la perfection majestueuse de l'art choral qui s'exprimait sans filet – et reposait comme il se doit sur des enfants pour les parties de sopranos. Un exploit, encore, dans le *Te Deum* : au terme d'un parcours éprouvant, la fresque de William Walton, composée pour le couronnement précédent était un feu d'artifice. Et Nethsingha n'a pris la direction du chœur qu'en janvier ! Ne pourrait-il être aussi célèbre que Sir Simon Rattle ? Ne pourrait-il être... « sir » pour commencer ? Un rapide coup d'œil aux titres de noblesse accordés outre-Manche désole : chefs d'orchestre, oui, de chœur, non. Et cela dans un pays dont le monde entier jalouse l'art choral. « Sir » John Eliot Gardiner, certes, mais lui partage son activité entre les deux domaines.



Andrew Nethsingha

L'injustice aide à chercher ce qui serait propre aux chefs de chœur, hormis l'absence de baguette à leur main et d'instrument face à eux. La sédentarité est un caractère essentiel : un seul chœur à la fois, auquel son titulaire est en général attaché pendant de longues périodes, rarement ponctuées par des tournées internationales – exceptions pour quatre ou cinq happy few – et par des invitations ponctuelles à diriger d'autres phalanges. Il en résulte un lien permanent et quasi exclusif avec l'outil qu'il façonne, dont il sait prévenir les dérapages, flatter les points forts et voiler les faibles, ménager la fatigue lors de répétitions plus nombreuses que celles d'une formation symphonique.

La connexion intime nouée entre un ensemble vocal et son mentor se traduit par une forme d'expression propre à l'art choral et à sa précieuse fragilité. Les sopranos ou les ténors les plus aguerris ne



Trois enfants de chœur et leur maître de musique, gravure de 1488

seront jamais aussi fiables qu'un pupitre de violons ou de bois. Un chef de chœur doit inspirer et stimuler ses voix mais aussi les protéger. Connaît-on d'ailleurs un seul chef d'orchestre de renom qui se risquerait à un programme choral a cappella ? Un chœur n'a ni premier violon, ni chef de pupitre : l'autorité s'y exprime de façon plus horizontale, sans ce type d'interfaces essentiels dans l'« anatomie » hiérarchisée des formations symphoniques. Un chœur ne se dompte pas.

Ce lien particulier remonte aux origines mêmes du chant choral, beaucoup plus anciennes que celles des orchestres. Au Moyen Âge, quand l'art polyphonique se répand et devient la norme dans les cathédrales disposant de revenus suffisants, la figure émergente du maître de musique est à la fois celle d'un compositeur et celle d'un « maître des enfants » : il vit en permanence avec eux, assure leur formation musicale, veille à leur bonne participation à la liturgie et au chant polyphonique. Il lui revient de construire entièrement son outil vocal – le terme maîtrise, à l'époque, ne désigne pas l'institution mais le bâtiment occupé par les garçons et leur maître. En France, dans les cathédrales et même à Versailles, tous les compositeurs de musique d'église ont assuré ce véritable sacerdoce jusqu'à la fin de l'Ancien Régime : dispenser à de jeunes chanteurs l'enseignement qu'ils ont eux-mêmes reçu dans une maîtrise, tout en fournissant les polyphonies attendues dans la messe et les offices.

En marge des institutions religieuses, une autre branche du chant choral se développe à la fin du 18^e siècle et gagne vite une importance majeure dans la vie musicale : des académies réunissent des amateurs, une ou plusieurs fois par semaine. Leurs chefs disposent d'ensembles plus étoffés qu'à l'église et leur travail est d'une autre nature : si les maîtrises ne répètent quasiment pas et servent sans cesse la liturgie, les répétitions, parfois publiques, sont au contraire l'activité principale des académies chorales.

Celle fondée à Berlin, en 1791, par Carl Friedrich Christian Fasch fut le berceau d'une nouvelle discipline doublée d'une esthétique novatrice. Un chef de chœur danois, qui assiste en 1797 à l'une des répétitions publiques de Fasch et de ses quatre-vingt-quatre choristes, n'en croit pas ses oreilles. Il n'est pas tant surpris « *par l'intonation et la qualité de la mise en place que par une direction calme et presque imperceptible, ce qui lui avait semblé impossible jusqu'alors* ». Là où leurs collègues battent la mesure ostensiblement et parfois bruyamment pour garantir une cohésion, Fasch, et Carl Friedrich Zelter par la suite, sont parvenus à se faire oublier dans l'harmonie patiemment préparée de son chœur. La présence de femmes au pupitre des sopranos, et non plus de jeunes garçons, fut un atout décisif dans cette évolution vers un groupe vocal plus malléable, disposé à d'importants progrès.

Les hybridations de ces deux modèles, que presque tout oppose, seront d'autant plus diverses qu'un troisième type, le chœur d'opéra, gagne également en importance au 19^e siècle. La figure du chef de chœur se transforme à l'avenant et s'adapte à un répertoire élargi : si les nouvelles compositions confrontent parfois les choristes à des difficultés inédites, la redécouverte des musiques anciennes, et de Giovanni Pierluigi da Palestrina en premier lieu, ne pose pas moins de défis.

Tout change, sauf le lien particulier unissant un chef à son chœur. Une anecdote le résume peut-être. C'était à Londres il y six ans, l'auteur de cet article était allé entendre Sir John Eliot Gardiner, son Monteverdi Choir et ses English Baroque Soloists enregistrer le *Magnificat* de Johann Sebastian Bach. Leur première version a marqué son temps : au début des années 1980, sous le label Philips, elle a posé un jalon dans la reconnaissance d'un style choral tout à la fois athlétique et subtil, inédit par la maîtrise du moindre détail

rythmique au sein de la polyphonie. Trois décennies après, Gardiner remettait donc l'œuvre sur le métier, avec un chœur entièrement renouvelé au fil des ans. On pouvait s'attendre à le voir galvaniser ses troupes dans le premier mouvement : au contraire, il s'attachait surtout à canaliser, et même à refréner, l'énergie phénoménale jaillissant de chaque pupitre.

Il s'agissait de la version en mi bémol majeur du *Magnificat*, comprenant quatre numéros supplémentaires, dont une sorte de madrigal pastoral et charmant, a cappella. Après quelques mesures, Gardiner s'éloigne afin d'aller à l'autre bout de l'église écouter la balance. Il fait signe à son organiste de prendre sa place : aussitôt, le son du chœur change et surtout, ce qui était délicat passe la limite du maniéré. La réactivité proprement unique du Monteverdi Choir impose de doser la moindre impulsion.

La faible renommée dont jouissent aujourd'hui les chefs de chœur – à moins d'être aussi chefs d'orchestre – est d'autant plus injuste que nous leur devons un âge d'or. Si les connaisseurs des orchestres symphoniques professent, tous ou presque, une nostalgie pour ce que furent les plus grandes phalanges il y a trente, cinquante ou quatre-vingts ans, les amateurs de chant choral mesurent à l'inverse les progrès faramineux dont cette discipline a bénéficié depuis quelques décennies seulement. Combien de chœurs virtuoses était-il possible d'applaudir en France au début des années 1970 ? Combien pouvaient chanter au débotté le *Dixit Dominus* de Georg Friedrich Händel, le vertigineux « *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* » op. 74 de Johannes Brahms ou *Figure humaine* de Francis Poulenc ? Aujourd'hui, on ne les compte plus. La métamorphose n'est pas moins redevable à la professionnalisation accrue des ensembles vocaux qu'à la façon dont les chefs en ont profité pour élargir l'éventail des possibles et nourrir leur imagination sonore.



Sir John Eliot Gardiner à la tête du Monteverdi Choir



L'aplomb et les raffinements fantastiques des jeunes garçons réunis à Westminster Abbey lors du couronnement sont-ils le privilège d'une tradition ancestrale, propre aux maîtrises anglaises ? L'idée a tout pour séduire. Le chœur remonte à la fin du 14^e siècle, ses aubes rouges semblent venir d'un autre temps, la liturgie est l'espace privilégié des continuités. Mais l'idée se heurte vite à l'évidence. Écoutons la plus célèbre des maîtrises anglaises, celle de King's College à Cambridge, dans ses disques des années 1930 : même effectif, même lieu, et pourtant la texture et la palette chorales sont méconnaissables. Les historiens qui ont interrogé cette évolution ont souligné l'importance de Boris Ord (*director of music* de 1929 à 1957) et celle des retransmissions radiophoniques d'offices à King's College faites dès les années 1940, puis relayées par de nombreux enregistrements commercialisés : de nouveaux standards choraux se sont imposés insidieusement pour un nouveau contexte d'écoute.

Un certain angélisme est devenu la signature sonore du King's College remodelé par David Willcocks... tandis qu'à quelques centaines de mètres de là, le génial George Guest développait à St John's College une tout autre griffe sonore, plus sanguine et incarnée, adaptée à l'acoustique très particulière du lieu – Andrew Nethsingha fut d'ailleurs l'un des *organ scholars* qui ont assisté George Guest, auquel il a succédé en 2002.

L'extraordinaire émulation qui se jouait dans les années 1960 entre les deux principales maîtrises de Cambridge a laissé une empreinte profonde sur le chant choral. Mais pour être équitable, il faudrait citer aussi bien les influences majeures (et opposées) de Karl Richter et d'Eric Ericson, puis celles de Helmuth Rilling, Michel Corboz, Uwe Gronostay, John Alldis, John Rutter, Sir John Eliot Gardiner bien sûr, Michel Piquemal, Philippe Herreweghe, Peter Phillips, Marcus Creed, Paul Van Nevel, Laurence Equilbey et d'autres encore, qui n'ont pas seulement « dirigé » des chœurs : tous ont pris part activement au

renouveau des techniques, des effectifs, du répertoire,
des esthétiques... La bonne santé dont l'art choral jouit aujourd'hui
est celle d'un art jeune car, grâce à eux, brillamment refondé.

DE **Blicke auf das «Danach» aus sicherer Entfernung**

Über die Beliebtheit von Mess- und Totenmessvertonungen im Konzertsaal
Christoph Gaiser

Darbietungen geistlicher Werke mit Chorbeteiligung sind in den Konzertsälen der westlichen Welt an der Tagesordnung. Bachs Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus und Johannes gehören ebenso zum Standardrepertoire wie Händels Oratorium *Messiah*. Auch Messvertonungen sind anzutreffen, allen voran Bachs sogenannte «h-moll-Messe», aber auch Mozarts unvollendete *Messe c-moll KV 427* oder Beethovens *Missa solennis*. Ebenso Vertonungen der lateinischen Totenmesse, allen voran die von Wolfgang Amadeus Mozart und Giuseppe Verdi, etwas weniger häufig auch die von Antonín Dvořák oder Gabriel Fauré. Nicht fehlen darf in dieser Aufzählung auch *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms.

Bei einer Symphonie darf angenommen werden, dass sie direkt im Hinblick auf eine Aufführung im Konzertsaal geschrieben worden ist – zumindest bei allen Symphonien seit Ludwig van Beethoven. Bei den meisten der soeben genannten geistlichen Werke hingegen war der beabsichtigte Aufführungsort ein anderer: nämlich die Kirche. Und der Aufführungsrahmen war nicht ein Konzert (wie es sie in Kirchen ja auch gibt), sondern die Liturgie. Das mag aus heutiger Sicht erstaunen. Die reine Musikzeit von Bachs *Matthäus-Passion* beträgt



Himmelspforte mit Engeln, Kapitell in der Abteikirche Saint-Austremoine in Issoire (Puy-de-Dôme)

zweieinhalb Stunden, es ist schwer vorstellbar, dass hier auch noch Gemeindegesänge, Gebete und eine vermutlich einstündige Predigt hinzukamen...

Auch die Messvertonungen, von denen bereits die Rede war, liegen in ihrer Dauer zumeist bei 40 bis 60 Minuten, zum Teil sogar noch darüber. Hier gilt es denn auch zu differenzieren. Bachs so genannte «h-moll-Messe» besteht aus einzelnen, für die Liturgie komponierten Sätzen, die Bach dann später ergänzt und zu einem einzigen Werk zusammengebunden hat. Ob eine komplette Aufführung in der Liturgie beabsichtigt war, ist strittig. Das Gloria von Mozarts *Messe KV 427* dauert rund 25 Minuten. Im gregorianischen Choral zügig gesungen, mag es nur dreieinhalb Minuten gedauert haben. In den meisten anderen Messvertonungen aus Mozarts Feder dauert es

zwischen zwei und sechs Minuten. Trotzdem wurde dieses Gloria im Salzburg der 1780er Jahre in der Liturgie aufgeführt. Da während des Gloria keine Handlungen am Altar stattfinden, die durch die Musik «begleitet» werden, dürften den Versammelten damals die 25 Minuten vermutlich recht lang vorgekommen sein. Wieder anders gelagert ist der Fall bei Beethovens *Missa solennis*. Diese war für eine Pontifikalliturgie im Dom zu Olmütz vorgesehen, wurde aber nicht rechtzeitig fertig und zudem im Laufe der Komposition immer ausgedehnter. Die erste Komplettauführung fand daher 1824 in einem Konzertsaal in St. Petersburg statt, da sie den Rahmen der Liturgie eindeutig sprengte.

Diese drei Beispiele zeigen, dass der Konzertsaal zu einer Art Auffangbecken für Werke wird, deren Entstehung durch eine liturgische Verwendung zwar angeregt wurde, die sich aber in ihrer endgültigen Werkgestalt als zu umfangreich für die Verwendung in der Liturgie selbst eines festlichen Feiertagsgottesdienstes erweisen, zumal nach unserem heutigen Empfinden. Zugespielt gesagt: Der Konzertsaal ist ein «Biotop», in welchem diese Messvertonungen bessere Überlebensbedingungen vorfinden als im kirchlichen Raum.

An Häufigkeit ihrer Aufführung noch übertroffen werden Messvertonungen der oben geschilderten Art von Requiem-Kompositionen. Werfen wir einen Blick in die Programme der US-amerikanischen «Big Five», also der Traditionsorchester an der Ostküste, in der Spielzeit 2023/24, so stellen wir fest, dass Mozarts *Requiem* gleich dreimal auftaucht: beim New York Philharmonic, beim Philadelphia Orchestra und beim Cleveland Orchestra. In Philadelphia ist zusätzlich auch *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms zu finden. Diese starke Präsenz von Vertonungen der lateinischen Totenmesse regt zum Nachdenken an. Was sagt es über den Konzertbetrieb aus, dass diese Werke so häufig gespielt werden? Und was sagt es über uns Menschen aus, dass wir uns immer wieder künstlerischen

Schöpfungen aussetzen, die mit dem Tod zu tun haben? Dass die Marketingabteilungen der Orchester und Konzerthäuser mit etwas werben, das uns eigentlich Unbehagen bereiten müsste? Man kann die Sache natürlich ganz nüchtern betrachten und feststellen, dass Menschen gern singen, besonders gern in Gemeinschaft. Chöre treten gern in der Öffentlichkeit auf, viele Orchester haben eigene Chöre, viele Konzertsäle haben Chor-Emporen. Da liegt es doch auf der Hand, dass die «großen» Werke der Chormusik in den großen Konzertsälen der Welt aufgeführt werden, und da gehören einige Requiem-Kompositionen einfach dazu.

Doch in diesen Werken wird ja nicht einfach nur gesungen, die Texte haben einen Inhalt. In den ersten beiden Sätzen, die eine Requiem-Vertonung normalerweise hat, erklingen die Worte «*Domine*» (Herr), «*Deus*» (Gott), «*orationem*» (Gebet) und nicht zuletzt «*Christe*», also der Ehrentitel für Jesus von Nazareth. Im Text des Offertoriums ist von «*poenis inferni*» die Rede, den Schrecken der Hölle. All dies sind Worte und Anreden, die uns selbst nicht so leicht über die Lippen gehen würden. Laut Religionsmonitor 2023 der Bertelsmann-Stiftung glaubt heute jede*r vierte der über Sechzehnjährigen in Deutschland gar nicht an Gott; 2013 galt dies lediglich für jede*n Fünfte*n. In den USA fand das Meinungsforschungsinstitut Gallup im Sommer 2023 heraus, dass der Anteil der Menschen, die an die Existenz der Hölle glauben, innerhalb von 20 Jahren von 71 auf 59 Prozent gefallen ist. Wir selbst würden diese Texte, in denen ein «Ich» oder ein «Wir» Gott anruft, von der Hoffnung der Aufnahme in den Himmel redet oder von der Furcht, in die Hölle zu geraten, also nicht mehr unser Eigen nennen. Wir scheinen aber keine Schwierigkeiten damit zu haben, diese Aussagen durch andere in unserer Gegenwart singen zu lassen. In einer Zeit, in der viele Aussagen in Kunstwerken oder in Medieninhalten als stoßend, verletzend, diskriminierend oder einfach nur als unzeitgemäß empfunden werden, ist dies ein erstaunlicher Befund.



Alonso Cano, *Las ánimas del purgatorio* (1636)

Der Tod ist für den Menschen ein unausweichliches Ereignis. In der musikalischen Kunst haben das Sterben und der Tod interessanterweise sowohl auf die Oper als auch in der geistlichen Vokalmusik eingewirkt. In der Oper geht es eher um das Sterben, sei es aufgrund einer Selbstaufopferung oder aufgrund absichtlicher Tötung, in *La traviata* und *La bohème* auch wegen der Schwindsucht. Wir bekommen hier tragische Einzelschicksale vorgeführt, Menschen aus Fleisch und Blut, die wiederum verzweifelte Menschen zurücklassen, wenn sie aus dem Leben treten. In der geistlichen Chormusik ist der Zugriff weniger stark individualisiert. Sowohl in der lateinischen Totenmesse als auch in den jeweils anlassbezogenen Textzusammenstellungen der «protestantischen» Werke Heinrich Schütz', Bachs oder Brahms' implizieren die getroffenen Aussagen ein Kollektiv: die gesamte Christenheit. Gerade in den Requiem-Vertonungen spielt textlich die Auferstehungshoffnung die entscheidende Rolle. Die Artikulation der Furcht vor dem Schiedsspruch am Tag des Jüngsten Gerichts, der ewige Verdammnis in der Hölle bedeuten könnte, bildet hierzu ein dramaturgisch interessantes Gegengewicht.



Es könnte nun argumentiert werden, dass ein großes Chorwerk wie Mozarts *Requiem* heutzutage von vielen Zuhörer*innen gar nicht in erster Linie über seinen Text erfasst wird. Die lateinischen Worte verstehen heutzutage die wenigsten, geschweige denn durch bloßes Zuhören. Selbst wenn der Text im Programmheft in Übersetzung abgedruckt ist, wird er oft nicht mitgelesen. Es bleibt also nur die Ausdrucksqualität der Musik. Gibt es einen spezifischen Tonfall in Requiem-Vertonungen? Das kann verneint werden. In einigen der kanonisch gewordenen Werke wurde stilistisch die Nähe zur Oper gesucht, etwa in Verdis *Messa da requiem*, aber auch in der leider viel zu wenig bekannten *Messe de requiem* von Camille Saint-Saëns. In anderen Werken, etwa bei Mozart, ist der altertümliche «Kirchenstil» weitaus bestimmender. Aber zumindest in der Sequenz «*Dies irae*», die den Jüngsten Tag in lebendigen Farben ausmalt, stellt sich auch hier eine deutliche Dramatik ein, die an den *Don Giovanni* denken lässt. Gerade diese Dramatik fehlt interessanterweise in den Requiem-Kompositionen Faurés und Maurice Duruflés, die gar nicht so selten auch in Kombination aufgeführt werden – in skurriler Parallele zu *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* im Opernbereich.

Ein deutsches Requiem von Brahms ist ähnlich gelagert wie die Werke Faurés und Duruflés, doch das Düstere und Mahnende ist über den zweiten Satz *«Denn alles Fleisch, es ist wie Gras»* durchaus präsent.

So unterschiedlich die Ausdruckscharakter aller dieser Requiem-Kompositionen auch sein mögen, drei Dinge haben alle gemeinsam. Erstens verfügen alle über solistische Gesangspartien, die allerdings nie überhandnehmen. Es scheint vielmehr, als würden Solist*innen immer nur kurz aus dem Chor heraustreten, um sich danach wieder in die Masse einzugliedern. Requiem-Kompositionen sind also eine Form der kollektiven Bewältigung der «letzten Dinge», die uns alle erwarten. Zweitens verfügen alle Kompositionen über Sätze, in denen



Inschrift am Neuen Rathaus in Leipzig, zu Deutsch: «Der Tod ist gewiss, ungewiss ist die Stunde [seines Eintretens]»

auf Überwältigung der Zuhörenden durch den voll entfalteten Chorklang abgezielt wird. Hier kommt der in der ästhetischen Debatte des 18. und 19. Jahrhunderts zentrale Begriff des «Erhabenen» zum Tragen. Drittens schließlich arbeiten sich alle Kompositionen an zwei bedeutsamen Begriffspaaren ab: «ewige Ruhe» und «ewiges Licht». Beides durch Musik ausdrücken zu wollen, ist eigentlich absurd. Ruhe bedeutet «wenig bis gar keine Bewegung», und Musik besteht primär aus Bewegung. Licht ist ein optisches Phänomen, aber Musik ist eine akustische Kunst. In der Vertonung der lateinischen Totenmesse wird also der tapfere Versuch unternommen, etwas zu fassen zu bekommen, was eigentlich nicht fassbar ist. Vielleicht ist es genau diese Tapferkeit, die uns so anrührt, wenn wir ein Requiem im Konzert hören. Und vielleicht wirkt der Tod auf uns weniger bedrohlich, wenn wir uns ihm gewissermaßen aus doppelter Distanz heraus stellen: zum einen in Gestalt einer künstlerischen Form der Bewältigung, zum anderen in der vergleichsweise neutralen Umgebung des Konzertsaals, wo uns keine Sarkophage, Grabplatten oder Kerzenständer an ganz konkrete Todesfälle erinnern.

Der jahrhundertealte Text der lateinischen Totenmesse ist bisweilen sprachlich redundant, bisweilen in seiner Bildgewalt von unmittelbarer Dramatik. Psychologisch gesehen ist er das Ergebnis eines Sublimationsprozesses, menschliches Erleben wird hier in Wortsprache erhöht – womöglich überhöht – und künstlerisch gefasst. Die Vertonung dieses Textes verstärkt den sublimierenden Charakter noch und schafft für uns ein doppelt wirksames Mittel, um den Schrecken des herannahenden Todes zu bannen.

FR **Les chœurs russes, expression d'une âme collective**

André Lischke

Tous les peuples sont chanteurs dans une plus ou moins grande mesure, mais il en est certains auxquels l'art du chant est associé de façon immédiate et emblématique. La Russie s'est valuée à juste titre la renommée d'un pays de voix vibrantes, profondes, captivantes, où la pratique du chant tant individuel que collectif a imprégné tous les niveaux de la vie sociale et culturelle. De l'église à la scène d'opéra en passant par le terroir, et jusqu'à l'exaltation idéologique des masses, voici un résumé panoramique des aspects du chant choral russe.

Chants sacrés

Avant la Révolution, le chant de l'église était forcément la première musique que tout Russe entendait dans sa vie. Proscrivant toute intervention instrumentale, en particulier l'orgue, l'église orthodoxe russe a développé au cours des siècles un immense corpus de chant choral a cappella, et il est intéressant de constater à quel point ce répertoire, largement étouffé lors des décennies soviétiques, a retrouvé sa vitalité dès que sont tombées les barrières idéologiques. La musicologie avait cependant redonné vie aux premières polyphonies anonymes, datant approximativement du milieu du 16^e siècle, improvisées avant d'être notées, et offrant souvent de curieuses successions de dissonances. À partir du milieu du 17^e siècle apparaissent les grands chœurs dits « partessiens » de style baroque, qui se développent en Ukraine et en Russie via la Pologne ; le maître

d'œuvre en est Nikolaï Diletski (1630–1681) qui peut être considéré comme le premier compositeur « classique » russe. Un genre d'effectif plus réduit sont les *kanty*, chants à trois voix, d'abord paraliturgiques puis devenant, sous le règne de Pierre le Grand, des chants panégyriques servant à célébrer les victoires et les grandes réalisations du tsar réformateur, avant de devenir romances au cours du 18^e siècle lorsque la pratique musicale se développe dans une société russe occidentalisée. En ces temps, le chant de l'église s'orne de l'opulence sonore du motet à l'italienne que pratiquent les Ukrainiens Maxime Berezovski (1745–1777) et Dimitri Bortnianski (1751–1825), ce dernier devenu en 1796 directeur de la Chapelle Impériale de Saint-Pétersbourg. Haut lieu du chant sacré, elle tient son origine d'un lointain Chœur des Clercs chantants de la cour au 15^e siècle, dont la tradition s'est perpétuée jusqu'à atteindre son plus haut niveau à partir du 18^e siècle. En Ukraine, grande pourvoyeuse de voix, (« L'Italie de la Russie »), dans la ville de Gloukhov, une école prépare les enfants pour cette Chapelle, qui se partage ensuite entre chant religieux et opéra. « *Un si magnifico coro mai non ho sentito in Italia* », déclare Baldassare Galuppi, Vénitien invité en Russie par Catherine II de 1765 à 1768. Il sera le maître de Bortnianski, dont les nombreux chœurs sont toujours en usage lors des offices.

Dans le courant du 19^e siècle, Alexeï Lvov (1798–1870), auteur de l'hymne impérial russe « *Dieu garde le tsar* », impose au répertoire de l'ordinaire orthodoxe une harmonisation à quatre voix immuables, déformant les anciennes mélodies modales pour les adapter aux modes majeur-mineur, comme il en a été pour le chant grégorien en Occident à la même époque. La Chapelle impériale détient l'exclusivité de la publication des compositions religieuses, que Piotr Ilitch Tchaïkovski est le premier à braver, en composant en 1878 une *Liturgie* qui lui vaudra un procès, aboutissant finalement à l'abolition du monopole. Un tournant décisif se produit à la charnière des deux siècles lorsque l'Institut synodal de Moscou, réagissant contre



Ilya Répine, *Procession religieuse dans la province de Kursk, 1880-1883*





Ilya Répine, *Portrait d'un archidiacre*, 1877

les excès d'occidentalisation, s'efforce de restituer aux chants religieux leur authenticité en remontant aux sources populaires de leur modalité et de leur polyphonie. Un des maîtres d'œuvre est Alexandre Kastalski (1856–1926), ethnomusicologue et compositeur, auprès de qui Sergueï Rachmaninov prendra conseil pour ses deux grandes fresques chorales de la *Liturgie de Saint Jean Chrysostome* (1910) et des *Vêpres* (1915) qui s'inscrivent dans cette tendance. Mais en même temps, le chant religieux s'émancipe de plus en plus du cadre de l'église au profit de la salle de concert, avec des ensembles de vaste effectif, totalisant entre quatre-vingt et cent chanteurs, ce qui porte à son apogée le principe de l'« orchestration chorale » permettant des jeux et des oppositions de registres, effets que Pavel Tchesnokov (1877–1944), auteur d'un traité, *Le Chœur et comment le diriger*, exploite jusqu'à ses limites. Les chœurs russes ont toujours été renommés pour leurs basses profondes, appelées « octavistes », certaines pouvant descendre jusqu'au contre-fa. Au 19^e siècle, des musiciens occidentaux de passage en Russie, tels Adolphe Adam et Hector Berlioz, leur ont consacré des pages exprimant une fascination émerveillée. Mais aujourd'hui, on constate que ces voix-là se font de plus en plus rares. Si au début du 20^e siècle, les grands ensembles comme ceux mentionnés possédaient couramment sept ou huit octavistes, il est rare aujourd'hui qu'il y en ait plus de deux, et ils n'ont plus tout à fait la profondeur onctueuse de ceux d'autrefois.

Du terroir aux recueils

Du côté du chant populaire, sa redécouverte va de pair avec la prise de conscience nationale des compositeurs russes. Les premiers recueils, ceux de Troutovski, puis de Lvov et Pratch dans les années 1770–1780 serviront de base pour ceux, très nombreux, du 19^e siècle, réalisés par Mikhaïl Stakhovitch (quatre publications, 1851–1854), Konstantin Villebois (1860), Mily Balakirev (1866), Tchaïkovski (1868/69), le plus significatif étant celui de Nikolai Rimski-Korsakov (*100 chants populaires russes*, 1877). Notées pour voix et piano, ou parfois pour



Vassili Sourikov, *Le Matin de l'exécution des Streltsy*, 1881



piano à quatre mains, ces mélodies se prêtent aux arrangements les plus divers, solistes, choraux ou instrumentaux.

En 1872 paraissent aussi les *216 Chants ukrainiens* d'Alexandre Roubets. Dans tous ces recueils, les compositeurs puisent abondamment. Mais dans la pratique, le folklore rural va de plus en plus se mélanger avec du pseudo-folklore, chansons citadines écrites par des petits maîtres voire des anonymes, le meilleur (ou le pire) exemple étant l'inusable « *Stenka Razine* ». Autrement plus intéressantes sont les interprétations chorales authentiques des chants populaires, dont Kastalski a été un des pionniers de la recherche à la source, avec ses deux ouvrages *Particularités du système musical populaire russe* (1923) et *Fondements de la polyphonie populaire* (opus posthume, 1948), qui mettent en évidence des procédés polyphoniques basés sur les contrechants (*podgoloski*, c'est-à-dire « sous-voix ») et sur l'échange de la mélodie principale entre les voix.

Les chœurs dans l'opéra russe

Dans la plupart des opéras russes, le rôle des chœurs est très important et diversifié. Comme dans les grands opéras français, dans ceux de Giuseppe Verdi, de Richard Wagner ou d'autres, les chœurs mixtes, féminins ou masculins selon le cas, participent à l'action courante, la masse commente l'évènementiel, donne parfois la réplique aux personnages, et fait office de baromètre psychologique de la scène dont elle maintient ou fait évoluer le climat. Parmi les exemples les plus connus, on peut citer le quatrième tableau d'*Eugène Onéguine*, avec les invités commentant le bal et provoquant la dévastation de la fête par les ragots sur Onéguine qui mèneront à sa dispute avec Lenski. Mais c'est tout particulièrement dans les opéras à teneur historique et patriotique, où se joue le devenir du pays, que les chœurs d'opéras russes sont restés emblématiques, en tant qu'incarnation d'un personnage collectif pouvant selon le cas acclamer ou contester le pouvoir en place.

Exaltant la monarchie, *La Vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka commence et s'achève par des chœurs patriotiques. Il en est de même pour *Le Prince Igor* de Aleksandr Borodine où le peuple glorifie son prince partant en campagne contre les Polovtsiens, et exulte lors de son retour ; mais entretemps, un Chœur des villageois traduit la désolation devant les ravages de la guerre, recréant la polyphonie des plaintes populaires ; Kastalski le considérait comme un des meilleurs exemples d'authenticité stylistique. Dans *Boris Godounov*, moment historique décisif questionnant la légitimité du pouvoir, le peuple est un organisme commun qui réagit en passant d'un extrême à l'autre, de la soumission totale à la révolte aveugle. Dans *La Khovantchina*, l'écriture chorale est adaptée aux diverses catégories en présence : le peuple de Moscou, les *streltsi* (militaires arquebusiers), les Vieux-Croyants ; leur chœur final lors de la scène de l'autodafé, orchestré par Rimski-Korsakov, est écrit sur un ancien chant que Modest Moussorgski avait noté à la source.

Dans *Kitège*, choc de civilisations entre Russes et Tatars au deuxième acte, le chœur des premiers reflète la panique du peuple devant l'incursion de la horde, tandis que les interventions chorales des Tatars sont basées sur leurs leitmotifs, qui citent d'anciens « *dits de l'oppression tatare* » provenant du recueil de Rimski-Korsakov. Un moment exceptionnel dans le troisième acte, au moment de la disparition de la ville dans le brouillard, est le solo de basse (Prince Yuri) avec un chœur de femmes, rare exemple de combinaison vocale.

Dans cette même scène, des imitations d'anciens chants religieux captent les moments mystiques, comme il en a été dans *Boris Godounov* (moines en coulisses dans la cellule de Pimène et mort de Boris), dans *La Khovantchina* (chœur des Streltsi à la fin du troisième acte), mais aussi dans *La Dame de pique* lors de l'apparition du fantôme de la Comtesse, où Piotr Ilitch Tchaïkovski introduit un chant usuel de la Messe des morts.



Les Chœurs de l'Armée Rouge en 2009 à Varsovie avec leur troupe de danseurs



Dans l'opéra russe majeur du 20^e siècle qu'est *Guerre et Paix*, les chœurs retrouvent leurs fonctions patriotiques, chants militaires authentiquement d'époque dans le tableau de la préparation à la bataille de Borodino, et grande solennité finale, reprenant l'air du maréchal Koutouzov du dixième tableau.

Très nombreux sont dans les opéras russes les chœurs divertissants, qui contribuent à la couleur locale, citant fréquemment des thèmes populaires, comme le Chœur des paysans dans le premier tableau d'*Eugène Onéguine*. Dans les opéras à connotation rituelle de Rimski-Korsakov, les chœurs sont basés sur des mélodies appropriées : chants de printemps dans *La Nuit de Mai* et *Snégourotchka* (« *Nous avons semé le millet* »), et *Koliadki* (noëls populaires ukrainiens) dans *La Nuit de Noël*.

Le 20^e siècle, entre idéologie et redécouvertes

Au 20^e siècle soviétique, les chœurs de masses, populaires, patriotiques et lourdement idéologiques ont fait florès, interprétés par des ensembles de vastes dimensions et toujours d'un excellent niveau professionnel. Les prestations des Chœurs de l'Armée Rouge, très appréciées en France dans les années 1960–1970, ont beaucoup joué sur la veine populiste d'une russophilie à bon marché, avec l'incontournable « *Kalinka* ». Mais parallèlement, d'autres formations comme le Chœur académique d'État ont exploré un répertoire autrement plus intéressant, avec des chefs comme Alexandre Svechnikov (1890–1980) et son disciple Alexandre Yourlov (1927–1973), se permettant des incursions dans le répertoire religieux, restituant aussi bien des polyphonies anciennes des 16^e et 17^e siècles, que les *Vêpres* de Sergueï Rachmaninov, monument peu à peu devenu le cheval de bataille de toutes les grandes formations chorales. On citera notamment la Capella de Saint-Pétersbourg, dirigée par Vladislav Tchernouchenko (né en 1936), directeur du Conservatoire de cette ville, et le Chœur de chambre académique de Moscou de

Vladimir Minine (né en 1929), également actif dans le répertoire sacré et profane. Autre chef, se partageant entre chœur et orchestre, Valery Polianski (né en 1949) s'est fait notamment connaître dans le domaine du chant religieux par ses enregistrements des concerts choraux de Bortnianski.

Au milieu du 20^e siècle, la production chorale soviétique est dominée par Gueorgui Sviridov (1916–1998), domination quantitative, d'une qualité très inégale, sacrifiant copieusement aux poncifs officiels (*Oratorio pathétique*, 1959), mais offrant un certain nombre de beaux cycles dans un style néo-folklorisant, dont *Cinq Chœurs sur des textes de poètes russes*, *Concert à la mémoire d'Alexandre Yourlov* (sans texte), *La Couronne de Pouchkine* ou encore *Chants de Koursk* pour chœur et orchestre.

C'est à un tout autre niveau, s'inscrivant dans le sillage des *Vêpres* de Rachmaninov, toutes différences de style gardées, que se situe le splendide *Concerto choral* d'Alfred Schnittke (1934–1998), composé en 1985, sommet de spiritualité musicale sur des textes de Gregor Narekatsi, poète arménien du 10^e siècle.

Dans le registre d'un art sacré fusionnant les époques et les styles, le compositeur et théologien Vladimir Martynov (né en 1946), est l'auteur d'une production abondante dont se détachent, entre autres les *Lamentations de Jérémie* (1992) et, récemment, la grande cantate *La Crèche de la Nativité* (2022).

Enfin on n'oubliera pas l'importance accordée en Russie à l'éducation chorale des enfants. Fondé dans le cadre de l'Académie de chant choral de Moscou, le Grand chœur de garçons de Viktor Popov (1934–2008), lui-même élève d'Aleksandr Svechnikov, a atteint un niveau professionnel qui n'a rien à envier à ses plus illustres aînés.

^{DE} Stimme des Volkes, Traditionsbewahrer und Kommentator

Opernchöre im Konzertsaal

Tatjana Mehner

Bauern, Zigeuner (im 19. Jahrhundert war der Begriff in seinem Gebrauch nicht politisch inkorrekt), Soldaten, Gefangene, Jäger... eben Menschengruppen. Dass diese Leute aus den Kulissen treten und gleichzeitig dazu anheben zu singen, ist fraglos seltsam. Aber so seltsam ist Oper eben. In der Kunstform des gesungenen Theaters sind es nicht selten gerade die Chöre, die Schlagerstatus erlangten und sich in gewisser Weise verselbständigten. Dass so beliebte Musik – im Zuge dieser Verselbständigung – jenseits der Opernbühne auch Eingang in den Konzertsaal gefunden hat, ist entsprechend nur konsequent. Das macht es nicht weniger interessant, die musikalischen, sozialen, dramaturgischen und historischen Hintergründe des Phänomens zu hinterfragen.

Wenn Massen singen: Der Chor in der Oper und seine dramaturgische Funktion

An sich ist die Frage, warum Menschen in der Oper singen, weit spektakulärer, zumindest absurder als jene, warum Menschengruppen, ja -massen es tun; vielfach schöpfen die entsprechenden Szenen aus dem Rituellen und setzen sich damit entweder in Beziehung zu einer folkloristischen oder aber liturgischen Tradition, die übrigens auch Berührungspunkte mit der Arbeiterliedbewegung hat. Dabei

haben sie sich über Renaissance und Klassik durchaus eigentlich in einer Linie aus der kommentierenden, einordnenden Funktion des Chors der antiken Tragödie entwickelt. Dennoch ist es primär nicht das, worauf gerade die Oper in ihrer romantischen Hochzeit besonders stark Bezug nimmt – weder in der deutschen Tradition, in der insbesondere die Chöre eines Carl Maria von Weber oder jener eine riesige Chor Richard Wagners (der «*Wach auf*»-Chor aus *Die Meistersinger von Nürnberg*) herausstechen, oder in der italienischen, in der natürlich Giuseppe Verdi der Protagonist der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ist.

Sorgen die Chöre bei Weber gut und gern für Lokalkolorit und Atmosphäre, geht die Erdungsfunktion bei Verdi deutlich weiter. Gewiss wäre es kühn sie in Beziehung zu setzen zu tatsächlichen gesungenen politischen Massenäußerungen im Umfeld der aufstrebenden Arbeiterbewegung der Epoche, doch ist das Prinzip des satztechnischen Rückgriffs auf volksmusikalisch Bewährtes sehr vergleichbar. Die singende Masse bringt das Bestreben der Masse auf den Punkt und dient damit als Korrelativ zur exemplarischen (Liebes)Geschichte, die in der Regel im Zentrum der Oper steht, dient aber auch der Erdung und Untermalung.

«Va, pensiero»: Wenn Musik sich verselbständigt

Wollte man die Top Ten der musikalischen Einfälle des vorletzten Jahrhunderts zusammenfassen, so hätte dieser Titel mit Ohrwurmpotenzial reale Chancen, auf einen der vorderen Plätze zu gelangen. Dabei sollte man niemals fragen, wie viele derer, die in Highlight-Konzerten innerhalb der ersten drei Takte der goutierenden Wiedererkennung wegen applaudieren, den Chor wenigstens vage in einen Kontext einordnen können. Es ist egal! Auf jeden Fall hat diese Idee etwas, das Menschen zu integrieren, ja mitzunehmen vermag, gleichgültig ob sie nun im traditionell konzertanten Sinne lauschen, es wagen mitzusummen oder gar zu schunkeln. «*Va, pensiero!*»



Chorszene aus einer *Fidelio*-Produktion
der Königlichen Oper Berlin (vor 1917)



- *Flieg Gedanke* - die in Babylon gefangenen Hebräer schicken ihre sehnsuchtsvollen Gedanken in die Heimat. Innerhalb der Oper steht der Chor quasi allein. Verdi räumt an dieser Stelle dem Chor eine ungewöhnliche Position ein, hebt ihn aus der Handlung heraus, wie es sonst meist nur der Arie - also der Positionierung des Einzelnen gestattet ist. Dass er dabei musikalisch auf äußerste Schlichtheit und Eingängigkeit setzt, tut ein Übriges.

Analog zu *Ernani* oder *I lombardi alla prima crociata* spricht man auch bei *Nabucco*, jenem Werk, dem Verdis wohl berühmtester Chor entnommen ist, hin und wieder gern von einer «Choroper», was weder durch Quantität noch durch Anspruch der Chorpartien begründet ist, wie es im Großen und Ganzen beispielsweise bei Carl Maria von Webers *Freischütz* der Fall ist, wo der Chor in unterschiedlichen



Chor bei einer griechischen Tragödien-Rekonstruktion vor dem Parthenon-Nachbau in Nashville (um 1914)

Funktionen, jedoch in der Regel als zusätzlicher Protagonist dem Einzelnen entgegentritt und handlungsführend wird, ja auch seine musikalischen Aktionen vielfach subtiler erscheinen.

Zahllose Popstars haben auf den Verdi'schen Wurf aus *Nabucco* zurückgegriffen, wohl nicht zuletzt wegen seiner harmonischen Schlagkraft, um nicht zu sagen: Einfachheit. Dies unterscheidet ihn von dem in seiner politischen Auslegung verwandten Gefangenenchor aus Beethovens *Fidelio*. In beiden Werken haben Musikwissenschaft und Rezeption gleichermaßen das Aufbäumen einer auf unterschiedliche Weise unterdrückten Masse gesehen. Dies setzt zwei Chöre, die ästhetisch kaum unterschiedlicher sein könnten, in bemerkenswerte sozial-rezeptive Nähe. Letztlich lässt sich genau darüber eine entscheidende Aussage über eine allgemeine Position gegenüber der Rolle und dem Wert von Chorauftritten in der Oper – zumindest von der späten Klassik an – treffen: anders als die in der Regel dramatische Einzelschicksale herauskehrende zentrale Handlung zwischen Protagonisten und Antagonisten tritt hier die «Allgemeinheit» auf.

Geht man noch weiter, wird hier die abgehobene Handlung geerdet. Natürlich gilt das vor allem, wenn Chorauftritte nicht nur der Darstellung von Lokalkolorit dienen – wie beispielsweise bei Carl Maria von Webers «*Jägerchor*» aus dem *Freischütz* –, sondern eben einer Positionsbestimmung. Dass diese, wie im Falle Verdis, einen politischen Subtext hat, der zumindest in der Entstehungszeit allgemein dechiffrierbar ist, bleibt ein faszinierender Sonderfall. Quasi als subtextuelles I-Tüpfelchen fungierte nämlich der Name des Komponisten selbst: V-E-R-D-I. Den konnte man nämlich auch als Abkürzung eines im Risorgimento unter Strafe gestellten politischen Ausrufs lesen: «Vittorio Emanuele Re d'Italia», der kaltgestellte Hoffnungsträger eines unabhängigen Italiens. Mit dem Ruf «Viva Verdi!» konnte man also ohne Zweifel einerseits den erfolgreichsten Tonsetzer des Landes



Ephraim Moses Lilien, *An den Wassern Babels* (um 1900)

mehr als würdig feiern. Andererseits handelte es sich dabei aber um eine versteckte Chiffre – denn der Ruf ließ sich auch als Kurzform eines Schlachtrufes lesen, der eben diesem entmachteten König galt: **«Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia»**. Das wiederum steigerte im Umkehrschluss die Popularität des Komponisten.

Opernchöre im Konzertsaal?

Was ist das Werk? Die Oper oder doch die einzelne Opernummer – die Arie, das Ensemble, der Chor? Obendrein steht die Frage, ob die Musiktheaterform Oper erst komplett ist, wenn sie als



inszeniertes Gesamtkunstwerk auf einer Theaterbühne erlebbar wird... Oder gibt es doch so etwas wie einen ästhetischen Eigenwert der aus dem theatralen Kontext genommenen musikalischen Darbietung? Hier lässt es sich tatsächlich trefflich streiten. Und ohne Frage hat hier auch jede Seite wahrhaft stichhaltige Argumente parat. Gerade bei Verdi ist der Schlagercharakter der einzelnen Nummern, der ja bereits in der Entstehungssituation gegeben war, ja fokussiert wurde, ein solches Argument, das es in der Folge deutlich erleichtert, zum *Brindisi* aus *La traviata* in quasi jeder Lebenslage zu schunkeln. Puristen haben es in diesem Falle

jedenfalls deutlich schwerer, ihre Einwände anzumelden als beim Entfachen der Waberlohe jenseits von knapp vier Stunden *Walküre*. Gerade im Bereich der Nummernoper hat sich – insbesondere in den Sommermonaten und um die Jahreswende – der Operauszug seinen festen Platz auf der Konzertbühne erobert.

Allerdings ist das sozial-ästhetische Gefüge im Verhältnis des Opernchores noch ein anderes als im Falle der Arie. Arienabende haben ein Eigenleben entwickelt – nicht zuletzt, weil der Sänger X oder Y bzw. die Sängerin Z derartige Popularität erlangt haben, dass man möglichst viele Bravourarien von ihnen quasi am Stück hören möchte. Die Interpretation dringt tatsächlich in den Vordergrund – in Verbindung mit der Virtuosität der Singenden. Erstaunlicherweise steht dies – zumindest im Falle der italienischen Belcanto und Verismo-Oper – in gar keinem so großen Widerspruch zur Großform Oper und zur dramaturgischen Präsentation der jeweiligen Nummern. Die Arie innerhalb der Oper erscheint per se aus dem dramatischen Handlungsfluss herausgehoben – dient der Reflexion von Gefühlen oder Motiven. Wie aber verhält es sich, wenn nun die – scheinbar oder tatsächlich – mit der dramaturgischen Umgebung stärker verbundenen Chöre ihres Kontexts enthoben und der neuen Repräsentationsform Konzert zugeführt werden? Abermals für die italienische Oper gesprochen – gar nicht so anders, wenn auch die Gestaltung dramaturgischer Höhe- und Wendepunkte anderen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss. Tatsächlich spielt die Kollektivität hier nicht nur eine sozial-visuelle Rolle, sondern ist über den Satz auch harmonisch präsent. Damit lässt sich eine verhältnismäßig klare Verbindung zu Chorsymphonik, aber auch zu dem im Konzertsaal ebenfalls nicht zu einhundert Prozent beheimateten Oratorium ziehen.

Obendrein mögen die renommierten Opernhäuser zwar namhafte Chöre haben, aber diese repräsentieren analog zu den großen Orchestern eher eine anhaltende Tradition und Klangkultur als das

herausregend Momenthafte der Stretta aus der Kehle eines Star-tenors. Sie stehen für ein andauerndes Kulturgut. Und gerade in diesem Punkt setzt sich das Opernchorkonzert eher ins Verhältnis zum traditionellen symphonischen Konzert als zum Arienabend. Auch wenn die dramaturgische Struktur deutlich kleingliedriger bleibt, ist es der große kulturhistorische Bogen, der in seiner Bedeutung für das Hier und Jetzt seinen Weg ins ästhetische Bewusstsein sucht. Genau hierdurch aber wird die Gestaltung der entsprechenden Programme gleichzeitig zu einer unvergleichbaren dramaturgischen Herausforderung und Verkaufsgarantie, die sich aus der Dialektik von Schlagercharakter der Einzelteile und Suche nach einem durch den kontextuellen Rahmen Konzert und seinen Anspruch bedingten dramaturgischen Bogen ergeben. Hiermit und mit dem personellen Aufwand derartiger Angebote lassen sich gleichermaßen die Seltenheit von Opernchorkonzerten und ihre Beliebtheit beim Publikum erklären.

EN Choral Music in the 21st century

Benjamin Nicholas

Whilst the world's oldest liturgical choirs have been in existence for hundreds of years (the Regensburg Boys' Choir was founded in 975, and the first written records of the Escolania de Montserrat date from 1307), the last hundred or so years have seen a phenomenal development in choral activity throughout the world. Youth choirs, symphonic choruses, community choirs (including office choirs), gospel choirs, chamber choirs, church choirs and school choirs unite both amateur and professional singers from different backgrounds and cultures in what is the most fundamental form of human expression. Given the level of activity and ambition amongst the world's choirs, it is no wonder that so many composers choose to write choral music.

The role of the Church has been central: choral music enhances the liturgy on an almost daily basis in many churches and chapels across the world. The Church educates musicians through choir schools which operate throughout the United Kingdom, France, Germany, and the USA. Singing the music of Thomas Tallis to John Tavener daily cannot fail to make an impression, and many former choristers acknowledge that their love of these religious texts, such as the psalms sung daily, dates from those early years.

Gabriel Jackson (b.1962), one of today's most distinctive composers, was a chorister at Canterbury Cathedral: the very building where Thomas Tallis had sung some 430 years before. Jackson's output

includes settings of texts which Tallis also set – including «*Justorum animae*» and «*O sacrum convivium*» – but also «*Sanctum est verum lumen*»: a motet for 40 voices, and Jackson’s most obvious tribute to Tallis and the music of the past. But Jackson’s music is not only rooted in the church; his output of secular choral music is also prolific, including *Airplane Cantata* for choir and pianola, and *Choral Symphony* – a homage to Jackson’s home city of London.

Like Jackson, Jonathan Harvey (1939–2012) was a chorister at St Michael’s College, Tenbury, UK, and acknowledged the impression that singing 13 services a week left on him. It was during a concluding improvised organ voluntary for one of those services that he had a life-changing experience – «*the organist did something really wild, which was thrilling. I knew in that moment that I wanted to be a*



Jonathan Harvey

composer and do something similar.» Harvey's imaginative output went well beyond the confines of the Anglican church. His early study with Erwin Stein and Hans Keller, both disciples of Arnold Schönberg, exposed him to compositional techniques which were far removed from the confines of English church music. At the Institute for Research and Coordination Acoustic/Music (Ircam) in Paris, established by Pierre Boulez, Harvey developed his interest in technology, and the compositions produced during this period include *Mortuos Plango, Vivos Voco*, which contrasts the sound of the tenor bell at Winchester Cathedral with the voice of the composer's son, then a chorister at the Cathedral. Harvey brought to his church music the techniques being developed in the main-stream musical world: aleatoric writing, percussive effects, whispering, glissandi, shouting, and pitched speech all appear in his virtuoso setting of the *Magnificat* (1978). Works such as *Come, Holy Ghost* (1984), *Angels* (1994) and *The Annunciation* (2012) provide an ideal introduction to Harvey's unique output.

Kaija Saariaho (1952–2023) also worked at Ircam in Paris, and the new recording of her *Reconnaissance* by the Helsinki Chamber Choir also includes *Nuits, adieux* (1996) in which one hears four voices combined with electronics. This disc demonstrates the luminous and mysterious textures which are characteristic of her sound world. *La Passion de Simone*, a more substantial work for chorus, orchestra and electronics was premiered in Vienna in 2006. Harrison Birtwistle (1934–2022), another avant-garde composer, wrote comparatively little choral music. His carol *The Gleam* – commissioned for the Service of Nine Lessons and Carols at King's College, Cambridge, in 2003 – made a dramatic impression on the congregation who may have been hoping for a rather more Christmassy and tinselly setting. Instead, they heard dramatic note clusters before stamping and shouting from the choristers! In his opera *The Last Supper*, premiered in Berlin in 2000, Birtwistle included

three unaccompanied Latin motets which are interspersed as interludes within the opera. They can stand alone as a concert work but require a virtuoso chamber choir.

So far, we have mentioned music of great complexity requiring a great deal from performers and listeners alike. However, three composers became exceptionally popular for the minimalist and yet spiritual nature of their music: Henryk Górecki (1933–2010) who shot to fame with his *Symphony of Sorrowful Songs*; John Tavener (1944–2013), whose *Song for Athene* was sung at the Funeral of Princess Diana in 1997; and Arvo Pärt (b.1935) whose *Spiegel im Spiegel* for violin and piano demonstrates that the simplest of means (an ascending arpeggio) can produce music of great intensity. The music of these composers inhabits a similar sound world, and the influence of Gregorian chant, Renaissance music and Orthodox traditions is keenly felt. Górecki, a Polish Catholic, wrote *Totus Tuus* to mark Pope John Paul II's third pilgrimage to his homeland in 1997. A deservedly popular piece, the short text (addressing the Virgin Mary) is set repetitively, creating a suitably reverential effect. In *Miserere*, Gorecki sets just five words in a piece which lasts some 35 minutes and requires at least 120 singers. Whilst very demanding for the performers, the central climax can be quite overwhelming. Pärt, of the Estonian Orthodox tradition, writes minimalist music that employs his self-invented compositional technique «tintinnabuli». Whilst his initial fame rested on instrumental works, his vast choral output helped to make him the most performed living composer in the world between 2011 and 2018. His unaccompanied choral music ranges from *Bogoroditse Dyevo*, lasting 1 minute, to *Kanon pokajanen*, which can run to 110 minutes.

John Tavener's music can speak to people from all walks of life. His music (*A New Beginning*) greeted the new millennium at the celebrations in London, and his *Protecting Veil* for solo cello and strings

was a sensation following its premiere at the BBC Proms. His choral music ranges from his miniature setting of William Blake's *The Lamb* to the seven-hour epic *The Veil of the Temple*. Scored for four choirs, several orchestras and soloists, Tavener regarded it as «*the supreme achievement of my life*».

John Rutter (b.1945), Tavener's contemporary at school in London, also writes music which enjoys universal appeal. Rutter's *Mass of the Children* is a fine example of a major work by a composer who understands the practicalities of writing music for the whole community. Scored for mixed choir and orchestra, Rutter places a children's choir at the heart of the piece. His gift for infectious melody, his superb craftsmanship and his flair for colourful orchestration make the performance of this work equally rewarding for performer and listener alike. Whilst much of his music consists of settings of religious texts, he has also catered for secular choirs with numerous folk song arrangements, William Shakespeare settings and much more and his name is synonymous with choral music for all ages.

The last twenty-five years have seen a greater exposure for music from the Baltic countries of Estonia, Latvia and Lithuania. The tradition of choral music in Latvia is largely secular, with the country's own folk melodies remaining central to community singing (almost every village has a choir). Rihards Dubra (b.1964) came from that tradition, and yet has composed largely sacred music: in fact, the influence of the trio of «holy minimalists» – Gorecki, Pärt and Tavener – can be felt. Ēriks Ešenvalds (b.1977) studied at the Music Academy in Riga, as well as with Jonathan Harvey and Michael Finnissy in the UK, and began his professional life as a tenor in the State Choir of Latvia. Equally talented in his writing for children's choirs as for adults, his choral writing has been described by the critic Stephen Pritchard as being in a state of «*almost permanent ecstasy*», which perhaps explains why his music is so popular with



View of Riga

religious and secular choirs alike. Always original in his scoring, his works for choir and «water-tuned glasses», such as *Stars and Spring*, *The Sweet Spring* are part of his very attractive output. But Ešēnvalds should not be only labelled a «choral composer» – he has also written symphonic works, operas, electronic music and music for films.

The Californian composer Morten Lauridsen (b.1943) includes the music of Broadway (particularly Richard Rodgers, Jerome Kern and Cole Porter) amongst his influences, alongside Gregorian chant and Renaissance motets. In two of his most popular pieces, *Sure On This Shining Night* and *O Magnum Mysterium*, you can experience the effect of Lauridsen's luminous sound-world, built on exquisite harmonies and an ability to write beautiful melodies. The impact of singing Lauridsen's *O Magnum Mysterium* at school made a lasting impression on Eric Whitacre (b.1970) who has gone on to write

some of the most performed choral music this century. The close harmonies of *Lux Aurumque* and *Sleep* are reminiscent of Lauridsen's music and became the first two pieces that he used to launch his «Virtual Choir» – described by Whitacre as «a *global phenomenon*» which uses technology to bring together singers from around the world in performances of his music.

If the «cluster chord music» of Lauridsen and Whitacre have defined how we imagine contemporary American choral music to sound, Nico Muhly's work offers a different way. Muhly, a prolific composer with three operas to his name, counts the English choral music of Orlando Gibbons, William Byrd and Thomas Weelkes as a strong influence; so too is Philip Glass, for whom Muhly worked as copyist and sequencer of his film scores. The shimmering *Bright Mass with Canons* marked the start of his compositional career and was written for the Choir at St Thomas Church, Fifth Avenue, New York. Muhly has followed this with not only commissions from many of the UK's great liturgical choirs but also some very welcome songs for children's choirs (*Friday Afternoons*, 2015, is a successor to Benjamin Britten's celebrated cycle). Another New York-based composer, and one of the most exciting American composers working today is Caroline Shaw (b.1982). Her highly inventive and joyful choral work for eight voices, *Partita*, won the Pulitzer Prize in 2013 making her the youngest ever winner. Spoken word, whispers, sighs, murmurs, and wordless melodies make this a captivating showcase for a small vocal ensemble.

The variety of approaches to choral composition in the USA is just one example of how wide-ranging the contemporary choral scene is. Our repertoires have been enriched by the explosion of choral writing from all around the world, and our choirs, from the smallest consort to the largest symphonic choirs have never enjoyed such a diverse repertoire. That is surely something to be celebrated.



Caroline Shaw



Coro del Teatro alla Scala photo: Alfonso Salgueiro



Auteurs – Autoren – Authors

Christoph Gaiser

Christoph Gaiser studierte Musikwissenschaft in Leipzig (Magister) und Berlin (Promotion). Er arbeitete als Dramaturg an den Theatern in Saarbrücken, Darmstadt und Bern. Danach war er bei der Kulturförderung des Kantons Basel-Stadt tätig. Er lebt derzeit als freischaffender Autor und Übersetzer in Washington DC.

Arnold Jacobshagen

Arnold Jacobshagen ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Promotion an der Freien Universität Berlin (1996), Habilitation an der Universität Bayreuth (2003). Forschungsschwerpunkte u. a. Oper und Musiktheater (17.–21. Jahrhundert), Sozial- und Institutionengeschichte der Musik, Historische Aufführungs- und Interpretationsforschung.

Stephen Johnson

Writer, broadcaster and composer Stephen Johnson presented BBC Radio 3's *Discovering Music* for 14 years. His String Quartet was premiered by the Brodsky Quartet in November 2021. His award-winning book about music and mental health, *How Shostakovich Changed My Mind*, was published in May 2018, followed in 2020 by a study of Mahler's *Eighth Symphony*, *The Eighth: Mahler & the World in 1910*, and in 2021 he curated a collection of ghost stories, *The Wrong Turning*.

André Lischke

Fils d'émigrés russes, André Lischke a été maître de conférences à l'Université d'Évry jusqu'en 2020. Il collabore régulièrement à l'*Avant-Scène Opéra* et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine, Rimski-Korsakov et Rachmaninov, ainsi que de *Histoire de la musique russe des origines à la Révolution*, du *Guide de l'opéra russe* (Fayard) et récemment de *Sergueï Rachmaninov, portrait d'un pianiste* (Buchet-Chastel).

Tatjana Mehner

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Gaëtan Naulleau

Musicologue et journaliste, Gaëtan Naulleau a dirigé la rubrique disques de *Diapason* de 2001 à 2019, créé pour le magazine deux collections discographiques, et produit sur France Musique l'émission *Les Enfants du baroque* de 2003 à 2011. De retour à la musicologie, ses travaux portent sur les pratiques musicales dans les grandes églises de France aux 17^e et 18^e siècles. Il a édité en 2019 le livre de clavecin de Gabriel Dubuisson et tout récemment la *Missa Quam bonus Israel* d'Eustache Du Caurroy, autre inédit.

Benjamin Nicholas

Benjamin Nicholas is conductor of the Choir of Merton College, Oxford University and the Oxford Bach Choir. A former organ scholar of St Paul's Cathedral, London, he has worked with many contemporary composers, conducting the first performances of new pieces by Harrison Birtwistle, Jonathan Dove, Alisa Firsova, Cheryl Frances-Hoad, James MacMillan and Judith Weir. He won the BBC Music Magazine 2020 Choral Award for his recording of Gabriel Jackson's *The Passion of our Lord*

Jesus Christ and his recording of music by Nico Muhly and David Lang was released on the Delphian label to great acclaim. His recent concerts as a conductor include Ludwig van Beethoven's *9th Symphony* with the Philharmonia Orchestra and Edvard Elgar's *The Dream of Gerontius* with the City of Birmingham Symphony Orchestra.



**Luca della Robbia, Chœur d'enfants du panneau des chantres
de la cathédrale de Florence, 1431-1438**



Philharmonie Luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023, 2024
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher

Cheffe de projet publication : Anne Payot-Le Nabour

Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mèhner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: NB Studio, London
Couverture et mise en page: Guy Martin,
Geneviève Spirinelli-Engels

Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Reka
ISBN: 978-99987-871-7-9

Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders
and to obtain their permission for the use of copy-
right material. Copyright holders not mentioned are
kindly asked to contact us.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz



ISBN 978-99987-871-7-9