MONTEVERDI CHOR MÜNCHEN

KONRAD VON ABEL

KONZERTE HERBST 2025

Konzerte Herbst 2025

Sa, 18.10. – 19.00 Uhr
Rapperswil (CH)
Kapuzinerkloster Rapperswil

So, 19.10. – 17.00 Uhr
Bregenz (AT)
Kloster Mehrerau

Do, 23.10. – 20.00 Uhr
München-Lehel
Sammlung Schack

Sa, 25.10. – 19.00 Uhr
Grafrath
Wallfahrtskirche St. Rasso

Im Rahmen des Bachfest München 2025:
Sa, 15.11. – 19.00 Uhr
München-Haidhausen
St. Johannes am Preysingplatz

Programmfolge

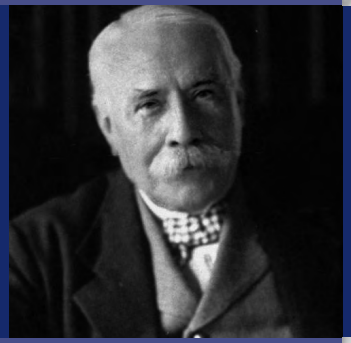
Thomas Tallis (1505–1585)	The Lamentations of Jeremiah I (nach 1560) Fünfstimmige Motette
William Byrd (um 1540–1623)	Laetentur coeli (1580) Fünfstimmige Motette
John Dowland (1563–1626)	Thou Mighty God (1612) Vierstimmiges Anthem
John Blow (1649–1708)	My God, My God, Look upon Me Vierstimmiges Anthem
Henry Purcell (1659–1695)	Lord, How Long Wilt Thou Be Angry (1680–82) Fünfstimmiges Anthem

---

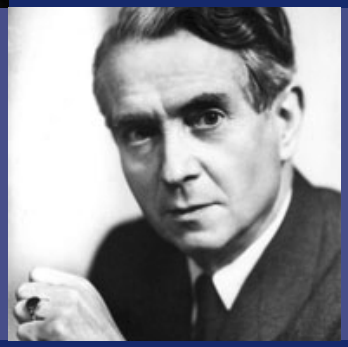
Edward Elgar (1857–1934)	They Are at Rest (1909) Vierstimmiges Anthem
William Walton (1902–1983)	A Litany: Drop, Drop, Slow Tears (1916) Vierstimmiges Anthem
John Rutter (*1945)	Cantate Domino (2000) Vier- bis siebenstimmiges Anthem
Benjamin Britten (1913–1976)	Rosa Mystica (1939) Vierstimmiges Anthem
Herbert Howells (1892–1983)	Take Him, Earth, for Cherishing (1964) Vier- bis achtstimmiges Anthem

Thomas Tallis
(1505–1585)

John Dowland
(1563–1626)



Edward Elgar
(1857–1934)



Herbert Howells
(1892–1983)

Einführung

von Dr. Andreas Bode

Wenn man im Internet nach „Englischer Musik“ sucht, bekommt man eine einseitige Auswahl zeitgenössischen Liedguts, das heißt, von Songs. Dass englische Musik, die besonders im ausgehenden Mittelalter großen Einfluss auf die Komponisten und Musiker auf dem europäischen Kontinent hatte, sich von der Renaissance bis heute reichhaltig und vielfältig entwickelt hat, soll dieses Konzert aufzeigen, in dem wir mit den Hörern eine Entdeckungsreise durch die mehrstimmige englische Chormusik anhand von signifikanten Beispielen unternehmen.

Wir beginnen mit **Thomas Tallis** (1505–1585) und seinen nach 1560 komponierten „Lamentations of Jeremiah“, von denen wir den ersten Teil singen. Der englische Titel dürfte vom späteren Herausgeber stammen, denn Tallis vertonte in dieser Zeit religiöser Wirren weiterhin auch lateinische Texte, wie ursprünglich für katholische Messen vorgesehen. Sie dienten jetzt eben der anglikanischen Gottesdienstordnung. Tallis tat sich mit dem Übergang zur englischen Sprache schwer, nicht nur, weil er sich nicht einer wie auch immer gearteten Volkstümlichkeit anbiedern wollte, um der neuen Liturgie gerecht zu werden, sondern auch, weil er glaubte, kompositorischen Reichtum ernster geistlicher Musik nur mit der lateinischen Sprache als Grundlage verwirklichen zu können. Eine vielgestaltige protestantische Kirchenmusik war in England und Europa gerade erst im Entstehen begriffen. Deshalb pflegte Tallis die kontrapunktische Komposition weiter mit der besonderen Technik der Imitation, also dass einzelne oder alle Stimmen das gleiche Thema nacheinander singen, allerdings in unterschiedlicher Tonhöhe und mit der Möglichkeit der Variation. Bei den „Lamentations of Jeremiah“, die hier erklingen, ist das gleich zu Anfang zu hören. Textlich hält sich Tallis streng an die Vorgaben der Vulgatabibel, welche das „Incipit“ und die Anfangsbuchstaben des hebräischen Alphabets „Aleph – Beth“ als zum heilig angesehenen Bibeltext gehörend betrachtet, während in englischen Übersetzungen diese Teile meistens weggelassen wurden. Das könnte man auch als ein Kennzeichen der noch nicht ganz verschwundenen Katholizität interpretieren.

Das verinnerlichte Stück ist eines der kunstvollsten Beispiele für die Erreichung größtmöglicher Wirkung mit geringsten Mitteln. Die äußerst komplexe Kontrapunktik tritt diskret hinter dem Ausdrucksgehalt zurück und trägt doch entscheidend dazu bei. Wenn am Ende „Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“ erklingt, schlägt es den Hörer durch seine Einfachheit in Bann.

Von **William Byrd** (um 1540–1623), einem Schüler von Thomas Tallis, mit dem er freundschaftlich verbunden war, singt der MonteverdiChor München die Motette „Laetentur coeli“ aus Jesaja, Kapitel 49. Über ihn kann man, ohne Widerspruch zu riskieren, sagen, dass er zu den bedeutendsten Komponisten des „Elisabethanischen Zeitalters“, also der Spätrenaissance, gehört. Diese war nicht nur auf dem Kontinent, sondern auch im englischen Inselstaat eine Zeit des religiösen Umbruchs. Byrd versuchte, sich in den neuen Verhältnissen zurechtzufinden, indem er zwar katholisch blieb, angeblich aus Überzeugung, es aber mit der „Pflicht des Gottesdienstbesuches“ (des evangelischen natürlich) nicht so genau nahm, weshalb seine lieben Mitmenschen an ihm herummäkelten.

Dass er wie sein Lehrer Tallis auch lateinische Bibeltexte vertonte, was als Motette bezeichnet wird im Gegensatz zu englischsprachigen Anthems, war zu seiner Zeit noch durchaus üblich und allenfalls eine lässliche Sünde. Denn obgleich die protestantische Königin Elisabeth in Fragen des richtigen Glaubens eine strenge Auffassung vertrat, hegte sie im Privaten eine Vorliebe für den alten katholischen Ritus.

Ein in vieler Hinsicht außergewöhnlicher Komponist ist **John Dowland** (1563–1626). Dowland zeichnete sich vor der älteren Musikergeneration dadurch aus, dass er reiste, vielleicht motiviert durch den Krieg mit Spanien und die Auseinandersetzungen mit den Katholiken. Seine Auslandsaufenthalte in Kassel, Florenz und Dänemark gaben ihm nicht nur reiche musikalische Anregungen, er ließ sich auch in dieser Zeit religiöser Unsicherheit beeinflussen und wurde katholisch, weshalb es klug von ihm war, sich im Ausland, also fern von Königin Elisabeth aufzuhalten.

Dowlands zahlreiche Liedkompositionen mit Lautenbegleitung ließen ihn in ganz Europa bekannt werden und nährten seine Hoffnung, Hoflautenist zu werden, was ihm nach dem Tod der Königin auch endlich gelang. Seine Wirkung reicht sogar bis in die heutige Zeit. Benjamin Britten ließ sich von ihm anregen, auch die Jazz- und Popmusik. Ein Internetschreiber versteigt sich sogar zu der Behauptung, dass Dowland im Grunde ein Popmusiker der elisabethanischen Ära war, als es angeblich noch keine Trennung zwischen „Pop- und Klassikmusik“ gab (beides unhistorische Begriffe für diese Zeit), und zieht daraus den kühnen Schluss: Wenn sogar eine „Pop-Ikone“ wie der britische Sänger Sting eine ganze CD seinem 400 Jahre vor ihm lebenden Landsmann John Dowland widmet, dann muss nach Überzeugung seiner Verehrer am Werk dieses bedeutenden Lautenkomponisten wohl tatsächlich etwas dran sein!

Der MonteverdiChor singt aus „A Pilgrimes Solace“ von 1612 die Teile 14–16, in denen am Beispiel von Hiob, David und einem Krüppel (gemeint ist wohl die Erzählung aus dem Johannesevangelium, wie Jesus einen Lahmen am Teich Bethesda heilt) der Mensch aufgefordert wird, geduldig zu sein und die Hoffnung auf bessere Zeiten nicht zu verlieren. Dowland hat mit seiner Dichtung und deren Vertonung das Beispiel Hiob nicht zufällig gewählt, denn seine Zeit war durchaus nicht ruhiger als unsere heutige, sondern ständig von kriegerischen Unruhen erfüllt. Statt, wie heute häufig geschieht, in unproduktive Resignation zu verfallen, ist es sinnvoller, mit Dowland die Hoffnung auf Besserung aktiv zu unterstützen.

Mit **John Blow** (1649–1708), Chorknabe der Chapel Royal und einer der vielen, die vom Singen zum Komponieren kamen, treten wir ins Barockzeitalter ein. Das Anthem „My God, My God, Look upon Me“ vertont den Psalm 22, eigentlich vom Inhalt her ein Bußpsalm König Davids, obwohl nicht zum „Kanon“ der Bußpsalmen gehörig.

John Blow war sowohl Lehrer als auch Freund von Henry Purcell und es scheint einen lebendigen künstlerischen Austausch zwischen beiden gegeben zu haben. Bezeichnenderweise überließ Blow dem zehn Jahre jüngeren Purcell 1679 seine Organistenstelle an der Westminster Abbey, um sie nach dessen Tod 1695 wieder zu übernehmen.

Henry Purcell (1659–1695) sang wie sein Lehrer Blow ebenfalls als Chorknabe in der Königlichen Kapelle Londons und war in seinem kurzen Leben kompositorisch außerordentlich produktiv, dabei vielseitig, denn er schrieb Lieder, Chorwerke und auch Musik fürs Theater und wurde schon zu seinen Lebzeiten als „Orpheus britannicus“ gerühmt. In seinen geistlichen Werken für den Gottesdienst ließ er sich von europäischen Vorbildern anregen und nahm französische und italienische Stilelemente auf. Während seiner Organistentätigkeit an der Westminster Abbey komponierte er das hier ausgewählte Anthem „Lord, How Long Wilt Thou Be Angry“, dessen Text aus den Versen 5, 8, 9 und 13 des 79. Psalms zusammengestellt ist. Es ist ein typisch barockes Werk mit der ganzen Wucht der Selbstanklage: „O, remember not our old sins, but have mercy upon us, and that soon, for we are come to great misery.“ Luther übersetzt diese Bibelstelle nicht weniger drastisch, aber mit Humor: „Erbarm dich unser bald, denn wir sind fast dünne worden.“ Ausgedrückt wird das in jammernden, fast bettelnden Halbtonschritten, die mittels der imitatorisch geführten Stimmen wirkungsvoll im Ruf des Tutti „Help us, o God“ kulminieren. Nach diesem Hilfeschrei verbindet sich die chromatisch aufsteigende Linie „and be merciful“ mit dem Septsprung-Motiv „O deliver us“, um das Anthem im beschwingten Dreihalbetakt heiterer Gewissheit zu beschließen, dass Gott nach so viel Zerknirschung gar nicht mehr anders kann, als seinen Schafen gnädig zu sein.

In einem riesigen Zeitsprung von zweihundert Jahren landen wir am Übergang zur Moderne und bei **Edward Elgar** (1857–1934). Als Komponist Autodidakt, ist er ein typischer Repräsentant der Musik der Gründerjahre und der Jahrhundertwende, stilistisch der deutschen Hochromantik verwandt, stark das Gefühl ansprechend. In der Elegie „They Are at Rest“, 1909 geschrieben, hat Elgar ein Gedicht von John Henry Newman vertont. Newman war zuerst anglikanischer Priester, konvertierte aber nach einer Romreise 1845 zur katholischen Kirche und wurde 1879 schließlich zum Kardinal berufen. Diese schwärmerische Gläubigkeit, eine Frucht der Nähe anglikanischer Religiosität zum Katholizismus, muss auch Elgar angezogen haben. Elgar bedient sich der leisen Register musikalischen Gefühlsausdrucks, um dem Zuhörer die resignierende Verzweiflung über die Sterblichkeit des Menschen nahezubringen und um schließlich mit einem zarten Dreiklang im überraschenden Fis-Dur der Hoffnung zu enden.

William Turner Waltons (1902–1983) „A Litany“, 1916 komponiert, ist ein frühes Werk des vierzehnjährigen Chorknaben an der Christ Church Cathedral in Oxford. In seinem späteren Violakonzert, bei dessen Uraufführung 1929 Paul Hindemith den Solopart spielte, sind romantische Einflüsse zu hören, die im Laufe der Jahre immer dominanter wurden. Etwas davon ist schon in dieser Litanei zu spüren. Denn obwohl Walton den frühen Jazz und später den Big-Band-Swing mochte, entfernte er sich bald von deren engem Rahmen. Stattdessen entwickelte er sich zu einem der ersten neoromantischen Komponisten der Gegenwart und schrieb in einem Stil, den er aus Elgars Romantik der Jahrhundertwende und Klängen von Sibelius und Strawinsky herausdestillierte. Sogar Prokofjews populäre Provokationen klingen an.

Walton wurde lange unterschätzt. Der Autor und Musikkritiker Terry Teachout nannte ihn noch in seiner Abhandlung von 2021 „Doing Justice to William Walton“ einen „unjustly neglected British composer“.

Den Kompositionen von **John Rutter** (geboren 1945) merkt man an, dass sie von einem Chorleiter geschrieben wurden, der zeigen möchte, was sein Chor leisten kann. Das waren die von ihm 1981 gegründeten Cambridge Singers, die er auch selbst lange leitete. In dem Anthem „Cantate Domino“, auf den in verschiedenen Stilepochen immer gern vertonten Psalm 96, liefert Rutter ein „canticum novum“, bei dem der zugrunde liegende tänzerische Drei-Achtel-Takt im Vivace-Charakter durch Taktwechsel, Hemiolenbildung und zwei Andante-Abschnitte kontrastiert wird. Der Aufbau des Werks wird auch durch die Verwendung der beiden Sprachen gegliedert: Die einleitende lateinische Psalmzeile „Cantate Domino“ erscheint noch einmal in der Mitte und dann am Ende wieder, während Rutter im Hauptteil mit seiner motivischen Arbeit und den weit ausholenden Modulationen auf die englische Fassung des Psalms zurückgreift. Unmittelbar vor der abschließenden Wiederkehr des Anfangsteils ist in freiem, psalmodierendem Zeitmaß das Original-Zitat des Hymnus „Veni Creator Spiritus“ aus dem 9. Jahrhundert eingeschoben.

Rutter ist ein weiterer Vertreter der sogenannten musikalischen Postmoderne. Dieser umstrittene, zudem schwammige Begriff drückt für viele einfach aus: anhörbar, denn nach dem Philosophen Harry Lehmann ist diese Kompositionsweise eine Antwort auf die Preisgabe der Tonalität durch die Avantgarde.

Benjamin Britten (1913–1976) hat 1939 „Rosa Mystica“ als zweites Stück einer „Ad Maiorem Dei Gloriam“ genannten Sammlung von sieben Gedichten des zum Katholizismus konvertierten englischen Dichters Gerard Manley Hopkins (1844–1889) komponiert. Er führt damit, nicht nur was den Text betrifft, in eine sehr katholische Welt, abgehoben von aller christlichen Zerknirschung. Britten verbindet hier die litaneihafte Eindringlichkeit eines rhythmischen Ostinatos auf dem Ton a in den Männerstimmen mit schwärmerisch auf- und niedersteigenden Frauenstimmen, Maria preisend und den Namen Jesu fast flüsternd.

Herbert Howells (1892–1983), der stilistisch eher Walton als Britten nahesteht, wirkte als Organist, komponierte aber auch Instrumentalmusik. Nach dem Tod seines neun Jahre alten Sohnes 1935, der in Howells eine innere Krise auslöste, schrieb er vor allem geistliche Werke, darunter größere Kompositionen für Chor.

Sein Kompositionsstil ist sehr emotional – von Pianozartheit bis zu eindringlichen Fortissimo-Gipfeln reicht die Skala. Besonders sein groß angelegtes Begräbnis-Anthem „Take Him, Earth, for Cherishing“ lässt die düstere Seite des 20. Jahrhunderts beklemmend lebendig werden. Dieses Chorwerk, das der MonteverdiChor interpretiert, entstand 1964 unter dem Eindruck der Ermordung des US-amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy (22. November 1963) und ist auch seinem Andenken gewidmet.

So außergewöhnlich wie die Komposition ist der Text, den er ausgesucht hat, ein (in der englischen Übersetzung von Helen Waddell stark gekürzter) „Hymnus circa Exsequias Defuncti“ aus dem Liber Cathemerinon des Aurelius Prudentius Clemens (348– nach 405), einem spanisch-römischen Dichter. Der bis ins Mittelalter viel gelesene Prudentius stand zwar in frühchristlicher Tradition, kannte sich aber natürlich auch in der nichtchristlichen römischen Literatur gut aus, an der

er sich vor allem orientierte. Er nutzte die literarischen Vorbilder, um sie christlich umzudeuten. Wenn man die Beschreibung des toten Leibes Christi liest – „noble even in its ruin" –, den die Erde wieder hergeben muss, wenn der von Gott bestimmte Tag gekommen ist, könnte das Bild einer antiken Statue vor unseren Augen auftauchen, die zwar beschädigt ist, aber aus der Tiefe der Geschichte geholt umso faszinierender wirkt.

Der Zuhörer mag in den für Howells ungewöhnlich zahlreichen Dissonanzen dieses Werks mehr als nur abstrakte Modernität empfinden, sondern fast körperlich den Schmerz über den Tod. Doch der zu den Eingangsworten „Take him, earth, for cherishing" zurückkehrende, ruhige Schluss in Dur weist weiter, nämlich auf die Auferstehung, in der Gott alle Hoffnung erfüllen wird: „Then must thou, in very fashion, what I give, return again", im originalen Latein klingt das noch überzeugender: „reddas patefacta necesse est".