



So. | **07. März 2010** | 19.30 Uhr

Herz-Jesu-Kirche, Lachnerstraße 8, München | U1 Rotkreuzplatz  
18.30 Uhr Einführungsveranstaltung im Pfarrsaal

VIA  
**NOVA**  
CHOR

# REFUGIUM

## Prorammeft

Werke von Carlo Gesualdo, Nikolaus Brass,  
Graham Lack und Max Reger

Orgel: Max Hanft

Schlagzeug: Thomas Hastreiter, Johannes Potzel  
und Sebastian Hausl



[www.via-nova-chor.de](http://www.via-nova-chor.de)

**Leitung:**  
**Florian**  
**Helgath**

# REFUGIUM

Werke von Carlo Gesualdo, Nikolaus Brass, Graham Lack und Max Reger

Schlagzeug: Thomas Hastreiter, Johannes Potzel und Sebastian Hausl

Orgel: Max Hanft

Zur Besonderheit dieses geistlichen Konzertes des via-nova-chores München gehört diesmal die Kombination des Vokalklanges mit dem vielfältigen Sound des Schlagzeugs, zu hören in Nikolaus Brass' „**Musik für Augustinus**“ und Graham Lacks „**Refugium**“. Beide zeitgenössischen Münchner Komponisten treten zudem in einen spannenden

Dialog mit der Musikgeschichte ein, einerseits mit der deutschen Spätromantik, Max Regers, „**O Tod, wie bitter bist du**“, andererseits mit der italienischen Spätrenaissance, Carlo Gesualdos „**Karsamstags-Responsorien**“, Werke, die ihrerseits eine ausdrucksstarke Harmonik (Chromatik) verbindet.

## Programmfolge:

**Carlo Gesualdo (1566 - 1613)** Auszüge aus den Responsorien zum Karsamstag:

- Jerusalem surge
- O vos omnes
- Astiterunt reges terrae

**Nikolaus Brass (\*1949)** Musik für Augustinus

**Graham Lack (\*1954)** Refugium

**Max Reger (1873 - 1916)** O Tod, wie bitter bist du

## Carlo Gesualdo di Venosa (1566 - 1613)

### Auszüge aus den Responsorien zum Karsamstag (Nr. II, V und VII) aus: Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia

Der um 1600 lebende Renaissancekomponist, Fürst (Principe) Carlo Gesualdo di Venosa, ist, selbst für unsere heutigen Ohren, ein ausgesprochen modern



Fra Angelico:  
Grablegung Christi, um 1438-1440  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek

klingender „Ausdruckskünstler“. Gesualdo wagte sogar innerhalb der streng-konservativen Stil-Vorgaben liturgischer Musik geradezu Modernes. Die Mehrzahl der Madrigalisten, zu denen Gesualdo als reiner Vokalmusikkomponist gehörte, folgte nämlich der üblichen Unterscheidung, geistliche Werke konservativer, im gewissen Sinne kontemplativer, weltliche dagegen ausdrucksstärker zu vertonen. In diesem Sinne sind seine 27 **Responsorien** (Wechselgesänge) **zur Karliturgie** ein Novum, zumal eine solch geschlossene Folge von je 9 Responsorien, komponiert für den Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag, für diese Zeit eine Seltenheit ist. Die Tatsache, dass die Chorstimmen 1611 im Druck erschienen, zeigt zudem, dass Gesualdo hiermit auch nach außen hin wirken wollte. Gerade für den **Karsamstag**, den Tag der Grabesruhe Christi, sind die hoch-expressive Chromatik, die Halbtonreibungen und überraschenden harmonischen Farbwechsel der Musik Gesualdos etwas Besonderes, etwas, das man nur von weltlichen Madrigalen dieser Zeit erwartete. Subjektivität und affektgeladene Dramatik, mit der menschliche Gefühle plastisch dargestellt wurden, gehörten nicht in den Kirchenraum und in die Liturgie.



Rembrandt:  
Jeremias beklagt die  
Zerstörung Jerusalems,  
1630, Amsterdam,  
Rijksmuseum

Der Karsamstag ist im alten Sinne im Grunde ein nicht-liturgischer Tag, da er weder Messe noch Kommunion kennt. Wenn man von der Ostervigil ganz absieht, bleibt für die Liturgie dieses Tages nur die Zurückgenommenheit des schlichten Stundengebets, bei der die Orgel schweigt. In den ersten beiden sogenannten „Nokturnen“, das heißt Teilabschnitten der Matutin, des mitternächtlichen Stundengebets, liegen

Klagelieder des Jeremias den Responsorien zugrunde. In der letzten Nokturn stehen dann Psalme im Mittelpunkt.

Die in fünf Klagelieder aufgeteilte biblische Dichtung bezieht sich in ihrem Ursprung auf den Untergang Judas und Jerusalems und die Zerstörung des Tempels durch die Truppen des Babylonierkönigs Nebukadnezar. So unmittelbar wie sonst nirgends im ganzen Alten Testament tritt uns hier die Katastrophe von 587 v. Chr. mit all ihren entsetzlichen Auswirkungen vor Augen. Der Dichter dieser Lieder sucht nach dem Sinn in dem unbegreiflichen Geschehen und findet ihn auf der Linie der prophetischen Botschaft: Nicht der Gott Israel hat versagt, sondern das Volk hat durch eigene Schuld den Untergang herbeigeführt. Das mit der Klage beginnende Werk endet mit der Umkehr und Hinwendung zu Gott. In der Mitte finden wir ein überwältigendes Bekenntnis zur Güte Gottes und seiner Barmherzigkeit.

Das **zweite Responsorium „Jerusalem, surge“** bezieht sich auf das 2. Klagelied des Jeremias. Hier wird die zerstörte Stadt Jerusalem zur Angesprochenen. Der Tiefpunkt der Karsamstagstrauer kulminiert in dem Satz: „Denn Israels Erlöser ward erschlagen in dir“, ein Satz, der die Klagelieder auf den Inhalt des Karsamstages fokussiert. Der kraftvollen akkordischen Anrufung „Jerusalem“ folgt hier der Abstieg in die Tiefe, in ein musikalisches Dunkel, da, wo von der Buße die Rede ist, von der Asche und dem Anlegen des Bußgewandes. Der Erlöser wird erschlagen, diese eigentliche Paradoxie deutet Gesualdo musikalisch aus,

in dem er im Übergang hin auf das Wort „salvator“, eine geradezu gegenläufig-aufsteigende Tonfolge setzt. Christus, erschlagen und doch der Auferstandene. Geradezu als befreiende Erlösung empfindet man dabei die harmonisch überraschende Auflösung von Fis-Dur nach E-Moll. Der Versus widmet sich dann hingebungsvoll der reinen Trauer, hier kulminiert Gesualdos Kunst des auskomponierten Lamentos, das sich in absteigenden Halbtonfolgen ergeht. In einem akkordischen Agitato erfolgt dann jedoch der Aufruf „et non taceat pupilla oculi tui“, den tränenden Augen der Trauer keine Ruhe zu gönnen.

Das **fünfte Responsorium „O vos omnes“**, bezieht sich auf eine Textstelle des ersten Klageliedes. Hier werden die klagenden Worte der Stadt Jerusalem selbst in den Mund gelegt: „Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz ist wie mein Schmerz“. Das Wort „dolor“ (Schmerz) wird zur Projektionsfläche des Komponisten für die Verwendung schmerzhafter Dissonanzen (Vorhalte) und ungewohnter Akkord-Rückungen, nachdem zuvor, akkordisch-flüchtig, die vorübergehenden Menschen zum Hinschauen aufgefordert wurden. Auf dieses Hinschauen kehrt auch der Versus zurück. Doch nun sind es „alle Völker“ („universi populi“), die auf den Schmerz sehen sollen. Gesualdo legt in virtuos-madrigalesker Weise gerade dieses Wort frei.

Das **siebte Responsorium** des Karsamstag **„Astiterunt reges terrae“** bezieht sich auf den berühmten Beginn des zweiten Psalms „Warum toben

die Heiden“, der hier als Versus gesungen wird. Es ist ein Psalm, der den Titel trägt „Gottes Sieg und die Herrschaft seines Sohnes“. In diesem Sinne wird geschildert, dass Gott denjenigen zürmt, die sich gegen ihn auflehnen. Hier besteht der Zusammenhang mit der Zerstörung Jerusalems. Denn so ergeht es denjenigen, die sich gegen Gott wenden. Hiervon berichtet der Beginn des Responsoriums: „Astiterunt reges terrae ... adversus Dominum“ („Die Könige der Welt erhoben sich ... wider den Herrn“.) Durchaus ton-symbolisch wird das „Erheben“ musikalisch deutlich durch das Nacheinander-Einsetzen der Stimmen, der beginnende Tenor singt dabei einen cantus firmus in langen Notenwerten. Besonders der Bass macht die Hybris der weltlichen Fürsten durch manirierte Sextsprünge deutlich. Dass alle darin eins werden, sich gegen Gott zu wenden, versinnbildlicht Gesualdo, indem er die Vielfalt der Stimmen in zwei Anläufen in einen gemeinsamen Haltepunkt, einen ausgedehnten Akkord, einmünden lässt. Hier setzt der Komponist einen Doppelpunkt, der die Ungeheuerlichkeit der Aussage vorbereitet: „Adversus Dominum, adversus Christum“, sich „gegen Gott und gegen Christus“ zu stellen. Im eigentlichen Versus „Quare fremuerunt gentes“ („Warum toben die Heiden“) zeichnet Gesualdo dann die Lebhaftigkeit des Geschehens durch eine aufgelöst polyphone Passage nach. Fast über-nervös, finden sich hier erstmals und einzig 16tel-, ja sogar 32tel-Noten.

## Auszüge aus den Responsorien zum Karsamstag

### Responsorium Nr. II:

#### Jerusalem surge et exue

Jerusalem, surge,  
et exue te vestibus jucunditatis;  
induere te cinere et cilicio:  
quia in te occisus est Salvator Israel.  
Deduc quasi torrentem lacrimas  
per diem et noctem,  
et non taceat pupilla oculi tui.

### Responsorium Nr. V:

#### O vos omnes

O vos omnes, qui transitis per viam,  
attendite, et videte  
si est dolor similis sicut dolor meus.  
Attendite, universi populi,  
et videte dolorem meum.

### Responsorium Nr. VII:

#### Astiterunt reges terrae

Astiterunt reges terrea,  
et principes convenerunt in unum  
adversus Dominum,  
et adversus Christum ejus.  
Quare fremuerunt gentes,  
et populi meditati sunt inania?

#### Jerusalem, wache auf

Jerusalem, wache auf und ziehe Deine  
Festgewänder aus;  
Kleide Dich in Sack und Asche, da bei Dir der  
Retter Israels zum Tode verurteilt wurde.  
Lass deine Tränen rinnen wie ein Strom bei Tag  
und Nacht und die Pupillen deiner Augen sollen  
nicht zur Ruhe kommen.

(Jona 3,6 und Klagelieder Jeremia 2,18)

#### Oh, ihr alle

Oh, die ihr alle auf der Straße vorbeikommt,  
haltet an und seht, ob es einen Schmerz gibt,  
der meinem Schmerz gleichkommt.  
Haltet an, alle Ihr Völker,  
und schaut euch mein Leid an.

(Klagelieder Jeremia 1,12)

#### Die Könige der Erde lehnen sich auf

Die Könige der Erde lehnen sich auf,  
und die Fürsten sind zur Beratung  
gegen den Schöpfer zusammengetreten  
und gegen Seinen Gesalbten.  
Warum sind die Nationen in Zorn  
und die Völker planen törichte Dinge?

(Psalm 2,1-2)

## Nikolaus Brass (\*1949) Musik für Augustinus

Gewiss lässt es sich nicht per Dekret festlegen, welche Komponisten einer bestimmten Zeit unentbehrlich sind. Gleichwohl gibt es solche, von denen man unmittelbar zu spüren meint, dass sie Not tun. Der 1949 in Lindau am Bodensee geborene Nikolaus

Brass ist solch ein Komponist. Und dieses Gefühl der Notwendigkeit entsteht nicht, weil er einer gegenwärtigen Hierarchie von Wertungen genügt, sondern gerade dadurch, dass er sich ihr verweigert.

Seit gut zwanzig Jahren liegen sanktionierte Arbeiten von ihm vor. Erst relativ spät also, schon am Anfang der Dreißiger stehend, gab Brass Werke frei. Seither sind gut dreißig Stücke entstanden, die Zeugnis davon ablegen, dass Zeitdruck durch Abgabetermine nie maßgeblich die schöpferische Arbeit belastete (wobei nicht verschwiegen sein soll, dass Brass nebenher einem Broterwerb nachgehen muss; vom Komponieren zu leben mag auf ihn ohnehin zumindest teilweise als

innerer Widerspruch wirken). Nikolaus Brass ist bis heute ein stiller Komponist, einer, dem es gegeben und noch nicht genommen ist, dem eigenen Klang Raum und Zeit zu lassen.

Mithin gelingt auf diese Weise, was man andernorts oft defizitär vermerkt. Es ist die Deckungsgleichheit der schöpferischen Tat mit dem Charakter der Werke: Nicht dass sie wie Tagebucheintragungen wirken, sondern vielmehr auf eine Weise, dass man beim Hören unmittelbar und kraftvoll wahrnimmt, wie Brass einen Daseinszeitraum einzig diesen Klängen und musikalischen Strukturen widmete. Intensität und Hinwendung wachsen im Entstehungsprozess und fließen organisch – also ohne Berechnung einer vorgeblich zu erzielenden Wirkung – in das hörende Nacherleben, in die Wahrnehmung des Werks ein.

Und so sind denn auch diese Wachstumsprozesse selbst Gegenstand der Kompositionen. Fließende Zeitprozesse spielen eine maßgebliche Rolle, Fragen von Ordnung und Störung, das Beklopfen der akustischen Aussenfläche nach dem, was sie als Widerhall in sich birgt. Eine Affinität zur Musik von Morton Feldman ist spürbar, ebenso der Geist des Sich-Versenkens in Klang, wie ihn ostasiatische Philosophien ausprägten. Brass wagt annähernde Schritte dorthin (es sind Annäherungen ans eigene Ich), er weiß aber gleichermaßen, dass bloßes Nachbilden immer das Stigma eines touristischen Bewusstseins trägt.

Festzulegen ist Brass nicht, und so lassen sich auch seine Kompositionen nicht unter einen stilistischen Oberbegriff subsumieren. Jedes Werk entfaltet eine individuelle Problematik, mit singulären Formen ihrer Erfüllung. Einzig sind sie zusammengebunden in der Person des schöpferischen Subjekts, das sich untrennbar mit ihnen fortentwickelt. Wenn Helmut Lachenmann, der Lehrer von Brass war, einmal betonte, dass ihm Komponieren stets auch das Schaffen eines neuen Instrumentariums bedeute, so ist ihm Brass hierin einer der treuesten Schüler.

So groß das Wagnis ist, bei jedem Werk gewissermaßen ab ovo anzusetzen, so konsequent ist Brass dann im Befolgen der aufgerissenen Idee. Das aber ist es, was seine Musik so spannend macht. Sie verliert sich nicht, gerät nicht ins Plaudern, sie verhebt sich nicht. Die Dauer des Stücks – hieran mag man ermessen, wie relevant der Zeitbegriff für das Schaffen von Brass ist – ist genau die, der es zu seiner Entfaltung bedarf. Wie lange das ist? Die Antwort kann nur das Werk selbst geben: durch die ganz natürliche Wirkung der Genesis seines Klingens, seines Gestalt-Werdens.

Nikolaus Brass ist sparsam. Darin finden alle seine Werke zusammen. Wenige Gestalten sind es, die ein Werk in Gang halten, meist sind es einfache, die gleichwohl auf Nachdringlichkeit pochen. Serielle Prinzipien der materialen Überforderung sind ihm fremd, unnachgiebig aber ist die Forderung nach Intensität. Es ist eine Sparsamkeit der Konzentration, die alles Wegführende nicht zulässt. („Solche Konzentration

ist nur möglich, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt“, hat Schönberg einmal über Webern geschrieben.) Pendant dazu ist die Unendlichkeit. Beide Pole bewegen und steuern das Schaffen von Brass: die geistige Lust an der Konzentration auf den Punkt, die sinnliche Lust am beharrenden, am immerwährenden Klingens.

In diesem Fächer – es ist der Fächer unseres Daseins – bewegen sich alle Arbeiten von Nikolaus Brass. Im Orchesterwerk *Landschaft der Vergangenheit* von 1985/86 (nach einem Bild von Paul Klee) taucht er in Strukturen ein, die sich ungesichert wie ein Trümmerhaufen türmen und die Möglichkeit eines Ganzen sehnd andeuten. Im *Klaviertrio* (1987/89, maßgeblich erweitert 1991) sind es fragmentierte Gestalten, die zum Zusammenkommen drängen. Das Duo für Violine und Klavier *music by numbers* lässt in seiner 22-teiligen Anlage (jeweils eine Manuskriptseite) die Frage der zeitlichen Abfolge offen. Das großdimensionierte *Zweite Streichquartett* (2000) lässt auf der Basis radikaler motivischer Verdichtung über subtil unreal gesetzte Wiederholungsstrukturen den Charakter einer in sich verstauchten Zeitstruktur aufkommen. Und schließlich entsteht in der Musik für 32 Stimmen und Orchester *the structures of echo – lindauer beweinung* (2002) ein musikalischer Raum aus Hall und Widerhall, in dem sich die Dimensionen des Vor- und Nachher, von Ursache und Wirkung untrennbar verschränken.

Wie in allen Arbeiten von Brass bleibt ein Rest des Rätselhaften, der die Anspannung der Wahrnehmung



Nikolaus Brass

sichert. Hegels Satz: „Der Geist ist nur so lange wachsam und von dem lebhaften Verlangen nach weiterer Entfaltung angesichts der Dinge beseelt, als ein unenthüllter Rest des Geheimnisvollen in denselben zurückbleibt“, findet im Werk von Nikolaus Brass nachdrückliche Bestätigung.

*Ein Portrait von Reinhard Schulz*

## Nikolaus Brass zu: Musik für Augustinus

Meditation I und II, und Gebet heißen drei Teile der **Musik für Augustinus**, die für den Eröffnungsgottesdienst des Festivals Europäische Kirchenmusik in Schwäbisch Gmünd 2005 geschrieben wurde.

Die Musik vertont nicht den Text (1 Kor. 1, 22-25, 26-31; Augustinus: Gebet) sondern gibt sich ihm hin. Meditation verstanden als: den Text kauen, sich wieder und wieder den Worten zuwenden, sie hin und her wälzen, sie „auf der Zunge zergehen lassen“ und dabei auf ihren „Geschmack“ kommen. Den Bedeutungsraum abtasten, den sie eröffnen. Das Unerhörte dieser Worte vom Törichten und Schwachen an Gott erst einmal deutungslos an sich heranlassen, das „Vernichtende“ dieser Schwäche und dieser Niedrigkeit erahnen.

„Gott hat das Schwache erwählt, um das Starke zuschanden zu machen“. Der Text duldet keine



Simone Martini:  
Heiliger Augustinus. um 1284 -1344, Cambridge

Selbstgerechtigkeit: denn „das Niedrige in der Welt und das Verachtete hat Gott erwählt: das, was nichts ist, um das was etwas ist, zu vernichten“. Dieser Radikalität steht unsere Ego-Verhaftetheit entgegen. Dem antwortet das – Augustinus zugeschriebene – Gebet: „Atme in mir, Du Heiliger Geist“. Der Atem des Geistes, lässt uns – vielleicht – die Zumutung eines

## Gedanken zum 1. Korintherbrief

Paulus greift mit diesem Text in eine Parteienbildung, wie sie sich seit einiger Zeit in der Gemeinde in Korinth bemerkbar machte, brieflich ein.

Nach Meinung des Paulus gründen sich alle Parteien und alle Spaltungstendenzen der frühchristlichen Gemeinde in dem Versuch, die eigene menschliche Weisheit anstelle der Weisheit Gottes zu etablieren. Menschliche Auflehnung gegen Gottes Weisheit bezeichnet Paulus als „Unsinn“.

Aber Gott hält entgegen den „Unsinn“ der menschlichen Weisheit an seiner „Weisheit“ des Kreuzes Jesu Christi fest. Indem Christus für eben die verlorenen „Weisen“ der Welt am Kreuz gestorben ist, hat Gott seine Weisheit als die Macht der Liebe zur Geltung gebracht.

Diese Macht der Liebe vermag es, Verlorene zu retten und Sinnlosigkeit in gelingendes Leben zu verwandeln.

Bis heute stehen sich an diesem Punkt zwei Lager

törichten und schwachen Gottes ertragen. Die letzte Strophe nennt, was uns Not tut: „Stärke mich, Du Heiliger Geist, dass ich Heiliges hüte, hüte mich, Du Heiliger Geist, dass ich Heiliges nimmer verliere.“ In diesem doppelten „Hüten“ sind unsere Aufgabe und unsere Hoffnung unmittelbar verklammert.

*Nikolaus Brass*

gegenüber: Auf der einen Seite gibt es bis heute Menschen, die es als „töricht“ ansehen, dass gerade im Kreuz die Liebe Gottes aufleuchten soll.

Dagegen stehen die Christen, die mit Paulus die „Torheit“ der Menschen darin erkennen, die „Weisheit“ der Botschaft des Kreuzes zu leugnen und an ihrer Stelle eigene Ideen und Gedankengebäude als höchste Weisheit zu etablieren.

Was genau Paulus mit der „Weisheit“ der Korinther im Blick hatte, ist heute nicht mehr eindeutig auszumachen. Darin eine allgemeine Vernunftkritik oder Polemik gegen die „Weisheit“ damaliger griechischer Philosophie zu erkennen, greift sicherlich zu kurz.

Eher wird man an überhebliche und überschwengliche Frömmigkeit denken müssen, die nur den je eigenen religiösen Fortschritt und Erfolg suchte und damit zur Spaltung innerhalb der Gemeinde beitrug.

*Olaf Koeritz*

## Musik für Augustinus

### Meditation I

Text: 1 Korinther 1, 22–25

Denn das Törichte an Gott ist weiser als die Menschen  
und das Schwache an Gott ist stärker als die Menschen.

### Meditation II

Text: 1 Korinther 1, 26–31

... das Törichte der Welt hat Gott erwählt,  
um die Weisen zuschanden zu machen  
und das Schwache hat Gott erwählt,  
um das Starke zuschanden zu machen.  
Und das Niedrige in der Welt  
und das Verachtete hat Gott erwählt:  
das, was nichts ist, um das,  
was etwas ist, zu vernichten,  
damit kein Mensch sich rühmen kann vor Gott.

### Gebet

Text: Augustinus

Atme in mir, O Heiliger Geist, dass ich Heiliges denke.  
Triebe mich, O Heiliger Geist, dass ich Heiliges tue.  
Locke mich, O Heiliger Geist, dass ich Heiliges liebe.  
Stärke mich, O Heiliger Geist, dass ich Heiliges hüte.  
Hüte mich, O Heiliger Geist, dass ich Heiliges nimmer verliere.

## Graham Lack (\*1954) Refugium

Der englische Komponist Graham Lack wurde 1954 im ehemaligen Kurort Epsom in der Grafschaft Surrey geboren. Er studierte Komposition und Musikwissenschaft am renommierten King's College und Goldsmiths' College der University of London (BMus Hons Lond, MMus) bei Anthony Milner und Brian Trowell. Nach Abschluss des 2. Staatsexamens am Bishop Otter College, Chichester (Cert Ed), unterrichtet er an der Epsom High School und leitete dort den Schulchor und das Schulorchester. Er übernahm in dieser Zeit eine Stelle als Kirchenmusikdirektor an der St. Paul's Church in Cheam, die Kirche in der er schon als Knabe sang, schrieb Motetten und vertonte Psalme und sammelte damit seine ersten wichtigen kompositorischen und professionellen Erfahrungen.

Anfang der 1980er Jahre zog er nach München und war bis 1989 Lecturer in Music an der University of Maryland, Munich Campus. Sein Lehrauftrag umfasste Tonsatz, Harmonielehre und Musikgeschichte. Hier gründete er ein Universitätsorchester und ein Kammermusikensemble, für die er neue Werke schrieb. Es folgte ein kurzes Interregnum zurück in England: 1993-94 fungierte er als Head of Music am Cricklade College in Hampshire. Seit 1995, zurück in Deutschland, ist er gefragter Referent auf Musikseminaren und bei internationalen Symposien, z. B. an der University of Oxford und am Goethe Institut, und veröffentlicht zahlreiche Artikel, u.a. in Tempo Maga-

zine for Contemporary Music und Groves Dictionary of Music and Musicians und ist als freier Komponist tätig.



Graham Lack

Sein 12-stimmiges *Sanctus* wurde ihm vom Queens' College Cambridge 1998 in Auftrag gegeben, in Köln uraufgeführt und live im WDR übertra-

**Musik  
aus dem Herzen Europas**

**Werke von Graham Lack  
in unserem Verlag:**

**Refugium**

**Sanctus**

**Four Lullabies**

**Hermes of the Ways**

**Estraines**

**Two Madrigals for High Summer**

**The Mimic Heaven**

**Images (Book I u. II)**

**The Legend of Saint Wite**

Musikverlag hayo e.K  
Emmersweilerstr. 98  
66352 Großrosseln  
[www.hayo-music.com](http://www.hayo-music.com)

gen. Das Werk wurde in letzter Zeit sowohl vom Münchener Bach-Chor, als auch in Brisbane, Australia (Canticum) und Copenhagen (Winneba Youth Choir of Ghana) aufgeführt. Auch die **Two Madrigals for High Summer** (SSATB) und die Four Lullabies (SATB) sind in Deutschland, Großbritannien und den USA öfter aufgeführt und gesendet worden.

Im Jahre 2008 erfolgte die Premiere eines längeren Werks, **REFUGIUM**, zu Texten des kroatischen Dichters Peter Hektorović, für Chor, Orgel und drei Schlagzeuger in London (mit dem renommierten Trinity Boys Choir unter David Swinson). Weitere Aufführungen - u.a. am originalen Schauplatz, Stari Grad, der Hauptstadt der Insel Hvar, von The Choral Palette (Los Angeles), vom Essener Motettenchor und vom Motettenchor Frankfurt - sind geplant. **The Mimic Heaven** (für Doppelchor) wurde sowohl in Europa als auch in den USA öfter gesungen.

2009 entstand ein Zyklus für Chor und Orchester (Vier Chorfragmente aus l'Infinito, nach einem Gedicht von Giacomo Leopardi). Das neueste a cappella-Werk, **The Legend of Saint Wite** (für solo Sopran, hohe Stimmen SAA und Streicher, Text und Musik vom Komponisten) wurde 2009 bei einem BBC Wettbewerb ausgezeichnet und wird im Dezember 2010 vom Henschelquartett und Solisten des Tölzer Knabenchors aufgenommen (NEOS).

Auftragswerke schrieb er in der letzten Zeit für The King's Singers (Estraines - Premiere März 2009 in der Essener Philharmonie, mit sehr positiver Re-

zension in der WAZ, erschienen auf der CD „From the Heart“ Signum), Singer Pur (IMAGES Book II), Voces8 (Deutschlandradio 2009), das Vokalensemble FORMOSA, den Philharmonischen Chor der Münchener Philharmoniker (Petersiliensommer), Akademiska Damkören Lyran Helsinki (Hermes of the Ways), das 2008 Festival FUGATO Bad Homburg (Sudor Anglicus - A Canticum), das Zimriyah Chorale und Orchester Los Angeles (Der Garten des Rabbiners) und den Multiperkussionisten Martin Grubinger (Wondrous Machine).

Für Orchester schrieb er ein Tongedicht **Nine Moons Dark**, sowie die **Five Inscapes** (Kammerorchester). Seine A-cappella-Werke und Werke für Chor mit Instrumenten sind beim Musikverlag Hayo (Europa) und Cantus Quercus Press (USA) veröffentlicht.

Zur Zeit arbeitet er an einem ersten Klavierkonzert für den renommierten Pianist Dejan Lazic (US Premiere 2012), einem Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Horn und Klavier, sowie ein Werk für solo Violine und Orchestra für den bedeutenden Geiger Benjamin Schmid (The Windohover, Premiere Singapore 2010).

Graham Lack ist Corresponding Member des Institute of Advanced Musical Studies am King's College London und Mitglied der American Choral Directors Association (ACDA) und der International Federation for Choral Music (IFCM).



Die Festung Tvrdalj auf der Insel Hvar (Kroatien): Blick auf den Innenhof. Über dem Teich ist die Inschrift „Memorare novissima“ (Denke an die letzten Sachen) eingraviert.

## Graham Lack zu: „Refugium“

Der Hvarer Dichter und Edelmann Petar Hektorović (1487-1572) ist eine der berühmtesten Persönlichkeiten der kroatischen Literatur. Dieser Renaissance-Denker und -Dichter schuf das erste realistische Epos dieser literarischen Tradition, das ein ewig aktueller Teil des kulturellen Erbes dieses Landes geworden ist.

Das in der Inselhauptstadt Stari Grad auf der Insel Hvar befindliche Schloss – die Festung Tvrdalj – hat Hektorović nach seinen eigenen Entwürfen und unter seiner Leitung in 40-jähriger Bauzeit errichten lassen. Es wurde von einheimischen Handwerkern auf einem ihm gehörenden Grundstück am Meer gebaut und zeigt die Offenherzigkeit einer großzügigen Figur, die dieses Gebäude für alle Bewohner der Stadt in Kriegszeiten und bei jedweder Gefahr bestimmt hat.

Die mannigfaltigen in Stein gemeißelten Inschriften leisten einen erheblichen Beitrag zur Schönheit des Schlosses. In diesen Texten gibt Hektorović seine eigene Lebensphilosophie und seinen romantischen Charakter zu erkennen: z.B. PRO ITINERANTIBUS (für die Wanderer) bzw. PRO PAUPERIBUS (für die Armen). Sein Haus war also eine Art Refugium, ein Begriff der – so weit ich weiß – in seinen Schriften nicht ausfindig zu machen ist, der mir aber einen passenden Titel lieferte.

Die ausgewählten Inschriften wurden in eine mir sinnvoll erscheinende Reihenfolge gebracht. Darüber hinaus nahm mein Werk während des Komponierens zunehmend die Züge eines kleinen Requiems an.

Inschrift an der Westfassade  
der Festung Tvrdalj:  
„Heu fugiunt fluxu non redeunte dies“  
(Oh, weh, wie auf Nimmerwiedersehen  
die Tage dahin fliehen)



### Refugium

Texte von Petar Hektorović

- |  |   |
|--|---|
| I. <b>Si vis ad vitam</b><br>Si vis ad vitam ingredi<br>serva mandata  | I. <b>Si vis ad vitam</b><br>Um ins Leben einzutreten,<br>folge den Aufträgen   |
| II. <b>Fede e realta</b><br>Fede e realta o quod<br>quando e bella   | II. <b>Fede e realta</b><br>Oh, wie schön der Glaube und<br>die Wirklichkeit sind   |
| III. <b>Nihil occultum</b><br>Nihil occultum   | III. <b>Nihil occultum</b><br>Nichts ist geheim   |
| IV. <b>Heu fugiunt</b><br>Heu fugiunt fluxu<br>non redeunte dies   | IV. <b>Heu fugiunt</b><br>Oh, weh, wie auf Nimmerwiedersehen<br>die Tage dahin fliehen  |
| V. <b>Respice quo salvant</b><br>Respice quod salvant nec opes nec<br>gloria mundi non decor aut aetas<br>mors quia cuncta rapid | V. <b>Respice quo salvant</b><br>Denke daran, dass uns weder Reichtum noch<br>Wohlstand, weder Schönheit noch Jugend<br>retten können, denn der Tod raubt alles |
| VI. <b>Memorare novissima</b><br>Memorare novissima  | VI. <b>Memorare novissima</b><br>Denke an die letzten Sachen  |
| VII. <b>Postlude</b><br>(Instrumental)   | VII. <b>Postlude</b><br>(Instrumental)  |

## Max Reger (1873 - 1916) O Tod, wie bitter bist du

Angeblich brauchte Max Reger nur fünf Stunden, als er im Jahre 1912 die letzte seiner „Geistlichen Gesänge“ op. 110 „**O Tod, wie bitter bist du**“ in Leipzig komponierte, gewidmet der verstorbenen jüngsten Tochter Felix Mendelsohn-Bartholdys, Lili Wach. Die kraftvolle mittleren Motette mit ihrer lebensbejahenden Lebendigkeit der Stimmen-Polyphonie wird eingeraht von der ersten und dieser letzte der drei fünfstimmigen Motetten. Beide behandeln das menschliche Existenzthema Tod, für Reger vielleicht überhaupt sein „großes Thema“. Deutlich wird dies, wenn man folgende Äußerung Adalbert Lindners, eines Freundes von Max Reger ernstnimmt: „Wie für Liszt, so ist auch für Reger das Leben nichts anderes als eine Reihenfolge von Präludien zu einem unbekanntem Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt! Der Tod! - für Reger im Widerstreit der Mächte dieser Welt die einzige reale Größe, die alles niederschmetternde Gewalt. Den Tod in seinem Herannahen, in seinem Wirken zu schildern, wird er nicht müde. Er sieht ihn als Tröster, er sieht ihn in seiner altdeutschen Gestalt als Senenmann, er sieht ihn in richtender Majestät.“

Und Max Regers Schüler Hermann Unger überliefert folgende Äußerung Regers: „Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral hindurchklingt: ‚Wenn ich einmal soll scheiden?‘“. „In Max Regers tatsächlich letzten Arbeit,“ so Rainer Cadenbach „- dem Lesen des Korrekturabzuges der Geistlichen Gesänge op. 138 - liegt somit eine Symbolik, die

von der im Sterbezimmer aufgeschlagen gefundenen Textstelle her verstanden werden darf: Vor der Ewigkeit Gottes sind auch die Monumenta, die zum bleibenden Andenken errichteten Herrlichkeiten, vergänglich:

„Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit,  
Und alle Welt vergeht mit ihrer Herrlichkeit.“

Diesen Text verwendet Reger im ersten der „Geistlichen Gesänge“ op. 138. Max Reger verwies immer mal wieder auf seine Komponisten-Kollegen der Vergangenheit, Mendelssohn, Mozart etc.: „Uns allen wird nicht viel Zeit gelassen, und ich will mein Werk gern fertig haben.“ Regers Werktitel legen offen Zeugnis davon ab, wie sehr er sich über sein ganzes Schaffen hinweg mit dem Thema Tod beschäftigte. Unter den Choralbearbeitungen finden sich: „O Welt, ich muss dich lassen. Der Tod, das ist die dunkle Nacht. Alle Menschen müssen sterben. Wer weiß, wie nahe mir mein End“. Auch seine Lieder-Titel von op. 4 bis op. 138 sind hierfür beredter Ausdruck. Vor allem nach seinen Hiller-Variationen op. 100 im Jahr 1907 nimmt er immer wieder Ansätze zu einem Requiem, das aber nur Fragment bleibt. In die Reihe dieser vorbereitenden Werke gehört auch die Mottete „O Tod, wie bitter bist du“ op. 110, Nr. 3, aber auch das sogenannte Hebbel-Requiem „Seele, vergiss sie nicht, die Toten“. Von den reinen Instrumentalwerken trägt „Die Toteninsel“ op. 128 und die „Trauerode“ für Orgel op. 145 offen den Tod im Titel. Aber auch die späten Solokonzerte für Violine bzw. Klavier drücken die Todesnähe durch Zitate und das

Verwenden spezifischer Vokabeln aus, die die Todes-thematik assoziieren lassen.

In Regers Motette „**O Tod, wie bitter bist du**“ schlägt Reger den existentiellen Bogen vom „O Tod wie bitter bist du“ bis hinein in den getragen sanften Schlussschoral „O Tod, wie wohl tust du“ in besonders beeindruckender und kontrastiver Weise, dies mit den äußersten Mitteln spätromantischer Harmonik, die an ihre Grenzen stößt, hier durchaus mit Schönbergs letztem tonalen Stück, dem Chorwerk „Friede auf Erden“ vergleichbar. Die Bitterkeit des Todes zeichnet Reger äußerst differenziert nach. Pianissimo beginnend, sind es zunächst noch zart klingende Dissonanzen und einzelne Seufzer, die erklingen, doch dann das Ausbrechen in ein herbes Fortissimo. Hindurch klingt eine seinsvergessene Gegenwelt: „Wenn an dich gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorgen lebet“.

Doch darauf antwortet der erneute Schrei „O Tod, wie bitter bist du.“, zunächst als massiver dissonanter Akkord, dann als insistierend-bohrender Unsionio-Schrei auf gleichbleibender Tonhöhe, der in einem dreifachen Pianissimo angsterfüllt nachklingt. Erneut antwortet die Gegenwelt, allerdings stets harmonisch und melodisch unruhig geführt. Dann baut Reger erneut das „O Tod, wie bitter bist du“ in planvoller Steigerung der Lautstärke und Intensität auf. Die Gegenwelt reduziert sich nun anschließend textlich auf den Halbsatz: „Wenn an dich gedenket ein Mensch“. Reger beendet diesen Abschnitt erneut mit „O Tod, wie bitter bist du“, wiederum einmündend in das Fortissimo-Unisono der Stimmen. Berücksichtend ist nun der Übergang in den Schlussschoral. Eine Fermate hält zunächst inne. Dann folgt „Molto largo“ dieser unglaubliche Trostgesang als ein sich scheinbar ewig dehndes intensives Klangstück „**O Tod, wie wohl tust du ...**“

### **O Tod, wie bitter bist du** Op. 110, Nr.3 (Jesus Sirach 41, 1-4)

O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenket ein Mensch,  
der gute Tage und genug hat, und ohne Sorgen lebet.

O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenket ein Mensch,  
der gute Tage hat und dem es wohl geht in allen Dingen,  
und wohl noch essen mag!

O Tod, wie bitter bist du!

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,  
der da schwach und alt ist, der in allen Sorgen steckt  
und nichts Bessers zu hoffen noch zu erwarten hat.

O Tod, wie wohl tust du.

## Der via-nova-chor München

wurde 1972 von Kurt Suttner gegründet und 35 Jahre lang maßgeblich geprägt. In dessen Nachfolge wurde im Februar 2008 Florian Helgath zum neuen künstlerischen Leiter gewählt. Der Chor besteht aus ca. 40 Sängerinnen und Sängern. Das Ensemble, in dem reine Laien, aber auch Berufsmusiker singen, fühlt sich besonders der zeitgenössischen Chormusik verpflichtet, ohne jedoch die musikalische Tradition auszugrenzen.

Gerade für Münchner Komponisten wie in der Vergangenheit Günter Bialas, Karl Amadeus Hartmann, Peter Michael Hamel, Moritz Eggert, Peter Wittrich, R. M. Helmschrott, Max Beckschäfer u. a. stellt der via-nova-chor ein Forum zur Komposition und Aufführung neuer Chorwerke dar. Die Zahl von fast 40 Uraufführungen beweist dies eindrücklich.



Die Zusammenarbeit mit Eric Ericson vermittelte dem Chor grundlegende Einsichten in die Interpretation zeitgenössischer Chorwerke. Auch Gary Graden (2004) und Manfred Schreier (2006) haben als Gastdirigenten dem Chor in den letzten Jahren immer wieder zusätzliche Impulse gegeben. Gelegentlich arbeitet der Chor auch mit namhaften Orchestern zusammen wie z. B. dem Münchner Kammerorchester.

Verschiedene Reisen führten den Chor in den letzten Jahren unter anderem nach Taipei (Taiwan) (Taipei International Choral Festival 2000), Jeonju (Süd-Korea) (Sori-Festival 2002), Graz (Musikfest Psalm 2003), Oslo (2005) Konzert zum 90. Geburtstag von Knut Nystedt, Cuneo (Italien) (Festival Incontri Corali 2006).

Erste Preise gewann der via-nova-chor bei internationalen Chor-Wettbewerben in Cork (1985/87), Budapest (1991), Tolosa (2009) und beim Bayerischen Chorwettbewerb (2009) sowie den Sonderpreis für zeitgenössische Chormusik beim Deutschen Chorwettbewerb in Fulda (1994). Im Mai 2010 nimmt der via-nova-chor München am Deutschen Chorwettbewerb in Dortmund teil.

Neben regelmäßigen Rundfunkmitschnitten existieren zahlreiche CD-Aufnahmen des Chores, zuletzt mit Chorwerken von Harald Genzmer (Thorofon) und mit Werken von verschiedenen Komponisten (van Buren, Schanderl, Nystedt, Hamel und Hiller) (Carus).

## Der Dirigent

Florian Helgath sammelte seine ersten musikalischen Erfahrungen mit dem Chorgesang in seiner Heimatstadt bei den Regensburger Domspatzen. An der Hochschule für Musik und Theater in München studierte er zunächst Lehramt Musik an Gymnasien, anschließend bei Prof. Michael Gläser das Fach Chordirigieren. Im Frühjahr 2008 konnte er dieses Studium mit dem Meisterklassendiplom abschließen.

Er vervollständigte seine musikalische Ausbildung mit Meisterkursen bei Stefan Parkman, Denis Rouger, Stephen Cleobury, Helmut Rilling, Dan-Olof Stenlund, Simon Halsey und Robert Sund. 2007 war er aktiver Teilnehmer beim 2. Chordirigierforum des Bayerischen Rundfunks und der Eric Ericson Masterclass in Haarlem/Niederlande.

Internationale Erfolge erzielte er als Finalist und Preisträger bei Wettbewerben wie dem Eric Ericson Award 2006 in Schweden sowie der Competition For Young Choral Conductors 2007 in Budapest.

Im Rahmen seines Studiums gab er Konzerte mit Klangkörpern wie den Münchner Symphonikern, dem Georgischen Kammerorchester, dem Münchner Bachchor und dem Symphonie Orchester der Musikhochschule München. Seine ersten Engagements



Florian Helgath

führten ihn zum Rundfunkchor Berlin und zum Niederländischen Rundfunkchor.

Im Februar 2010 hat er die Leitung des Dänischen Rundfunkchores übernommen und ist seit 2009 regelmäßiger Gast beim Chor des Bayerischen Rundfunks.

Florian Helgaths Arbeit als Dirigent zeichnet sich durch ein besonders breites musikalisches Spektrum aus. Neben der Arbeit an zeitgenössischer Chorliteratur mit dem via-nova-chor München

gibt ihm die Leitung des Don Camillo Chors und des großen Orchesters des AGV München die Möglichkeit zur Umsetzung von oratorischen und sinfonischen Werken über A-cappella-Chormusik aller Epochen bis hin zu Jazz und Pop.

# Bauer & Hieber

*klings gut*



**Bauer & Hieber**  
**Musikalienzentrum München**  
**Landschaftstrasse (im Rathaus)**  
**80331 München**

**Tel: 089 / 21 11 46 - 0 (Zentrale)**  
**- 40 (Klassik)**  
**- 45 (Buch)**  
**- 48 (Pop)**

**Fax: 089 / 21 11 46 - 10**

**[muenchen@bauer-hieber.com](mailto:muenchen@bauer-hieber.com)**

**[www.bauer-hieber.com](http://www.bauer-hieber.com)**

## **Sie wollen die Vielfalt des Münchner Kulturlebens bewahren?**

Dann helfen Sie mit, dass der via-nova-chor auch in Zukunft eines der Aushängeschilder Münchens für anspruchsvolle zeitgenössische a-cappella-Chormusik sein kann.

## **Werden Sie Mitglied im Verein der Freunde des via-nova-chores München e.V.:**

Die Mitgliedschaft in unserem gemeinnützigen Verein bietet Ihnen:

- Informationen über unser Chorleben und unsere Konzerte
- ermäßigten Eintritt zu eigenveranstalteten Konzerten
- CDs des via-nova-chores zu vergünstigten Preisen
- sowie Zugang zur Chorbibliothek

## **Sie können den Chor auf zwei Arten fördern:**

- mit einer Einzelspende (Konto 46572777, BLZ 70020270 HypoVereinsbank München)
- als förderndes Mitglied mit einem Jahresbeitrag von 60 € im Jahr.

Für Spenden wird eine Bescheinigung ausgestellt.

Wir freuen uns, Sie als Förderer in unseren Reihen begrüßen zu können!

Tim Koeritz

1. Vorsitzender des Vereins der Freunde des via-nova-chores München e.V.

**förderverein**



Verein der Freunde des via-nova-chores München e.V.

c/o Tim Koeritz, Urbanstraße 22, 81371 München

info@via-nova-chor.de

www.via-nova-chor.de

Texte: Tim Koeritz

Satz: Martin Scheider

Grafik-Design: Birgit Baude, München

Mit freundlicher Unterstützung:



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**



DEUTSCHER MUSIKRAT

**impressum**

