

ARVO PÄRT

IN PRINCIPIO

**FRANZ
SCHUBERT**

MESSE NR. 6 IN ES-DUR

FR 12. MAI 2017

19.30 UHR TONHALLE ZÜRICH

MAYA BOOG Sopran

BETTINA RANGH Alt

ROLF ROMEI, DINO LÜTHY Tenor

KREŠIMIR STRAŽANAC Bass

TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH

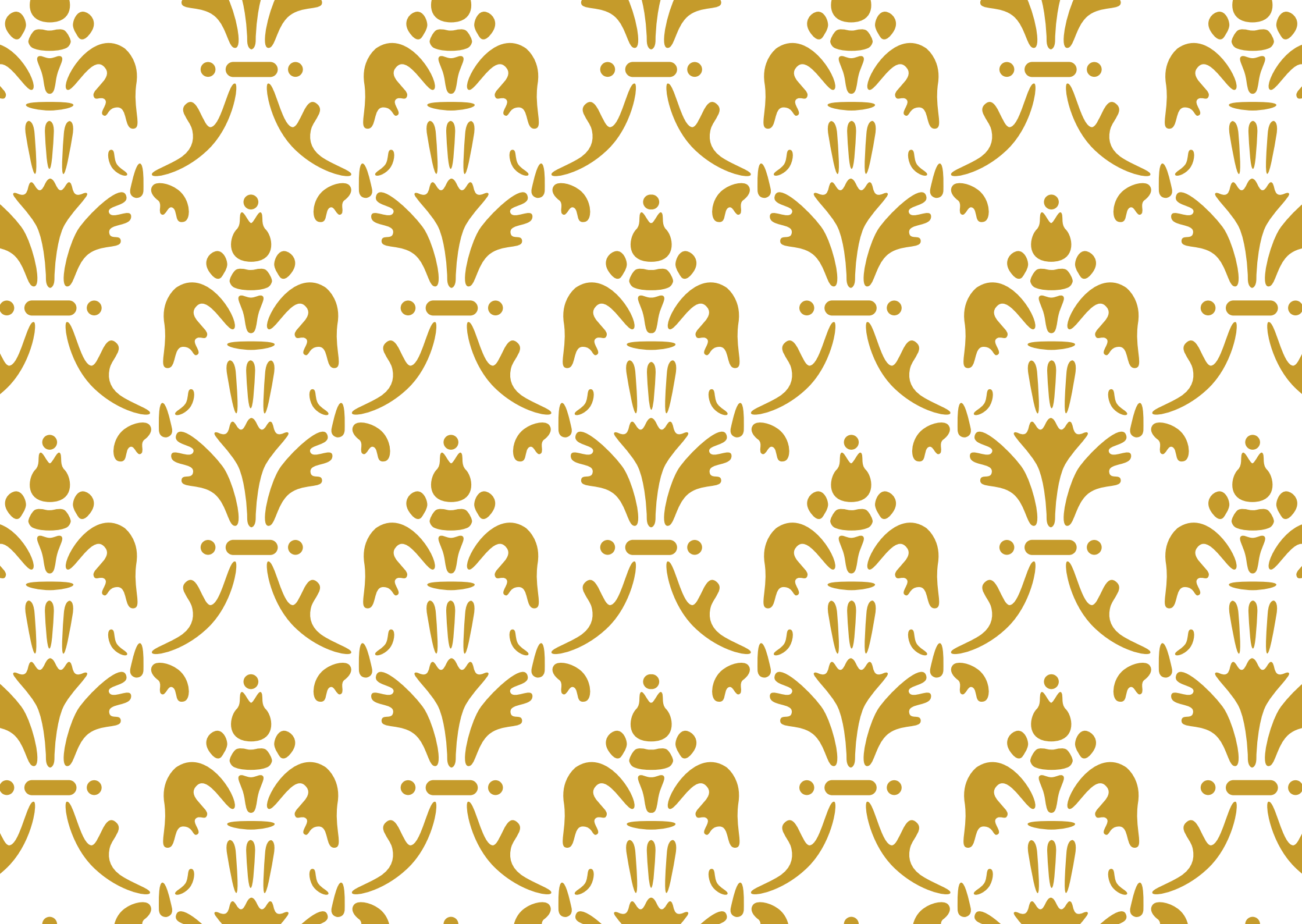
KONZERTCHOR HARMONIE ZÜRICH

PETER KENNEL Leitung

Vorverkauf www.tonhalle.ch
Billettkasse Tonhalle



**KONZERTCHOR
HARMONIE ZÜRICH**



CHORKONZERT

FR 12. MAI 2017

19.30 UHR GROSSER SAAL

KONZERTCHOR HARMONIE ZÜRICH

TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH

PETER KENNEL Leitung

MAYA BOOG Sopran

BETTINA RANCH Alt

ROLF ROMEI, DINO LÜTHY Tenor

KREŠIMIR STRAŽANAC Bass

PROGRAMM

ARVO PÄRT

In principio

- I In principio erat verbum
- II Fuit homo missus a Deo
- III Erat lux vera
- IV Quotquot autem acceperunt eum
- V Et verbum caro factum est

PAUSE

FRANZ SCHUBERT

Messe Nr. 6 in Es-Dur D 950

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Hinweis: Der erste Teil dauert ca. 30 Min., der zweite Teil ca. 60 Min.

Unterstützt durch



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

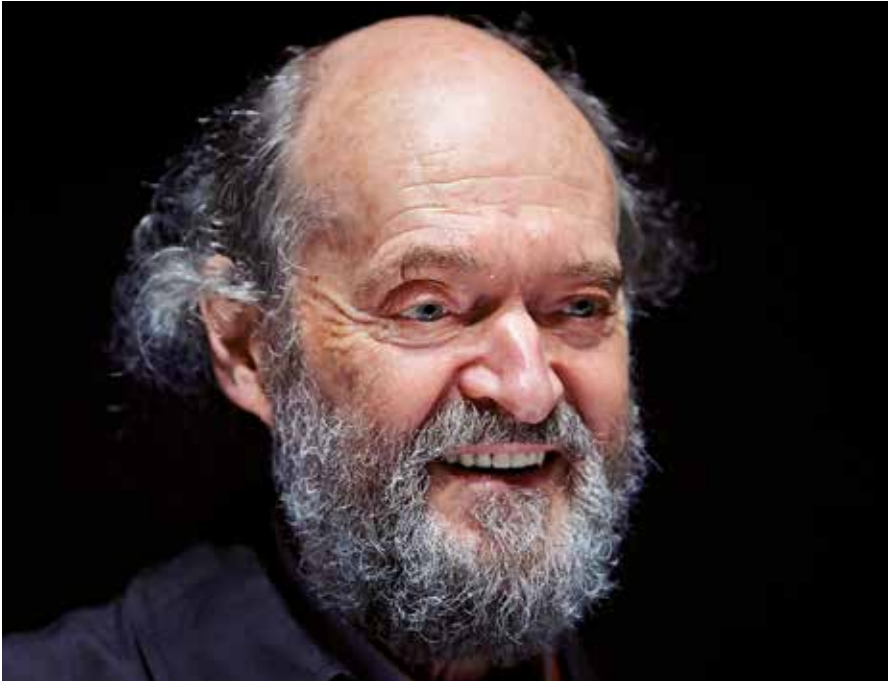


Stadt Zürich
Kultur

Bitte schalten Sie vor dem Konzert Ihr Mobiltelefon aus. Danke!
Aufnahmen auf Bild-Tonträger sind nur mit Einwilligung des
Veranstalters erlaubt.

ARVO PÄRT

Stille-Das Kontinuum hinter aller Musik



Am 11. September 1935 im estnischen Paide geboren, studierte Pärt bis 1963 am Konservatorium in Tallinn bei Veljo Tormis und Heino Eller. Parallel zu seinem Kompositionsstudium arbeitete er als Tonmeister beim Estnischen Rundfunk und komponierte zunächst Musik für Film und Theater. Zu Beginn seiner noch jungen Karriere ganz in der musikalischen Avantgarde verhaftet, versuchte er sich zunächst in den zeitgenössischen Kompositionstechniken und -stilen, wie z.B. in der Dodekaphonie, Aleatorik oder auch in der Collagentchnik. Die Orientierung an westlichen Strömungen einerseits und die zunehmende Hinwendung zu christlich-liturgischen Texten andererseits, brachte ihm die Kritik des sowjetischen Regimes und öffentliche Ächtung ein. Höhepunkt der Spannungen

und Auseinandersetzungen war sicherlich das Aufführungsverbot im Jahr 1968, mit dem seine tief religiöse und bis dahin erfolgreichste Komposition «Credo» belegt wurde.

Begleitet von privaten und religiösen Problemen bzw. Wendepunkten – Scheidung, Konvertierung zum russisch-orthodoxen Glauben, erneute Heirat – legte Pärt von 1968 bis 1976 eine kreative Schaffenspause ein. In diesen Jahren beschäftigte er sich eingehend mit der Polyphonie des Mittelalters, dem gregorianischen Choral und der Musik der Renaissance. «Der gregorianische Gesang hat mir gezeigt, dass hinter der Kunst, zwei, drei Noten zu kombinieren, ein kosmisches Geheimnis verborgen liegt.» Im Zuge seiner Studien emanzipierte Arvo Pärt sich zunehmend von den musikästhetischen Diskursen der späten 60er Jahre und entsagte den kompositorischen Techniken dieser Zeit. Im Gegenzug entwickelte er sein ganz eigenes musikalisches Idiom: den so genannten Tintinnabuli-Stil.

Der Begriff, der 1976 in einem Programmheft erstmals Erwähnung findet, verweist gleich auf mehrere Aspekte, die Pärts Kompositionen nach 1975/76 auszeichnen. In Anlehnung an den Klang eines Glöckchens bzw. einer Schelle (‘tintinnabulum’ = kleine Glocke) ist dies zum einen der ideale, formvollendete, runde und wohlklingende Ton, der bis heute im Zentrum seines Schaffens steht. So setzte Pärt zunächst verstärkt solche Instrumente ein, die ein glockenähnliches Klangspektrum besitzen, wie Glockenspiel, Vibraphon, Triangel oder auch präpariertes Klavier; später findet er sein ästhetisches Klangideal eher in der menschlichen Stimme und im Streicherklang. So erklärt sich die Tatsache, dass er seit 1980 vorzugsweise für Chor oder kleines Sängerensemble komponiert. Zum anderen zielt Pärts Ästhetik auf den kleinen, feinen Ton ab; nicht ohne Grund bezieht er sich mit dem lateinischen

Diminutiv ‚tintinnabuli‘ auf den Klang von Glöckchen, statt auf das wuchtige Dröhnen von Kirchenglocken (lat. ‚campanae‘). Gemein mit diesen haben die Glöckchen jedoch die Eigenschaft, einmal angeschlagen, ihren Klang aussergewöhnlich lange zu halten, bis er erst leiser, dann unhörbar wird und schliesslich ganz erstirbt. Genau diese Eigenschaft ist es, die Pärt interessiert, ruft sie doch beim Zuhörer ein Lauschen, eine Konzentration auf die Sinnlichkeit des einzelnen Klangs hervor und bewirkt hierdurch ein Innehalten. Indem man dem Klang ‚hinterher-horcht‘, rücken der Übergang vom Klang zur Stille und umgekehrt der Übergang von der Stille zum Klang in den Fokus der ästhetischen Wahrnehmung.

In einer radikalen Reduktion der musikalischen Mittel, in der absoluten Zurückhaltung und klanglichen Askese stellt Arvo Pärt den – in den meisten Fällen – religiösen Text in den Mittelpunkt. Der Gesang wird vom Orchesterklang nie über-tönt, sondern bleibt durchweg verständlich. Das musikalische Geschehen ist begrenzt auf zwei Grundkomponenten: Eine schlichte Melodiestimme, die sich in gemässigtem Tempo, in einfachen Notenwerten und fast ausschliesslich in diatonischen Sekundintervallen vollzieht, und die so genannte Tintinnabuli-Stimme. Hierbei handelt es sich um korrespondierende Dreiklangsbildungen, die die Melodiestimme nach bestimmten Gesetzmässigkeiten begleiten. Aus dieser Verknüpfung von einfachsten musikalischen Grundkomponenten erhalten Arvo Pärts Kompositionen nicht nur ihre sakrale Aura, sondern entwickeln in ihrer monotonen Schlichtheit auch eine archaisch-kontemplative Sogwirkung.

IN PRINCIPIO

In principio verwendet den Text aus dem Johannes-Evangelium, Kapitel 1, Vers 1–14, in einer fünfsätzigen Gliederung. Wie in allen Werken Arvo Pärts herrscht auch hier ein strenger Formaufbau, wobei die Klarheit der musikalischen Struktur mit jener des lateinischen Textes korrespondiert.

Im ersten (Verse 1–5) sowie im fünften Satz (Vers 14) beschränkt sich der Komponist auf zwei gegensätzliche Formelemente: zum einen auf einen silbenweise artikulierten, statisch konstant bleibenden a-Moll Akkord, zum anderen auf einen klanglich tonalen Gegenpol, eine fanfarenartige Struktur, die mit jedem neuen Abschnitt expandiert, dynamisch sich immer mehr ausdehnt und nach dem Durchschreiten aller zwölf Tonarten kreisförmig schliesst.

Der zweite Satz (Verse 6–8), der sich Johannes dem Täufer widmet, ist als einstimmig, kraftvoll bewegte Monodie konzipiert. Der zentrale dritte Satz (Verse 9–11) ist der umfangreichste, zugleich auch derjenige, dessen Aussage Arvo Pärt besonderes Gewicht verliehen hat, indem er den Text – was in seinen bisherigen Vokalwerken nie vorkam – dreimal wiederholte. Offenbar um für uns alle – und für jeden einzelnen unmittelbar – ein Zeichen zu setzen: «Er kam in sein Eigentum, aber die Seinen nahmen ihn nicht auf.»

Wie aus dem Nichts beginnt der vierte Satz (Verse 12–13) und wächst langsam, aber unaufhaltsam pulsierend zu einer mächtigen Prozession.

Der fünfte Satz (Vers 14) bildet mit dem ersten Satz formal und inhaltlich den Rahmen der Komposition, allerdings in Spiegelform. Während im ersten Satz der Chor statisch pulsierend wirkt und das Orchester im Tonzirkel dynamisch fortschreitet, kehrt sich die Rollenverteilung im fünften Satz um. Damit wird die expandierende musikalische Wucht, die im ersten Satz noch das Orchester formuliert, ganz auf die Worte des Chores konzentriert: «Und das Wort ist Fleisch geworden.»

LIEBE UND SCHMERZ

Franz Schuberts Messe in Es-Dur



Die Messe in Es-Dur von Franz Schubert ist eines der grossartigsten vokalsymphonischen Werke des 19. Jahrhunderts. Sie überhöht nicht nur die Epoche der Klassik, sondern baut durch ihre bekenntend archaischen Wurzeln und ihre entschieden romantische Emphase die Brücke hin zu Bruckners Messe in f-Moll und aller darauf aufbauenden Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts. Weder Verdi noch Dvořák oder Brahms hätten ihre Messen und Requiemvertonungen so individualisieren können, wenn sie nicht Schuberts Vorbild vor Ohren gehabt hätten. Brahms verwendete – wie vor ihm schon Schumann – einen Teil seiner Schaffenszeit darauf, das Erbe von Schubert für die Nachwelt aufzubereiten: Er erstellte u.a. einen neuen Klavierauszug der Es-Dur-Messe und gab ihn

auf eigene Kosten heraus. «Nun scheint mir doch die Hauptsache, dass das Werk möglichst künstlerisch und anständig, wie sich's bei dem Manne und unserer Liebe für ihn schickt, in die Welt gesandt wird.» Doch mit seiner «Liebe für ihn» stand Brahms ziemlich allein auf weiter Flur.

«Bigottisch wie altes Mistvieh, dumm wie Erzesel, u. roh wie Büffel», mit diesen Worten hatte sich Schubert schon 1818 in einem Brief an seine Brüder über das Verhalten einiger Mitmenschen empört – in diesem Falle Würdenträger der katholischen Kirche. Harte Worte aus dem Munde eines Mannes, der geboren schien, um «Liebe zu singen». Ungewöhnlich ist die Schärfe der Formulierung, durchglüht von abgründiger Verachtung. Sie kann nur aus ebensolcher Enttäuschung und Verzweiflung herrühren.

In einer «Traumerzählung» hatte Schubert 1822 ein zehn Jahre zurückliegendes Schlüsselerelebnis niedergelegt: Der Vater, ein Dorfschullehrer, beabsichtigte, in seinem Sohn die eigenen gescheiterten Lebenspläne zu verwirklichen. Das Stadtkonvikt in Wien sollte aus dem elfjährigen Franz einen würdigen Untertanen des gleichnamigen Kaisers und einen begnadeten Lehrer machen. Franz Schubert versagte bewusst, um sich seiner Liebe, der Musik, hinzugeben. Darauf verbot ihm der Vater das Elternhaus, zwang ihn sogar am Wochenende, wenn die Gefährten nach Hause durften, zu Schule und Internat. Erst am Grab der Mutter konnte der 15-jährige Sohn dem Vater verzeihen. «Wollte ich Liebe singen, so ward sie mir zum Schmerz. Wollt' ich aber Schmerz nur singen, so ward er mir zur Liebe. So zerteilten mich die Liebe und der Schmerz.»

Schubert hatte auf vieles zu verzichten, was ein Leben lebenswert macht. Auf unbeschwertes Kindsein, auf Familie und Zuwendung, auf Respekt und Anerkennung. Am Ende auf

das Leben selbst. Und er musste lange darauf verzichten, als Komponist ernst genommen zu werden, zumindest jenseits des Liedes. Dabei hinterliess er in nur 31 Lebensjahren ein Gesamtschaffen, das fast 1.000 Werke umfasst, mehr als so mancher hochbetagte Komponist je verfertigen konnte.

Eingriffe in den Messetext

Nicht zuletzt die Eigenmächtigkeiten in seiner Kirchenmusik machten den Komponisten derart unbequem, dass man ihn lieber auf die unverfänglicheren Gattungen reduzierte. Denn «die vollendetste Schöpfung des grossen Gottes» zu sein – diese singuläre Qualität kam aus der Sicht Schuberts nur einem zu: Jesus Christus. Dies ist das tiefe, persönliche Glaubensbekenntnis Schuberts. Hier kristallisiert sich all sein Mut, seine Zuversicht, seine Verzweiflung, sein Ausgestossensein, seine Einsamkeit. Schuberts Bewunderung galt dem Gottessohn, dem Menschen. Kein Zufall dürfte es denn auch sein, dass er in all seinen sechs lateinischen Messen das zentrale Glaubensbekenntnis an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche («Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam») nicht vertonte. Im «Gloria» seiner Es-Dur-Messe vermied er zudem die Nennung des Vaters in der Passage «Qui sedes ad dexteram Patris» («Du sitzt zur Rechten des Vaters»). Dafür bekräftigte er im «Credo» dieses Werkes durch die häufige Hinzufügung des Wortes «credo» («ich glaube») jeweils die Erscheinungsformen Gottes, an die er wirklich glaubte: den heiligen Geist und Jesus Christus. Ausgespart wiederum in der Messe sind die Textstelle «Genitum, non factum, consubstantialem Patri» («Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater») und der Hinweis auf die universale Dominanz des Vaters: «Patrem omnipotentem».

Schubert schrieb die letzte seiner sechs lateinischen Messen im Todesjahr 1828 in unmittelbarer Nähe zum «Schwanengesang», den drei letzten Klaviersonaten, einem Symphoniefragment in D-Dur und dem Streichquintett C-Dur. Wohl über seinen Bruder Ferdinand wurde an ihn der Wunsch herangetragen, eine Messe für den neugegründeten Kirchenmusikverein im Alsergrund (damals noch ausserhalb Wiens gelegen) zu komponieren. Chorleiter der dortigen Dreifaltigkeitskirche war Michael Leitermayer, den Schubert seit Jugendtagen kannte und für den er schon einmal ein Werk komponiert hatte. Und so fand die erste Aufführung der Es-Dur-Messe in der Kirche im Alsergrund statt: am 4. Oktober 1829, fast ein Jahr nach Schuberts Tod.

In den letzten beiden grossen Messen in As-Dur und in Es-Dur zeigt sich Schuberts künstlerische Meisterschaft als Symphoniker und Liedkomponist, eine Meisterschaft, auf deren Basis er Überkommenes prüft, annimmt oder verwirft. So entscheidet er sich bewusst – ganz im Sinne Joseph und Michael Haydns – in der Es-Dur-Messe für opulente Schlussfugen einzelner Sätze. Das Orchester ist reich besetzt, aber es kommt ohne Flöten aus – und ohne Orgel! Dafür verleihen ihm drei Posaunen einen feierlich-dramatischen Klang. Der instrumentale Apparat agiert überwiegend blockartig. Die Streicher stehen den Holzbläsern und diese als Klanggruppe den Blechbläsern gegenüber, was die Orchesterfarben deutlich voneinander abgrenzt und die Instrumentalsoli heraushebt. Eine Praxis, die ihre Vorläufer im mehrhörigen Musizieren der Spätrenaissance hat und nach Schubert ihre direkte Fortsetzung in der Instrumentationskunst Bruckners fand.

Zwiesprache mit Jesus Christus

Die Hauptlast des Textes trägt der Chor, erst in der Mitte des «Credo» treten die Solisten hinzu, wie überhaupt ihr Anteil ein quantitativ geringer, dafür qualitativ umso eindringlicher ist. Die Wortausdeutung gewinnt spürbar an Innerlichkeit und an Menschlichkeit. Tatsächlich schenkt der Komponist gerade den Textaussagen von der Menschwerdung und dem Leidensweg Christi liebevolle Aufmerksamkeit. Dies gilt bereits für das «Kyrie». Schubert beginnt die Messe im Tonfall eines grossen Monumentes – solange Gott, der Herr angesprochen wird. Aber sobald der Ruf Christus gilt, wird die Melodik liedhaft, pocht der Puls in triolischer Auffächerung. Schon die erste Anrufung von Jesus Christus gerät zur erregten Zwiesprache mit einem Gott, dem man im Alltag und in der Natur begegnen kann. Er ist den Menschen hörbar nahe.

Nicht der übliche Jubel, sondern Respekt und Ehrfurcht sprechen aus dem «Gloria». Schubert verzichtet auf das Solistenquartett und lässt stattdessen den Chor – zum Teil a cappella – mit instrumentalen Abschnitten abwechseln. Dies schafft Distanz und Strenge. Mit erschütternder Wucht tritt das «Domine Deus» in das Geschehen ein: Posaunen und Fagotte meisseln ein Thema, das unbeirrbar fortschreitet, untermauert von unruhigen Tremoli der Streicher. Nur ein hauchdünner Faden – ein im Pianissimo gehaltener Ton von Posaune und Fagott – verbindet anschliessend das Opfer des die Sünden der Welt auf sich nehmenden Gottes mit jener Welt der nach Erbarmen lechzenden Menschen («miserere nobis»). Ergebung, Vertrauen, Demut würden anders tönen als diese trotzig-herben Klänge, denen die Pauke unmissverständlich Nachdruck verleiht! Schubert wird diese Passage wieder aufgreifen im letzten Satz, dem «Agnus Dei». Mit dem «Cum Sancto Spiritu» beschliesst eine der drei komplexen Fugen das «Gloria».

Schuberts Glauben

Ferdinand Walcher sandte Schubert einmal einen Brief mit einem gregorianisch notierten «Credo in unum Deum» («Ich glaube an den einen Gott») und meinte dazu: «Du nicht, das weiss ich wohl». Dem steht ein Bekenntnis des Komponisten gegenüber, festgehalten von Schubert am 28. März 1824: «Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt, er kommt vor Verstand und Kenntnissen ... denn um etwas zu verstehen, muss ich vorher etwas glauben; er ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweisfeiler aufpflanzt. Verstand ist nichts als ein analysierter Glaube.» Schubert, der sich institutionellem Gehorsam verweigerte und kritisch mit den Dogmen der katholischen Kirche umging, praktizierte in der Musik seine eigene Frömmigkeit: «Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcieren, und, ausser, wenn ich von ihr willkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete komponiere, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht...»

Für das «Et incarnatus» («Er hat Fleisch angenommen») in der Mitte des «Credo», wenn die Solisten in der Es-Dur-Messe erstmalig zu Wort kommen, findet Schubert Musik von beeindruckender Schönheit. Im wiegenden Achtelnoten schwärmen die Menschen von ihren Erfahrungen mit Jesus Christus. Sanft stützen Streicher und Holzbläser diesen Kanon, der plötzlich ein Fenster öffnet, das auf die künftige kirchenmusikalische Inbrunst eines Dvořák vorausschauen lässt.

Die Kreuzigung ist Teil des Menschseins von Christus, sein Leiden verbindet ihn mit den Menschen. Im «Crucifixus», in dem gewöhnlich Abscheu und Entsetzen musikalisch zur Schau gestellt werden, komponiert Schubert einen mitleidenden Satz, wie er auch in der «Unvollendeten» oder im Streichquintett Platz haben könnte. Das «Resurrexit», die

Auferstehung, wirkt danach wie eingezwängt in ein altertümelndes Korsett, keine Spur von Befreiung, von Zuversicht. Der Rest des «Credo» bezieht seine Qualität aus den bereits erwähnten, bedeutungsschweren Textauslassungen. Erst in der Fuge auf das Leben der zukünftigen Welt («Et vitam venturi saeculi») kann sich Schubert zu verhaltener, wenn auch immer wieder getrübt Hoffnung durchringen.

Erkundungen der Seele

Im dreifachen «Sanctus» schreiten die tiefen Streicher konsequent nach unten, die hohen dagegen nach oben. Kann die Kluft zwischen der gleissenden Herrlichkeit Gottes und der stammelnden Masse auf der Erde sinnfälliger ausgedrückt werden? Nicht nur die Melodik der Aussenstimmen, sondern auch die Harmonik des Satzes entfernt sich immer weiter vom Ausgang: Beim Abstieg in die B-Tonarten erschliesst sie Bereiche im Innern der menschlichen Seele, die in denkbar grösstem Kontrast zur äusserlichen Prachtentfaltung stehen. Nach der «Osanna»-Fuge sprechen im «Benedictus», der Vision von der Rückkehr des Messias, noch einmal die individuellen Stimmen des Solistenquartetts. In kantabler Stimmführung formulieren sie schlichte Hoffnung, anmutig bekräftigt durch einen klangschönen Chorsatz.

Umso fataler bricht das «Agnus Dei» in diese zarte Klangoase ein. Ganz im Sinne des «Agnus Dei» aus dem «Gloria» dominieren erneut die starren Posaunenakkorde. Die vier Töne des Hauptmotivs symbolisieren die Figur des Kreuzes. Gemeinsam mit den in schweren Akzenten nachschlagenden Bläsern drücken sie die Qualen vom «Lamm Gottes» aus, das am Kreuz für die Sünden der Welt büsst. Schubert baute das charakteristische Viertonmotiv im August 1828 auch in zwei Sololieder ein: in «Der Atlas» («eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen, muss ich tragen», hatte Heinrich Heine gedichtet) und in «Der

Doppelgänger». Hier heisst es in direkter Analogie zur Es-Dur-Messe: «Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe, und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt».

Der Schluss der Es-Dur-Messe steht unter dem Eindruck der Tonartensymbolik. Scheint das reine Es-Dur des «Dona nobis pacem» endlich Frieden zu verheissen und der Konvention zu genügen – die drei «b»-Vorzeichen von Es-Dur wurden in der Kirchenmusik gerne mit der heiligen Dreifaltigkeit verknüpft –, so stört Schubert die Ruhe jäh mit einem erneuten Einbruch des «Agnus Dei». Es steht jetzt sogar in es-Moll, einer der düstersten Molltonarten überhaupt, vorgezeichnet mit sechs «b». Das wiederkehrende «Dona nobis pacem» kann die Dunkelheit nicht mehr verdrängen. Gerade noch drei leise Es-Dur-Schlussakte müssen genügen um einen letzten verzweifelten Schmerzensschrei zu befrieden.

Als am 19. November 1828 ein Priester ans Sterbebett Schuberts trat, war es bereits zu spät. Im «Credo» der Es-Dur-Messe kommt auch diese Zeile nicht vor: «et exspecto resurrectionem» («und ich erwarte die Auferstehung»).

STEFFEN GEORGI

ARVO PÄRT

In principio

I In principio erat verbum

(Jo.1, 1–5)

In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum,
et Deus erat verbum. Hoc erat in principio apud Deum.
Omnia per ipsum facta sunt,
et sine ipso factum est nihil, quod factum est.
In ipso vita erat,
et vita erat lux hominum,
et lux in tenebris lucet,
et tenebrae eam non comprehenderunt.

II Fuit homo missus a Deo

(Jo.1, 6–8)

Fuit homo missus a Deo,
cui nomen erat Ioannes.
Hic venit in testimonium, ut testimonium perhiberet de lumine,
ut omnes crederent per illum.
Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine.

III Erat lux vera

(Jo.1, 9–11)

Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem,
veniens in mundum.
In mundo erat, et mundus per ipsum factus est,
et mundus non cognovit.
In propria venit, et sui eum non receperunt.

1 Am Anfang war das Wort

(Jo.1, 1–5)

Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott,
und Gott war das Wort. Am Anfang war es bei Gott.
Alles ist durch das Wort geworden,
und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.
In ihm war das Leben,
und das Leben war das Licht der Menschen.
Und das Licht leuchtet in der Finsternis,
und die Finsternis hat es nicht angenommen.

2 Ein Mensch wurde von Gott gesandt

(Jo.1, 6–8)

Ein Mensch wurde von Gott gesandt,
dessen Name war Johannes.
Er kam, um Zeugnis abzulegen vom Licht,
damit alle durch ihn zum Glauben kommen sollten.
Nicht er war das Licht, er sollte Zeugnis ablegen vom Licht.

3 Das wahre Licht

(Jo.1, 9–11)

Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet,
kam in die Welt.
Er war in der Welt, und die Welt ist durch ihn geworden,
aber sie erkannte ihn nicht.
Er kam in sein Eigentum, aber die Seinen nahmen ihn nicht auf.

IV Quotquot autem acceperunt eum

(Jo.1, 12–13)

Quotquot autem acceperunt eum,
dediteis potestatem lios Dei eri, his,
qui credunt in nomine eius,
qui non ex sanguinibus neque ex voluntate carnis
neque ex voluntate viri, sed ex Deo nati sunt.

V Et verbum caro factum est

(Jo, 1, 14)

Et verbum caro factum est
et habitavit in nobis,
et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti a patre,
plenum gratiae et veritatis.
Gloria tibi Domine

4 Allen aber gab er Macht

(Jo.1, 12–13)

Allen aber, die ihn aufnahmen,
gab er die Macht, Kinder Gottes zu werden,
allen, die an seinen Namen glauben,
die weder aus dem Blut, noch aus dem Willen des Fleisches,
noch aus dem Willen des Mannes, sondern aus Gott geboren sind.

5 Und das Wort ward Fleisch

(Jo, 1, 14)

Und das Wort ward Fleisch
und wohnte unter uns,
und wir sahen seine Herrlichkeit,
die Herrlichkeit, die der einzige Sohn von seinem Vater hat,
voll Gnade und Wahrheit.
Ehre sei dir, Herr.

FRANZ SCHUBERT

Messe Es-Dur

Kyrie (Chor)

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

Herr, erbarme Dich unser.

Christus, erbarme Dich unser.

Herr, erbarme Dich unser.

Gloria (Chor)

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,
gratias agimus tibi.

Deus Pater omnipotens,
gratias agimus tibi.

Domine *Jesu Christe,*
gratias agimus tibi.

Fili unigenite, gratias agimus tibi.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius
Patris, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

[Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris:
miserere nobis.]

Ehre sei Gott in der Höhe.

Und auf Erden Friede den
Menschen, die guten Willens sind.

Wir loben dich, wir preisen dich,
wir verherrlichen dich, wir beten
dich an. Wir danken dir, denn
gross ist deine Herrlichkeit.

Herr Gott, König des Himmels,
wir danken dir.

Allmächtiger Gottvater,
wir danken dir.

Herr Jesus Christus,
wir danken dir.

Eingeborener Sohn, wir danken dir.

Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des
Vaters, du nimmst hinweg die Sün-
den der Welt: Erbarme dich unser.

[Du nimmst hinweg die Sünden
der Welt: Nimm unser Flehen
gnädig auf. Du sitzt zur Rechten
des Vaters: Erbarme dich unser.]

Quoniam tu solus Sanctus, *quoniam*
tu solus Altissimus, [Jesu Christe,]
quoniam tu solus Dominus.

Cum Sancto Spiritu, in gloria
Dei Patris. Amen.

Credo (Chor, Soli)

Credo in unum Deum,
[Patrem omnipotentem,]
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium,
et invisibilium.

[Et] Credo in unum Dominum
Jesum Christum, *credo in*
Filius Dei unigenitum.

Et ex Patre natum
ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.

[Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:]

Per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.

Denn du allein bist der Heilige,
denn du allein der Höchste, [Jesus
Christus,] denn du allein der Herr.

Mit dem Heiligen Geist zur Ehre
Gottes, des Vaters. Amen.

Ich glaube an den einen Gott,
[den allmächtigen Vater,]
der alles geschaffen hat, Himmel
und Erde, die sichtbaren und die
unsichtbaren Dinge.

[Und] Ich glaube an den einen Herrn,
Jesus Christus, ich glaube an
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren
vor aller Zeit.

Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott.

[Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater:]
Durch den alles erschaffen ist.

Der für uns Menschen
und zu unserem Heil
vom Himmel gekommen ist.

Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist aus Maria, der
Jungfrau, und ist Mensch geworden.

Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato
passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in coelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria, iudicare vivos
et mortuos:
cujus regni non erit finis.

[Et] *Credo* in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul
adoratur, et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
[Et unam sanctam catholicam et
apostolicam ecclesiam.]
Confiteor unum baptisma in
remissionem peccatorum,
[et exspecto resurrectionem]
mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Er wurde für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus,
hat gelitten und ist begraben worden.

Er ist am dritten Tage auf-
erstanden laut der Schrift.
Und aufgefahren in den Himmel,
sitzt er zur Rechten des Vaters.
Und wird wiederkommen
in Herrlichkeit, zu richten die
Lebenden und die Toten, seiner
Herrschaft wird kein Ende sein.

[Und] Ich glaube an den
Heiligen Geist, den Herrn und
Lebensspender, der vom Vater
und vom Sohn ausgeht.
Der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die
Propheten. [Und an die eine,
heilige, katholische und apo-
stolische Kirche.] Ich bekenne
die eine Taufe zur Vergebung
der Sünden [und ich erwarte
die Auferstehung] der Toten.

Und das Leben der zukünf-
tigen Welt. Amen.

Sanctus (Chor)

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Osanna in excelsis Deo

Benedictus (Soli, Chor)

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis Deo.

Agnus Dei (Chor, Soli)

Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi:
dona nobis pacem.

Heilig, Heilig, Heilig, Herr,
Gott aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde
von deiner Herrlichkeit.
Hosanna, Gott in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.
Hosanna, Gott in der Höhe.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünden der Welt:
Erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg
die Sünden der Welt:
dona nobis pacem.
Gib uns Frieden.

[in eckigen Klammern]:
nicht vertont

kursiv:
Textvariante

PETER KENNEL

Leitung

Peter Kennel studierte an der Musikhochschule Luzern Schulmusik, Dirigieren und Sologesang. Stipendiumspreise ermöglichten ihm für seine musikalische Weiterbildung in Gesang und Dirigieren einen mehrjährigen Aufenthalt in München. Über viele Jahre leitete er diverse Orchester und Konzertschöre.



Seit über fünfzehn Jahren ist Peter Kennel künstlerischer Leiter des Konzertchors Harmonie Zürich. Neben der Aufführung bekannter Literatur erlebte der Chor unter seiner Leitung bemerkenswerte Höhepunkte, darunter die Schweizer Erstaufführungen von «The Song of Terezin» von Franz Waxmann («Wir wollen eine bess're Welt»), «Frühlingsbegräbnis» von Alexander Zemlinsky und «The Celestial Country» von Charles Ives. Unvergessen bleibt auch die einmalige Aufführung von Gershwins Oper «Porgy und Bess». Die Auftragskomposition «atesh» des Schweizer Komponisten Alfred Felder, ein abendfüllendes Werk für grosses Orchester, Konzertchor und Solisten gelangte 2007 in einem denkwürdigen Tonhalle-Konzert zur Uraufführung. Als Countertenor debütierte Peter Kennel 2005 mit grossem Erfolg am Grand Théâtre in Genf in der Opern-Uraufführung «Galilei» von Michael Jarrell. Seither avancierte er zu einem international gefragten Countertenor.

www.peter-kennel.com

MAYA BOOG

Sopran

Die Schweizer Sopranistin Maya Boog begeistert ihr Publikum als enorm ausdrucksstarke Sängerin. Sie etablierte sich schnell an führenden Opernhäusern wie Zürich, Genf, Salzburg, Wien, Berlin und Prag mit Hauptrollen ihres Fachs wie Violetta, Gilda, Mimì, Marguerite, Fiordiligi, Pamina, Poppea etc. und bei Festivals



wie den Bregenzer Festspielen, Mozartwochen Salzburg, Schlossfestspielen Sanssouci, Menuhin Festival Gstaad, Festival Radio France, Schwetzingen Schlossfestspiele, Kissinger Sommer etc.

Konzerte und Liederabende gab sie u.a. in den Philharmonien Berlin und Köln, Tonhalle-Zürich, Casino Basel, Wiener Musikverein, Liederhalle Stuttgart. Von 2001 bis 2009 gehörte sie zum Opernensemble des Theater Basel, wo sie rasch zum Publikumsliebling avancierte. Erst kürzlich wurde sie vom französischen Opéra Magazine als «sensationelle Entdeckung» für die Interpretation ihrer Marguerite in Gounods «Faust» gefeiert, die sie in der Opéra de Montpellier gegeben hatte. Ende September 2009 verkörperte sie die Mimì in der erfolgreichen Live-Produktion «La Bohème im Hochhaus» des Schweizer Fernsehen DRS und ARTE.

BETTINA RANCH

Alt

Die Berliner Bettina Ranch studierte zunächst Violine und wechselte anschliessend zum Gesang. Als Opernsängerin gastierte sie in den vergangenen Jahren an bedeutenden Häusern, wie der Berliner Staatsoper Unter den Linden, der Deutsche Oper Berlin, der Komische Oper Berlin, der Hamburgischen Staatsoper, dem Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg und der Nederlandse Opera Amsterdam. Dabei wurde sie u.a. für Wagnerpartien im Ring engagiert und sang die Hauptpartien in verschiedensten Barockopern von Georg Friedrich Händel.

Im Konzertfach sang sie u. a. Mozarts Krönungsmesse, die Passionen und h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach, den Messias von Händel, das Verdi-Requiem, Dvořáks Stabat mater, Das klagende Lied von Gustav Mahler und Franz Schmidts Buch mit sieben Siegeln.

Dabei arbeitete sie wiederholt mit Klangkörpern wie den Philharmonikern Hamburg, der Internationalen Bachakademie Stuttgart, der Kammerakademie Potsdam, der Dresdner Philharmonie, den Bremer Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Rundfunk Symphonieorchester des RTVE Madrid, dem DSO Berlin, dem RIAS- Kammerchor, dem Mozarteum Orchester Salzburg zusammen und sang unter Dirigenten wie Hartmut Haenchen, Markus Poschner, Simone Young, Helmuth Rilling, Rinaldo Alessandrini, Paul Goodwin und Ivor Bolton. Ab der Spielzeit 2016/2017 wird Bettina Ranch Ensemblemitglied am Aalto-Theater und sich u. a. als Adalgisa («Norma»), Maddalena («Rigoletto»), Stimme aus dem Grab («Les Contes d'Hoffmann»), Prinzessin Clarisse («Die Liebe zu den drei Orangen»), Fenena («Nabucco»), 1. Magd («Elektra») und in der Titelpartie in «Carmen» präsentieren.



DINO LÜTHY

Tenor

Der Tenor Dino Lüthy absolvierte in Bern ein Mathematikstudium, bevor er sich dem Singen zuwandte. Er studierte in Basel (Prof. Gerd Türk) und an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, wo er im Sommer 2016 sein Masterstudium bei Prof. Ludwig Grabmeier abschloss.

Schon während seines Studiums konnte er erste Bühnenerfahrungen sammeln. Am Theater Basel war er 2012 in Purcells «Fairy Queen» (Chinese Man und Phoebus) zu hören. In Hochschulproduktionen in Düsseldorf verkörperte er in Kurt Weills «Street Scene» den Sam Kaplan, in Händels «Alcina» den Oronte, in der «Dreigroschenoper» den Macheath und in der «Fledermaus» den Alfred.

Im Sommer 2014 sang Dino Lüthy am Teatro Poliziano in Montepulciano die Rolle des Ferrando in Mozarts «Cosi fan tutte».

2015 war er an der Kammeroper München im Schloss Nymphenburg und im Cuvilliés Theater als Fracasso in Mozarts «La finta semplice» zu hören. 2016 sang er an der Sommeroper Selzach den Nemorino in Donizettis «L'elisir d'amore».

In Konzerten trat er unter anderem in Bachs «Matthäus-» und «Johannespassion» (Arien), Haydns «Schöpfung», Kantaten von Janáček, Händels «Messias» und «Saul», Mendelssohns «Die erste Walpurgisnacht», Bruckners «f-moll Messe» und dem «Stabat Mater» von Dvorak auf. Auch als Liedsänger konnte sich Dino Lüthy bereits einen Namen machen.

In der Spielzeit 2016/2017 ist er als Mitglied des Opernstudios an der Oper Köln engagiert und singt dort unter anderem Pong in Puccinis «Turandot», 1. Strolch in Carl Orffs «Die Kluge» und Hoffmann in der Kinderoper «Hoffmanns Erzählungen».



ROLF ROMEI

Tenor

Seit 2006 ist der aus Schleithem (SH) stammende Tenor Rolf Romei Ensemblemitglied am Theater Basel, wo er z.B. als *Faust* («Gounod und Berlioz»), als *Don José* in «Carmen» oder als *Parsifal* auftrat, den Prinzen in «Rusalka», Mozarts «Idomeneo», Brittens «War Requiem» sang und zuletzt als *Lohengrin*, als *Hoffmann*,



als *Erzengel Michael* in Stockhausens «Donnerstag aus Licht» der als *Paul* in Korngolds «Eine tote Stadt» grosse Erfolge feierte. Zur Zeit ist er als *Gandhi* in Glass' «Satyagraha» zu erleben.

Darüber hinaus gastierte er u.a. in Stuttgart, Berlin, Graz, Madrid, Wien, an der Ruhrtriennale oder am Edinburgh Festival. Er studierte in Winterthur und Karlsruhe und privat bei Nicolai Gedda.

Neben der Bühne pflegt er auch eine rege Konzerttätigkeit und ist zu Gast bei Veranstaltern von Lieder- und Kammermusikkonzerten. So trat er z.B. am Lucerne Festival in Mozarts «Davide Penitente» und als *Evangelist* in Bachs «Johannespassion» auf, in der Zürcher Tonhalle im «Paulus und Elias», in der Berliner Philharmonie in «Martins Golgotha», in Lissabon mit Dvoraks «Stabat Mater», in Warschau in Pendereckis «Credo», in Los Angeles, Stuttgart und Madrid in der «Schöpfung» oder in Zürich und Basel in «Das Lied von der Erde».

KREŠIMIR STRAŽANAC

Bass

Krešimir Stražanac, Bassbariton, wurde 1983 in Osijek (Kroatien) geboren.

Er studierte bei Prof. Dunja Vejzovic (Gesang) und Prof. Cornelis Witt-hoeffft (Liedgestaltung) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart sowie privat bei



Hanns-Friedrich Kunz und Prof. Jane Thorner Mengedoht. Nach dem Studium wurde er zum festen Ensemblemitglied des Opernhauses Zürich wo er 2007–2014 unter anderem als *Baron Tusenbach* («Drei Schwestern»), *Ping* («Turandot»), *Harlekin* («Ariadne auf Naxos») und *Don Fernando* («Fidelio») unter der Leitung von Nello Santi, Peter Schneider, Franz Welser-Möst, Bernard Haitink, Plácido Domingo und vielen anderen Dirigenten zu sehen war. Er ist Gewinner des internationalen La Voce-Wettbewerbs des Bayerischen Rundfunks (Kunstlied), des internationalen Cantilena-Wettbewerbs in Bayreuth (Oper/Operette) sowie des 1. internationalen Hugo-Wolf-Wettbewerbs im Geburtshaus Hugo Wolfs (Slovenj Gradec, Slowenien). Weitere Preise bei dem Paula-Salomon-Lindberg Wettbewerb Berlin (Kunstlied) und dem Opernwettbewerb des Nationaltheaters Zagreb.

Geplant in der Saison 2016/2017 sind die Debuts mit dem Collegium Vocale Gent / Orchestre du Champs-Élysées unter der Leitung von Philippe Herrweghe (Brahms' «Vier ernste Gesänge op. 121» und Requiem), dem Gewandhausorchester (Bachs Johannes-Passion).



KONZERTCHOR HARMONIE ZÜRICH

Der Konzertchor Harmonie Zürich ist ein ambitionierter Laienchor mit gut hundert aktiven Sängerinnen und Sänger. Das Repertoire reicht von der Klassik über die Romantik bis zur zeitgenössischen Musikkultur. Unter der Leitung von Peter Kennel wagt sich der Chor immer wieder erfolgreich auf neues Terrain: z.B. mit den zwei Schweizer Erstaufführungen «Frühlingsbe-gräbnis» von A. Zemlinsky, «The Celestial Country» von Ch. Ives, «Porgy and Bess» von G. Gershwin und den Uraufführungen von «Àtesh», «Khamush» oder «Szenen der Walpurgisnacht» des Schweizer Komponisten Alfred Felder. Seit der Gründung im Jahr 1841 ist der Konzertchor Harmonie (ehemals Sängerverein Harmonie Zürich) ein wichtiger Bestandteil der Zürcher Chorszene. Bis 1920 als reiner Männerchor, anschliessend als Männerchor und Damenchor mit gemeinsamen und eigenen Auftritten, seit 1989 als vereinigter Gemischter Chor blickt der Verein auf eine bewegte Geschichte zurück. Diese ist eng mit dem Bau der Zürcher Tonhalle und der Gründung der Tonhalle-Gesellschaft verbunden. Neben Konzerten in der Tonhalle zusammen mit dem renommierten Tonhalle-Orchester und erstklassigen Solisten, tritt der Chor auch mit kleineren Programmen in Kirchen der Stadt und Region Zürich auf. Die Mitglieder des Konzertchor Harmonie sind musikbegeisterte, erfahrene Laiensängerinnen und -sänger, die das reiche Kulturleben in der Stadt Zürich mitgestalten wollen.



TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH

Das Tonhalle-Orchester Zürich, 1868 gegründet, ist das älteste Sinfonieorchester der Schweiz. Im Zürcher Klangkörper spielen gut 100 Musikerinnen und Musiker aus 20 Nationen. Sie sind pro Saison in rund 50 Programmen und in über 100 Konzerten zu erleben. Das Orchester trat in den letzten zwei Jahrzehnten in über 70 Städten in 14 Ländern auf. Namhafte Solisten wie Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Alfred Brendel, Julia Fischer, Hélène Grimaud, Gidon Kremer, Radu Lupu, Yo-Yo Ma, Viktoria Mullova, Maria João Pires und Sabine Meyer haben das Tonhalle-Orchester Zürich auf seinen Tourneen begleitet. Den Weg an die Spitze dokumentieren über 40 CD-Einspielungen. Bis zum Ende der Saison 2013/14 hat David Zinman das Tonhalle-Orchester Zürich als Chefdirigent fast 20 Jahre entscheidend geprägt. Heute ist er sein Ehren-dirigent. Eine neue Ära begann 2014/15 mit dem neuen Chefdirigenten, dem Franzosen Lionel Bringuier.



UNSERE NÄCHSTEN CHORKONZERTE

CARL ORFF CARMINA BURANA

So, 5. November 2017 | 17 Uhr Kirche Fluntern

MAURICE DURUFLÉ REQUIEM OP. 9

Francis Poulenc Konzert für Orgel Streicher und Pauke

Sa, 27. Januar 2018 | 19.30 Uhr Kirche St. Jakob

Weitere Informationen: www.konzertchor.ch

