

# MÄDCHENCHOR HANNOVER



Leitung:  
**Ludwig Rutt**  
**Gudrun Schröfel**

---

Großer Sendesaal des Landesfunkhauses Niedersachsen  
Rudolf-von-Bennigsen-Ufer 22, Hannover

Donnerstag, 24. August 1995, 20 Uhr

---

## Programmfolge

---

### Scherzi Musicali

für dreistimmigen Chor, Streicher und  
Basso Continuo

Ritornello - La violetta  
Ritornello - Clori amorosa  
Ritornello - Amorosa pupilletta  
Ritornello - De la bellezza

Claudio Monteverdi  
(1567 - 1643)

### „Miserere“ c-moll (Psalm 51) \*

für Chor, Soli und Streichorchester

Miserere mei Deus (Chor)  
Tibi soli peccavi (Solo)  
Ecce enim (Chor/Solo)  
Libera me (Soli)  
Quoniam si voluisses (Solo)  
Benigne fac, Domine (Chor)

Johann Adolf Hasse  
(1699 - 1783)

\* \* \*

### Choral Hymns from the Rig Veda \*

für Chor und Klavier

Hymn of the Travellers  
Hymn to the Dawn  
Hymn to the Waters  
Hymn to Vena

Gustav Holst  
(1874 - 1934)

### „Zauberwald“ \*

nach dem Grimmschen Märchen

„Jorinde und Joringel“

für gleichstimmigen Chor a cappella

Alfred Koerppen  
(geb. 1926)

\*\*\*\*\*

\* CD-Aufnahmen dieser Stücke mit dem Mädchenchor Hannover werden in der Pause  
und nach dem Konzert im Foyer zum Kauf angeboten.  
Mit jeder CD spenden Sie 5,- DM zugunsten von UNICEF.

## Ausführende:

### Mädchenchor Hannover

Leitung: Ludwig Rutt und Gudrun Schröfel

Dorothee Fries, Sopran  
Katja Pieweck, Mezzosopran  
Claudia Erdmann, Alt  
Andrea Schnaus, Klavier

### Barockorchester L'Arco

Solisten:  
Christoph Heidemann, Violine  
Stephanie Engels, Violine  
Anja Korsmeier, Violoncello  
Cordula Cordes, Violone  
Bernward Lohr, Orgel/Cembalo



## Claudio Monteverdi: Scherzi musicali (1601)

1599, im neunten Jahr seiner Anstellung als „Suonatore di viola“ (Violaspieler) am Hofe des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga in Mantua war Claudio Monteverdi im Gefolge seines Herrn auf eine Reise nach Flandern über Basel, Nancy, Spa, Lüttich, Antwerpen und Brüssel aufgebrochen, bei deren längeren Stationen ihm die musikalische Ausgestaltung der Feste und Empfänge oblag. Die knapp bemessene Zeit, die ihm neben der Erfüllung seiner offiziellen Pflichten verblieb, nutzte er vornehmlich, um mit ortsansässigen Musikern Kontakt aufzunehmen und so die französische Musik kennenzulernen. Die erste Frucht dieser Beschäftigung begegnet uns in den Scherzi musicali a tre voci, die Monteverdi nach seiner Rückkehr auf Gedichte von Gabriello Chiabrera, Ansaldo Cebà und Jacopo Sannazaro verfaßte. Erst acht Jahre später wurden sie von seinem Bruder Giulio Cesare in Druck gegeben und mit einem Vorwort versehen, das die Errungenschaft einer erstmaligen Anwendung der französischen Gesangsmanier auf die italienische Vokalmusik mit Vehemenz für den Bruder beansprucht: „[...] besonders den Canto alla francese in dieser neuen Art, die man seit drei oder vier Jahren in den Drucken sieht, in Motetten, Madrigalen, Canzonetten oder Arien - wer war denn der erste vor ihm, der ihn nach Italien brachte, als er im Jahre 1599 aus Spa zurückkehrte? Und wer fing damit an, ihn auf lateinischen und italienischen Text anzuwenden, vor ihm? Hat er etwa nicht damals diese Scherzi komponiert?“

Wegen der vielfachen und verschiedenartigen Verwendung des Ausdrucks „alla francese“ auch in anderen Zusammenhängen ist eine eindeutige Bestimmung seiner Bedeutung kaum möglich. In Bezug auf die Scherzi liegt es jedoch nahe, ihn als Bezeichnung eines Kompositionsstiles zu verstehen, zu dessen typischen Merkmalen die melismatische Brechung einer Textsilbe zu zwei Achtelnoten (vgl. La violetta und Amorosa pupilletta) und die Tendenz zu einer regelmäßigen Periodenstruktur (vgl. Clori amorosa) gehören. Auch das abschließende Balletto verweist auf die Einflüsse des französischen Hofballetts, einer aristokratischen Unterhaltungskunst mit einer Mischung aus Pantomime, Tanz, Vokal- und Instrumentalmusik.

Neben den Einblicken in die Entstehungsgeschichte der Scherzi gewährt uns das berühmt gewordene Vorwort Giulio Cesare Monteverdis (die sog. Dichiaratione) auch noch interessante Aufschlüsse über die Auseinandersetzung seines Bruders mit dem musikgelehrten Bologneser Geistlichen Giovanni Maria Artusi, der in seiner Streitschrift delle Imperfettioni della moderna musica von 1600 gegen die Verfehlungen der modernen Musik im Allgemeinen und die einiger Madrigale Claudio Monteverdis im besonderen zu Felde gezogen war. Dabei war Monteverdis Name zunächst nicht gefallen, doch hatte Artusi anhand einiger Zitate aus dessen Madrigalen Kritik an der Dissonanzbehandlung, am Wechsel der Modi innerhalb eines Stückes und an Verstößen gegen die Regeln des strengen Kontrapunkts geübt. Als Monteverdi die kritisierten Madrigale dann 1605 in seinem fünften Madrigalbuch veröffentlichte, fügte er dem Druck eine knappe Vorrede bei, in der er die Vorwürfe Artusis zurückwies und eine ausführliche Darlegung seiner Kompositionsgrundsätze in einem Buch über die „Seconda Pratica“ (im Gegensatz zur „Prima Pratica“ bisheriger Komposition) ankündigte. Obwohl er dieses Versprechen niemals einlöste, liegen uns doch in der Dichiaratione seines Bruders einige erläuternde Anmerkungen vor. So lautet eine vielzitierte Aussage, „daß der Textvortrag die Herrin des musikalischen Satzes sei und nicht ihre Dienerin.“ Zusammengekommen mit dem Satz: „Mein Bruder hat »Praxis« und nicht »Theorie« gesagt, weil er vorhat, über die Art zu sprechen, wie man die Konsonanzen und Dissonanzen beim Komponieren benutzt“, ergibt sich die Erkenntnis, daß die angelasteten Verstöße gegen herrschende Kompositionsregeln ihre Rechtfertigung in der durch sie intensivierten Textauslegung finden und somit der angestrebte Ausdruck und die damit einhergehende Affektion des Gemüts über die Einhaltung abstrakter Regeln gestellt wird. Für Artusi bedeutete Kunst noch Handwerk auf höchstem Niveau, Monteverdi dagegen sah sein Ziel darin, die Herzen der Zuschauer zu rühren. Somit erweist sich der Streit zwischen den Kontrahenten nicht etwa nur als eine rein private Angelegenheit, sondern als eine der Turbulenzen, die ein sich wandelndes Kunstverständnis mit sich bringt. Burkhardt Schürmann

## Johann Adolf Hasse: Miserere (1728)

Nach seiner Tätigkeit als Hof- und Theatersänger an den Opernhäusern von Hamburg und Braunschweig war Hasse im Jahre 1722 nach Italien gegangen, das damals immer noch als die Hauptbildungsstätte auch der deutschen Musiker galt, und war in Neapel Schüler Alessandro Scarlatti bis zu dessen Tod im Jahr 1725 geworden. In das gleiche Jahr fällt sein Übertritt von der protestantischen zur katholischen Konfession, der die notwendige Voraussetzung schuf, zwei Jahre später als Kapellmeister des Hospedale degli Incurabili in Venedig berufen zu werden. Das Hospedale war wie auch drei weitere Mädchenkonservatorien in Venedig ursprünglich zur Verwahrung von Waisen und Findelkindern gegründet worden. Jedem Konservatorium war eine Kirche zugeordnet, und so wurde für gottesdienstliche Zwecke ein Chor herangebildet. Durch die Einführung von Gesangs- und Instrumentalunterricht für begabte Mädchen seit der Mitte des 17. Jh.s avancierten die Mädchenhäuser schnell zu den zentralen Trägern der venezianischen Kirchenmusikpflege und lösten damit den Markusdom in dieser Rolle ab. So verwundert es nicht, daß sich unter den Maestri del Coro, den Komponisten und Kapellmeistern der Konservatorien, so berühmte Namen finden wie A. Scarlatti, Vivaldi, Caldara, Galuppi und Cimarosa. Der außerordentliche Ruf, den die musikalischen Aufführungen der Mädchenkonservatorien erlangten, spiegelt sich u.a. in zahlreichen Beschreibungen europäischer Reisender wider, wie in der Charles de Bosses' aus dem Jahre 1739: „Die beste Musik ist hier diejenige der vier Hospitäler. Sie sind alle mit unehelichen oder verwaisten Mädchen besetzt und mit solchen, deren Eltern nicht in der Lage sind, sie aufzuziehen. Diese Mädchen werden

auf Staatskosten erzogen. Man übt sie einzig und allein darin, sich in der Musik hervorzutun. Auch singen sie wie die Engel und spielen Violine, Flöte, Oboe, Fagott, Violoncello, Orgel: kurz, es gibt kein noch so großes Instrument, das sie nicht beherrschten. Sie sind in religiöse Tracht gekleidet. Sie allein sind die Ausführenden, und jedes Konzert ist mit etwa 40 Mädchen besetzt. Ich schwöre, daß es nichts Vergnüglicheres gibt als eine junge anmutige Religiöse zu sehen, wie sie „in weißem Gewand und mit einem Granatbouquet über dem Ohr“ das Orchester leitet und den Takt schlägt, mit aller erdenklichen Anmut und Präzision. Ihre Stimmen bestechen durch Wendigkeit und Leichtigkeit (denn man kennt hier die runden und gezogenen Töne nach französischer Art nicht). La Zabletta (vom Hospedale degli Incurabili) verblüfft vor allem durch die Ausdehnung ihres Stimmregisters und ihre - gleichsam mit dem Bogen erzeugten - Staccatostöße, die sie in der Gurgel hat, als spielte sie auf der Violine eines Somis.“ Mit dem Miserere in c-moll, das 1728 für die Mädchen des Hospedale degli Incurabili entstand, begründete sich Hasses Ruf als Kirchenkomponist in Venedig. Es erklang erstmalig an drei aufeinanderfolgenden Tagen in den Matutinen der Karwoche und wurde schon bald zu einem Paradedstück des Konservatoriums, so daß es auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder Aufführungen erlebte. Die außerordentliche Beliebtheit des Stückes zeigt sich auch in seiner weiten Verbreitung in Österreich und Deutschland, wo es noch 1843 auf Befehl des Königs in Berlin zusammen mit dem Requiem Mozarts erklang.

Burkhardt Schürmann



## Gustav Holst: Hymns from the Rig Veda (1908)

1874 in Cheltenham geboren, wuchs Holst in einer Musikerfamilie auf und sollte dem Wunsch des Vaters zufolge eine Karriere als Konzertpianist anstreben. Durch eine Nervenentzündung im rechten Arm wurde dieser Plan zwar vereitelt, jedoch betätigte sich Holst schon früh als Organist und Chorleiter und studierte nach beendeter Schullaufbahn am Royal College of Music in London Komposition bei Charles Villiers Stanford, zu dessen Schülern auch Ralph Vaughan Williams gehörte, mit dem Holst zeit seines Lebens eine enge Freundschaft verband.

Wodurch Holst mit der Gedankenwelt der indischen Religion in Berührung kam, läßt sich nur noch schwer nachvollziehen. Denkbar wäre eine erste Begegnung schon durch seine Stiefmutter, die sich der Theosophie zugewandt hatte. Jedenfalls zeigte er sich schon früh derart fasziniert von der Mystik und Philosophie der Sanskrit-Literatur, daß er sich noch während seines Studiums an der Londoner Schule für orientalische Sprachen einschrieb, um Sanskrit zu erlernen und die Originalschriften, die ihm im Lesesaal des Britischen Museums ausgehändigt wurden, selbst übersetzen zu können. Zahlreiche Kompositionen aus der Zeit zwischen 1900 und 1912 verdanken sich dieser Beschäftigung mit der hinduistischen Literatur, an der Holst besonders die philosophische Seite einer Suche nach Weisheit ansprach.

Der umfangreiche literarische Korpus der Veda („heiliges Wissen“), der nach jahrtausendelanger mündlicher Tradition etwa 1500 - 600 v. Chr. eine schriftliche Gestalt annahm, gilt im orthodoxen Hinduismus als absolut autoritative göttliche Offenbarung in religiösen Fragen. Die Rig-Veda gehört neben der Yajur-, Sama- und Atharva-Veda zu der Textgruppe der Samhitas und enthält 1028 Hymnen in zehn Büchern, die bei den vedischen Opferhandlungen zur Anrufung der Götter dienten. Holst hatte schon drei Gruppen eige-

ner Übersetzungen von Hymnen aus der Rig-Veda für Solostimme und Klavier, sowie zwei von insgesamt vier Gruppen für Chor und Orchester vertont, als er 1909/10 die dritte Gruppe für Frauenchor und Harfe komponierte. Er widmete sie dem Frauenchor von Blackburn und seinem Leiter Frank Duckworth, der sie am 16. März 1911 in der Stadthalle von Blackburn uraufführte.

Es ist nicht bekannt, daß Holst jemals indische Musik zu Gehör bekam, und doch gibt es Elemente in seiner Musik, die sich auch in der Tabla- und Sitarmusik wiederfinden. So verwendet er vielfach eine asymmetrische Metrik mit fünf oder sieben Schlägen pro Takt (wie in der Hymn of the Travellers und der Hymn to the Waters), die er geeigneter für die englische Sprache hielt als den Zweier- oder Dreiertakt. Ebenso kennt seine Harmonik jene Mittel, die auch Debussy, Ravel und Stravinsky verwendeten, um ihren Kompositionen ein »orientalisches« Kolorit zu verleihen. Daß es Holst aber gar nicht so sehr um eine authentische Annäherung an indische Musik ging, noch darum, für diese Gedankenwelt eine ganz eigene Tonsprache zu entwickeln, belegt beispielsweise die Ähnlichkeit der Anfangstakte der Hymn to the Dawn mit denen eines fünf Jahre später entstandenen Nunc dimittis auf Worte der christlichen Liturgie, in denen beidemal der Anrufungscharakter des Textes im imitierenden Einsetzen steigender Quinten seinen Ausdruck findet. - Der letzten Hymne der dritten Gruppe (Hymn for the Travellers), die bei Bedarf auch als Ouvertüre zur 1908 komponierten Kammeroper Savitri aufgeführt werden kann, ist eine kurze Bemerkung vorangestellt, deren Übersetzung lautet: „Der in dieser Hymne angerufene Gott ist der Begleiter der Reisenden auf den Straßen dieser Welt und auf denen, die in die nächste führen.“

Burkhardt Schürmann

## Alfred Koerppen: Zauberwald (1982)

Das Werk Alfred Koerppens, der von 1966 bis 1991 als Professor für Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule in Hannover lehrte, enthält zahlreiche Kompositionen, die im Auftrag für bestimmte Anlässe und im Zuschnitt auf bestimmte Ausführende entstanden sind. Dabei nehmen die Auftragswerke für den Mädchenchor Hannover unter seinen Chorkompositionen einen nicht unbeachtlichen Stellenwert ein. Eines dieser Werke ist der 1982 komponierte Zauberwald nach dem Märchen Jorinde und Joringel der Gebrüder Grimm.

Das Grimmsche Märchen beginnt mit der Schilderung eines großen Waldes, in dessen Mitte eine alte Zauberin haust, die jeden erstarren läßt, der sich ihrem Schloß auf hundert Schritte nähert. Keusche Jungfrauen aber verzaubert sie in Vögel, um sie in Körben einzusperren und in ihrem Schloß gefangen zu halten. Eines schönen Abends, die Sonne schien zwischen den Bäumen hell ins dunkle Grün des Waldes, geht Jorinde mit ihrem Bräutigam Joringel in diesem Wald spazieren, um mit ihm einmal ungestört zu sein. Und während sie so lustwandeln und Joringel seine Braut noch vor der Zauberin warnt, haben die beiden sich so weit in den Wald hineinverirrt, daß sie den Rückweg nicht mehr finden. Zu spät bemerkt Joringel, daß sie dem alten Schloß schon zu nahe gekommen sind, um dem gefürchteten Zauber noch zu entgehen. Jorinde kann das Lied, daß sie in ihrem Kummer angestimmt hat, nur noch mit dem „zicküth, zicküth“ einer Nachtigall beenden, und Joringel muß - zur Säule erstarrt - mit ansehen, wie sich eine herbeigeflogene Eule in die alte Zauberin verwandelt, seine Braut in Gestalt der Nachtigall einfängt und sie mit sich nimmt. Er selbst wird nach einiger Zeit von der zurückkehrenden Alten mit dem Spruch „Grüß dich, Zachel, zu guter Stund“ aus seiner Starre erlöst und fortgeschickt. Sein Jammern und Weinen bleibt ohne Wirkung, seine Frage „Was soll geschehen?“ ohne Antwort, und so zieht er macht- und ratlos von dannen, um in einem fremden Dorf eine

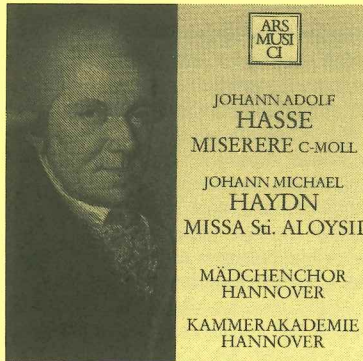
Anstellung als Schafhirt zu finden. Nach einer langen Zeit, in der er immer wieder sehnsuchtsvoll um das alte Schloß herumschleicht, träumt er eines Nachts, wie er mit Hilfe einer Blume den Zauberbann lösen und Jorinde befreien könne. Kaum erwacht, sucht er die Blume, findet sie auch und macht sich mit ihr Tag und Nacht auf den Weg zum Schloß. „Freu dich, Joringel kommt!“ Als er das Schloß erreicht, bahnt er sich mit der Blume den Weg vom Tor über den Hof in den Saal, wo die vielen tausend Vögel ihn begrüßen: „Mach mich frei und laß mich los!“ Schließlich berührt er auch den Korb, in dem Jorinde gefangen gehalten wurde, mit der Blume und gibt ihr somit ihre menschliche Gestalt wieder, so schön, wie sie ehemals war, und beide können nun glücklich und frei nach Hause gehen.

Der Verlauf der Handlung wird in Koerppens Komposition allerdings weder durch die reine Vertonung eines Erzähltextes noch durch eine szenische Dramatisierung wiedergegeben. Vielmehr schöpft der Komponist die Spanne stimmlicher Phonationsmöglichkeiten vom herkömmlichen Singen bis zur Artikulation einzelner Laute aus, um Fragmente der Handlung teils in narrativer, teils in illustrierender Form darzustellen. Diese verschiedenen Gestaltungsebenen zwischen dem erzählenden Gesang auf der einen und der beschreibenden Lautmalerei auf der anderen Seite durchdringen und beeinflussen sich vielschichtig. Man beobachte beispielsweise, wie die einzelnen Laute des Wortes „Zauberin“ im Echo der Waldgeräusche vielfach widerhallen und damit in ihrer Bedrohlichkeit gesteigert werden. Die Komplexität der vom Chor geforderten Aktionen, zu denen sich noch die Einbeziehung von Mimik und Gestik der Sängerrinnen gesellt, macht den Zauberwald zu einem höchst anspruchsvollen und virtuoson Stück der zeitgenössischen Chorliteratur, das den Ausführenden ein Höchstmaß an Intonationssicherheit, rhythmischer Präzision und darstellerischer Präsenz abverlangt.

Burkhardt Schürmann



# Compact Discs mit dem Mädchenchor Hannover



Johann Adolf HASSE, MISERERE C-Moll,  
Johann Michael HAYDN,  
MISSA STL. ALOYSII  
AM 1113-2



KALEIDOSKOP  
Caplet, Rossini, Holst, Distler,  
Koerppen, H. Rutt  
THOROFON CTH 2174



CHORWERKE DER ROMANTIK  
Rossini, Verdi, Schubert, Schumann,  
Brahms, Rheinberger, Reger,  
deutsche harmonia mundi HM 1040-2



„JACOBS STERN IST AUFGEANGEN“  
Weihnachtl. Chormusik • Kubizek, Holst,  
Britten, Reger, Koerppen  
Carus-Verlag 83.126 CD

1. und 2. Dezember 1995, 20 Uhr  
Vorweihnachtliche Konzerte in der Marktkirche



## Karl Miede

KLEINE DÜWELSTRASSE 3 • ECKE SALLSTRASSE  
30171 HANNOVER • TELEFON 81 66 39

DAS LEISTUNGSFÄHIGE FACHGESCHÄFT FÜR SERVICE-PORZELLAN • GLAS • KRISTALL  
MODERNER HAUSRAT • FREIZEITMÖBEL • GESCHENKE • WMF-PRÄSENTATION  
MITGLIED DES GROSSEINKAUFSVERBANDES NÜRNBERGER BUND