

LA TRANSFIGURATION
DE / NOTRE SEIGNEUR
JÉSUS-
CHRIST
MESSIAEN
NAGANO
AIMARD

Donnerstag 22.6.2017

Freitag 23.6.2017

8. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

16 / 17

KENT NAGANO

Leitung

PIERRE-LAURENT AIMARD

Klavier

LIONEL COTTET

Violoncello

HENRIK WIESE

Flöte

STEFAN SCHILLING

Klarinette

CHRISTIAN PILZ

Xylorimba

GUIDO MARGGRANDER

Marimba

JÖRG HANNABACH

Vibraphon

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MATTHIAS ETTMAYR Bariton

MOON YUNG OH Tenor

sowie weitere Chorsolisten

Einstudierung: Howard Arman

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Dr. Renate Ulm

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 23.6.2017

Pausenzeichen:

Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Kent Nagano

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de

als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Olivier Messiaen

»La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ«

(»Die Verklärung unseres Herrn Jesus Christus«)

für gemischten Chor, sieben Instrumentalsolisten und sehr großes Orchester

Premier Septénaire

- I. Récit évangélique
Rezitativ aus dem Evangelium
- II. Configuratum corpori claritatis suae
Ähnlich seinem verklärten Leibe
- III. Christus Jesus, splendor Patris
Jesus Christus, der Glanz des Vaters
- IV. Récit évangélique
Rezitativ aus dem Evangelium
- V. Quam dilecta tabernacula tua
Wie lieblich sind deine Wohnungen
- VI. Candor est lucis aeternae
Sie ist ein Glanz des ewigen Lichts
- VII. Choral de la Sainte Montagne
Choral vom Heiligen Berg

Pause

Deuxième Septénaire

- VIII. Récit évangélique
Rezitativ aus dem Evangelium
- IX. Perfecte conscius illius perfectae generationis
Denn er allein weiß um jene vollkommene Zeugung
- X. Adoptionem filiorum perfectam
Die vollkommene Annahme an Kindes Statt
- XI. Récit évangélique
Rezitativ aus dem Evangelium
- XII. Terribilis est locus iste
Wie furchtbar ist diese Stätte
- XIII. Tota Trinitas apparuit
Die Dreifaltigkeit erschien in ihrer Gesamtheit
- XIV. Choral de la Lumière de Gloire
Choral vom Licht der Herrlichkeit

Lichte, gleißende Musik

Zu Olivier Messiaens *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*

Renate Ulm

Entstehungszeit

28. Juni 1965 bis 20. Februar 1969

Uraufführung

7. Juni 1969 im Coliseu von Lissabon mit dem Orchestre de Paris und dem Chœur Gulbenkian unter der Leitung von Serge Baudo vor 9000 Konzertbesuchern; die sieben Solisten waren Yvonne Loriod (Klavier), Mstislav Rostropowitsch (Solo-Cello), Michel Debost (Flöte), Henri Druart (Klarinette), Alain Jacquet (Xylorimba), Jacques Delécluse (Vibraphon) und François Dupin (Marimba).

Lebensdaten des Komponisten

10. Dezember 1908 in Avignon – 27. April 1992 in Clichy

Messiaens Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* kann man schlicht mit *Die Verwandlung unseres Herrn Jesus Christus* übersetzen, gäbe es nicht die deutsche Bibelübersetzung von Martin Luther, der in diesem Zusammenhang von »Verklärung Christi« spricht. Der Begriff der Verklärung hat im Deutschen zwei recht unterschiedliche Bedeutungen erfahren. Die eine beschreibt eine Verzückung, die auch in weltlichem Zusammenhang auftritt, wenn sich beispielsweise das Gesicht beim Anblick einer schönen Sache »verklärt«. Die andere meint eine Beschönigung, so wird die Erinnerung zumeist »verklärt«, die beglückenden Erlebnisse treten deutlicher hervor, die schlimmen Erfahrungen werden verdrängt. Handelt es sich nun bei Christus um Verzückung oder Beschönigung, um beides oder um etwas ganz anderes? Ganz »geklärt« ist das jedenfalls noch nicht.

Für sein großes Oratorium hat Olivier Messiaen Verse aus dem Evangelium des Matthäus in der lateinischen Übersetzung der Vulgata herangezogen (Matthäus 17/1–9). Jesus nimmt drei Jünger mit sich auf den Berg Tabor und wird dort verklärt oder verwandelt. Jesus soll plötzlich in gleißendem Licht gestanden oder dieses ausgestrahlt haben, denn »sein Angesichte leuchtet wie die Sonne«, andererseits sei über ihm eine helle Wolke herangefahren, aus der die Stimme Gottes tönte: »Dies ist mein lieber Sohn.« Die drei Jünger fielen vor Schreck auf ihr Angesicht, sahen also diese Verwandlung Christi – geblendet vom himmlischen Licht – nicht wirklich. Mit diesem Ereignis wird der Beweis eingeleitet, dass Christus wahrhaftig Gottes Sohn sei, da er mit seiner Verwandlung in einen anderen, einen göttlichen Aggregatzustand versetzt wurde, der sich vom Menschsein unterscheidet, und dabei hellstes Licht verbreitete. Diese Transformation sei ansonsten nur jenseits der menschlichen Welt wahrnehmbar – im Paradies. Es ist auch der Versuch, die heilige Trinität zu beschreiben mit Christus aus Licht, Gott Vater als Stimme und dem Heiligen Geist als Wolke. Jesus soll diesen drei Jüngern, die ihn begleiteten, einen künftigen Blick in Gottes Heimstatt gewährt und zugleich gezeigt haben, was mit der Vergebung der Sünden durch sein Opfer am Kreuz und seiner Auferstehung erst künftig möglich werden würde. Er prophezeite allen gläubigen Menschen ein anderes Leben nach dem Tod. Die Verklärung wird damit zur Beschönigung des Todes, denn es gibt einen Ausblick auf ein Danach, und zur Verzückung durch die Hoffnung auf das himmlische Paradies. Da Jesus aber seinen Opfertod noch nicht angetreten hatte, belegte er seine Jünger mit dem Schweigegebot. Erst wenn er, Christus, vom Tode auferstanden ist, dürfe dieses göttliche Mysterium weiter erzählt werden – soweit die biblische Schilderung.

Die Zahl Sieben

Olivier Messiaen baute mit den Bibelversen als Binnengerüst ein großdimensioniertes, 100 Minuten dauerndes Werk, das er in zwei Septénaires, zwei Siebenteiler, gliederte. Beide sind von der Struktur her identisch aufgebaut, ihre Einzelsätze sind jedoch von sehr unterschiedlicher Länge und variieren zwischen zwei bis 17 Minuten. Jeder Teil besteht aus zwei Rezitativen mit Versen aus dem Matthäus-Evangelium, auf die jeweils zwei Meditationen über das Rezitativ folgen. Den Abschluss bildet ein Choral. Dieser Aufbau erinnert an die Oratorien Bachs: Der Evangelist

trägt die Bibelstellen vor, über die in einer Arie reflektiert wird. Die Werkteile münden ebenfalls in einen Choral. Ein weiterer Anknüpfungspunkt an die Vergangenheit sind die unbegleiteten Gesangspassagen, die vom Gregorianischen Choral inspiriert sind. Schon in seinem Traktat *Technique de mon langage musical* von 1944 berichtet Olivier Messiaen vom Einfluss des Gregorianischen Chorals auf seine musikalische Sprache. Solch archaisierende, »neogregorianische« Passagen finden sich mehrfach in *La Transfiguration*. Innerhalb dieser Eckpfeiler der unveränderten Sakralmusik der Vergangenheit, die tatsächlich gleich Stützen das Werk stabilisieren, entwickelt sich die ganz eigenständige Musiksprache Messiaens. Weder in den Rezitativen noch in den Chorälen verwendet er die für seine Kompositionssprache typischen Vogelstimmen, die ansonsten in allen Meditationen zu hören sind. Mag sein, dass er hier eine deutliche Abgrenzung schaffen wollte zwischen historisierender und genuiner Musiksprache. Für sein Oratorium werden ein großer gemischter Chor mit Chorsolisten, sieben Instrumentalsolisten und – wie Messiaen schreibt – »ein sehr großes Orchester« mit umfangreichem Schlagwerk benötigt. Der jeweils siebenteilige Aufbau des oratorischen Diptychons und die Anzahl der Instrumentalsolisten verweisen auf die hohe Bedeutung der christlichen Zahlensymbolik bei Messiaen. Die Zahl Sieben gilt als heilige Vollkommenheit und Harmonie in Gottes Plänen und Taten, in ihr steckt die Zahl drei für die Trinität und die Zahl vier für die vier Elemente. Die Sieben bedeutet in alten Texten immer etwas Besonderes und kommt nicht nur im christlichen Kontext häufig vor. Man denke an die sieben Schöpfungstage, das Buch mit sieben Siegeln, die sieben letzten Worte, die sieben Posaunen der Apokalypse, die sieben Plagen, die sieben Sakramente, die sieben Todsünden, die sieben Schmerzen Mariae und den siebenarmigen Leuchter, die Menora.

»Ein Mensch der Berge, der Natur und der Stille«

Olivier Messiaen wurde in Avignon geboren, der Stadt mit dem mächtigen, gotischen Papstpalast aus den Zeiten des Kirchenschismas der Päpste und Gegenpäpste. Im strengen Katholizismus erzogen, war er zeitlebens ein »von der Unendlichkeit Gottes geblendeter Glaubender« (Claude Samuel). Dazu gehörte auch seine stark am Heiligen Franziskus orientierte Lebensauffassung mit der übergroßen Liebe zur Natur, vor allem zu den Vögeln, jenen gefiederten Wesen, die uneigennützig den Schöpfer Tag für Tag mit ihren Gesängen loben und preisen. Die ersten prägenden Naturerlebnisse hatte er dann, als die Familie von Avignon in die Alpen, in die Nähe von Grenoble, zog. »Ich bin ein Mensch der Berge, der Natur und der Stille«, bekannte Messiaen. In seinem Haus in La Grave entstanden zahlreiche seiner Werke, hier arbeitete er mit Blick auf den Gletscher Pic de la Meije und nachts weiter hinauf ins All. Das zentrale Thema des gläubigen Katholiken Olivier Messiaen war bis zu seinem Lebensende die Frage nach dem Paradies, das er versuchte, in Töne zu fassen: jenen verheißungsvollen Ort, an dem die Seelen in Ewigkeit ausharren und den Lobpreis Gottes anstimmen; den Ort der Glückseligkeit, an dem das Immaterielle nach dem Tod, endlich dem Gefängnis des Körpers entronnen, in eine andere, freiere Seinsform übergegangen ist – die so genannte Verklärung. Auch die wichtigsten Parameter, die Messiaens sakrales Werk bestimmen, nahmen ihren Ausgang in seiner tiefen Religiosität: sein im Dienste Gottes stehendes Orgelspiel; die durch den langen Nachhall einer Kirche geforderte Langsamkeit seiner Vokalisieren; die für jede christliche Fragestellung reichlich zu Rate gezogenen Bibelsprüche als mögliche Antworten auf das christliche Mysterium; die Vielfalt der Vogelstimmen als Gotteslob; das in Töne gefasste strahlende Licht der Anwesenheit Gottes; die klangfarbenaureiche Textur für den die Hoffnung auf Erlösung verheißenden Regenbogen, der sich in den Farben der Kirchenfenster spiegelte; die übernatürliche, oft zwölfstimmige Sphärenmusik; die indischen Rhythmen, seine entwickelten Modi und ihre Umkehrungen; die griechische Metrik. Die Komplexität der Mittel macht es nicht leicht, Messiaens Musik zu verstehen, daher fühlte sich der Komponist in einem Interview einmal veranlasst, einige der Schwierigkeiten zu benennen: »Die erste [Tragödie meines Lebens] besteht darin, dass ich als gläubiger Musiker über den Glauben zu Atheisten spreche. Wie sollen sie mich verstehen? Meine zweite Tragödie ist, dass ich Ornithologe bin und über die Vögel zu Menschen spreche, die in Städten leben, die niemals um vier Uhr morgens aufgestanden sind, um dem Erwachen der Vögel auf dem Lande zu lauschen. Sie sehen hässliche Tauben auf den Straßen und Spatzen in den Grünanlagen, aber sie wissen nicht, was ein Vogelgesang ist. Und hier nun meine dritte Tragödie: Wenn ich Klänge höre, sehe ich geistig Farben, [...] aber niemand schenkt mir Glauben. Ich kann noch so reichlich Farben in meiner Musik verwenden, die Zuhörer hören, aber sie sehen nichts. Was meine vierte Tragödie angeht, so ist sie weniger schlimm, sie beruht lediglich auf einem bedauerlichen Missverständnis: Ich bin

Rhythmiker, und ich lege Wert auf diese Bezeichnung. Die meisten Menschen glauben jedoch, unter Rhythmus seien die gleichmäßigen Zeitwerte eines Militärmarsches zu verstehen ...« Wohlwissend, wie komplex sein Werk auf andere wirkt, hat Messiaen zahlreiche inhaltlichen Bezüge, die ihn zur Komposition inspirierten, der Partitur vorangestellt. Sie werden in diesen Text miteinfließen.

Neo-gregorianische Rezitation des Bibelwortes

Allen vier Rezitativ-Sätzen, den *Récits évangéliques*, stellt Messiaen ein instrumentales Vorspiel mit Schlaginstrumenten voran: Beteiligt sind Cymbales, Tempelblocks, Glocken, Gongs und Tamtam, wobei das Klangregister in den ersten drei Rezitativen (**I**, **IV** und **VIII**) von hohen Tönen bis zum tiefen Tamtam-Schlag absteigt. Aloyse Michaely bezeichnet dies als Messiaens musikalische Metapher für das göttliche Geheimnis. Hinzu tritt in den Röhrenglocken der Tritonus, ein Intervall aus drei Ganztönen, der als eine Art Leitmotiv im gesamten Werk präsent ist und durch die drei völlig gleichberechtigten Töne die Heilige Trinität versinnbildlicht. Auf die instrumentale Einleitung folgt ein neo-gregorianischer Choral mit dem Bibelwort, das beginnend mit dem Tritonus von den Tenören syllabisch vorgetragen wird. Aus der reinen Erzählebene fächern sich die Chorstimmen zu wichtigen Aussagen vielstimmig auf.

Im ersten Rezitativ (**I**) geschieht dies bei den Worten »transfiguratus est«, dem zentralen Begriff des Oratoriums, der in einem weiten Melisma gedehnt wird. Dazu tritt Schlagwerk, das die Verklärung mit schillernden Klängen untermalt: Triangel, Glocken, Gongs und Luminophon, ein trommelartiges Instrument, auf dessen dünne Blechwand Metallkörner rollen und Geräusche erzeugen, die an schimmerndes Licht denken lassen.

Ähnlich verfährt Messiaen im zweiten Rezitativ (**IV**): Auf die homophone Erzählung der Tenöre wird die wörtliche Rede des Petrus vom Chor vielstimmig wiedergegeben – »Domine, bonum est nos hic esse« (»Herr, hier ist gut sein«) – und von Glocken, Gongs und Tamtam begleitet.

Das dritte Rezitativ (**VIII**) enthält die Erzählung von der herannahenden Wolke, aus der Gottes Stimme ertönt: »Hic est Filius meus dilectus« (»Dies ist mein lieber Sohn«). In den irisierenden Trillern und weiten Glissandi der Streicher, verbunden mit leuchtenden Instrumenten wie Triangel, Glocken und Luminophon, nähert sich die helle Wolke sehr plastisch in gleißendem Licht, aber auch unter erschreckend bedrohlichen Klängen durch die Schläge auf die große Trommel und das Tamtam.

Allein im vierten *Récit évangélique* (**XI**) wird der Duktus der instrumentalen Einleitung verändert und beschreibt nicht nur eine abfallende Klanglinie. Möglicherweise wollte Messiaen hier gerade nicht das »göttliche Geheimnis« darstellen, da – laut nachfolgendem Text – Jesus die Jünger zum Schweigen anhält und in den profanen Alltag zurückkehrt. Das Vorspiel endet mit lauten, ins dreifache Forte führenden Tonrepetitionen – gleich einer Mahnung. Die wörtliche Rede Jesu wird wieder in alle Chorstimmen aufgefächert, die das Wort »resurgat« (»er wird auferstehen«) gleich sechsmal wiederholen, damit die Botschaft auch ankommt.

Von der immerwährenden Herrlichkeit der Heimstatt Gottes

Die beiden vom ganzen Orchester, aber ohne Schlaginstrumente begleiteten Choräle, die die jeweiligen Septénaires beschließen, werden in einem extrem langsamen Tempo intoniert. Im ruhig dahinfließenden Duktus glaubt man ferne Sphärenmusik zu hören. Für den ersten Choral hat Messiaen den zweiten Vers des 48. Psalms ausgewählt, in dem die Stadt Gottes auf dem Berg Zion mit Palästen, Mauern und Türmen beschrieben wird. Sie ist so mächtig, dass die Feinde bei ihrem Anblick zu zittern beginnen und davonstürzen. Messiaen nennt ihn *Choral de la Sainte Montagne – Choral vom Heiligen Berg* (**VII**), der – wie er sagt – »die Größe und Schönheit unseres Herrn auf dem Berg der Verklärung« prophezeit und sich allmählich im dreifachen Piano verflüchtigt.

Der *Choral de la Lumière de Gloire – Choral vom Licht der Herrlichkeit* (**XIV**) steht am Ende des zweiten Septénaire und bildet den Schlussstein des gesamten Oratoriums. Ähnlich gebaut wie der erste Choral ist er aber doppelt so lang und erhält am Ende noch eine enorme Steigerungspartie bis ins dreifache Forte. Inhaltlich bezieht sich der Choral auf den 26. Psalm Davids, der den Titel *Bekennnis und Bitte eines Unschuldigen* trägt und in dem David Gott um Prüfung auf Herz und Nieren anfleht. Messiaen griff sich den achten Vers heraus, der im Kern das Gedankengebäude des gesamten Oratoriums nochmals zusammenfasst und damit auch eine ganz persönliche

Aussage trifft: »Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses, und den Ort, da deine Ehre wohnt.«
In seinen eigenen Aufzeichnungen zum Werk schreibt Messiaen dazu: »Die Herrlichkeit war auf dem Berg der Verklärung, die Herrlichkeit ist (lebt) im Heiligen Sakrament in unseren Kirchen, die Herrlichkeit wird die Ewigkeit sein.«

Ein Glanz des ewigen Lichts, ein Spiegel ohne Makel (II)

Zwischen diese Eckpfeiler aus Rezitativ und Choral, den Grundfesten seiner musikalischen Architektur, komponierte Messiaen acht Meditationen, die sich vor allem mit dem Licht, das Gott und die Ewigkeit umgibt, und seiner Intensität auseinandersetzen. Waren die Schlagworte des ersten Rezitativs »Wie die Sonne«, »weiß wie Schnee«, so wählte Messiaen für seine erste Meditation *Configuratum corpori claritatis suae – Ähnlich seinem verklärten Leibe* Bibelstellen aus, die sich mit der Prophezeiung befassen, dass auch die gläubigen Menschen einst verklärt werden, und zugleich den Glanz des göttlichen Lichts beschreiben wie in den Zitaten aus dem *Brief des Paulus an die Philipper* und aus dem *Buch der Weisheit*. Dabei verschränkt er beide Sätze zu einer kleinen dramatischen Szene, die er durch drei Vogelstimmen gliedert. Der Ruf des afrikanischen Honiganzeigers beginnt mit einem auffliegenden Holzbläsermotiv, gefolgt von einem rhythmisch prägnanten Motiv in den Blechbläsern: kurz – lang – lang. So dominiert der metallische Klang der Blechbläser zu den Tonrepetitionen den Höreindruck. Der Gesang des afrikanischen Singvogels Bülbül wird durch große Intervallsprünge in parallelen Clustern der Holzbläser und Streicher hervorgerufen, rhythmisch geprägt durch Hörner, Glocken und Gongs. Das Lied der australischen Graudrossel hat Messiaen allein in das Solo des Pianisten gelegt. Durch die unterschiedliche Orchestrierung heben sich die Vogelstimmen gut vom Chorgesang ab. Entscheidend für diesen Satz ist das Signal des afrikanischen Honiganzeigers, der in der Savanne mit seinem Ruf und dem gleichzeitigen Aufblitzen seines Gefieders die Menschen auf die in hohlen Bäumen lebenden Bienenvölker aufmerksam macht. Wird dann der Honig aus den Verstecken hervorgeholt, dienen die umherschwirrenden Insekten dem Vogel zur Speise, der selbst keinen Honig frisst. Bei Messiaen kündigt der Vogel symbolisch den Erlöser an, auf den die Menschen sehnsüchtig warten: »Expectamus ...« (»wir warten ...«). Absteigende Klänge bis hin zum tiefen Tamtam-Schlag als Sinnbild für das göttliche Geheimnis bereiten die Szene vor, bis sich in einem dreifachen Forte und mit einem Zwölftonakkord das Mysterium zu vollziehen scheint.

Der Ruf des Streifenkauzes (III)

Die zweite Meditation *Christus Jesus, splendor Patris – Jesus Christus, der Glanz des Vaters* widmet sich der strahlenden Erscheinung des Herrn, wie sie im *Paulus-Brief an die Hebräer* beschrieben wird, und dem Licht in Form des Blitzes. Das Naturereignis, gepaart mit dem grollenden Donner, erschüttert die menschliche Existenz bis ins Mark und bringt sie ins Wanken, wie es in Psalm 77 formuliert wird. Da der Sonnenaufgang mit einem großen Vogelkonzert begrüßt wird, überträgt Messiaen dies ins Metaphysische und rahmt das Nahen Gottes (splendor Patris) mit dem viel-fältigen Gesang der Bergvögel, der von den sieben Solisten gleichsam in göttlicher Vollkommenheit angestimmt wird. Die Vokalisen des Chores gleichen einem mythischen Raunen im langsamen Sprachduktus und wirken wie übergroße Verwunderung über das göttliche Licht der Blitze. Während das Vogelkonzert dabei in seiner realen Geschwindigkeit erklingt, werden die Texte zeitlupenartig gedehnt und wirken wie in die Ewigkeit transferiert. So laufen in diesem Satz zumeist zwei Tempi im Wechsel ab, das »vif« oder »un peu vif« der Vogelstimmen und das »modéré« der Gesangsstimmen mit dem Sakraltext. Auf dem Höhepunkt des Satzes beginnt eine enorme Steigerungspartie, die gleich einem Erdbeben in ein alles erschütterndes Tremolo übergeht. »Eine Phrase massiver Akkorde kündigt von der Herrlichkeit Christi, ›Glanz des Vaters, Ebenbild seines Wesens‹«, notierte Messiaen. Besonderes Kennzeichen sind am Ende die beiden hervorgehobenen Akkorde der drei Posaunen. Dieser Ruf des Streifenkauzes soll »den ehrfurchtsvollen Schrecken vor Gott« ausdrücken, zu dem den menschlichen Stimmen das Wort versagt wird: Sie dürfen nur noch summen.

Kräftiges Purpur ... Violett, gold- und weißgestreift (V)

In der dritten Meditation *Quam dilecta tabernacula tua – Wie lieblich sind deine Wohnungen* richtet sich Messiaens ganze Ausdruckskraft auf die Beschreibung der göttlichen Heimstatt: »Wie lieblich sind deine Wohnungen«, »Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn«. Er komponiert in farbenreichen Klängen: »Gold und Violett, Rot und kräftiges Purpur, bläuliches

Grau, das golden und tiefblau verziert ist, Grün und Orange, Blau und Gold, Gelb und Violett, gold- und weiß-gestreift«. Galt die zweite Meditation dem Sonnenaufgang, so beschwört die dritte die Abendstimmung, in der das Solo-Cello – laut Messiaen – »die einfache Klarheit des ewigen Lichts« besingt, eine Melodie, die im Anschluss vom Chor textiert wird: »Candor est lucis aeternae« – »Sie ist ein Glanz des ewigen Lichts«. Im Klavier ertönt der Gesang des amerikanischen blauen Rotkehlchens und des Weißohr-Honigfressers, gefolgt vom heftigen Schwanzwippen des australischen Willie Wagtails, und im Solistenensemble zwitschern die orange-blaue Felsenamsel und die Alpenbraunelle ihre Lieder. Die sehr zarte, poetische Stimmung begleitet der Chor, wenn er nicht die Verse aus dem 84. Psalm und aus dem *Buch der Weisheit* singt, mit Summen. Mehrfach klingt im Klavier die Stimme der Nachtigall an wie »in einer schönen Frühlingsnacht«.

Zeichen göttlicher Vergebung (VI)

Die kürzeste Meditation heißt *Candor est lucis aeternae – Sie ist ein Glanz des ewigen Lichts*. Der Vers aus dem *Buch der Weisheit* war bereits in Verbindung mit anderen Texten in der ersten und dritten Meditation erklingen und wird nochmals für die siebte herangezogen. Die vierte Meditation widmet sich ausschließlich diesem Vers, der zu einer der Kernaussagen Messiaens im Zusammenhang mit der Verklärung Christi gehört: »ein Glanz des ewigen Lichts, ein Spiegel ohne Makel und ein Bild seiner Güte«. Das Zitat wird nur von Frauenstimmen gesungen, zu denen ein »sehr komplexes« Konzert von 20 Vogelstimmen den Kontrapunkt liefert mit »vielfarbigen Harmonien« über dem altindischen Rhythmus *deçî-tâla*. In ihrer Arbeit über *La Transfiguration* beschreibt Siglind Bruhn das »Candor«-Thema als Eigenzitat Messiaens: Es komme in seinem *Catalogue d'oiseaux* als Symbol für die Schwertlilie vor, die in der christlichen Ikonographie das Zeichen der göttlichen Vergebung sei. Zudem lautet der zweite Name der Schwertlilie Iris, das griechische Wort für Regenbogen, dessen »irisierende Farben« Messiaen in diesem Satz umgesetzt hat.

Mystisches Erleben (IX)

Messiaen zitiert in mehreren Kompositionen aus den Werken des Heiligen Thomas von Aquin (1225–1274), einem der bedeutendsten Religions-philosophen des Mittelalters. Zu einer seiner wichtigsten Schriften gehört *Summa theologica*, ein mehrbändiges, umfangreiches Kompendium zu Glaubensfragen wie z. B. zur Verklärung Christi. Das Werk ist so aufgebaut, dass Thomas von Aquin rhetorische Fragen stellt, die er dann von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beleuchten und zu beantworten versucht. Eine solche Passage (Frage 45, Artikel 4) zog Messiaen für die erste Meditation des zweiten Septénaire in *La Transfiguration* heran, die von der wahren Abstammung Christi, dem so genannten Kindschaftsverhältnis handelt: *Perfecte conscius illius perfectae generationis – Denn er allein weiß um jene vollkommene Zeugung*.

Diese Meditation ist mit der letzten (XIII) das längste Stück des Zyklus und der mystischste Satz mit archaischen Vokaleinschüben, Textdeklamationen auf einem Rezitationston und gedehntem Chorgesang, gleich einem Rückblick auf das Mittelalter des Thomas von Aquin. Abgelöst werden die Vokalpartien von den quirligen Vogelstimmen als naturmystisches Gegenbild. Die Verschränkung beider Sphären wird mit zahlreichen Tonsymbolen bereichert: die abfallende Tonlinie in den Gongs und Tamtam, die das göttliche Geheimnis versinnbildlicht und in Zusammenhang mit dem Kindschaftsverhältnis zu sehen ist, die Abfolge von sieben wiederholten Akkorden für die göttliche Vollkommenheit oder die fünf Akkorde, die einen Ausblick auf Christi Passion geben mit seinen fünf Wundmalen, die wiederkehrenden Glissandi der herannahenden Wolke sowie die zahlreichen Tremoli für die Gegenwart Gottes. All diese Bezüge machen diesen Satz zum Herzstück der *Transfiguration*.

Die Stimme Gottes in der Cello-Kantilene (X)

Die nächste Meditation *Adoptionem filiorum perfectam – Die vollkommene Annahme an Kindes Statt* bezieht sich auf die vorangegangene. Auch hier beschäftigt sich Messiaen mit der Abstammung Christi und den möglichen Folgen für die Menschheit. Dazu hat er einen Abschnitt aus dem Gebet zum Fest der Verklärung ausgewählt mit der Bitte, an dieser Verklärung doch ebenso teilhaben zu dürfen. Die Schlichtheit des Gebets, das auf den Bibelvers von der leuchtenden Wolke mit der Stimme Gottvaters verweist, steht im Kontrast zur philosophischen Aussage des Thomas von Aquin, so dass Messiaen das einfache Gebet auch deutlich weniger

komplex vertont. Das Solo des Violoncellos versinnbildlicht die Liebe Gottes zu seinem Sohn, auch die Stimme Gottes. Die weite Kantilene umspielt geradezu die Gebetsworte und mischt sich mit dem farbenreichen Vogelgesang. Immer wieder greift Messiaen Motive aus früheren Sätzen auf, so nimmt man mehrfach die helle Wolke aus Flageolett-Tönen und Trillern wahr. Die Halleluja-Vertonung verliert sich im abschließenden Vogelgezitscher.

Heiliger Schrecken (XII)

Auf das letzte Rezitativ, in dem Jesus die erschrockenen Jünger beruhigt (»Fürchtet euch nicht!«) und ihnen verbietet, ihr Erlebnis weiterzuerzählen, erklingt die Meditation *Terribilis est locus iste – Wie furchtbar ist diese Stätte* über das göttliche Geheimnis und die Erinnerung an den strahlenden Christus. Hierfür wählt Messiaen fünf Texte aus, die die Herrlichkeit des ewigen Lichts beschreiben, um am Ende aus der Genesis zu zitieren: »Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta caeli« (»Wie furchtbar ist diese Stätte! Hier ist nichts anders denn Gotteshaus; und hier ist die Pforte des Himmels.«) Das gleißende Licht, das ehrfurchtsvolles Erschauern und heftiges Erzittern nach sich zieht, wird durch Cluster und Trillerketten der Streicher und eine schier kopflose Flucht vom Ort des Geschehens in schnellen, parallelgeführten Stimmbewegungen umgesetzt. Dazu entsteht aber auch eine panisch wirkende Gegenbewegung, zu der die Vokalisen im Chor und die Flageolett-Töne der Streicher heilloses Entsetzen auszudrücken scheinen. Messiaen erklärt dies folgendermaßen: »Es ist, wie wenn man an klaren Tagen den Mont Blanc betrachtet, die Jungfrau und die drei Gletscher der Meije in Oisans, die mir den Unterschied klar gemacht haben zwischen dem kleinen Glanz des Schnees und dem großen Glanz der Sonne. Dadurch konnte ich mir auch vorstellen, ab welchem Punkt der Ort der Transfiguration schrecklich war. Dieser heilige Schrecken wird durch die Pedaltöne der Posaunen und die Triller-Cluster in der Tiefe bewirkt. Die klangliche Kulisse wird durch die Schreie der Bergvögel hervorgebracht.«

Heilige Trinität (XIII)

Messiaen wählte für den längsten Satz des Oratoriums vier Texte aus: einen Psalmvers (43/3), Ausschnitte aus der *Hymne zum Fest der Verklärung*, aus dem *Vorwort zur Verklärung* und nochmals aus *Summa theologica* von Thomas von Aquin, die er miteinander verschränkt und dadurch auch dramatisiert. Inhaltlich behandeln alle vier Zitate das Licht, die Wahrheit, die Wohnstatt Gottes in der Höhe sowie die Heilige Trinität. Kompositorisch ist der Satz ein Konzentrat all dessen, was bereits erkungen ist und nun in größter Dichte zusammengefügt wird. Messiaen notierte dazu: »Dies ist das am weitesten entwickelte Stück. Die gleiche feierliche Musik ertönt zu allem, was in der Höhe ist: der Berg, die Ewigkeit der Herrlichkeit, die Stimme des Vaters, der Sohn als Mensch und Gott, die Heiligkeit des Geistes.«

Das instrumentale Vorspiel der Meditation *Tota Trinitas apparuit – Die Dreifaltigkeit erschien in ihrer Gesamtheit* setzt sich aus verschiedenen, bereits bekannten Elementen zusammen wie der absteigenden Linie in den Schlaginstrumenten mit abschließendem Tamtam, Vogelrufen und einer gesanglichen Streicherepisode. Darauf setzt der gesamte Chor homophon mehrfach zu einem Halleluja und dem Psalmvers an, der von hellen, vielstimmigen Akkorden gegliedert wird, als sollten sie wichtige Worte der Bibelaussage bekräftigen. Fünf Fortissimo-Akkorde bilden den Übergang zum nächsten Text und können mit den fünf Wundmalen Christi in Verbindung gebracht werden, an die sich eine große absteigende Linie anschließt: die Metapher für das göttliche Geheimnis. Nach der Textrezitation der *Hymne zum Fest der Verklärung* erklingen die drei Akkorde der göttlichen Trinität, bevor das *Vorwort zur Verklärung* zitiert wird und die Vogelstimmen wieder einsetzen, allen voran der graue Hornvogel. Im Glissando nähert sich die Wolke, harte Akkordfolgen lassen an die »Furchtbarkeit« des Ortes denken. Ausgehend vom Klavier setzt erneut das Zwitschern der Vögel ein. Eine Art Doxologie wird vom Chor intoniert und deren Dreiteilung wiederum von den Vogelrufen gegliedert: »Pater in voce, filius in homine, Spiritus Sanctus in nube«. Diese Stelle findet sich bei Thomas von Aquin und lautet im Ganzen: »Bei der Verklärung, dem Geheimnis der zweiten Wiedergeburt, erschien die Dreieinigkeit in ihrer Gesamtheit, der Vater in der Stimme, der Sohn als Mensch, der Heilige Geist in der leuchtenden Wolke.« Mit der Zusammenfassung aller Stilmittel, die in das Preisen der Trinität münden, endet die letzte Meditation. Der *Choral vom Licht der Herrlichkeit* beendet schließlich das groß angelegte Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* von Olivier Messiaen.

Kubelík und Messiaen

Das Symphonieorchester und der Chor des Bayerischen Rundfunks haben Messiaens gewaltiges Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* bereits einmal – zum 25-jährigen Bestehen des Chores – aufgeführt: An drei Abenden, am 10., 11. und 12. Juni 1971, wurde es im Abonnementkonzert sowie im Rahmen der musica viva mit großem Erfolg einem begeisterten Publikum in München vorgestellt. Die Konzerte bereitete damals Chefdirigent Rafael Kubelík in enger Zusammenarbeit mit Olivier Messiaen vor, der eigens für die Aufführungen nach München gekommen war. Seine Frau Yvonne Loriod hatte den Klavierpart übernommen. Die Orchester-solisten waren Walter Nothas (Solo-Cello), Kurt Redel (Flöte), Eduard Brunner (Klarinette), Ludwig Schessler (Xylorimba), Karl Steinberger (Vibraphon) und Horst Huber (Marimba). Auch Kent Nagano, der heute am Pult steht, hat mit Messiaen lange Jahre zusammengearbeitet, ebenso der Pianist Pierre-Laurent Aimard, der das Klavierwerk Messiaens im Austausch mit dem Komponisten und seiner Frau einstudiert hat und für sein Lebenswerk gerade mit dem Ernst von Siemens Musikpreis geehrt wurde.

BIOGRAPHIEN

Pierre-Laurent Aimard

Pierre-Laurent Aimard wird als Spezialist für zeitgenössische Musik wie als Interpret des traditionellen Repertoires gleichermaßen hochgeschätzt. Der französische Pianist konzertiert mit den großen Orchestern weltweit unter der Leitung von Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Péter Eötvös, Simon Rattle und Vladimir Jurowski. Residenzen führten ihn zu den bedeutendsten Musikzentren in Europa und den USA. Zudem lehrt er als Professor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Messiaens Œuvre begleitet Pierre-Laurent Aimard schon sein Leben lang: So erreichte er 1973, als 16-Jähriger, erstmals Aufsehen, als er den Ersten Preis beim Olivier-Messiaen-Wettbewerb in Paris gewann. 2016 krönte er seine neunjährige Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals mit einer Aufführung von Messiaens *Catalogue d'oiseaux* in Konzerten von Sonnenaufgang bis Mitternacht. Für seine Soloabende mit Messiaens *Vingt regards* in Sydney und Melbourne empfing er 2016 den australischen Helpmann Award für die »Best Individual Classical Music Performance«, und auch in der vergangenen Saison trat er mit Werken von Messiaen in vielen Städten Europas sowie in Korea und Kanada auf. Mit Pierre Boulez war Pierre-Laurent Aimard seit der Gründung von dessen Ensemble Intercontemporain 1976 verbunden, in dem er lange Zeit als Klaviersolist wirkte. Auch mit vielen anderen großen Komponisten der Gegenwart hat er intensiv zusammengearbeitet, u. a. mit Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, György Kurtág, George Benjamin sowie György Ligeti, von dessen Klavierwerk er eine Gesamteinspielung vorlegte. Jüngste Uraufführungen umfassen u. a. Elliott Carters letztes, ihm gewidmetes Werk *Epigrams* für Klaviertrio sowie Klavierwerke von György Kurtág zu dessen 90. Geburtstag. In Zusammenarbeit mit dem Klavier Festival Ruhr entstand 2015 die Online-Ressource *Explore the Score*, die die Vermittlung von Musik des 20. Jahrhunderts zum Ziel hat. Aufnahmen etwa von Ligetis *Études* oder George Benjamins *Piano Figures* sowie Mitschnitte von Meisterkursen machen diese komplexen Werke hier einem breiten Publikum zugänglich und bieten gleichzeitig fundierte Hintergrundinformationen. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Pierre-Laurent Aimard zuletzt im Oktober 2014 zu hören: Im Rahmen der musica viva spielte er die Uraufführung von Harrison Birtwistles Klavierkonzert *Responses. Sweet disorder and the carefully careless* unter der Leitung von Stefan Asbury. 2015 gab er außerdem drei Konzerte in München anlässlich des 80. Geburtstags von Karlheinz Stockhausen. Für sein Lebenswerk wurde Pierre-Laurent Aimard Anfang dieses Monats der Ernst von Siemens Musikpreis verliehen.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Position des Künstlerischen Leiters hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman die Künstlerische Leitung des Chores übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Hamburger Elbphilharmonie unter Thomas Hengelbrock mit.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Kent Nagano

»Plötzlich hat alles einen Sinn ergeben«, erzählt Kent Nagano von seiner Begegnung mit seinem einstigen Lehrer und Freund Olivier Messiaen, der ihm nicht nur den Weg nach Europa geebnet, sondern ihn warmherzig gefördert hat. Ein »Retter« sei er ihm gewesen, der dem gebürtigen Kalifornier das fehlende Puzzle-Teil zum Verständnis europäischer Musik geliefert habe. Bei der Uraufführung von Messiaens Oper *Saint François d'Assise* 1984 wurde Kent Nagano von ihm als assistierender Dirigent engagiert, es folgte 1988 die Berufung nach Lyon als Music Director der Opéra National (bis 1998), dann die zum Hallé Orchestra Manchester (1999–2000). Heute gehört Nagano, für seine klaren Interpretationen bekannt, zu den weltweit gefragten Dirigenten. Mit allen führenden Orchestern arbeitet er zusammen, seine Einspielungen und DVD-Produktionen wurden mehrfach mit Grammys und Music Awards ausgezeichnet. Von großer Bedeutung war Kent Naganos Tätigkeit als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (2000–2006), das ihn anschließend zum Ehrendirigenten ernannte. Seit 2006 ist er Musikalischer Leiter des Orchestre symphonique de Montréal. Ein Meilenstein war die Eröffnung des dortigen neuen Konzertsaals, La Maison symphonique, im Jahr 2011 mit u. a. zwei kompletten

Symphonie-Zyklen von Beethoven und Mahler, Schönbergs *Gurre-Liedern* sowie Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher*. Neben seiner langjährigen Tätigkeit als Musikalischer Leiter der Los Angeles Opera (seit 2003) war Kent Nagano immer wieder an den großen Opernhäusern der Welt zu Gast und leitete z. B. die Uraufführungen von Kaija Saariahos *L'amour de loin* bei den Salzburger Festspielen und von John Adams' *El Niño* am Théâtre du Châtelet in Paris. Während seiner Zeit als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper (2006–2013) wurden unter seiner Leitung die Opern *Babylon* (Widmann), *Das Gehege* (Rihm) und *Alice in Wonderland* (Chin) erfolgreich uraufgeführt sowie *Idomeneo*, *Ariadne auf Naxos*, *Die schweigsame Frau*, *Les Dialogues des Carmélites*, *Wozzeck* und *Der Ring des Nibelungen* neu inszeniert. Zur Spielzeit 2015/2016 wurde Kent Nagano zum Generalmusikdirektor und Chefdirigenten der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg ernannt, wo er bisher u. a. Neu-inszenierungen von *Lulu* und *Les troyens*, John Neumeiers Ballettfassung von Messiaens *Turangalîla* sowie die Uraufführung von Toshio Hosokawas Oper *Stilles Meer* leitete. Seit 2013 ist er zudem Erster Gastdirigent der Göteborger Symphoniker. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Kent Nagano zuletzt im Februar 2016 mit Messiaens *Éclairs sur l'au-delà* zu erleben.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm: Originalbeitrag für dieses Heft; lateinische Gesangstexte: nach der Partitur;

Bibelübersetzungen: *D. Martin Luther – Die gantze Heilige Schrift deudsch, auff's new zugericht – MDXLV*, hrsg. von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1972; Übersetzung von

Thomas von Aquin: Archiv des BR; Biographien: Adrienne Walder (Aimard), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester, Nagano).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOOrchestra)