

WOLFGANG RIHM
ASTRALIS

Choral Works

RIAS KAMMERCHOR

HANS-CHRISTOPH RADEMANN, direction

WOLFGANG RIHM (born / né en 1952)

Sieben Passions-Texte

für sechs Stimmen (2001-2006)

- | | | | |
|---|--|-------------------------------|------|
| 1 | | I. Tristis est anima mea | 2'38 |
| 2 | | II. Ecce vidimus eum | 4'19 |
| 3 | | III. Velum templi scissum est | 3'36 |
| 4 | | IV. Tenebrae factae sunt | 5'33 |
| 5 | | V. Caligaverunt oculi mei | 4'29 |
| 6 | | VI. Recessit pastor noster | 2'50 |
| 7 | | VII. Aestimatus sum | 4'46 |

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 8 | | Astralis („Über die Linie“ III) | 29'29 |
| für kleinen Chor, Violoncello und 2 Pauken (2001) | | | |

Fragmenta passionis

Fünf Motetten für gemischten Chor a cappella (1968)

- | | | | |
|----|--|--------------------------------------|------|
| 9 | | I. Da verliessen ihn | 1'20 |
| 10 | | II. Da schrien alle | 2'46 |
| 11 | | III. Vater, vergib ihnen | 1'27 |
| 12 | | IV. Jesus schrie nochmals | 1'35 |
| 13 | | V. Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn | 2'52 |

RIAS Kammerchor

Sopranos Claudia Ehmann, Madalena de Faria*, Margret Giglinger*, Katharina Hohlfeld
Christina Kaiser**, Mi-Young Kim, Anja Petersen, Stephanie Petिताurent
Nathalie Siebert*, Inés Villanueva

Altos Ulrike Bartsch***, Andrea Effmert, Karola Hausburg, Waltraud Heinrich
Regina Jakobi, Franziska Markowitsch, Karin Neubauer*, Marie-Luise Wilke*

Tenors Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Wolfgang Ebling, Jörg Genslein
Stuart Kinsella, Christian Mücke, Kai Roterberg, Masashi Tsuji

Basses Janusz Gregorowicz, Ingolf Horenburg, Werner Matusch, Paul Mayr
Julián Millán, Andrew Redmond, Johannes Schendel, Klaus Thiem

musikFabrik (Astralis)

Percussion Rie Miyama

Violoncello Dirk Wietheger

Direction **Hans-Christoph Rademann**

* except in 7 Passionstexte

** solo soprano in Fragmenta Passionis no.2

*** solo alto in Fragmenta Passionis no.5

WOLFGANG RIHM, L'ÉTRANGER FAMILIER

Au premier regard sur les partitions, ma réaction fut à la fois un saisissement diffus et un sentiment de compréhension intuitive. Mais cette première sensation de compréhension se révéla trompeuse. Les œuvres parurent soudain d'une profondeur abyssale, et plus on s'y absorbe, plus on semble s'éloigner des fondements de l'œuvre. Si l'on résiste à cette sorte de vertige qui mêle à un sentiment initial de compréhension une perte de repères provisoire, les œuvres finissent, au bout d'un certain temps, par revenir à vous d'une manière fascinante. Elles m'ont finalement révélé une force musicale qui touche de la même manière l'intellect et le cœur. La musique vocale et chorale de Wolfgang Rihm a provoqué chez moi une extrême excitation intellectuelle, tandis que par ailleurs, j'en faisais l'expérience physique d'une musique à la fragilité et à la sensualité envoûtantes.

Dans *Astralis* (extrait de *Über die Linie*, "Par-dessus la ligne"), le compositeur indique que le chœur doit chanter aussi lentement et aussi doucement que possible. C'est exactement le contraire de ce que nous trouvons dans le monde qui nous entoure. Rihm force à la décélération, et c'est là l'incroyable défi et tout l'attrait de sa musique. Il faut d'abord apaiser sa respiration et son esprit, les musiciens doivent quitter les chemins habituels, "normaux", trouver l'attitude mentale adéquate et devenir une partie du tout pour garantir la réussite. Si l'on va ensuite au bout des limites du tempo et du volume sonore, si l'on s'applique à donner forme à l'œuvre avec la plus grande intensité et parfois aussi de manière intuitive, c'est-à-dire si l'on va jusqu'aux limites même de la musique, cette pièce s'ouvre comme une fleur qui éclot. De façon pour ainsi dire naturelle, c'est un organisme musical qui est éveillé à la vie – paradoxalement par le fait même qu'on en vient presque à le détruire.

Les deux œuvres consacrées à la Passion ont été composées à des périodes très éloignées l'une de l'autre (en 1968 et en 2001-2006) et ne pourraient pas être plus différentes. Les *Fragmenta Passionis* nous font découvrir le très jeune Wolfgang Rihm. L'œuvre est expérimentale, la notation partiellement graphique laisse aux interprètes une très grande marge de manœuvre.

C'est une œuvre de jeunesse qui dévoile cependant déjà l'immense talent du compositeur. La foule et son indescriptible colère contre Jésus font par exemple l'objet d'un traitement incroyablement puissant.

Dans les *Sept Textes sur la Passion* écrits presque quarante ans plus tard, on fait l'expérience d'un cosmos d'harmonies subtiles. La proximité avec les maîtres anciens est fascinante. On croirait presque qu'il s'agit de musique ancienne "relookée". La répartition des voix est d'ailleurs semblable à celle de la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina.

Les compositions de Wolfgang Rihm se révèlent être une musique d'"entre-tons", de "tons entre les tons", dont la subtilité semble être le principe dominant et à travers laquelle la composition apparaît comme une manière d'écrire entre les lignes. La musique de Rihm ne s'accapare pas le texte mais vient en quelque sorte l'habiller, ce qui lui laisse toute son autonomie. Cela crée également pour l'auditeur les fondements d'une méditation personnelle.

En travaillant ces œuvres, nous avons essayé de générer un flux musical qui soutienne les différentes lignes. Créer ce flux avec les harmonies et consonances dont seul Wolfgang Rihm est capable, voilà le véritable défi de cette musique.

Pour le RIAS Kammerchor comme pour moi, c'est un grand honneur et une grande joie de réaliser ce CD à l'occasion du 60^e anniversaire de ce grand compositeur qu'est Wolfgang Rihm.

HANS-CHRISTOPH RADEMANN
Traduction : Elisabeth Rothmund

TRANS LINEAM

La musique chorale de Wolfgang Rihm 1968-2006

Le musicien tire l'essence de son art de lui-même – Il ne peut en rien être soupçonné d'une quelconque imitation. (Novalis)

En 1968, Theodor W. Adorno publia un bref essai intitulé “Musique chorale et conscience erronée”. En dépit des critiques formulées envers les chorales traditionnelles, les “Gesangvereine”, ce texte ne visait pas tant le caractère sentimental du répertoire classique, mais cherchait bien plutôt à donner forme à une intuition qui revendiquait alors une certaine validité pour la musique chorale des années 1950 et 1960. Certes, Adorno commençait par un éloge des compositions chorales d'Arnold Schoenberg et de Béla Bartók, qui venaient d'accéder au statut d'œuvres classiques, mais c'était pour mieux exprimer le soupçon “que la sonorité chorale en tant que telle, si elle n'est pas façonnée de part en part par toute la force créatrice du compositeur, comprend en elle-même déjà quelque chose d'illusoire en ce qu'elle génère une impression fatale, celle d'un monde parfait et préservé, au milieu d'un autre si différent. Cette tendance trouve son origine dans le matériau choral lui-même, qui laisse bien trop facilement l'individu croire qu'il est en sécurité, protégé par une compréhension mutuelle et une harmonie entre les hommes qui n'existent pas dans la structure de la société actuelle ; la convivialité des chorales crée une chaleur artificielle.”¹

Lorsque Wolfgang Rihm composa la même année les *Fragmenta Passionis*, ce génie précoce disposait déjà d'une “force créatrice” qui semblait au-delà de tout soupçon en ce qui concerne la conscience critique. Bien sûr, Rihm avait très certainement fait ses premières expériences musicales au sein d'une certaine “convivialité chorale”, il considérerait d'ailleurs encore des années plus tard son expérience au sein du chœur d'oratorio de Karlsruhe comme sa principale source

d'inspiration en matière d'instrumentation ; mais dans ses *Fragmenta Passionis* de 1968, justement, on ne trouve plus la moindre trace de cette “convivialité” ou de cette “sécurité” chorale. Dans cette œuvre écrite par un adolescent de tout juste 16 ans, il faut bien davantage voir la première tentative d'une quête et la réponse qu'il apporte à celle-ci sous la forme d'une voie dont l'ouverture, en ce qui concerne tant le sens que la réalisation, rejoint tout à fait la “forme ouverte” des “Fragments de la Passion”. Aujourd'hui, a posteriori et en considérant d'une part le vieil Adorno, de l'autre le jeune Rihm, tout cela est assez facilement compréhensible, car l'Histoire elle-même s'est occupée de rendre les choses claires et véridiques. Après 1968, Rihm composa encore quelques pièces pour chœur et ensemble vocal, dont certaines de grande ampleur. Elles n'ont jamais été “illusoires”. Pour reprendre les termes de Hans Blumenberg, elles restèrent débitrices de la “Realpolitik” de l'histoire de la Passion.

Outre cette œuvre de jeunesse, le présent enregistrement comprend également deux autres compositions, les *Sept Textes sur la Passion* écrits entre 2001 et 2006 et *Astralis*, œuvre de près d'une demi-heure, écrite en 2001 également. Si l'on cherche un langage musical commun à l'écriture de ces différentes œuvres, ce qui les relie est sans doute le maniement expressif et extrêmement varié des possibilités de la voix humaine et le lien toujours maintenu avec les formes et genres traditionnels de l'histoire de la musique. Les *Fragmenta Passionis* – quel anachronisme dans le monde de 1968 ! – sont véritablement des motets tels qu'en avaient composés depuis le XIV^e siècle Guillaume de Machaut, puis au XV^e siècle Guillaume Dufay et Johannes Ockeghem, puis plus tard encore Palestrina, Schütz, Bach, Bruckner ou Hindemith. C'est certainement en toute conscience que Rihm choisit cette forme traditionnelle, non seulement pour rendre justice au texte, ambitieux s'il en est, mais très vraisemblablement aussi pour des raisons plus intrinsèquement musicales. Selon une étymologie toujours incertaine, le terme même de “motet”, “motetus” en latin, renvoie au “mot” des Français ou au “motto”, à la “devise” des Italiens, mais très tôt aussi, il fut associé à l'agitation intérieure, un agent et un moteur du melos.

¹ Theodor W. Adorno, “Chormusik und falsches Bewusstsein” (1968), in: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Vol. 18, Francfort / Main, Suhrkamp 1984, p. 813-814.

Vers 1300, Walter Odington d'Oxford, moine bénédictin et théoricien de la musique, parlait ainsi, en référence à l'expression latine pour le mouvement, de "brevis motus cantilenae". Toutes ces strates de signification jouent un rôle important dans le processus compositionnel de W. Rihm. Le texte réunit des fragments du texte de la Passion et la dynamique de la parole chantée. Ainsi *en chemin vers la parole*,² l'histoire de la Passion s'intègre dans le flot des voix et des sonorités. Ce mouvement débute lentement dans la première partie, avec une cantilène triste, polyphonique. Des points d'orgue marquent des moments de repos, et on trouve à la fin l'éloquente indication "tacet". La seconde partie est incomparablement plus sauvage et plus agitée. Dans le registre grave, on demande aux basses de chanter les paroles "Kreuzige ihn..." ("Crucifie-le") en grondant littéralement d'une manière tout à fait inquiétante. Les choses s'intensifient jusqu'à dégénérer vers la fin en une musique qui n'est plus que hurlements, rage et fureur, avant que cet excès ne s'interrompe brutalement et qu'il ne s'atténue à travers la perspective distanciée du récitant, dans le pianissimo du "Sprechgesang". C'est également lentement et dans une atmosphère méditative que s'achève le dernier mouvement de l'œuvre, qui formule certes en apparence un impératif éloquent sur le texte "Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn !" ("Vraiment, celui-ci était Fils de Dieu !"), mais qui donne aussi au sentiment d'humilité l'expression empreinte de doute d'un étonnement. On pense ici aux mots d'Emile Michel Cioran, dont l'impression ressentie à l'écoute de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach pourrait tout aussi bien s'appliquer aux fragments de Rihm : "La musique m'a rendu trop téméraire envers Dieu."

Si le jeune Rihm reformule la piété issue de ses origines catholiques sous la forme d'un questionnement existentiel propre à la modernité – la partition autographe comprend sur la couverture une grande croix dessinée à la main – ce doute musical réapparaît dans les œuvres de la maturité, avec une autre intensité et une autre distance. Les *Sept Textes sur la Passion* pour six voix reprennent certes un corpus de textes semblables, ils s'inscrivent dans la tradition des plus audacieux madrigalistes et restent

aussi, pour ce qui est de la technique d'harmonisation, redevables à un idéal préclassique de la forme, mais le geste et l'habitus de la musique sont sans conteste radicalement différents. Pour reprendre et confirmer ici une affirmation de Rihm lui-même, on pourrait dire que cette musique ne s'inscrit pas dans la tradition de Gesualdo, mais qu'elle est bien plutôt cette tradition de Gesualdo. D'un point de vue herméneutique, cela n'implique pas seulement que Gesualdo continue de vivre dans la musique de notre temps, mais que celle-ci a également un effet a posteriori sur ce qui lui est antérieur. Ainsi, après les *Textes sur la Passion* de Rihm, nous n'écoutons plus les *Répons des Ténèbres* comme nous le faisons auparavant.

Astralis, la troisième pièce du cycle *Über die Linie*, trouve son origine dans un essai d'Ernst Jünger datant de 1950,³ auquel répondit d'ailleurs plus tard Martin Heidegger. Le sujet de Jünger est le nihilisme européen, la pensée de Nietzsche, les romans de Dostoïevski et, de manière subtilement subsumée, finalement, le *retrait* de Dieu sous le signe de la modernité. Ces considérations théologico-philosophiques ne sont évidemment pas "mises en musique", mais elles constituent la trame d'une inquiétude immobile, elles génèrent l'atmosphère indécise ou donnent peut-être seulement la première impulsion à ce qui trouva ensuite sa réalisation dans le matériau musical à travers le processus de composition. Le tempo principal d'*Astralis* est véritablement un tempo de fin des temps, mais aussi un tempo "dé-temporalisé". Rihm donne l'indication suivante : "Aussi lentement que possible" – sans raideur, pourtant, et sans immobilisme ! Logiquement, la nuance principale est : "Aussi doucement que possible" – c'est là notoirement ce qu'il y a de plus difficile, même pour des ensembles vocaux de haut niveau. Le chœur est par ailleurs accompagné par un violoncelle solo. Les coups de timbales marquent des césures à l'horizon. Ce sont les sonorités limites de la ligne – ni avant elle, ni après elle, elles rappellent d'une certaine manière les dessins tardifs de Paul Klee. Comme dans l'une de ses œuvres intitulée "Engel, noch hässlich" ("Ange, encore laid"), la musique d'*Astralis* est encore en devenir, elle est en train de se

² Allusion au texte de Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, traduit en français sous le titre : *Acheminement vers la parole* (NdT).

³ *Über die Linie*, traduit en français sous le titre *Passage de la ligne* (NdT).

transformer en quelque chose de beau, qui est encore à venir. Elle reste sur un seuil et goûte pleinement cette expérience de la frontière. Cela reste toujours une musique indécise. Une musique sans milieu, avec et sans Dieu. La science musicale du seuil de Rihm peut ainsi être comprise comme le commentaire qu'il apporte aux considérations de Jünger sur les lignes et les murs du temps.⁴ Qu'il ait choisi pour cela Novalis est plus que significatif, puisque ce poète occupe lui-même, entre le romantisme et la modernité, une position de seuil que le langage musical de Rihm ne cesse de savourer, encore et encore. Novalis est également l'un des premiers philosophes modernes à avoir reconnu l'indicible et à l'avoir mis en mots dans le genre du fragment poétique.

Écrire et parler de la musique – Wolfgang Rihm l'a souligné à maintes reprises – est une activité qui, elle aussi, a ses limites. Sans doute chaque texte ne peut-il qu'attirer l'attention sur la possibilité d'un sens, qu'il faut ensuite découvrir et laisser s'accomplir par l'écoute. Mon expérience personnelle de la musique chorale de Rihm concerne la consonance dans l'écriture à quatre voix et l'axialité de la conduite des voix. Les lignes verticales et horizontales convergent. Ainsi cela vaut toujours la peine de considérer aussi le déroulement horizontal de l'œuvre.

Un texte que Rihm a lu très tôt et qui l'a profondément marqué est *Fondements du contrepoint linéaire* (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*) d'Ernst Kurth (1917). Le musicologue bernois avait remarqué dans la "polyphonie mélodique" de Bach que la musique ne se révèle pas seulement sur l'axe vertical, mais qu'en tant que *polyphonie*, elle se réalise avant tout dans la linéarité des voix. Kurth interprète alors le melos comme une tension, une force, un geste. Les voix mélodiques, pour peu qu'on ne les considère pas comme des points statiques, sont donc des "contre-lignes" dynamiques. Le "contrepoint" désigne alors moins le simple *punctum contra punctum* en tant que système cohérent reliant les différentes notes entre elles, mais renvoie à un réseau de lignes virtuelles, de voix et de vecteurs qui se recouvrent, se recoupent, qui s'interpénètrent ou sont conduits de manière parallèle. Dans la

musique chorale de Rihm, peut-être même dans l'imposant ensemble de son œuvre, cette impression est presque toujours une évidence, lorsque la musique est polyphonique. Mais c'est tout particulièrement dans sa musique chorale que se déploie ainsi cette fascinante coexistence de différentes lignes. Le "passage de la ligne" ou le pas fait au moins sur le seuil n'est jamais une démarche isolée mais toujours collective, même si c'est dans le pluriel singulier d'une polyphonie portée par des acteurs conscients de ce qu'ils font. La musique chorale n'est alors pas seulement une convivialité légèrement dévote, mais le lieu d'un "être-dans", d'un "être-avec" et d'un "être-contre", riche en conflits – tel quel l'exige toute vraie "Realpolitik".

Pourtant, la qualité des compositions de Rihm ne réside pas exclusivement dans leur disposition critique. Au-delà du fait d'une pluralité singulière, sa musique chorale souligne toujours des frontières qui ne sont perçues comme telles que si l'on se déplace soi-même sur le seuil de la ligne, si l'on se laisse emporter à l'écoute par le melos et que l'on reconnaît soudain dans sa résonance que l'expérience personnelle en cours est déjà la trace d'un espace sonore. Dans la simple mesure des portées, celui-ci n'a plus ni place ni lieu pour ce qui est humainement possible. S'il reste alors en mémoire le souvenir du possible franchissement d'une frontière (*trans lineam*), la vague foi en un au-delà se transforme en une foi ferme dans l'immanence de la transcendance musicale.

TONI HILDEBRANDT

Bâle, novembre 2011

Traduction : Elisabeth Rothmund

⁴ Allusion à un autre essai d'Ernst Jünger, *Le Mur du Temps* (1959). (NdT).

WOLFGANG RIHM, THE FAMILIAR STRANGER

The first time I opened the scores, my reaction was a confused emotion and at the same time an intuitive understanding. But the first impression that I had understood these works turned out to be deceptive. They suddenly appeared fathomless: the deeper one goes into them, the further away one seems to get from their foundation. If one withstands this dizzying blend of apparent understanding and temporary disorientation, then after a certain time the works end up by coming back to one in a quite fascinating way. They finally revealed to me a musical force that touches intellect and heart in equal measure. Rihm's choral and vocal music brought me to the highest pitch of intellectual excitement, yet at the same time I experienced it almost physically as music of bewitching fragility and sensuality.

In *Astralis* (from *Über die Linie*, 'Over the line') the composer marks that the chorus is to sing as quietly and slowly as possible. This is exactly the opposite of what we find in the world around us. Rihm urges us to slow down, and therein lies an immense attraction. We must first calm our breath flow and our minds; the musicians must leave the 'normal' paths, find the appropriate attitude and become a part of the whole in order to guarantee a successful result. If we then go to the very limits of tempo and volume, if we shape the music intensively and sometimes also intuitively, thereby going to the limits of music itself, then this work blossoms like a flower. In natural fashion, so to speak, a musical organism is awakened to life – paradoxically, by the fact that we almost destroy it.

The two works devoted to the Passion come from two widely separated creative periods (1968 and 2001-06) and could not be more different. In the *Fragmenta Passionis* (Fragments of the Passion) we meet a youthful Wolfgang Rihm. The work is experimental, the notation partly graphic, leaving the interpreter a great deal of freedom. It is an early work, but one that already demonstrates the great talent of its composer. Here the crowd's indescribable rage against Jesus is graphically depicted.

In the *Sieben Passionstexte* (Seven Passion texts), composed almost forty years later, we experience a cosmos of subtle consonances. A fascinating feature here is the music's proximity to the old masters. One might almost believe it is early music in new clothing. The distribution of voices is similar to that of Palestrina's famous *Missa Papae Marcelli*.

Rihm's works present themselves to us as a music of nuances, in which subtlety seems to be the prevailing principle, and composition proves to be a writing between the lines. Rihm's music does not co-opt the text, but clothes it, thus leaving it its autonomy and, equally, creating a basis for the listener's personal meditation.

In preparing these works, we have sought to generate a musical flow that underpins the individual lines. To produce such a flow with the consonances such as only the composer Wolfgang Rihm can create: that is the true challenge of the music recorded here.

For the RIAS Kammerchor and for me personally it is an immense honour and joy to be able to present this CD for the sixtieth birthday of the great composer Wolfgang Rihm.

HANS-CHRISTOPH RADEMANN
Translation: Charles Johnston

TRANS LINEAM

Wolfgang Rihm's choral music, 1968–2006

The musician draws the essence of his art from himself – He cannot be touched by even the slightest suspicion of imitation. (Novalis)

In 1968 Theodor W. Adorno published a short essay entitled 'Chormusik und falsches Bewusstsein' (Choral

music and false consciousness). For all its criticism of traditional choral societies (*Gesangvereine*), the text was not so much targeted at the sentimental element in the classical repertoire, but strove rather to give expression to an intuition that had a certain validity for the new choral music of the 1950s and 1960s. True, Adorno began by acknowledging the choral works of Arnold Schoenberg and Béla Bartók, which had recently acquired classic status; but this was only to express in the same breath the suspicion 'that choral sound as such, if it is not thoroughly worked out with full compositional force, already carries within it something illusory; that it produces the fatal semblance of a supposedly intact, secure world inside another which is completely different. This tendency originates in the very material of the choir, which all too easily allows the individual to believe he is subsumed in a mutual understanding and harmony between human beings of a kind that do not exist in the structure of present-day society; the conviviality of the choir engenders an artificial warmth.'⁵ When Wolfgang Rihm composed the *Fragmenta Passionis* in the same year, this early-maturing artist had already been granted a 'compositional force' that seemed beyond any doubt in terms of critical consciousness. To be sure, Rihm had gained his earliest musical experience amid a certain 'choral conviviality', and even remarked, years later, that his most important lessons in matters of instrumentation had come from his time singing in the Karlsruhe

Oratorio Choir; but there is no trace of such 'conviviality' and 'security' in the *Fragmenta Passionis* of 1968. This early work of a composer then aged just sixteen is better viewed as the first essay in a quest and a path already found to pursue that quest, a path whose openness to both meaning and realisation confidently faced the 'open form' of the Passion fragments. All this can easily be detected and understood today, looking back to the elderly Adorno and the youthful Rihm, for history has taken on itself the role of clarification and verification. After 1968 Rihm composed a number of other works for chorus or vocal ensemble, some of them considerably more ambitious. They were never 'illusory'. They remain, as Hans Blumenberg has put it, indebted to the 'Realpolitik' of the Passion narrative.

Two further compositions, the *Sieben Passionstexte* of 2001–06 and the major half-hour-long work *Astralis* of 2001, feature on the present recording alongside the early choral work. If one looks for a common compositional language, then these three works are linked above all by their expressive and diverse treatment of the possibilities of the human voice and at the same time by their reflection on traditional forms and genres of musical history. The *Fragmenta Passionis* – what an anachronism in the world of 1968! – were in fact motets, such as had been written ever since Guillaume de Machaut in the fourteenth century, by Guillaume Dufay and Johannes Ockeghem in the fifteenth, and later by such composers as Palestrina, Schütz, Bach, Bruckner, and Hindemith. Rihm certainly chose this traditional form very consciously, not least in order to do justice to the demanding text, but probably also from a specifically musical standpoint. According to a still not entirely secure etymology, the Latin term *motetus* is cognate with the concepts 'word' (French *mot*) or 'saying, dictum' (Italian *motto*), but from very early on it was also associated with inner agitation, an agent and motive of melody (*melos*). In around 1300 the Oxford Benedictine monk and music theorist Walter Odington, referring to the Latin expression for movement, spoke of 'brevis motus cantilenae'. All these levels of meaning play an important role in Rihm's compositional procedure. The text combines fragments of Passion texts with the dynamisation of the sung word. Thus, *on the*

⁵ Theodor W. Adorno, 'Chormusik und falsches Bewusstsein' (1968), in *Gesammelte Schriften*, vol.18 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), pp.813–14.

way to language,⁶ the Passion narrative is inserted in the flow of voices and sounds. This movement begins slowly in the first movement with a sad polyphonic cantilena. Fermatas mark points of repose, and at the end there is a pregnant ‘tacet’. The second movement grows much wilder and more impassioned. In their low register, the basses are exhorted to mutter ‘Kreuzige ihn’ (Crucify him) in a thoroughly eerie way. Finally, the situation escalates towards the end of the movement: the music evokes howling, blows and raging fury, before this excess abruptly collapses and ebbs away, through the distanced perspective of the narrator, in the *pianissimo* of Sprechgesang. The last movement of the work also ends slowly and meditatively; although it seems to formulate an eloquent imperative out of the text ‘Wahrhaftig dieser was Gottes Sohn!’ (Truly this was the Son of God), it also imbues with humility the doubting expression of a cry of astonishment. One may think here of the words of Emile Michel Cioran after hearing Bach’s *St Matthew Passion*, which are equally applicable to Rihm’s fragments: ‘The music made me too reckless towards God.’

While the early Rihm reformulated the piety of his Catholic background as an existential questioning characteristic of modernity – the title page of the autograph score features a large hand-drawn cross – in his later works this musical doubt recurs with a different intensity and distance. To be sure, the *Sieben Passionstexte* (2001-06) for six voices connects a similar corpus of texts, likewise perpetuates the art of the boldest madrigalists, and is similarly indebted to a pre-Classical formal ideal in its compositional technique, but the gestures and disposition of the music are quite differently figured. One might say, endorsing an aphorism of Rihm himself, that this music is not *in* the tradition of Gesualdo, but rather *is* the tradition of Gesualdo itself. Hermeneutically speaking, this then implies not only that Gesualdo enjoys an afterlife in the music of our time, but also that the latter has a retrospective effect on the past. For we also hear his Tenebrae Responsories in a different way after we have listened to Rihm’s *Passionstexte*.

Astralis, the third piece in the cycle *Über die Linie*, takes its source in an essay of 1950 by Ernst Jünger, ranging widely in time, to which Martin Heidegger later replied. Jünger’s theme is European nihilism, the thought of Nietzsche, the novels of Dostoevsky, and also, subtly subsumed, the *withdrawal* of God under the sign of modernity. Of course, these theological and philosophical problems are not ‘set to music’, but they nonetheless form the basis of an impassive disquiet, they generate the indecisive atmosphere, or perhaps they merely gave the initial impulse for what was then realised in the musical material in purely compositional terms. The basic tempo of *Astralis* is genuinely a tempo for the end of time (*endzeitlich*) and also ‘detemporalised’ (*entzeitlich*). Rihm indicates it should be performed ‘as slowly as possible’ – but not stiff and immobile! The basic dynamic is correspondingly ‘as quiet as possible’ – famously the most difficult exercise of all, even for first-class vocal ensembles. The choir is accompanied by a solo cello. Timpani strokes mark caesuras on the horizon. They are the sounds that delimit the line, neither before nor after it; in pictorial terms they recall the late drawings of Paul Klee. As in one of Klee’s pictures entitled ‘Engel, noch hässlich’ (Angel, still ugly), in *Astralis* the music is caught in the process of transformation into something beautiful that is still to come. Thus it stays at a border, composes and savours to the full this borderline experience. It always remains an undecided music. A music without a centre, with and without God. Rihm’s musical science of thresholds can therefore be understood as his commentary on Jünger’s reflections concerning the lines and walls of time. That he chose Novalis for this is highly telling. For this poet himself stands, between Romanticism and modernity, on a threshold that Rihm’s musical language constantly savours, again and again. But Novalis is also a thinker, who as one of the first modern philosophers acknowledged the ineffable and articulated it in the poetic fragment.

⁶ An allusion to Martin Heidegger’s essay *Unterwegs zur Sprache* (1959), translated into English under this title. (Translator’s note)

Writing and speaking about music – as Wolfgang Rihm himself has often emphasised – finally reaches its limits here too. It is probable that each text can only signal the possibility of a meaning, which must then be realised and developed by listening to the music. My personal experience with Rihm's choral music pertains to consonance in the four-part texture and axially in the part-writing. Vertical and horizontal lines converge. So it is always worthwhile to pay conscious attention to the horizontal unfolding of the piece.

One text that Rihm read early on and which made a lasting impression on him was Ernst Kurth's *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Foundations of linear counterpoint, 1917). The Berne musicologist had noticed that in Bach's 'melodic polyphony' the music did not develop only in the vertical axis, but, as *polyphony*, was realised above all in linear voices. Kurth therefore interpreted melody as a tension, a force, a gesture. If they are not conceived as static points, melodic voices are therefore dynamic 'counter-lines'. It then follows that 'counterpoint' means less a simple *punctus contra punctum* as a correlation of individual notes (points), but refers to a virtual network of lines and vectors that overlay, interpenetrate and run parallel to each other. In Rihm's choral music, indeed perhaps even in his whole monumental oeuvre, this impression is almost always evident, insofar as the music is composed polyphonically. But it is especially in his choral works that this fascinating coexistence of lines unfolds. Stepping 'over the line' – or perhaps only on its threshold – thus never occurs by itself, but collectively, even if it is in the singular plural of polyphony borne by conscious agents. Thus choral music is not only a sanctimonious conviviality, but the place for conflict-rich interaction, cooperation, and confrontation – just as any genuine 'Realpolitik' requires.

Yet, in the end, Rihm's compositions do not find their qualitative fulfilment only in their critical disposition. Over and above the fact of a singular plurality, his choral music always touches on borders which are only experienced as such if one places oneself on the threshold of the line, allows oneself to be transported on hearing the *melos*, and suddenly recognises in its resonance that one's own experience has already become the trace of an acoustic space which, in the mensuration of mere ruled staves, has no more room, no more place for what is humanly possible. If a memory of the possible overstepping (*trans lineam*) of a border still remains with us, vague belief in a hereafter becomes firm belief in the here and now of musical transcendence.

TONI HILDEBRANDT

Basel, November 2011

Translation: Charles Johnston

WOLFGANG RIHM, DER VERTRAUTE FREMDE

Beim ersten Notenaufschlagen stellte sich bei mir eine diffuse Ergriffenheit und gleichzeitig ein intuitives Verstehen ein. Dieses erste Verstehen erwies sich aber als trügerisch. Die Werke erschienen plötzlich als bodenlos, je tiefer man in sie hineingeht, desto weiter scheint man sich dem Fundament des Werkes zu entfernen.

Wenn man diesem gewissen Taumel des Verstehens und einer zeitweisen Orientierungslosigkeit standhält, dann kehren die Werke nach einer gewissen Zeit auf faszinierende Weise zu einem zurück. Sie eröffneten mir letztlich eine musikalische Kraft, die Intellekt und Herz gleichermaßen berührt. Rihms Chor- und Vokalmusik brachte mich in höchste geistige Erregung, andererseits erfuhr ich sie aber auch geradezu körperlich als betörend fragile, sinnliche Musik.

In „Astralis“ (Über die Linie) hat der Komponist angegeben, dass der Chor so leise und langsam wie möglich singen soll. Das genau ist das Gegenteil von dem, was wir in der uns umgebenden Welt vorfinden. Rihm drängt auf Entschleunigung, darin liegt ein ungeheurer Reiz. Zunächst muss man den Atemstrom und den Geist beruhigen, die Musiker müssen die «normalen» Wege verlassen, die richtige Einstellung finden und ein Teil des Ganzen werden, um ein Gelingen zu garantieren. Geht man dann an die Grenzen von Tempo und Lautstärke, gestaltet gänzlich intensiv und mitunter auch intuitiv und geht damit auch an die Grenze von Musik überhaupt, dann blüht dieses Werk auf wie eine Blume. Auf gleichsam natürliche Weise wird ein musikalischer Organismus zum Leben erweckt – paradoxerweise gerade dadurch, dass man ihn beinahe zerstört.

Die beiden Passionswerke stammen aus zwei entfernten Schaffensperioden (1968 und 2001-2006) und könnten unterschiedlicher nicht sein. In den „Fragmenta Passionis“ erleben wir den jugendlichen Wolfgang Rihm. Das Werk ist experimentell, die Notation teilweise grafisch mit viel Freiraum für die Interpreten. Es ist Frühwerk, welches aber bereits die große Begabung des Komponisten zeigt. Im Stück werden die Volksmassen in ihrer unbeschreiblichen Wut gegenüber Jesus auf drastische Weise dargestellt.

In den fast 40 Jahre später verfassten „Sieben Passionstexten“ erlebt man einen Kosmos der subtilen Zusammenklänge. Dabei fasziniert die Nähe zu den alten Meistern. Man könnte glauben, es handele sich um Alte Musik im neuen Gewand. Die Stimmenverteilung gleicht der von Palestrinas berühmter „Missa Papae Marcelli“.

Rihms Werke stellen sich als eine Musik der Zwischentöne dar, bei der Subtilität das vorherrschende Prinzip zu sein scheint und sich Komponieren als ein Schreiben zwischen den Zeilen erweist. Rihms Musik vereinnahmt den Text nicht, sondern umkleidet ihn. Den Texten wird dadurch ihre Autonomie gelassen. So wird dem Hörer gewissermaßen die Grundlage zur persönlichen Meditation geschaffen.

Wir haben bei der Erarbeitung der Werke versucht, einen musikalischen Fluss zu erzeugen, der die einzelne Linie unterstützt. Diesen Fluss gemeinsam mit den Zusammenklängen, die so nur der Komponist Wolfgang Rihm schaffen kann, zu kreieren, ist die eigentliche Herausforderung der vorliegenden Musik.

Für den RIAS Kammerchor und für mich persönlich ist es eine große Ehre und Freude, zum 60. Geburtstag des großen Komponisten Wolfgang Rihm diese CD vorlegen zu können.

HANS-CHRISTOPH RADEMANN

TRANS LINEAM

Über Wolfgang Rihms Chormusik 1968–2006

Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen. (Novalis)

1968 veröffentlichte Theodor W. Adorno einen kurzen Essay mit dem Titel „Chormusik und falsches Bewusstsein“.

Der Text zielte bei aller Kritik an den traditionellen Gesangsvereinen weniger auf das Sentimentale im klassischen Repertoire, sondern bemühte sich vielmehr um den Ausdruck einer Ahnung, die für die neue Chormusik der 1950er und 60er Jahre Geltung beanspruchte. Zwar würdigte Adorno zunächst die unlängst klassischen Chorwerke von Arnold Schönberg und Béla Bartók, doch eigentlich nur um im selben Atemzug den Verdacht zu äussern, „dass bereits der Chorklang als solcher, wenn er nicht mit aller kompositorischen Kraft durchgeformt ist, etwas Illusionäres in sich enthält; den fatalen Anschein einer sogenannten heilen, geborgenen Welt inmitten der ganz anderen hervorbringt. Die Tendenz dazu liegt im Chormaterial. Allzuleicht macht es den Einzelnen glauben, in Einverständnis und Harmonie vom Mensch zu Mensch aufgehoben zu sein, wie sie in der Struktur der gegenwärtigen Gesellschaft nicht vorhanden sind; die Chorgeselligkeit zeitigt künstliche Wärme.“⁷

Als Wolfgang Rihm im selben Jahr die *Fragmenta passionis* komponierte, war dem Frühvollendeten bereits eine „kompositorische Kraft“ gegeben, die über jeden Zweifel an kritischem Bewusstsein erhaben schien. Zwar war es sicher so, dass Rihm seine frühesten musikalischen Erfahrungen in einer gewissen „Chorgeselligkeit“ erworben hatte und das Singen im Karlsruher Oratorienchor sogar Jahre später als seine wichtigste Instrumentationslehre bezeichnete, doch von Geselligkeit und Geborgenheit war in seinen *Fragmenta*

passionis aus dem Jahre 1968 eben gerade nichts mehr zu spüren. Vielmehr ist das Frühwerk des gerade erst 16-jährigen Komponisten der erste Versuch einer Suche und darin bereits gefundener Weg, dessen Sinn- und Realisierungsoffenheit der „offenen Form“ der Passionsfragmente selbstbewusst begegnete. All dies kann man heute, im Rückblick auf den greisen Adorno und den jugendlichen Rihm, gut nachvollziehen und verstehen, da die Geschichte selbst für Klarheit und Wahrhaftigkeit sorgte. Rihm komponierte nach 1968 noch einige, zum Teil weit ambitioniertere Werke für Chor- und Vokalensemble. Nie waren sie „illusionär“. Sie blieben, mit Hans Blumenberg gesprochen, der „Realpolitik“ der Passionsgeschichte verpflichtet.

Zwei weitere Kompositionen, die *Sieben Passionstexte* aus den Jahren 2001 bis 2006, und das halbstündige Hauptwerk *Astralis* von 2001, befinden sich neben der frühen Chorarbeit ebenfalls auf der vorliegenden Aufnahme. Sucht man nach einer gemeinsamen kompositorischen Sprache, so verbinden diese drei Werke wohl vor allem der expressive, mannigfaltige Umgang mit den Möglichkeiten der menschlichen Stimme und die gleichzeitige Besinnung auf traditionelle Formen und Gattungen der Musikgeschichte. Die *Fragmenta passionis* – welch Anachronismus in der Welt von 1968! – waren tatsächlich Motetten, wie sie seit dem 14. Jahrhundert von Guillaume de Machaut, im 15. Jahrhundert von Guillaume Du Fay und Johannes Ockeghem, und später von Palestrina, Schütz, Bach, Bruckner oder Hindemith komponiert wurden. Rihm wählte diese traditionelle Form sicher sehr bewusst, nicht zuletzt um dem anspruchsvollen Text gerecht zu werden, aber wohl auch aufgrund einer musikalischen Haltung. Seiner nicht vollends gesicherten Etymologie nach verweist das Lateinische *motetus* auf das „Wort“ (franz. *mot*) oder den „Spruch“ (ital. *motto*), aber schon frühzeitig auch auf die innere Bewegtheit, ein Agens und Movens des Melos. Der Oxforder Benediktinermönch und Musiktheoretiker Walter Odington sprach um 1300 in Anlehnung an den lateinischen Ausdruck für Bewegung etwa vom „*brevis motus cantilenae*“. All diese Bedeutungsebenen spielen in Rihms

⁷ Theodor W. Adorno, „Chormusik und falsches Bewusstsein“ (1968), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 813–814.

Kompositionsverfahren eine wichtige Rolle. Der Text verbindet fragmentierte Passionstexte mit dem dynamisierten Sangeswort. Die Passionsgeschichte fügt sich so *unterwegs zur Sprache* im Fluss der Stimmen und Klänge ein. Diese Bewegung setzt im ersten Satz langsam mit einer traurigen, mehrstimmigen Kantilene ein. Fermaten markieren Ruhepunkte, am Ende steht ein bedeutungsvolles „tacet“. Viel wilder und erregter gestaltet sich erst der zweite Satz. In tiefer Stimmlage werden die Bässe angehalten das „Kreuzige ihn...“ auf geradezu unheimliche Weise zu brummen. Die Situation eskaliert schliesslich gegen Ende. Ein Brüllen, Schlagen und Toben wird durch die Musik realisiert, bevor der Exzess jäh in sich zusammenstürzt und aus der distanzierten Erzählerperspektive im Pianissimo des Sprechgesangs verebbt. Langsam und nachdenklich schliesst auch der letzte Satz des Werkes, der über den Text „Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn!“ zwar scheinbar einen eloquenten Imperativ formuliert, aber dem Gefühl der Demut doch auch die zweifelnde Fassung eines Erstaunens verleiht. Man mag hier an die Worte von Emile Michel Cioran denken, der im Nachklang von Bachs Matthäuspassion einen Eindruck formulierte, der auch für Rihms Fragmente zutrifft: „Die Musik hat mich Gott gegenüber zu verwegen werden lassen.“ Wenn schon der frühe Rihm die Pietät seiner katholischen Herkunft in eine existenzialistische Frage der Moderne umformulierte – der Autograph zeigt auf dem Deckblatt ein grosses, mit Hand gezeichnetes Kreuz – so kehrt dieser musikalische Zweifel im Spätwerk in anderer Intensität und Distanz wieder. Die *Sieben Passionstexte* (2001-2006) für sechs Stimmen schliessen zwar an einen ähnlichen Text-Corpus an, tradieren ebenso die Kunst der kühnen Madrigalisten und sind auch in der Satztechnik einem vorklassischen Formideal verpflichtet, aber Gestus und Habitus der Musik sind doch völlig anders figuriert. Einer Sentenz Rihms beipflichtend, liesse sich sagen, dass diese Musik nicht in der Tradition Gesualdos stehe, sondern vielmehr die Tradition Gesualdos selbst *ist*. Dies impliziert im Sinne der Hermeneutik dann nicht nur ein Nachleben Gesualdos in der Musik unserer Zeit, sondern

auch deren Rückwirkung auf das Vergangene. Auch die *Tenebrae Responsorien* hören wir nach Rihms *Passionstexten* anders als je zuvor.

Astralis, das dritte Stück aus dem Zyklus *Über die Linie*, nimmt seinen Ausgang schliesslich von einem Epoche übergreifenden Essay Ernst Jüngers aus dem Jahre 1950, auf den später auch Martin Heidegger antwortete. Jüngers Thema ist der europäische Nihilismus, das Denken Nietzsches, die Romane Dostojewskis, subtil subsumiert also der *Rückzug* Gottes im Zeichen der Moderne. „Vertont“ sind diese theologisch-philosophischen Probleme in der Musik freilich nicht, aber sie bilden doch den Fond einer unbewegten Unruhe, erzeugen die unentschiedene Atmosphäre oder gaben vielleicht auch nur den ersten Anstoss für das, was sich dann rein kompositorisch im Material der Musik verwirklichte. Das Grundtempo von *Astralis* ist wahrhaft endzeitlich und auch „entzeitlich“. Rihm notiert „so langsam wie möglich“ – aber gleichsam nicht starr und unbewegt! Die Grunddynamik ist entsprechend „so leise wie möglich“ – bekanntlich die schwierigste Aufgabe, auch für erstklassige Vokalensembles. Daneben wird der Chor von einer solistischen Cellostimme begleitet. Die Paukenschläge markieren Zäsuren auf dem Horizont. Sie sind Grenzklänge der Linie, nicht vor und nicht über ihr, erinnern sie auf bildliche Weise an späte Zeichnungen von Paul Klee. Wie in einem dieser Bilder mit dem Titel „Engel, noch hässlich“ ist auch in *Astralis* die Musik im Werden begriffen, sich in eine kommende Schönheit zu verwandeln. Sie verweilt so an einer Grenze, komponiert und kostet diese Grenzerfahrung vollends aus. Es bleibt immer eine unentschiedene Musik. Eine Musik ohne Mitte, mit und ohne Gott. Rihms musikalische Schwellenkunde kann so als sein Kommentar zu Jüngers Gedanken über die Linien und Mauern der Zeit verstanden werden. Dass er hierfür Novalis wählte ist nur bezeichnend. Steht doch gerade dieser Dichter, zwischen Romantik und Moderne, an einer Schwelle, die Rihms musikalische Sprache immer wieder aufs Neue auskostet. Novalis ist aber auch der Denker, der als einer der ersten modernen Philosophen das Unsagbare anerkannte und im dichterischen Fragment zur Sprache brachte.

Ein Schreiben und Sprechen über Musik – Wolfgang Rihm hat es selbst oft betont – hat hier letztlich auch seine Grenzen. Wahrscheinlich kann jeder Text nur ein Ohrenmerk auf eine Möglichkeit des Sinns setzen, der dann aber erst hörend vollzogen und erschlossen wird. Meine persönliche Erfahrung mit Rihms Chormusik betrifft den Zusammenklang im vierstimmigen Satz und die Axialität der Stimmführung. Vertikale und horizontale Linien konvergieren. Es lohnt so immer auch bewusst auf den horizontalen Verlauf achtzugeben. Eine Schrift, die Rihm frühzeitig las und ihn nachhaltig prägte, war Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ (1917). Der Berner Musikwissenschaftler hatte in Bachs „melodischer Polyphonie“ bemerkt, dass sich die Musik nicht nur über die Vertikale erschloss, sondern sich als *Polyphonie* vor allem in linearen Stimmen vollzog. Das Melos deutete Kurth demnach als eine Spannung, eine Kraft, eine Geste. Nicht als statische Punkte gedacht, sind melodische Stimmen so dynamische Kontra-Linien. „Kontrapunkt“ meint dann weniger das einfache *punctus contra punctum* als ein Zusammenhang einzelner Notenpunkte, sondern verweist auf ein virtuelles Liniennetz sich überlagernder, durchdringender und parallel laufender Stimmen und Vektoren. Dieser Eindruck wird in Rihms Chormusik, ja vielleicht sogar in seinem monumentalen Gesamtwerk, fast immer evident, sofern die Musik polyphon komponiert ist. Es ist aber Rihms Chormusik im Besonderen, die auf diese Weise ein faszinierendes Mitsein von Linien entfaltet. Der Schritt „über die Linie“ – oder vielleicht auch nur auf ihrer Schwelle – erfolgt dann nie nur allein, sondern gemeinsam, wenn auch im singulären Plural einer von bewussten Akteuren getragenen Mehrstimmigkeit. Chormusik ist dann aber auch nicht nur eine frömmelnde Geselligkeit, sondern der Ort eines konflikthaften In-, Mit- und Gegeneinanders – so, wie es jede echte „Realpolitik“ einfordert.

Und dennoch, Rihms Kompositionen gehen qualitativ letztlich nicht allein in ihrer kritischen Disposition auf. Über das Faktum einer singulären Pluralität hinaus rührt Rihms Chormusik immer auch an Grenzen, die erst als solche erfahren werden, wenn man sich an die Schwelle der Linie selbst begibt, sich von dem Melos hörend fortziehen lässt und in seinem Nachklang plötzlich wiedererkennt, dass die eigene Erfahrung bereits zur Spur eines Klangraumes wurde, der in der Messkunst blosser Lineaturen keinen Platz und keinen Ort mehr für das menschlich Mögliche hatte. Wenn dann das mögliche Überschreiten (*trans lineam*) einer Grenze in Erinnerung bleibt, wird der vage Glaube an ein Jenseits zum festen Glaube an das Diesseits musikalischer Transzendenz.

TONI HILDEBRANDT
Basel,
November 2011

Sieben Passions-Texte

für sechs Stimmen (2001-2006)

Meine Seele ist betrübt bis zum Tod:

bleibet hier und wachet mit mir;
bald seht ihr die Rotte, die
mich umstellen wird:
Ihr werdet die Flucht ergreifen, ich aber
gehe hin, mich zu opfern für euch.

Wir sehen ihn, doch er hat nicht Schönheit mehr noch Gestalt,

keine Anmut ist mehr an ihm: er ist
es, der unsere Sünden trägt und
Schmerzen leidet für uns: um unserer
Missetaten willen war er geschlagen:
durch seine Striemen wurden wir heil.
Wahrlich, er hat getragen unsere Leiden,
und unsere Schmerzen nahm er auf sich.

Der Vorhang des Tempels zerriss: und es erbebte die ganze Erde;

vom Kreuze herab rief der Schächer:
Gedenke meiner, o Herr, wenn
du kommst in dein Reich!
Die Felsen spalteten sich, und die Gräber
taten sich auf, und es erhoben sich die Leiber
vieler Heiliger, die waren entschlafen.

Es ward eine Finsternis, als die Juden Jesus gekreuzigt hatten:

Und um die neunte Stunde rief Jesus
mit lauter Stimme: Mein Gott, warum
hast du mich verlassen? Und neigte
das Haupt und gab seinen Geist auf.

Sieben Passions-Texte

für sechs Stimmen (2001-2006)

1 | Tristis est anima mea usque ad mortem:

sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam, quae
circumdabit me:
Vos fugam capietis, et ego
vadam immolari pro vobis.

2 | II. Ecce vidimus eum non habentem speciem, neque decorem:

aspectus eius in eo non est: hic peccata
nostra portavit, et pro nobis dolet:
ipse autem vulneratus est propter
iniquitates nostras: cuius
livore sanati sumus.
Vere languores nostros ipse tulit, et
dolores nostros ipse portavit.

3 | III. Velum templi scissum est:

Et omnis terra tremuit:
Latro de cruce clamabat,
dicens: Memento mei,
Domine, dum veneris in regnum tuum.
Petrae scissae sunt, et monumenta
aperta sunt, et multa corpora
sanctorum, qui dormierant,
surrexerunt.

4 | IV. Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei:

Et circa horam nonam exclamavit
Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite, emisit spiritum.

Sept textes pour la Passion

Pour six voix (2001-2006)

1. Mon âme est triste jusqu'à la mort :

demeurez ici et veillez avec moi ; bientôt
vous verrez une troupe qui viendra
m'entourer : vous, vous prendrez la fuite
et moi, j'irai pour vous au sacrifice.

2. Voici, nous le voyons privé de beauté et de grâces ; sa belle apparence n'est plus :

c'est lui qui a porté nos fautes, et
pour nous il souffre à présent ; il a
été frappé pour nos iniquités, lui dont
la pâleur mortelle nous a guéris.
En vérité, il a porté lui-même nos
souffrances et a pris sur lui nos douleurs.

3. Le voile du Temple s'est déchiré, et la terre entière a tremblé.

Du haut de la croix le larron a crié :
Souviens-toi de moi, Seigneur, quand
tu seras dans ton Royaume.
Les rochers se sont fendus et les
tombeaux se sont ouverts, et les corps
de saints innombrables, qui dormaient
sous la pierre, se sont levés.

4. Les ténèbres se firent lorsque les Juifs
eurent crucifié Jésus ; et vers la neuvième
heure, Jésus s'écria d'une voix forte : Mon
Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Et,
ayant incliné sa tête, il rendit l'esprit.

Seven Passion Texts

for six voices (2001-06)

I. My soul is sorrowful even unto death:

tarry ye here, and watch with me:
ye shall see the multitude
that will surround me.
Ye shall take to flight, and I will go to
be offered as a sacrifice for you.

II. Behold, when we have seen him he hath no form nor comeliness:

this is he which hath borne our griefs
and hath carried our sorrows:
but he was wounded for our transgressions,
and with his stripes we are healed.
Surely he hath borne our griefs,
and carried our sorrows.

III. The veil of the temple was rent in twain: and all the earth did quake.

One of the thieves cried from the
cross, saying: Remember me,
Lord, when thou comest into thy kingdom.
The rocks were rent, and the graves
were opened, and many bodies of
the saints which slept arose.

IV. There was darkness as the Jews crucified Jesus:

and about the ninth hour Jesus cried
out with a loud voice: My God, why hast
thou forsaken me? And he bowed down
his head, and gave up the ghost.

Mit lauter Stimme rief Jesus und
sagte: Vater, in deine Hände
befehle ich meinen Geist.

Exclamans Jesus voce magna,
ait: Pater, in manus tuas
commendo spiritum meum.

D'une voix forte Jésus s'écria : Père,
entre tes mains je remets mon esprit.

And Jesus cried with a loud voice, saying:
Father, into thy hands I commend my spirit.

Dunkel sind meine Augen vom Weinen:

denn er, der mir Tröster war,
ist ferne von mir;
schauet, ihr Völker alle: ob ein
Schmerz gleich sei dem meinen.
O ihr alle, die ihr des Weges zieht,
blicket her und schauet: ob ein
Schmerz gleich sei dem meinen.

5 | V. Caligaverunt oculi mei a fletu meo:
quia elongatus est a me, qui
consolabatur me: Videte, omnis populi,
si est dolor similis sicut dolor meus.
O vos omnes, qui transitis per
viam, attendite et videte si est
dolor similis sicut dolor meus.

**5. Mes yeux se sont couverts de
nuit à force de pleurer :** car celui qui
me consolait est parti loin de moi ;
voyez, ô peuples de la terre, s'il est
une douleur pareille à ma douleur.
Ô vous tous qui passez par là,
considérez et voyez s'il est une
douleur pareille à ma douleur.

V. My eyes became dim with my weeping:
for he is far from me, that consoled
me. See, all ye people, if there be
any sorrow like unto my sorrow.
O ye that pass by, behold and see if there
be any sorrow like unto my sorrow.

**Geschieden ist unser Hirte, der
Quell lebendigen Wassers;**

bei seinem Hingang verlor
die Sonne ihr Licht;
aber auch er ist gefangen, der den ersten
Menschen in Gefangenschaft schlug:
Heute hat der Erlöser die Pforten und
die Riegel des Todes zerbrochen.
Die Verliese der Hölle hat er zerstört und
die Gewalt des Satans zunichte gemacht.

**6 | VI. Recessit pastor noster, fons aquae
vivae, ad cuius transitum
sol obscuratus est:**
Nam et ille captus est, qui captivum
tenebat primum hominem: hodie
portas mortis et seras pariter
Salvator noster disruptit.
Destruxit quidem claustra inferni,
et subvertit potentias diaboli.

**6. Notre berger s'en est allé, la
source de l'eau vive ; à son départ le
soleil s'est couvert de ténèbres :**
Car lui-même est captif, qui retenait
captif le premier homme : aujourd'hui
notre Sauveur a brisé d'un même coup
les portes et les verrous de la mort.
Il a détruit les chaînes de l'enfer et
anéanti le pouvoir du Démon.

**VI. Our shepherd, the fount of
the living water, is gone,
at whose passing the sun was darkened.**
For he is taken, who took
captive the first man:
today our Saviour burst forth both
the gates and the bolts of death.
He destroyed the prisons of hell, and
overthrew the might of the devil.

**Ich bin zu denen gezählt,
die fahren zur Grube:**

wie ein Hilfloser bin ich geworden,
zu den Toten entlassen.
Sie warfen mich in die unterste Grube,
in Finsternisse und Schatten des Todes.

**7 | VII. Aestimatus sum cum
descendentibus in lacum:**
Factus sum sicut homo sine
adiutorio, inter mortuos liber.
Posuerunt me in lacu inferiori, in
tenebrosis, et in umbra mortis.

**7. J'ai été mis au rang de ceux qui
descendent dans la fosse :** je suis
devenu comme un homme sans
secours, libre entre les morts.
Ils m'ont mis dans la fosse la plus
profonde, dans les ténèbres et
dans les ombres de la mort.

**VII. I am counted among those
that go down into the depths:**
I am as a man without help,
free among the dead.
They have laid me in the deeper pit, in
darkness, and in the shadow of death.

Astralis („Über die Linie“ III)

für kleinen Chor, Violoncello und 2 Pauken (2001)
Dichtung von Novalis

8 | Es bricht die neue Welt herein
Verdunkelt den hellsten Sonnenschein
Man sieht nun aus bemooßten Trümmern
Eine wunderseltsame Zukunft schimmern
Und was vordem alltäglich war
Scheint jetzo fremd und wunderbar.
Eins in allem und alles im Einen
[...]
Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit
Hier Zukunft in der Vergangenheit.
Der Liebe Reich ist aufgethan
Die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt
[...]
Alles muß in einander greifen
Eins durch das Andre gedeihn und reifen,
Jedes in Allen dar sich stellt
Indem es sich mit ihnen vermischt
Und gierig in ihre Tiefen fällt
Sein eigenthümliches Wesen erfrischt
Und tausend neue Gedanken erhält.
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt
Und was man geglaubt, es sei geschehn
Kann man von weiten erst kommen sehn.
[...]
Wehmuth und Wollust, Tod und Leben
Sind hier in innigster Sympathie,
Wer sich der höchsten Lieb' ergeben
Geneßt von ihren Wunden nie.
Schmerzhaft muß jenes Band zerreißen,
Was sich ums innre Auge zieht
Einmal das treuste Herz verwaysen,
Eh es der trüben Welt entflieht.
Der Leib wird aufgelöst in Thränen
Zum weiten Grabe wird die Welt
In das verzehrt von bangen Sehnen
Das Herz, als Asche, niederfällt.

Astralis

Pour petit chœur, violoncelle et deux timbales (2001)
Poème de Novalis

Voici que paraît le monde nouveau,
Assombrissant les feux du plus brillant soleil,
Et l'on voit maintenant hors des ruines moussues
Jaillir l'éclat d'un avenir splendide ;
Ce qui n'était jadis qu'une morne habitude
Se révèle à présent étrange et merveilleux.
L'Un est dans Tout et Tout dans l'Un.
[...]
Ni espace ni temps n'ordonnent plus au monde,
Et l'avenir ici est au cœur du passé.
Le règne de l'amour ouvre grandes ses portes
Et la Fable commence à tisser son ouvrage.
Pour chaque être se joue le jeu des origines
[...]
Toute chose à une autre à présent doit s'unir,
L'Un par l'Autre croître et mûrir,
Chacun dans Tous doit voir sa propre image,
Car c'est en se mêlant à eux,
Avide de sonder leurs profondeurs immenses,
Que chacun rafraîchit son Être
Et reçoit en retour mille pensées nouvelles.
Le monde devient rêve et le rêve est le monde,
Et ce que l'on croyait s'être déjà passé,
On peut le voir, de loin, qui seulement s'approche.
[...]
Douleur et volupté, et la mort, et la vie,
En profonde harmonie l'une à l'autre se fondent ;
Celui qui s'est livré au plus ardent amour
Ne guérira jamais de sa blessure.
Il faut dans la douleur déchirer le bandeau
Qui sur l'œil intérieur a répandu son ombre,
Rendre un jour orphelin le cœur le plus fidèle
Avant que de quitter ce monde désolé.
Le corps va se défaire dans les larmes,
Le monde devenir un immense tombeau
Où, brûlé par le feu de désirs qui l'oppressent,
Le cœur, pluie de cendres, retombe.

Astralis ('Über die Linie' III)

for small choir, cello and two timpani (2001)
Poem by Novalis, from *Heinrich von Ofterdingen*

The new world breaks forth,
Eclipsing the brightest sunshine;
Now we see from mossy ruins
A wondrous future shimmer;
And what heretofore was commonplace
Now seems strange and marvellous.
One in all and all in one.
[...]
Space and time no longer order the world:
Here the future is in the past.
The reign of love commences
And Fable begins to spin.
Each nature starts afresh its ancient play.
[...]
All things must engage with each other,
One through the other thrive and ripen;
Each self is expressed in all selves
As it mingles with them
And eagerly falls into their depths,
Refreshing its own peculiar essence
And receiving myriad new thoughts.
The world is dream, the dream is world,
And that which one thought was already past
May still be seen approaching from afar.
[...]
Sadness and rapture, death and life
Are here in inmost sympathy:
He who yields to the most exalted love
Never recovers from its wounds.
Painfully must that band be torn off
That winds around the inner eye;
The truest heart must be orphaned
Before it escapes the gloomy world.
The body will be dissolved in tears,
The world become a vast tomb
Into which, consumed by anxious yearning,
The heart, like ashes, will fall.

Fragmenta Passionis

Fünf Motetten für gemischten Chor a cappella (1968)

- 9 | I ... Da verliessen ihn alle und flohen.
Mk 14,50
- 10 | II Da schrien alle: „Kreuzige ihn! Kreuzige ihn!“
Mt 27,22
- 11 | II „Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht,
was sie tun.“
Lk 23,34
- 12 | IV Jesus schrie nochmals mit lauter Stimme,
und gab seinen Geist auf.
Mt 27,50
„Es ist vollbracht“
Joh 19,30
- 13 | V ... „Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn!“
Mt 27,54

Fragmenta Passionis

Cinq motets pour chœur mixte a cappella (1968)

1. ... Et tous l'abandonnèrent et prirent la fuite.
Marc 14:50
2. Ils crièrent tous : “Crucifie-le ! Crucifie-le !”
Matt. 27:22
3. “Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font.”
Luc 23:34
4. Jésus cria de nouveau d'une voix forte et rendit l'esprit.
Matt. 27:50
“Tout est accompli.”
Jean 19:30
5. ... “Vraiment, celui-ci était Fils de Dieu !”
Matt. 27:54

Traduction : Michel Chasteau (1-8)

Fragmenta Passionis

Five motets for mixed choir a cappella (1968)

- I. And they all forsook him, and fled.
Mark 14:50
- II. They all say unto him: 'Let him be crucified.'
Matthew 27:22
- III. 'Father, forgive them: for they know not what they do.'
Luke 23:34
- IV. Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded
up the ghost.
Matthew 27:50
'It is finished.'
John 19:30
- V. 'Truly this was the Son of God.'
Matthew 27:54

Translation: Charles Johnston (8)



Créé en 1948 dans le cadre de la ‘**Rundfunk im amerikanischen Sektor**’ (la radio du secteur américain), le **RIAS Kammerchor** joua un rôle décisif dans le renouveau de la vie musicale berlinoise après la Seconde Guerre mondiale. L'ensemble se consacre à la musique baroque, mais aussi à celle de l'époque moderne et contemporaine à travers des créations d'œuvres de Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann ou Tan Dun.

Après Uwe Gronostay, Marcus Creed et Daniel Reuss, c'est Hans-Christoph Rademann qui dirige l'ensemble depuis 2007, en étroite collaboration avec d'autres ensembles comme Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin et l'Orchestre des Champs-Élysées, et des chefs comme Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs et Philippe Herreweghe.

Le RIAS Kammerchor fait partie depuis 1994 du ROC (ensemble des orchestres et chœurs de radio), soutenu par la Deutschlandradio, le gouvernement fédéral allemand, le *land* de Berlin et la Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Founded in 1948 under the auspices of ‘**Radio in the American Sector**’, the **RIAS Kammerchor** played an important role in the revival of post-war musical life in Berlin. The core of its repertoire is the music of the Baroque era, together with the modern classics and the music of today. It swiftly acquired an international reputation for premiering new works by such composers as Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann, and Tan Dun.

After Uwe Gronostay, Marcus Creed, and Daniel Reuss, Hans-Christoph Rademann has directed the ensemble since 2007, in close collaboration with Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin, and the Orchestre des Champs-Élysées, and such conductors as Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, and Philippe Herreweghe.

Since 1994 the RIAS Kammerchor has been a member of the ROC (radio orchestras and choirs), supported by Deutschlandradio, the German federal government, the state of Berlin, and Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Der **RIAS Kammerchor**, 1948 unter der Regie des *Rundfunks Im Amerikanischen Sektor* gegründet, war für den Aufbau des Berliner Musiklebens in der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Der Kernbereich seines Repertoires ist die Musik des Barock sowie der klassischen und aktuellen Moderne, aber mit Uraufführungen von Werken Pendereckis, Reimanns, Kagels, Gundermanns oder Tan Duns erarbeitete er sich auch als Uraufführungsensemble rasch internationales Ansehen.

Nach Uwe Gronostay, Marcus Creed und Daniel Reuss dirigiert seit 2007 Hans-Christoph Rademann das Ensemble, in enger Zusammenarbeit mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées und den Dirigenten Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs und Philippe Herreweghe.

Seit 1994 ist der RIAS Kammerchor Mitglied der von Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin und Rundfunk Berlin-Brandenburg getragenen Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Hans-Christoph Rademann a pris la direction du RIAS Kammerchor depuis la saison 2007/08. Né dans une famille de cantors, il suit des études de direction de chœur et d'orchestre au Conservatoire supérieur de musique de Dresde. C'est à cette époque qu'il crée le Chœur de chambre de Dresde, avec lequel il se forge rapidement une renommée en Allemagne et à l'étranger. Il le dirige encore aujourd'hui. Hans-Christoph Rademann s'est produit sur les plus grandes scènes internationales. La musique ancienne est son répertoire de prédilection, avec un intérêt particulier pour l'histoire de la musique à Dresde. On lui doit la création de nombreuses œuvres de Zelenka, de Hasse et de Heinichen, au concert comme au disque. Son intérêt pour la musique contemporaine le pousse à créer un concours de composition en 2006.

Depuis 2000, Hans-Christoph Rademann est professeur de direction chorale au Conservatoire supérieur de musique Carl Maria von Weber de Dresde.

Since the 2007-08 season **Hans-Christoph Rademann** has been chief conductor of the RIAS Kammerchor. He grew up in a family of Kantors, and during his training as a choral and orchestral conductor at the Musikhochschule in Dresden he already founded the Dresdner Kammerchor, with which he made a reputation both in Germany and abroad, and which he still directs today. Concert tours have taken Hans-Christoph Rademann to the main international musical centres. A key element in his activities is early music, and especially the musical history of Dresden. As a result he has given many modern premieres of works by Zelenka, Hasse, and Heinichen, which were also successfully released on CD. In the field of contemporary music he launched a composition contest in 2006.

In 2000 Hans-Christoph Rademann was appointed professor of choral conducting at the Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden.

Seit der Saison 2007/08 ist **Hans-Christoph Rademann** Chefdirigent des RIAS Kammerchores. Er wuchs in einer Kantorenfamilie auf, und schon während seines Studiums in den Fächern Chor- und Orchesterdirigieren an der Musikhochschule in Dresden gründete er den Dresdner Kammerchor, mit dem er sich einen Ruf im In- und Ausland erarbeitete und dem er noch heute vorsteht. Konzertreisen führten Hans-Christoph Rademann in den bedeutendsten internationalen Musikzentren. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Alte Musik, und insbesondere die Dresdner Musikgeschichte. So kamen zahlreiche Erstaufführungen von Werken Zelenkas, Hasses und Heinrichens zustande, die auch als erfolgreiche CD-Produktionen veröffentlicht wurden. Im Bereich der Neuen Musik initiierte er einen Kompositionswettbewerb im Jahre 2006.

Im Jahr 2000 wurde Hans-Christoph Rademann als Professor für Chorleitung an die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden berufen.



Coproduction avec Deutschlandradio Kultur und Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH Berlin

Enregistrement septembre-octobre 2011, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

© & © 2012 Deutschlandradio / ROC-GmbH / harmonia mundi s.a.

Producteur délégué : Dr. Sabine Vorwerk, Deutschlandradio

Direction artistique et montage : Florian B. Schmidt

Prise de son : Hansjörg Seiler

Partitions : © Universal Edition, Wien

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

P1 : photo SXC.hu

Photos RIAS Kammerchor et Hans-Christoph Rademann : Matthias Heyde

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902129