

Die Angst vor dem Tod ist so alt wie die Menschheit selbst, denn das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit unterscheidet den Menschen vom Tier. So bestimmt der Tod als existentielles Phänomen das Handeln und Denken des Menschen in der Gegenwart; denn jeder Moment ist potenziell der Moment des Todes. Das Christentum droht einerseits mit der Verdammnis und stellt andererseits bei Wohlverhalten auf Erden die Erlösung in Aussicht. Aus diesem Geiste heraus ist in den Pest- und Krisenzeiten des 14./15. Jahrhunderts die Vorstellung des „Totentanzes“ entstanden, die in zahlreichen bildlichen, musikalischen und literarischen Darstellungen immer wieder abgewandelt wurde.

Unsere heutige säkularisierte Gesellschaft tabuisiert den Tod und verbannt ihn weitestmöglich aus ihrem Alltag - aus Angst und aus dem Unvermögen heraus, zufriedenstellende Erklärungen für ein wie auch immer geartetes Jenseits zu finden. Trotzdem oder sogar umso mehr stellen sich immer wieder die gleichen Fragen: Wie gehe ich mit dem Wissen um, dass ich sterblich bin? Was bleibt von Schönheit und Jugend, von Vergnügen und Genuss am Ende? Und was kommt danach?

Diesen Fragen nähert sich das szenische Chorkonzert durch ein Zusammenspiel von musikalischen und sprachlichen Mitteln, eine Lichtkonzeption und durch Agieren des Chores im Raum aus verschiedenen Blickwinkeln. Ausgangspunkt ist der oft mit Angst erwartete Moment, in dem der Mensch - in der Konfrontation mit dem eigenen Tod - auf sein Leben zurückblickt und einer ungewissen Zukunft entgegensieht. Bei ebendiesem Moment setzt Hugo Distlers Totentanz an. In den Sprechversen, die den einzelnen Chorsprüchen vorangestellt sind, wählt der Tod einzelne Personen aus allen Gesellschaftsschichten aus und zwingt sie in den Reigen der Sterbenden. Die Chorstücke kommentieren das jeweilige Schicksal und lenken den Blick zugleich auf die Ewigkeit.

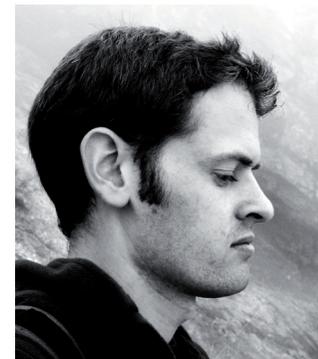
Im weiteren Verlauf des Abends bringt der Chor in einem verzweifelten Gebet die Angst von unmittelbar vom Tode bedrohten Menschen zum Ausdruck. Er beschwört sehr plastisch den mit seinem Schattengefolge über Land reitenden Tod herauf. Er warnt die Lebenden so eindringlich, der Toten zu gedenken, als seien die Choristen selbst die toten Seelen, die vor dem Vergessen bewahrt werden sollen. Die musikalischen Teile stellen immer eine Reaktion auf die Worte des Todes dar, der mit Texten verschiedenen Ursprungs aus diversen Epochen und Zusammenhängen die Choristen zu steuern scheint. Dabei begegnet er den Zuhörern in verschiedenen Gestalten - als Stimme, als Schatten, als Lichtkegel oder als Windstoß, der eine Kerze zum Erlöschen bringt. Der Abend soll mit seinen düsteren und tröstlichen Momenten viele Fragen aufwerfen und - wie Ernst Bloch formuliert hat - der Musik als „Heilmittel aus dem Umkreis der Utopie gegen den Tod“ nachspüren.

Jakob Guglhör, Komponist

(*1984) studiert Schulmusik an der Musikhochschule München. Er war selbst 5 Jahre Mitglied und zeitweise auch Dozent für Gehörbildung in der Bayerischen Singakademie und dem jetzigen Landesjugendchor.

Bereits während der Schulzeit begann er seine musikalischen Gedanken kompositorisch festzuhalten. Angeregt durch die vielfältige musikalische Betätigung in der Bayerischen Singakademie, im Orpheus Chor München, in den Schulmusik-Ensembles der Hochschule sowie in anderen Gruppierungen und Bands verschiedener Stilrichtungen entstanden bis jetzt kammermusikalische Werke, Stücke für Big Band, Pop-Songs, sowie auch das Lamento für 5-12-stimmig gemischten Chor.

Das Lamento wurde zuerst unter dem Pseudonym Jan Gunnarsson einstudiert, um ein unbefangenes Musizieren zu ermöglichen, da Jakob Guglhör Mitglied im Chor ist.



Die Bayerische Chorakademie besteht aus dem Landesjugendchor und, darin integriert, der Singakademie. Die Bayerische Chorakademie will junge Leute in der Regel zwischen 16 und 27 Jahren an das professionelle Singen im Chor heranführen und darüber hinaus hochbegabten Jugendlichen den Weg vom Singen als Hobby, zum Singen als Beruf ebnen. In der Gemeinschaft des Landesjugendchores lernen ca. 70 begabte junge Sänger/innen Chorliteratur aller Epochen und Gattungen kennen, die sie in Konzerten vorbildhaft zur Aufführung bringen.



Um diese Ziele zu erreichen führt die Bayerische Chorakademie dreimal im Jahr gemeinsame Arbeitsphasen durch. Ein mehrköpfiges Team aus erfahrenen Chorleitern und Stimmbildnern wird dabei in der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten von Proben und Stimmtraining den Chor zur Konzertreife führen und diesen auch in der Öffentlichkeit präsentieren.

Monika Manz, Sprecherin

Die Münchener Schauspielerin Monika Manz ist einem breiten Publikum durch ihre Rollen im Theater (insbesondere „Münchener Volkstheater“), Fernsehen (u.a. „Der Bulle von Tölz“, „Um Himmels Willen“, „Der Freund meiner Mutter“) und Kino („Erkan und Stefan“) bekannt. Nächste Produktion ist „die deutsche Mutter“ in der Muffathalle in München



Peter Sommerer, Ausstattung

Studium an der Akademie der bildenden Künste in München bei Ekkehard Grübler und Ursel und Karl-Ernst Herrmann. Assistenzen an den Opernhäusern in Zürich und Leipzig bei Ruth Berghaus und Andreas Reinhardt, sowie zwei Spielzeiten an den Kammerspielen München unter Dieter Dorn. Seit 2001 freiberuflich als Bühnen- und Kostümbildner tätig, u.a. in München, Passau, Kaiserslautern, Annaberg-Buchholz und bei den Jugendfestspielen Bayreuth.



Peter Eberl, Flötist

Jahrgang 1986, studiert seit Oktober 2006 Querflöte an der Hochschule der Künste in Zürich. Er war mehrfacher Preisträger bei „Jugend musiziert“ sowie Mitglied im Bayerischen Landesjugendorchester und in der Bayerischen Singakademie. Kammermusikalische Erfahrungen sammelte er zudem bei Kursen der Jeunesses Musicales Deutschland.



Totentanz

Hugo Distler (1908-1942)
Flötenintermezzi von Jakob Guglhör

LAMENTO - Uraufführung

Jakob Guglhör (1984)

Deutsche Sprüche von Leben und Tod

Leonhard Lechner „Athesinus“ (um 1533-1606)

Death on the hills

Edward Elgar (1857-1934)

Requiem - Seele, vergiß sie nicht

Peter Cornelius (1824-1874)

Totentanz

Mitte des 14. Jahrhunderts geht der „Schwarze Tod“ um, kein anmutig sich drehender Tanzpartner, sondern die Pest - Inbegriff von Entsetzen und Verderben. Sie tänzelt nicht, sie wütet und reißt innerhalb von sechs Jahren ein Drittel der europäischen Bevölkerung mit sich. Ausgelöscht ist mit einem Mal die Mär vom Menschen, der sich mit heiterer Zuversicht dem Jenseits überstellt. Der Tod wird zum Synonym des „verfluchten Mörders“, aber auch zum Kernpunkt vertieften Nachdenkens, was zur literarischen Gattung der „Ars Moriendi“ und zu den künstlerischen Formen des Totentanzes führt. Fortan kündigen Bilder und Texte für jeden verständlich die Gleichheit aller Menschen im Angesicht des Todes.

Rund 100 Jahre später, als die Pest nach Lübeck kam, arbeitete der junge Künstler Bernd Notke in der Beichtkapelle in St. Marien an seiner ersten großen Wandmalerei: ein monumentaler Totentanz - 24 Paare vor stilisierten Landschaften, umwunden von dialogischen Texten auf gemalten Spruchbändern. Die Lebensdauer dieser eindrucksvollen Darstellung spätmittelalterlicher Totentänze sollte allerdings nur von kurzer Zeit sein. Zerstört vom Zahn der Zeit wird sie knapp 250 Jahre später grundlegend restauriert, 1942 beim Bombenangriffen auf Lübeck dann jedoch unwiederbringlich zerstört. Was bleibt ist eine zeitgemäße Textfassung, die der Lübecker Komponist, Dichter, Schulrat, Heimatforscher und Zeichner Johannes Klöcking acht Jahre zuvor als Vorlage für Hugo Distlers Zyklus „Totentanz“ op. 12 erstellt hatte.

Zur Entstehung dieser Aneinanderreihung von 14 motettischen Chorsprüchen mit gesprochenen Dialogen schrieb Distler: „Die Worte entstammen dem „Cherubinschen Wandersmann“ des Angelius Silesius. Was die Vertonung anlangt, so mag der Kundige unschwer in Textwahl, Anlage, Länge und Anzahl der Sätze, in Stimmlage, -umfang und -zahl, vielleicht darüber hinaus auch in der Wort- und Sinngestaltung das mächtige Vorbild der Leonhard Lechnerschen „Deutschen Sprüche von Leben und Tod“ erkennen, die, nach den Worten Friedrich Blumes, den genialsten Totentanz darstellen, den die Musikgeschichte kennt. Die Aufführungsmöglichkeiten sind die mannigfaltigsten; [...] es sind Totentanz wie Chorsprüche jeweils für sich allein darstellbar; es gehören stets zusammen Spruch und nachfolgender Dialog.

Als künstlerisches Grundprinzip ergab sich, ganz aus dem Wesen der gedungenen Spruchdichtung heraus, größtmögliche Mannigfaltigkeit in der Erfindung [...], daher die scharfen Kontraste, die präzise Formung des augenblicklichen Stimmungsgehaltes, die gedrängte, aphoristische Kürze. Nur wenige der kleinen Sätze begnügen sich mit der Durchführung nur eines beherrschenden Satzmotivs. Besonders typisch für

Susanne Frey, Inszenierung

Susanne Frey war nach ihrem Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in München mehrere Jahre als Regieassistentin und Abendspielleiterin an der Oper Nürnberg und der Staatsoper Unter den Linden Berlin engagiert. Sie arbeitete u.a. mit Doris Dörrie, Claus Guth, Philipp Himmelmann, Tilman Knabe, Gottfried Pilz und Peter Mussbach zusammen.



Ihr Werdegang als Regisseurin begann im Jahr 2000 am Theater Nürnberg mit Terrence McNallys „Meisterklasse“. Jutta Richter-Haaser wurde für ihre Verkörperung der Maria Callas mit dem Darstellerpreis der Bayerischen Theatertage und dem Stern der Woche der Abendzeitung ausgezeichnet. Seither führt Susanne Frey an verschiedenen freien sowie städtischen und staatlichen Theatern im In- und Ausland Regie. Sie inszenierte Opern, Schauspiel, szenische Konzerte und spartenübergreifende Produktionen u.a. für das Theater Nürnberg (Meisterklasse, Orlando furioso, Pollicino), die Schlossfestspiele Zwingenberg am Necker (Der Freischütz), die Musikhochschulen Karlsruhe (Cosi fan tutte) und Hannover (Wie werde ich reich und glücklich?), die Opéra nomade Paris (Voix d'exil), den NDR (Der Schauspieldirektor) und die Staatsoper Unter den Linden Berlin (MusikInSzene: eis zeit los).

2003 gründete sie als künstlerische Leiterin das Künstlerkollektiv <voices>, mit dem sie experimentelle Musiktheaterprojekte realisiert, die in der Tafelhalle Nürnberg und auf Gastspielen zu sehen sind. Die Produktionen wurden bereits nach Albi, Frankreich und ins Radialsystem V in Berlin eingeladen.

Seit 2001 ist Susanne Frey auch als Pädagogin tätig. Sie war Gastdozentin für szenischen Unterricht an der Musikhochschule Augsburg - Nürnberg, Dozentin eines Meisterkurses für Opernsänger der Académie Lyrique in Vendôme, Frankreich und übernahm 2007 eine Vertretungsprofessur für Prof. Andrea Raabe am Institut für MusikTheater der Hochschule für Musik Karlsruhe. Außerdem arbeitet sie regelmäßig als Dozentin für szenischen Unterricht an der Bayerischen Chorakademie.

Susanne Frey lebt derzeit als freischaffende Regisseurin in Berlin.

Gerd Guglhör, musikalischer Leiter

Prof. Gerd Guglhör unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater München Ensemble-Leitung, Stimmphysiologie und chorische Stimmbildung.

Auch in der künstlerischen Praxis liegt seine Tätigkeit auf diesen Schwerpunkten: 1982 gründete er den Orpheus Chor München, der für seine mustergültigen Aufführungen Alter Musik in historischer Aufführungspraxis weit über die Grenzen bekannt ist, aber auch für seine Stilsicherheit in Werken späterer Epochen bis hin zur musikalischen Avantgarde. Eine umfangreiche Konzerttätigkeit, Konzertreisen in das In- und Ausland sowie zahlreiche Rundfunk- und CD Aufnahmen prägen die Arbeit dieses Ensembles.



Mit dem Bach-Chor und -Orchester Fürstentumbruck arbeitet er seit 1995 und brachte bereits alle großen Oratorien im In- und Ausland zur Aufführung.

Im November 1999 wurde Gerd Guglhör zum künstlerischen Leiter der Bayerischen Singakademie berufen, einem Förderprojekt des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst für hochbegabte junge Sänger zur Vorbereitung auf ein Gesangsstudium. 2007 kreierte der Bayerische Musikrat daraus die Bayerische Chorakademie mit Landesjugendchor und Singakademie, die künstlerische Leitung obliegt weiter Gerd Guglhör.

Gerd Guglhör ist auch ein gefragter Referent für chorische Stimmbildung und Chorleitung. Im Januar 2007 gab er mit seinem Buch „Stimmtraining im Chor - eine systematische Stimmbildung“ im Helbling-Verlag ein Standardwerk auf diesem Fachgebiet heraus.

diese Art Gestaltung ist etwa ein Satz wie der fünfte Spruch „Dein bester Freund, dein Leib, der ist dein ärgster Feind ...“, den ich „Frau Welte“ zu überschreiben geneigt wäre nach der bekannten Statue an der St. Sebalduskirche zu Nürnberg - eine nackte Frauengestalt von blühender Schönheit: so scheint Frau Welte dem Besucher entgegenzutreten. Ihr Rücken aber ist von Schlangen und Würmern zerfressen, ein Bild der Vergänglichkeit.

1. Laß alles, was du hast, auf daß du alles nimmst!
Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekömmst!
Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht.
Hier ist die Dämmerung : wohl dem, der's recht betracht!

(Prolog Tod)

2. Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.
Was trotz'st du dann so viel auf ihre Herrlichkeit?

(Dialog Kaiser - Tod)

3. Wann du willst gradeswegs ins ew'ge Leben gehn,
So laß die Welt und dich zur linken Seite stehn!

(Dialog Bischof - Tod)

4. O Sünder, wann du wohl bedächtest das kurze Nun.
Und dann die Ewigkeit : du würdest nichts Böses tun!

(Dialog Edelmann - Tod)

5. Dein bester Freund, dein Leib, der ist dein ärgster Feind!
Er bind't und hält dich auf, wie gut er's immer meint.

(Dialog Arzt - Tod)

6. Der Reiche dieser Welt, was hat er für Gewinn,
Daß er muß mit Verlust von seinem Reichtum ziehn?

(Dialog Kaufmann - Tod)

7. Freund, streiten ist nicht g'nug, du mußt auch überwinden,
Wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden!

(Dialog Landsknecht - Tod)

REQUIEM

8. Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist,
Das Schiff dein Leib, die Seel ist's, die nach Hause reist.

(Dialog Schiffer - Tod)

9. Das überlichte Licht schaut man in diesem Leben
Nicht anders, als wenn man ins Dunkle sich begeben.

(Dialog Klausner - Tod)

10. Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
Den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.

(Dialog Bauer - Tod)

11. Auf, auf der Bräutigam kömmt : man geht nicht mit ihm ein,
Wo man des Augenblicks nicht kann bereitet sein.

(Dialog Jungfrau - Tod)

12. Mensch, wenn dir auf der Welt zu lang wird Weil und Zeit,
So kehr dich nur zu Gott ins Nun der Ewigkeit!

(Dialog Greis - Tod)

13. Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein,
Wird in dem Himmelreich der schönste Engel sein.

(Dialog Kind - Tod)

14. Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit,
Hat keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit.
Drum ist's verwunderlich, daß du die Welt so liebst
Und aufs Vergängliche dich allzusehr begibst.

Eine Doppelbegabung kann auch hinderlich sein. Anders ist die Unentschlossenheit des umfassend gebildeten Peter Cornelius, sich einer bestimmten Schaffensform mit allen Kräften zu widmen, nicht zu verstehen. Wirklich bedingungslos folgte er seinen Begabungen als Dichter und Komponist nur in seinen Liedern, sofern er eigene Texte vertonte, und schuf wahre Meisterwerke. Seine Weihnachtslieder beispielsweise gelten heute noch als „in ihrer Stimmung einzigartig“. Dass er auch die Oper mit einem Meisterwerk beglückte, ist allerdings ebenso vergessen wie seine Chorwerke von nicht geringerem Status. Dazu zählt das nur 118 Takte umfassende Requiem „Seele, vergiß sie nicht!“ für 6-stimmigen Chor a cappella auf einen Text von Christian Friedrich Hebbel. Deutlich spürbar ist der Einfluss der Neudeutschen Schule, der Cornelius nahe stand, und seine Arbeitsweise, die Dichter und Komponist verschmelzen lassen. Eine äußerst persönliche Chromatik und subtile Modulationen sind eng mit der Textdeutung verknüpft und verleihen Worten wie „umschweben“, „verglimmen“ oder „zusammengekrampft“ fesselnde Expressivität und Wirkung.

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten!
Sieh', sie umschweben dich,
schauend verlassen,
und in den heiligen Gluten,
die den Armen die Liebe schürt,
atmen sie auf und erwärmen,
und geniessen zum letzten Mal
ihr verglimmendes Leben.

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten!

Und wenn du dich ihnen verschliessest,
so erstarren sie bis hinein in das Tiefste.
Dann ergreift sie der Sturm der Nacht
dem sie zusammengekrampft
in sich trotzten im Schoss der Liebe.
Und er jagt sie mit Ungestüm
durch die endlose Wüste hin,
wo nicht Leben mehr ist,
nur Kampf losgelassener Kräfte
neuerneutes Sein.

Seele, vergiss sie nicht,
Seele, vergiss nicht die Toten.

LAMENTO, Psalm 22:

Why o'er the dark'ning hill-slopes
Do dusky shadows creep?
Because the wind blows keenly there,
Or rainstorms lash and leap?
Warum kriechen dämmrige Schatten
über die sich verfinsternden Hügel?
Weil dort der Wind stark bläst,
oder ein heftiger Regenguss peitscht und tobt?

No wind blows chill upon them,
Nor are they lash'd by rain:
'Tis Death who rides across the hills
With all his shadowy train.
Kein Wind haucht Kälte über sie,
noch werden sie von Regen gepeitscht:
,s ist der Tod, der über die Hügel reitet
mit seinem schattenhaften Gefolge.

The old bring up the cortege,
In front the young folk ride,
And on Death's saddle in a row
The babes sit side by side.
Die Alten führen den Leichenzug,
an der Spitze reiten die jungen Leute,
und auf des Todes Sattel, in einer Reihe,
sitzen die Kleinkinder Seite an Seite.

The young folk lift their voices,
The old folk plead with Death:
'O let us take the village-road,
Or by the brook draw breath.
Das junge Volk erhebt seine Stimme,
die Alten flehen den Tod an:
'Oh, lass uns die Dorfstraße nehmen,
oder am Bach zu Atem kommen.

There let the old drink water,
There let the young folk play,
And let the little children
Run and pluck the blossoms gay."
Dort lass die Alten Wasser trinken,
dort lass die jungen Leute spielen,
lass die kleinen Kinder laufen
und fröhlich Blumen pflücken."

(Death speaks)
'I must not pass the village
Nor halt beside the rill,
For there the wives and mothers all
Their buckets take to fill.
(Der Tod spricht)
'Ich darf nicht durch das Dorf gehen,
oder neben der Quelle halt machen,
damit all die Frauen und Mütter
ihre Kübel füllen können.

The wife might see her husband,
The mother see her son;
So close they'd cling - their claspings
Could never be undone!
Die Frau könnte ihren Mann sehen,
die Mutter ihren Sohn;
sie könnten sich so fest aneinander
klammern - dass diese Umarmung nie gelöst
werden könnte."

Der dreiteilige Klagegesang beginnt mit einer inständigen Gebetsformel der Frauenstimmen „My God“, während der Tenor durch Tonrepetitionen den unablässigen Hilferufen eine hoffnungslose innere Unruhe verleiht. Unter diesem Ostinato setzen die Bässe die Frage „...why have you forsaken me?“ in einer dunklen, zu Ende in Quinten parallel geführten abfallenden Melodie fort. Der Klang verschwindet unerhört im nichts. Die Klage steigert sich in ein angstvolles Aufschreien „I cry in the daytime, but you answer not“ in heftigen Dissonanzen.

In der folgenden Passage baut sich im Männerchor ein gegeneinander pulsierender Akkord auf, der sich über mehrere Takte in Ambitus und Lautstärke immer weiter entwickelt und in einen lang gehaltenen siebenstimmigen Forte-Klang mündet. Über diese Entwicklung singt der vierstimmige Frauenchor einen engeföhrten Kanon in rastlosen Einsatzfolgen, bis eine Solostimme in den weit aufgefächerten Endklang föhrt.

Mehr Ruhe im harmonischen Gestalten und Reduzierung des rhythmischen Gefüges zugunsten einer klaren Rezitation im dritten, mit Adagio überschriebenen Teil wecken wieder Hoffnung und Zuversicht. Der Lobpreis Gottes verklingt in einer verklärten Schlussharmonie.

Mein Gott, mein Gott, warum hast du
mich verlassen,
bist fern meinen Schreien, den Worten
meiner Klage?
Mein Gott, ich rufe bei Tag, doch du
gibst keine Antwort;
ich rufe bei Nacht und finde doch
keine Ruhe.
Aber du bist heilig,
du thronst über dem Lobpreis Israels.

My God, my God,
why have you forsaken me?
why are you so far from helping me
I cry in the daytime,
but you answer not;
And by night I find no rest.
[can find no rest when the sky turns all
black so deep in the night]
But you are holy,
O you who dwell in the praises of Israel.

Deutsche Sprüche von Leben und Tod

„Heint frisch, wohlmechtig, gesund, schön und prächtig; morgen verdorben, tot und gestorben“ heißt es im vierten Teil der „Deutschen Sprüche von Leben und Tod“ von Leonard Lechner, der hier gnadenlos, direkt und unmissverständlich erklärt, dass binnen Sekunden ein Leben abgelaufen ist. Diese wie die weiteren 14 kurzen Spruch-

motetten über die Vergänglichkeit menschlichen Lebens sind in ihrer extremen Verdichtung von Wortaussage und Musik hochexpressiv, was wiederum erklärt, warum Lechners „Sprüche“ als „genialster Totentanz“ angesehen wird, „den die Musikgeschichte kennt“.

Mit seiner Sammlung „Neue teutsche Lieder“ von 1576 gelang es Leonard Lechner, in der Verknüpfung von madrigalischen Ausdrucksmitteln und niederländischen Satzelementen eine neue Art deutsches Gesellschaftslied zu kreieren, was ihm frühen Ruhm einbrachte.

Doch erst im Jahr seines Todes 1606 gelang ihm mit den „Deutschen Sprüchen von Leben und Tod“ hinsichtlich Stil, Form und Ausdruck sein Meisterwerk. „In ihnen ist motettische Feierlichkeit und madrigalische Anschaulichkeit zu einem einheitlichen und durchaus eigenen Altersstil verschmolzen“ (A.A.Abert), „in Absicht und Wirkung weit vorausweisend, in der Form ohne Parallele“ (F.Blume).

Alles auf Erden stets mit Gefährden
des Falls sich wendet hin und her ländet.

Auch Sonn, Mond, Sterne, Witt' rung bewähren
samt den Jahreszeiten Unbeständigkeiten.

Wir Menschen reisen gleich armen Waisen,
die sind mit Sorgen ungewiß, wo morgen.

Heint frisch, wohlmächtig, gesund, schön und prächtig
morgen verdorben, tot und gestorben.

In Gottes Händen alls steht zu enden;
sein wir geduldig, erwarten schuldig.

Gedenk mit nichten, dich beständig z'richten
in die Welt gefährlich, drin nichts beharrlich.

Wenn sich erschwinget das Glück, dir g'linget,
tu nit drauf bauen ihm z'viel vertrauen.

So überfallen dich Trübsals Qualen,
sei nit kleinmütig, murrend, ungütig.

Was jetzt im Laufen, liegt bald zu Haufen,
das kann sich schicken, all Augenblicken.

Weil dann so unstedt dies Schiff der Welt geht
so lasst uns denken wohin zu lenken.

Wir wöllen kehren zu Gott, dem Herren,
uns nach seim G'fallen richten in allem.

Ihn fürchten, lieben, sein Wort stets üben.
Er wird erbarmen sich unser Armen.

Sein Gnad und Güte wird uns behüten,
trösten, entbinden von unsern Sünden.

Sein Hand wird retten aus allen Nöten;
wir leben, sterben, jetzt nit verderben.

Nach diesem Leiden, er ewig Freuden
uns schenkt ohnfehligh. Dann sind wir seligh

Death on the hills

Edward Elgar wuchs als Sohn eines Musikalienhändlers fernab des internationalen Kultur- und Handelszentrums London in der Kleinstadt Worcester auf, was sich als ein Vorteil erweisen sollte. Denn gerade hier hatte der „Provinzler“ ausreichend Gelegenheit, die Chortradition der Arbeiterklasse genauestens zu studieren, während er bei den jährlich stattfindenden „Tree Choir Festivals“ in der Gegend um Worcester auch Werke und Künstler von internationalem Rang erlebte.

Diese frühen Erfahrungen spiegeln sich in seinen umfangreichen Kantaten und großen Oratorien wieder. Zum Durchbruch als bedeutender englischer Komponist nach Henry Purcell brachte er es dennoch nicht mit seinen Chorwerken, sondern mit seiner sinfonischen Musik. So sind seine „Partsongs“ – eine spezielle englische Form des mehrstimmigen Chorliedes – und seine geistlichen Chorwerke hierzulande weitestgehend unbekannt. Der 8-stimmige Satz „Death on the hills“ op. 72 aus dem Jahr 1914 bildet hierbei fast schon eine Ausnahme. Das mag am versöhnlichen Ausklang dieser spätromantischen Elegie liegen.

Unbeirrt zieht Gevatter Tod zu Pferde mit seinem Schattengefolge über die Lande. Die Jungen laufen vorneweg, während die Alten eine Karre als Sinnbild der Last ihres Lebens hinter sich herziehen. Sie wollen in das Dorf hinunter gehen, doch der Tod verweigert ihren Wunsch, um die Lebenden vor der tödlichen Umarmung zu schützen. Hier zeigt sich der Tod als mitleidender Tod, der in Pestzeiten zwar selbst höheren Gesetzen unterliegt, jedoch die Überlebenden respektiert und an ihnen vorbeizieht.