

17

DISTANT LIGHT

Mittwoch, 9. September 2009

19:00 ≡ Einführung 18:15

Liederhalle, Mozart-Saal

ALINA POGOSTKINA ≡ Violine
STUTTGARTER KAMMERORCHESTER
MICHAEL HOFSTETTER



Liederhalle, Mozartsaal

ALINA POGOSTKINA Ⅲ Violine
STUTTGARTER KAMMERORCHESTER
MICHAEL HOFSTETTER

HOLGER SCHNEIDER Ⅲ Einführung

JOSEPH HAYDN (1732 – 1809) Ⅲ
Sinfonie Nr. 6 D-Dur »Le Matin« Hob I:6
 Adagio – Allegro Ⅲ
 Adagio – Andante Ⅲ
 Menuetto / Trio Ⅲ
 Finale. Allegro

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847) Ⅲ
Konzert d-Moll für Violine und Streichorchester Ⅲ MWV O 3
 (2. Fassung) Ⅲ
 Allegro molto Ⅲ
 Andante Ⅲ
 Allegro

PAUSE

PĒTERIS VASKS (*1946) Ⅲ
Tālā Gaisma (Distant Light)
 Konzert für Violine und Streichorchester

JOSEPH HAYDN Ⅲ
Sinfonie Nr. 7 G-Dur »Le Midi« Hob I:7
 Adagio – Allegro Ⅲ
 Recitativo – Adagio Ⅲ
 Adagio Ⅲ
 Menuetto / Trio Ⅲ
 Finale. Allegro

DER GROSSE STREICH

Joseph Haydns »Tageszeiten«-Sinfonien
»Le Matin« & »Le Midi«

Joseph Haydn packte die Gelegenheit beim Schopfe. Und nicht nur das: Er bewies neben notwendiger Chuzpe, geradezu schwäbisch zu nennendem Erfindergeist, pffiffigstem Humor und bodenloser Frechheit auch eine noble Gesinnung bis hin zu edelmütiger Fürsorglichkeit, eine schwärmerische Liebe zur Natur, eine überschäumende Freude an allem Lebendigen, eine leichtfüßige Schwermut und verschmitzte Verträumtheit...

Markstein 1761. Zum ersten Mal konnte Haydn für ein richtig gutes Orchester und ein Publikum aus Kennern und Liebhabern schreiben. Dank Fürst Paul Anton Esterházy findet sich der bis dato nicht wirklich kometenhaft erfolgreiche Komponist an einem der bedeutendsten und wohlhabendsten Fürstenhöfe der Monarchie wieder. Von solchen Konditionen hätte er – und nicht nur er! – als armer junger Musicus in Wien und kurzzeitiger Kapellmeister eines kleinen Ensembles beim Grafen Morzin in der Nähe von Pilsen niemals zu träumen gewagt. Die Zeit unter Fürst Paul Anton währte zwar nur ein Jahr, doch ihm folgte sein Bruder Fürst Nikolaus Esterházy »der Prachtliebende«, der sich



Fürst Nikolaus Esterházy

völlig untypischerweise für den Träger eines derart negativ belegten Beinamens zudem als extraordinärer Freund der Kunst zu erkennen gab. Drei Dezennien dauerte die glückliche Liaison zwischen freigiebigstem adeligen Kunstsinn und wahrhaft begnadetem wie beflügelten Musikertalent an.

Bereits Paul Anton hatte damit begonnen, die Kapelle um hervorragende Musiker zu erweitern, unter ihnen etwa der brillante 20jährige Konzertmeister Luigi Tomasini, der Cellist Joseph Weigl und der Flötist Franz Sigel. Nun kam also der neue Kapellmeister und muss sich mit diesen Virtuosen prächtig verstanden haben, denn er schrieb ihnen in seinen wunderbaren Sinfonien die konzertanten Partien regelrecht aufs Instrument und setzte sie damit vor Fürst und Auditorium bestens in Szene. Auch dem wegen zunehmender Schwerhörigkeit unmittelbar vor der Pensionierung befindlichen Fagottisten Johannes Hinterberger – so wird vermutet – habe Haydn bewusst Möglichkeiten gegeben, musikalisch noch einmal souverän vor seinen Fürsten zu treten. So ist etwa die Fagottstimme des Menuetts in »Le Matin« besonders liebevoll ausgeführt, ohne allzu hohe virtuose Ansprüche zu stellen.

Albert Christoph Dies, einer der ersten Haydn-Biographen, berichtet, der Auftrag für »Tageszeiten zum Thema einer Composition« sei von Fürst Paul Anton gekommen, der selbst mehrere Instrumente spielte und nach einem Intermezzo als Diplomat am Hof von Neapel auch Vivaldis »Die vier Jahreszeiten« in die Musikaliensammlung seiner Hofkapelle mitgebracht hatte. Joseph Haydn packte also die Gelegenheit beim Schopfe. Nun sind die Titel der (mit »Le Soir«) drei Sinfonien zwar ausnahmsweise autorisiert, dennoch erscheint eine programmatische Überfrachtung des musikalischen Geschehens, wie sie bereits in mehr oder weniger wagemutigen Deutungen vorliegt, als ziemlich problematisch. Klar dürfte sein, dass wir in der langsamen Einleitung der Morgen-Sinfonie die Schilderung eines Sonnenaufgangs erleben können. Und nicht nur das: erinnert diese Schilderung nicht bereits an das große Meisterwerk »Die Schöpfung«? Ist es nicht auch ein kleines Wunder, dass Haydns hingebungsvolle Suche nach dem richtigen Ausdruck dazu geführt hat, dass zum ersten Mal – wie nebenher – eine aus dem Piano

entwickelte langsame sinfonische Einleitung auf dem Tableau der Musikgeschichte serviert wurde?

Weitaus schwerer nachvollziehbar ist hingegen die Deutung des Adagio-Teils zu Beginn des zweiten Satzes als Abbild einer morgendlichen Musikstunde, bei der die Schüler-Rolle angeblich von den Tutti-Streichern, die des Lehrers von der Solo-Violine übernommen werden, denn spätestens auf den nachfolgenden Andante-Hauptteil lässt sich das launige Modell nicht mehr anwenden. Letztlich spielt es auch keine tragende Rolle, welche Tagesabschnitte bzw. -beschäftigungen Haydn wie abzubilden gedachte, denn seine musikalische Phantasie ist schlichtweg überschäumend: Wie er etwa mit einer frühen Variante seines »Lieblingstricks«, der »Scheinreprise« blufft, wie er den originellen langsamen Satz von »Le Midi« zu einem regelrechten kleinen Operszenario gestaltet, bei dem die »Sängerin« (Violine) nach ihrem Accompagnato-Rezitativ mit dem Solocello in eine Da-capo-Arie einstimmt, die in eine große auskomponierte Kadenz mündet, oder wie Haydn im Trioteil des Menuetts selbst dem Violone (Kontrabass) ein veritables Solo aufs Pult legt. Als Antonio Vivaldi 1741 als schwerkranker armer Mann in Wien starb, hatte er als Fremder immerhin das Anrecht auf eine letzte Ruhestätte auf dem Spitaler Gottsacker etwas außerhalb der Stadt vor dem Kärntnertor, der von der Dompfarre St. Stephan betreut wurde. Somit sangen die Domsängerknaben auch das Requiem für Vivaldi und begleiteten den Kondukt möglicherweise noch hinaus vor die Stadtmauer. Laut Register der Wiener Pfarre war der neunjährige Joseph Haydn einer von sechs Chorknaben, die den fremden Hingegangenen mit einem »Libera me« ins Grab sangen. Wusste Haydn jemals, dass dies der berühmte italienische »Jahreszeiten«-Meister gewesen ist? Er hat nie etwas darüber gesagt.

DIE KLEINE SCHWESTER

Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert d-Moll

Langezeit unangefochten war es »das« Violinkonzert von Mendelssohn: das 1845 entstandene wundergleiche Kunstwerk in e-Moll. Und mit aller Vorsicht sei einmal die Behauptung gewagt, dass es dieses »Alleinstellungsmerkmal« eigentlich noch immer tragen darf. Nicht, dass wir irgendetwas gegen den reichlich genialen Streich eines 13jährigen Violinschülers einzuwenden hätten, erst recht nicht gegen die Auswahl der kleinen d-Moll-Schwester für den heutigen lichten Abend, aber Mendelssohn hätte uns mit großer Wahrscheinlichkeit gehörig den Marsch geblasen, wenn er um das bedeutsame Gewese mit seinen »Jugendsünden« gewusst... – na gut, sicher auch ein Auge zuge drückt hätte, im Mendelssohn-Jahr...

Es war Yehudi Menuhin, der 1951 das Manuskript erwarb, im Jahr darauf veröffentlichten ließ und als erklärter Liebhaber des Werkes insgesamt drei Einspielungen des d-Moll-Konzerts vorlegte. Gänzlich neu war die Bekanntschaft mit einem frühen Konzert von Felix allerdings nicht, denn es wurde schon im Verzeichnis, das Fanny für ihren jüngeren Bruder führte, als neue Kompositionen für das Jahr 1822 geführt. Es gab sogar zwei autographe Fassungen, deren zweite – mit allen drei Sätzen und kleineren Revisionen auf Anregung von Eduard Rietz – heute zu hören ist. Der letztgenannte Herr wird Ihnen möglicherweise irgendwie bekannt vorkommen: Einer, der gar nicht selten am Rande auftaucht, aber nie ganz klar einzuordnen ist? Ganz recht.

Eduard war nicht nur der älteste der Rietz-Brüder, von welchen Julius, der Cellist und Musikdirektor, als vergleichsweise geläufig zu nennen wäre (und mit dem er im übrigen gemeinsam an der Herstellung des Aufführungsmaterials für Mendelssohns berühmte Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1829 arbeitete!), Eduard war auch Felix Mendelssohns Geigenlehrer und enger Freund. Als Geiger Mitglied der Berliner Hofkapelle, nahm er 1825 nach Zwistigkeiten mit dem Dirigenten Spontini seinen Abschied, gründete im Folgejahr die Berliner Philharmonische Gesellschaft und wurde damit Leiter eines semiprofessionellen Orchesters für Konzerte mit der Berliner Singakademie. Bei der Matthäus-Passion saß er selbst am ersten Pult. Seinem

lieben Berliner Lehrer Eduard Rietz, mit dem Felix schon 1820 Streichquartette gespielt hatte, war nun also auch das Violinkonzert gewidmet, das die beiden wahrscheinlich bei den Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn, die ab 1822 regelmäßig stattfanden, auch zum ersten Mal aufgeführt haben dürften. Und diese Dedikation blieb nicht die einzige: Auch das Oktett op. 20 und die Violinsonate f-Moll op. 4 wurden Rietz zugeeignet. Als er 1832 an der Schwindsucht starb, widmete Mendelssohn dem Gedächtnis des Freundes den langsamen Satz seines Streichquintetts op. 18.

Inwieweit Felix sie wirklich alle bewusst wahrgenommen bzw. verarbeitet hat, die Werke jener Komponisten, deren Namen als gern als Aufzählung irgendwelcher Einflüsse auf das musikalische Geschehen in diesem Werke erhalten sollen: die französischen Geigenkennner Viotti, Rode, Baillot und Kreutzer oder die Cembalokonzertmeister der Berliner Schule am Hof Friedrichs des Großen wie Bachs Carl Philipp Emanuel, Nichelmann, Mützel und wie sie alle heißen... – Wenn uns die kleine d-Moll-Schwester vom Mendelssohnschen Violinkonzert recht gut gefällt, kann das letztlich schnuppe bleiben. Denn dann stammt sie eben vom jungen Mendelssohn. Nicht mehr und erst recht nicht weniger.



Pēteris Vasks

DAS FERNE LICHT

Pēteris Vasks' Violinkonzert »Tālā Gaisma«

»Ich muss das Wichtigste sagen. Es geht um Ideale, um Glaube, um Liebe, und das ist in meiner Musik, und ich muss den Leuten davon erzählen.« Pēteris Vasks wurde 1946 im lettischen Aizpute geradezu in die Welt der Musik hineingeboren. Die Eltern sangen, der Vater spielte gleich mehrere Instrumente, die Schwestern Klavier, Pēteris bald die Geige: »Es gab keinen Fernseher und keinen Plattenspieler. Wir pflegten die Hausmusiktradition, auch in der Kirche gab es natürlich Musik. Das war so organisch und einfach. Ich verstand schon in meiner frühen Jugend, dass Musik das Wichtigste für mich ist.« Als Pfarrersohn war es Vasks nicht ohne weiteres möglich, ein Studium seiner Wahl aufzunehmen. So wurde sein erster Antrag, seine Geigenstudien in der litauischen Hauptstadt Vilnius fortzusetzen, mit der Begründung abgelehnt, er sei kein »richtiger Sowjetbürger«. Dank persönlicher Fürsprache konnte er schließlich an der Litauischen Musikakademie 1970 sein Kontrabassstudium abschließen und als Kammer- und Orchestermusiker arbeiten. 1973 studierte er für fünf Jahre Komposition bei Valenin Utkin in Riga, der sich nach Kräften für seine Schüler einsetzte: »Ich durfte frei komponieren. In meiner Musik habe ich mich immer frei artikuliert.« Prägende Eindrücke hinterließ die Beschäftigung mit Partituren von

Lutosławski, Penderecki, Górecki und Baird, über eine amerikanische Tante bekam er Aufnahmen von George Crumb, Morton Feldman und John Adams zu hören («er ist wie eine amerikanische Jeans – einfach unverwüstlich»).

1996 wurde Vasks zum »Main Composer« des Stockholmer Festivals für Neue Musik ernannt und mit dem Herder-Musikpreis der Alfred Toepfer Stiftung ausgezeichnet. Im selben Jahr begann er mit der Arbeit an seinem Violinkonzert. Auch für das Stuttgarter Kammerorchester war dies gewissermaßen ein »Vasks-Jahr«: In Riga, kurz nach der Aufnahme seiner »Musica dolorosa« durch das Kammerorchester (auf der bei ECM erschienenen CD »Dolorosa«), kam den Musikern ein Mann auf dem Fahrrad entgegen, den sie schnell erkannten und mit ihm ins Gespräch kamen. Später begegneten sie ihm bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker wieder, wo Vasks Composer in residence war und das SKO erstmals sein »Distant Light« im Programm hatte. Die Verbindung zwischen Komponist und Stuttgarter Ensemble ist bis heute lebendig geblieben: Nach einem Konzert ausschließlich mit Werken von Vasks 2006 kam es im Jahr darauf zur erneuten Begegnung bei der Aufführung seines »Dona nobis pacem«. Die Kammermusiker schätzen seine ernsthafte, eindringliche und dabei sehr gefühlvolle Art und seine hilfreichen Tips, die er als Kontrabassist immer wieder einzubringen weiß.

Am 26. Januar 1997 wurde sein Violinkonzert »Distant Light« bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, 1998 erhielt Pēteris Vasks dafür einen weiteren »Großen Musikpreis Lettlands«, 1999 spielte es Widmungsträger Gidon Kremer mit seiner Kremerata Baltica auf CD ein, und 2005 wurde die Aufnahme bei Ondine mit dem Cannes Classic Award ausgezeichnet. Mit weit über hundert Interpretationen seit der Uraufführung dürfte »Tālā Gaisma« eines der erfolgreichsten Violinkonzerte unserer Zeit sein. Mit kaum hörbaren Trillerglissandi und Flageolets der Solovioline wählt Vasks für sein »Fernes Licht« einen außerordentlich subtilen Einstieg. Gleichwohl variiert er Stimmungen dramaturgisch derart klug, dass es ihm gelingt, durch klangliche Wandlungen extreme Kontraste zu erreichen. Stilelemente lettischer Volksmusik wechseln so mit schroffen atonalen Passagen, ohne dass das Werk seine sanft leuchtende Klangwelt zu verlassen droht, die durch drei gliedernde Solo-Kadenzen wirkungsvoll bereichert wird. Der Komponist selbst beschreibt sein

Werk so: »Das Konzert hat eine einteilige Form, mit kontrastierenden Episoden und drei Kadenzen für den Solisten. Ein Gesang, aus der Stille kommend und in die Stille dahinschwindend, voll von Idealismus und Liebe, zuweilen wehmütig und dramatisch - das wäre die musikalische Hauptgestalt in meinem Konzert. Die ersten Töne entstehen langsam, ohne Eile; dann ertönt endlich die hell traurige Kantilene. Nach Cadenza 1

beginnt mit Akkorden der tiefen Bässe ein umfangreicher Gesang, der allmählich an Stärke und Intensität gewinnt. Mit einer plötzlichen Änderung in Tempo und Charakter beginnt die nachfolgende Episode; dabei habe ich eine musikalische Sprache benutzt, die der lettischen Volksmusik nahesteht. Cadenza II bringt in die vitale Musik einen etwas anderen Charakter, der jedoch im energischen Tutti von Solist und Orchester untergeht. Nach dem heftigen Ausbruch kommen die Stimmen der Stille zurück. Die Violine singt weiter; im Höhepunkt geht es zur zweiten, dramatischen Episode über.

Cadenza III und der darauf folgende aleatorische Teil bilden den Höhepunkt des ganzen Konzertes. Das aleatorische Chaos wird vom Walzerrhythmus unterbrochen – robust, sogar aggressiv. In der Reprise kehren musikalische Gestalten des Anfangs zurück. Obwohl es einen Augenblick lang voll von Schmerz tönt, klingt das Konzert in einer Stimmung heller Traurigkeit aus. Noch einmal erklingt der Walzer, diesmal als Abglanz ferner Erinnerungen.“ Der Titel »Fernes Licht“ ist also ein metaphorisch gemeinter: Die aus der Stille kommenden Klänge sind es, die wie von Ferne leuchten.

**»ICH DENKE, DASS ES SEINE
EHRlichkeit IST,
NICHT MEHR ZU SAGEN,
ALS WAS WESENTLICH UND
SINNVOLL IST, UND NICHTS
SAGEN ZU WOLLEN,
WAS ER NICHT SAGEN
KANN.«**

**(JUHA KANGAS ÜBER
PĒTERIS VASKS)**

Holger Schneider

Programm



Franz Schubert
(1797-1828)

Messe G-Dur D 167
für Soli, Chor und Orchester
Fassung nach den autographen Stimmen
aus dem Chorherrenstift Klosterneuburg

Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759
„Unvollendete“
Allegro moderato
Andante con moto

P A U S E

Donna Brown
Sopran
Marina Pardo
Alt
Marcus Ullmann
Tenor
Markus Marquardt
Baß

Gächinger Kantorei &
Bach-Collegium
Stuttgart

Leitung:
Helmuth Rilling

Messe As-Dur D 678
für Soli, Chor und Orchester
Zweite Fassung



Konzertreihe der
Internationalen
Bachakademie Stuttgart

Konzert 3
in der Saison 1999/2000
Abo B
Sonntag
23. Januar 2000
Abo A
Montag
24. Januar 2000

19 Uhr
Liederhalle Stuttgart
Beethoven-Saal



Silvester findet Stadt“. Das hat sich der „Piefke“ nicht zweimal sagen lassen und die Tage des bedeutungsschwächeren Wechsels aller vier Jahresziffern kurzerhand in jener Stadt verbracht, die sich den Slogan ausgedacht hat: Wien. Um es gleich zu sagen: Es war sehr fesch. Daran konnte beispielsweise auch nichts ändern, daß die Fata morgana eines riesigen Wiener Schnitzels vor geschlossenen oder touristenverstopften „Beiseln“ bald verpuffte, daß im übrigen die anderen Touristen nicht weniger ein Recht auf Schnitzel hatten als er selbst, daß der spannende Gang durch die Straßen der Vororte mühsam wurde durch jene gewisse Nackensteife infolge des stets wachsam nach oben gerichteten Blickes, um im entscheidenden Moment einer der garstigen Dachlawinen zu entrinnen. Gottlob, die Lawinen fielen vor oder hinter ihm. Und der Schnee fiel auf Wien wie das Wiener Gmüt auf den Besucher. Er fiel, wie es flockiger, weißer, winterheimeliger nicht erinnerlich war – Silvester fand wirklich Stadt. Aber was für ein Schmä, werden Sie sagen, denn heuer ist Schubert dran und nicht Frau Holle. Nun gut, aber ganz so abrupt geht’s auf gut Wienerisch eben doch nicht!

Des Walzerkönigs hundertstes Todesjahr sorgte erwartungsgemäß gegen Silvester für eine finale Strauß-Hysterie. Aber auch ohne Gedenkdatum hätte die Stadt um ihren Vorzeige-Sohn allerhand Brimbamborium veranstaltet: Johann Strauß, Sohn wie Vater als verkitschte Objekte hauptstädtischer k.k. Souvenir-Industrie, als pappelnde

Akteure gleich mehrerer Stücke des Marionettentheaters in Schönbrunn, als Namenspatrone eiligst zusammengewürfelter Johann-Strauß-Sowieso-Orchester, deren ultimative Strauß-Silvestergalas auf den Gassen der Innenstadt marktschreierisch zu horrenden Eintrittspreisen angepriesen wurden. Das „Ehregrab“ auf dem Zentralfriedhof von Sepulkral-Paparazzi umlagert. In der Silvesternacht allerorten Strauß-Walzer, megawattgepanzert. Die Vision einer ausgelassen tanzenden Menge und tausender Herzen im Dreivierteltakt ist längst im Gedränge erstickt. Hätte man all die Wiener musikalischen Millenniums-Blumensträuße zusammengebunden, wäre die Stadt gar bald zu einem riesigen Komposthaufen verkommen. Armes Wien! Nein, armer Strauß!

Und die anderen Wiener? Ein Blick in die Museen: In gleich drei Häusern wird Ludwig van angebetet und hoffiert, wie es irgend geht, der Wahl-Wiener Johannes mit dem Rauschebart hat, an Strauß’ Seite, auch ein schmuckes Ehregrab und sein Waschschränkchen nebst weiteren Devotionalien ein Kämmerlein gefunden im adretten Haus von Papa Haydn. Josephs seligem Andenken ist im Museum der heutigen Haydn-gasse ein Ensemble wunderhübscher Vitrinen gewidmet, das selbst den dicken Bleistift des Meisters für ausstellenswert erscheinen läßt. Den oberösterreichischen Tonerl Bruckner verleugnet Wien wie dazumal, des Juden Mahlers einzige bekannte Spur führt nach Grinzing, gegen die Touristenströme in den Gassen der



Pseudo-„Heurigen“ auf den kleinen Vorortfriedhof. Im tiefen Schnee findet sich bald Gustavs schlichter Grabstein, während die Grabplatte Almas gänzlich zugeschneit ist. Und dort, im faszinierenden Wiener Totenreich, hat auch Franz Schubert einen Platz gefunden.

Alle Schubert-Stätten in Wien, das Sterbezimmer in der Kettenbrückengasse und selbst das Geburtshaus in der Nußdorferstraße: Sie nehmen nicht die bange Anteilnahme daran, daß mit dem Tod Schuberts eine „musikgeschichtliche Katastrophe“ (Peter Gülke) passiert ist. Wirklich: Er wurde mitten aus dem Schaffen gerissen, und das war sein Leben. Der Satz „Media vita in morte sumus“ (er stammt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von Notker Balbulus) tröstet nicht über den Verlust. Bezeichnend auch die Reliefdarstellung (vgl. Abb.) auf dem Grabmal im prominenten Musiker-Hain des Zentralfriedhofs (wie die meisten Großen wurde auch Schubert nicht hier beigesetzt): Die Muse krönt mit dem Lorbeerkranz nicht den Lebenden, sondern eine Schubert-Büste – dem Andenken eines Denkmals. Schließlich, im Frühstücksraum der herrlich morbiden Pension ein riesiges geschmackloses Gemälde: Schubert, unersetzlich, traurige Haltung und verloreener Blick, unbeachtet im geschäftigen Treiben der Wiener Straße, ein perfekt gemaltes Klischee. Wien bleibt Wien – Klischees werden, auch hier, ungerne zerbrochen. Freilich modifiziert, wenn die verfehlte Apostrophierung „Paul McCartney des Biedermeier“ in diesem Zusammenhang genannt werden darf.

Schuberts Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof
Neujahr 2000

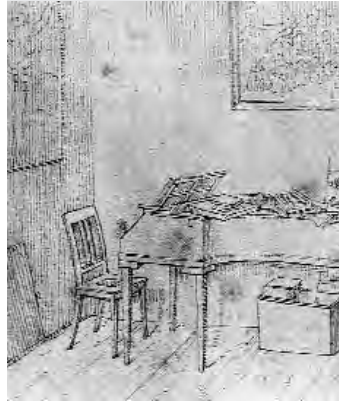


Und seine Musik? Aber doch nicht zu Silvester! Strauß sorgt ohne Zutun für Trunkenheit im mehrfachen Sinne, der freundliche alte Haydn entbietet huldvoll eine seiner trostreichen Meßkompositionen zum ersten Millenniums-Hochamt der Schloßkapelle, Beethoven kann nicht mehr hören, wie seine Missa solemnis im Musikverein zur erwünschten Lautstärke gerät. Das ist genug für die Wiener. Auch die, die für die wenigen wichtigen Tage ihres kurzen Lebens hergereist sind, wollen nicht gerade jetzt an die

Einleitung



Vergänglichkeit desselben erinnert werden. Ach, der Schubert, „fremd eingezogen“, „mit heißen Tränen“, „unglücklichster, elendster Mensch auf der Welt“, „so zerteilte mich die Liebe und der Schmerz“, „Tragische“, „Unvollendete“ und so fort... Der Blick löst sich nicht von der traurigen Gestalt auf dem kitschigen Bild an der Wand. Wahrscheinlich hat er gerade die Nachricht erhalten, seine Messe in As sei angeblich „nicht in dem Styl componirt, den der Kaiser liebt“. Es war so eine Art letzte Chance, mit der Bewerbung an Franz I. eine Lebensstellung und damit das Ende seines verzweifelten Kampfes um Legitimation seiner Arbeit zu erreichen. Schubert hat diese Chance genutzt, ohne daß sie ihm genutzt hätte. Unterkühlt und verbittert



Schuberts Zimmer
Zeichnung von Moritz von
Schwind, 1821

kommentiert er die Absage: „Ich bin denn nicht so glücklich, im kaiserlichen Stil schreiben zu können“.

Was kam nach Schubert? Über Jahrzehnte hat die Stadt keinen Musiker seines Ranges mehr begraben dürfen. Wien hat das nie bekümmert. Am sonnigen Neujahrmorgen im Schnee durch die Josephstadt stapfend, bekümmert es auch den Spaziergänger nicht mehr. Wien bleibt Wien, denkt er im Rhythmus der Schritte.

Holger Schneider

John Rutter
magnificat

Francis Poulenc
gloria

Samuel Barber
adagio for strings

Samstag, 20. 01. 2007, 20.00 Uhr
Martinskirche Metzingen

Sonntag, 21. 01. 2007, 17.00 Uhr
Stiftskirche Tübingen

Programm

John Rutter (*1945)
Magnificat

-Pause-

Samuel Barber (1910-1981)
Adagio for Strings

Francis Poulenc (1899-1963)
Gloria

Chor Semiseria
Camerata viva Tübingen
Petra Labitzke, Sopran
Leitung: Frank Schlichter

Mit Unterstützung der

Stiftung

Landesbank Baden-Württemberg

LB≡BW

„Praise, joy and trust in God“

John Rutter, Magnificat

Es muss im Wartezimmer passiert sein. In Erwartung der Linderung jenes Schmerzes, den eine garstig infizierte Wespe in die Lymphbahnen geschickt hatte, blätterte ich fiebrig die bunten Gazetten durch und las, bruchteilartig anästhesiert: „John Rutter bleibt hinter Gittern“. Was um alles in der Welt hatte der berühmte englische Chormeister angestellt, dass er im Herbst 2006 derart unrühmlich die Skandalpresse beschäftigte? Natürlich: Gar nichts. Die Geschichte bezog sich auf einen Fotografen desselben Namens, der die junge Cameron Diaz Anfang der 90er Jahre barbusig abgelichtet hatte und später den blöden Versuch unternahm, einen dreisten Erpressungsversuch mit der gefälschten Unterschrift der Schauspielerin zu seinen Gunsten zu wenden.

Sollte nun aber der Fall Rutter (the composer) über jeden Verdacht auf kriminellen Kontext erhaben sein? Mitnichten. Werfen wir einen Blick in das umfangreiche brandneue Standardwerk des musikologischen Wissensschatzes (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage), so findet sich nämlich im Band 14 des Personenteils (Kassel u.a. 2005) zwischen Rutini und Rütel nicht der kleinste Hinweis auch nur auf die Existenz der erfolgreichen Choryphäe John Rutter. Dieser ziemlich bedauerliche Fauxpas möge Sie ermuntern, der MGG-Redaktion die dringende Bitte um ein entsprechendes Supplement nahezulegen. Doch nun möge gefälligst die vorlaute Justitia der Cäcilia das Feld überlassen, und einige ausführlichere Seitenblicke in die Vita des „vergessenen“ Komponisten sollten der musikalischen Annäherung durchaus dienlich sein.

John Rutters Vater war Chemiker, der Großvater Marineingenieur. Die Mutter, der festen Überzeugung, sie habe das Talent dazu, wollte Schauspielerin werden, blieb aber mit der Geburt des Sohnes kurz nach Kriegsende daheim. Erst 10 Jahre später kam die Schwester auf die Welt (sie ist heute Übersetzerin), so dass John zunächst als Einzelkind aufwuchs. Wie kam nun aber die Musik ins Haus Rutter? Der Komponist erzählte selbst in einem Interview, wie er im Keller ein einigermaßen ramponiertes „upright“ entdeckte, das wohl einst dort hinunter, nicht aber mehr herauftransportiert werden konnte: „I used to climb up and play this thing [...] not scales and arpeggios like you're meant to, but my own tunes. I would go into a kind of fantasy world and improvise these little pieces for hours and hours, singing and playing on my own, immensely happy.“

Der talentierte Knabe sang im Chor der Highgate School in London („a hotbed of musical activity“) und spürte bei der Aufnahme des *War Requiem* unter Leitung von Benjamin Britten bereits den Geist des ganz besonderen Moments. Als 11-jähriger war er hellauf begeistert von einer Aufführung der *Carmina Burana* bei den Proms: „It gave me a taste for music-making, for audiences, and for the special magic that voices and instruments create when they are put together.“ Später erkundete er als „a teenage organist“ die Welt der Kirchenmusik vom Spieltisch aus und komponierte mit John Tavener quasi um die Wette: „We were happily filling sheaves of manuscript paper without thinking there was anything unusual about it.“

Das Clare College in Cambridge sollte ihm mehr als nur wichtige Ausbildungsstätte werden. Schon als Student führte er hier eigene Werke auf und leitete seine erste Aufnahme. Nach dem überwältigenden Erfolg seines Gloria von 1974 wurde er ein Jahr später - als 30-jähriger! - zum „director of music“ ernannt und hatte damit als junger Mann eigentlich alles erreicht, was eine musikalische Karriere bieten konnte. Fast alles. Es fehlte ein guter Chor, um größere Werke mit eigenen Kräften aufzuführen und aufnehmen zu können: das war die Geburtsstunde der Cambridge Singers (1981), eines professionellen 24köpfigen

Kammerchors, der sich hauptsächlich auf Aufnahmen konzentriert und seither von seinem Gründer geleitet wird.

John Rutter zählt heute zu den bedeutendsten und erfolgreichsten Komponisten von Chor- und Kirchenmusik und ist in England wie in den Vereinigten Staaten als gefragter Chorleiter tätig. Eine amerikanische Zeitschrift schreibt dazu kurz und bündig: „John Rutter's music is heard wherever people sing.“ Besonders populär sind seine *Carols at Christmas* (Rutter: „my calling cards“), die von Profi- wie Laienchören begeistert gesungen werden, so etwa in London bei Kerzenschein in der Royal Albert Hall, oder die mehrmals jährlich stattfindenden Aufführungen seiner Werke mit Massenchören in der New Yorker Carnegie Hall. In Rutters Werkverzeichnis finden sich allerdings nicht ausschließlich Chorkompositionen, sondern auch Orchesterwerke, zwei Kinderoperen, Musik fürs Fernsehen oder spezielle Arrangements für Gruppen wie das Philip Jones Brass Ensemble oder die wunderbaren King's Singers.

Mit seinem *Magnificat*, entstanden während „einiger hektischer Wochen“ Anfang 1990, schuf John Rutter ein leidenschaftliches Werk, das nach seinen Intentionen etwas vom Sonnenschein und der überschäumenden Freude mediterraner Marienfeste ausstrahlen soll. Dabei erweiterte er die bekannte Textvorlage (Lukas 1, 46-55) um das altenglische Poem *Of a Rose* aus dem 15. Jahrhundert, die Antiphon *Sancta Maria* und einen Einschub aus dem *Sanctus* des Messordinariums als Kommentar zur Textstelle *Et sanctum nomen ejus*. Damit folgt er letztlich dem Vorbild Bachs, der in der Urfassung seines *Magnificat* von 1723 den Bibeltext durch weihnachtliche Einlegesätze ergänzt hatte. Am 26. Mai 1990 erklang Rutters jubelnder Mariengesang zum ersten Mal in der New Yorker Carnegie Hall, ein Jahr darauf folgte die englische Premiere in der Kathedrale von Coventry.

Eine der Spezialitäten von Rutters Musik ist die bestechende Liaison zwischen Text und „sound“, die Verbindung von Wort und Satz mit einer raffinierten Kombination aus Klangfarben und Rhythmen. Dahinter steckt eine relativ komplexe Harmonik, die sich aber nie selbst darstellt, sondern in organischen Spannungsbögen entwickelt; anders gesagt: Man kann diese Musik singen, wie einem der Schnabel gewachsen ist - richtige Noten freilich vorausgesetzt, ergänzt durch ein sicheres Gespür für Rutters moderne, enorm ausdrucksreiche Rhythmik. Dabei scheut der Komponist keine Berührung mit der Fülle an Gestaltungsmitteln, die in der europäischen „Neuen Musik“ hartnäckig als verpönt galten. „He is the music man for the people“, schrieb eine Zeitung, und auf die Frage nach der Eigenart seines mitreißenden Stils antwortete John Rutter in einem Interview: „Jemand sagte mir kürzlich: ‚Es ist merkwürdig: Ihre Musik lässt mich weinen, aber es sind keine Tränen der Traurigkeit; denn in dieser Musik findet sich in jedem Ausdruck der Trauer auch ein Gefühl von Freude und Trost.‘ Und jemand anderes meinte: ‚Ihre Musik berührt die Herzen der Menschen.‘ Wenn das wahr ist, so sind dies die schönsten Komplimente, die ich je erhielt, ergänzt durch jenes, zu sagen, ich sei ein guter Handwerker, wenn jemand meine Musik nicht mag.“

Holger Schneider

„Eine sanfte, glückliche Liebesszene...“

Samuel Barber, Adagio for Strings

Durch einen Dirigentenkollegen wurde Arturo Toscanini, damals Hauptdirigent der Salzburger Festspiele, Mitte der 30er Jahre auf den jungen amerikanischen Komponisten Samuel Barber aufmerksam gemacht. Der daraufhin ermunterte Barber schickte dem berühmten Italiener im Oktober 1937 sein *Essay Nr. 1 für Orchester* und das *Adagio for Strings*. Es kam keine Antwort, die Partituren wurden kommentarlos im Frühjahr zurückgeschickt.

Eine kleine Geschichte, nur allzu bekannt wie tausende ähnliche, von oftmals schicksalhafter Bedeutung für die einen, ohne Belang scheinbar für die anderen. Bevor sie in diesem Fall allerdings eine Wendung nimmt, sei das zweite der eingesandten Werke etwas näher beschrieben: „Diese göttliche Schönheit ist offensichtlich flüchtig, nicht greifbar und heimatlos in einer Welt materieller Werte; dennoch ist sie unverkennbar individuell und sich selbst genügend, und wenn sie vielleicht auch schon bald verblasst, so wird sie, indem sie Teil der Ewigkeit wird, doch nie wirklich erlöschen.“ (George Santayana)

Die Rede ist von einem der populärsten Musikstücke des 20. Jahrhunderts und der Musikliteratur überhaupt, der fünfstimmigen Bearbeitung des zweiten Satzes aus Barbers Streichquartett h-Moll op. 11 (1936), bekannt als *Adagio for Strings*. Vermutlich ist es in einigen Breitengraden auch eines der am häufigsten gespielten Stücke, wenn es beispielsweise zwischen 1943 und 1985 ganze 85mal auf dem Programm des Philadelphia Orchestra stand. Unzählige Male im Rundfunk gespielt, erklang es insbesondere als „our national funeral music“ zu prominenten Todesanlässen (Präsident Roosevelt, Albert Einstein, Prinzessin Grace von Monaco, John F. Kennedy) und wurde mehrfach als Filmmusik verwendet (*Platoon*, *Elephant Man*, *El Norte*). Von Barber selbst stammt eine Bearbeitung für Chor (*Agnus Dei* bzw. *Lamb of God*, 1967), weitere Transkriptionen entstanden etwa für Klarinettenensemble oder für Holzbläser. Dabei war dieser Geniestreich nicht Barbers erster großer Wurf, denn die Ouvertüre zu *The School for Scandal* wurde 1933 mit riesigem Erfolg durch das Boston Symphony Orchestra unter Serge Koussevitsky uraufgeführt (beiden begegnen wir bei Poulenc wieder), und Barber war mit einem Schlag berühmt.

Zurück zu unserer Geschichte: Im Sommer 1938 reiste Barber mit Gian Carlo Menotti zum Lago Maggiore, wo Menotti Toscanini treffen sollte. Barber jedoch blieb in Pallanza und begleitete seinen Freund nicht, krankheitshalber, wie Menotti angab. „Oh“, erwiderte Toscanini, „es geht ihm ausgezeichnet; er ist mir nur böse. Aber er hat gar keinen Grund dazu - ich werde nicht eines seiner Stücke, nein, ich werde seine beiden Stücke spielen.“ Diese glückliche Wendung - erst einen Tag vor der Probe fragte Toscanini noch einmal nach den Partituren, die er bereits auswendig kannte! - führte dazu, dass am 5. November 1938 abends 10 Uhr bei einer Rundfunksendung des NBC Sinfonieorchesters das *Adagio* über den Äther ging und zum größten Triumph für Sam Barber wurde. Toscanini nahm es mit auf Tournee nach England und nach Südamerika, wo auf diese Weise zum ersten Mal ein Werk eines Nordamerikaners öffentlich gespielt wurde. Bei der Premiere in Russland 1945 weigerte sich das Publikum, den Saal zu verlassen, bevor Stokovsky es wiederholt hatte.

Und das Geheimnis dieses wunderbaren Streicherstücks? Vielleicht liegt es in der ebenso mutigen wie einfachen Interpretation durch Barbers älteren Komponistenkollegen und brillanten Musikkritiker Virgil Thomson verborgen: „Ich denke, es ist eine Liebesszene... eine detaillierte Liebesszene... eine sanfte, glückliche Liebesszene... keine von der dramatischen Art, aber eine sehr befriedigende.“

“Endlosmakkaroni“ mit einem Hauch Jasminduft...

Francis Poulenc, Gloria

Als er Barbers Sonate für Klavier kennenlernte, schrieb Francis Poulenc an Yvonne de Casa Fuerte: „Er ist sicherlich der beste Amerikaner“ (20. Februar 1950) und eine Woche später, an Darius Milhaud, nur noch: „Er ist der Beste.“ Die beiden haben sich auch 1953 in Italien getroffen, doch es gibt einen weiteren Anknüpfungspunkt: Samuel Barbers Mutter war eine begabte Klavierspielerin, und auch Poulencs Mutter Jenny war eine lebenslustige gebildete Pianistin, der er nach eigenen Aussagen den Hang zu Ulk, Schabernack und Frivolität verdankte. Als Jüngster in der „Groupe des Six“ entsprach Poulenc damit ganz und gar dem von Cocteau proklamierten Archetypus jener Mischung aus Humor, gewitzter Urbanität, Antiakademismus und kultiviertem Dilettantismus.

Leider kommen wir nicht umhin, ein wenig an diesem Mythos zu kratzen. Als 1920 ein Artikel des Kritikers Henri Collet erschien, in dem er einigermaßen willkürlich, aber werbewirksam die Namen von sechs völlig unterschiedlichen Komponisten als „Groupe des Six“ bezeichnete, die er an einem ganz gewöhnlichen Abend in dieser Runde getroffen hatte, war der Autor wahrscheinlich nicht einmal der Erfinder jenes geheimnisvollen Namens. Von den Sechsen (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre), die nie vorhatten, sich zu einer Gruppe zusammenzufassen, schied Durey bald aus (5), Honegger meinte, auch Jacques Ibert, Roland-Manuel, Claude Delvincourt und Jean Wiéner gehörten dazu (10). Henri Davenson sagte, es seien eigentlich 5 oder eher 4, wenn nicht gar 3, und Emile Vuillermoz sprach ironisch von den 6, die nicht mehr als 5 sind und das Talent von vieren haben. Für Erik Satie, der von Cocteau zum Ahnherrn der 6 erklärt wurde (?), waren es nur 3. Alles klar?

Der häufig zitierten Mischung aus „moine“ (Mönch) und „voyou“ (Lausbub), mit der der Musikkritiker Claude Rostand den Charakter Poulencs einzufangen suchte, begegnen wir bereits im Elternhaus. Die eine Seite waren die entzückenden Vergnüglichkeiten der Welt seiner Mutter, die Neigung zur „adorable musique mauvaise“ (herrlich schlechten Musik), aber auch Surrealismus, Nightclub, Music Hall, provozierende Simplizität; die andere Seite sein großes Interesse für Architektur, Literatur und Religion, schließlich sein Lebenstraum, Komponist zu werden - der Vater, aus einer streng katholischen Familie stammend, hatte den Abschluss am Lyceum zur Bedingung gemacht. „Janus Poulenc“, wie er sich selbst bezeichnete, sagte später, wie immer mit einem Schuss Selbstironie: „Wenn ich einerseits religiöse Motetten schaffen konnte und andererseits kleine Lieder, die klingen, als könnte man sie in der Rue de Lappe nahe der Bastille vor sich hinsummen, dann kommt das daher, dass ich sowohl das Milieu der Pfarrer wie das der Taugenichtse kenne und liebe.“

Nach dem Tod des Vaters 1917 wandte sich Poulenc vom Katholizismus ab. Erst 1936, auf einer Pilgerreise zum südfranzösischen Rocamadour, kurz nachdem sein Freund Pierre-Octave Ferroud bei einem Autounfall ums Leben kam, war er von der Jungfrauenstatue aus schwarzem Holz derart überwältigt, dass er die *Litanies de la Vierge Noir* schreiben musste; es folgte eine Serie hochexpressiver geistlicher a cappella-Werke. In den *Entretiens avec Claude Rostand* sagte Poulenc: „Wenn man meine geistlichen und weltlichen Chorwerke besser kennen wird, wird man ein genaueres Bild meiner Persönlichkeit haben und sehen, daß ich nicht ausschließlich der Komponist von *Biches* und *Mouvements perpétuels* bin. Das ist jedenfalls meine Hoffnung.“ Und kurz vor seinem Tod: „Ich glaube, daß ich den besten und authentischsten Teil meiner selbst in meine Chormusik hineingegeben habe. Wenn sich in fünfzig Jahren noch irgend jemand für meine Musik interessieren sollte, wird dies aufgrund meiner Chormusik [...] sein.“

Virgil Thomson, der Barbers *Adagio* mit einer Liebesszene verglich, war auch der Empfänger eines Briefes vom 6. Februar 1960, in dem sein Verfasser Francis Poulenc überglücklich ausrief: „Mein Gloria ist fertig, G-Dur, G-Dur!“ Offenbar war Poulenc sehr erleichtert, wenn man den umfangreichen Briefwechsel der Monate zuvor verfolgt: „Ich kämpfe mit meinem Gloria“, schrieb er etwa Mitte August 1959 an André Jolivet. Immer wieder versichert er sich kleiner Teilerfolge, um doch im nächsten Moment wieder unzufrieden zu sein. Eine Art Resümee dieses schwierigen Prozesses findet sich in einem Brief an Pierre Fournier („Mon ange celliste“), zwei Monate nach der Premiere des Werkes: „Ja, das Gloria ist gut gelaufen, aber ich bin wie Du ein ewig Unruhiger. Vielleicht liegt das daran, daß wir immer das Beste aus uns herauslassen.“ (10. März 1961)

Nach dem großen Erfolg seiner zweiten Oper *Dialogues des Carmélites* (1957) gab die Koussevitsky Foundation Anfang 1957 bei Poulenc eine Sinfonie zum Andenken an Serge und Nathalie Koussevitsky in Auftrag, der bestand aber auf einem Vokalwerk und erbot sich nach einigem Hin und Her (im Gespräch war auch eine Messe), ein festliches *Gloria* nach dem Vorbild Vivaldis zu schreiben, mit „wiederholten Worten in jeder Hinsicht [...] Das Latein erlaubt diese Art von Endlosmakkaroni.“ (an Bernard Gavoty, 18. April 1959). Die Entstehung der Komposition (Mai 1959 bis Juni 1960) ist durch eine Reihe weiterer Briefe dokumentiert, die allesamt lesenswert sind; so schreibt Poulenc an Benjamin Britten: „Actuellement j'orchestre mon Gloria dans le Midi [in Südfrankreich]“ (2. April 1960) oder meint gegenüber Charles Munch, dem Dirigenten der Uraufführung: „Trotz meiner 61 Jahre glaube ich, dass es ein recht junges Werk ist.“

Charles Munch, Chef der Boston Symphony, hatte bereits 1950 das Klavierkonzert mit Poulenc als Solist uraufgeführt. Am 20. Januar 1961 stand er zur Premiere des *Gloria* in Boston am Pult, obwohl Poulenc während der Proben enttäuscht konstatieren musste: „Der liebe, reizende, vorzügliche Charlie hat überhaupt nichts verstanden.“ Zwei weitere Briefstellen an seinen Sänger-Partner Pierre Bernac zeigen allerdings auch hier eine Wendung zum Guten: „Es ist sicher das, was mir am besten gelungen ist.[...] Es gibt in den Chören keine einzige Note, die zu ändern wäre, und wenigstens die Damen schreien sich bei dem As, das so hoch ist, nicht die Lunge aus dem Hals.“ (20. Januar 1961), und schließlich: „Nun also, mein Kind für einen Triumph, es ist ein Triumph! [...] Marlene Dietrich war da, Begückungsküsse, Fotos usw.“ (23. Januar 1961)

Auch in seinem *Gloria* tritt uns Poulenc als Mönch und Lausbub entgegen. Ist das Werk zweifelsohne von einer eleganten, sanften Fröhlichkeit gekennzeichnet, hat es schlichte wie schwärmerische Momente, birgt es Augenblicke leidenschaftlicher Glut wie sanfter Zuversicht, endet es mit schwebendem Sopransolo auf einem dieser wunderbaren Pianissimo-Akkorde, so folgt doch gleich als zweiter Satz das frech-profane *Laudamus te*, zu dem Poulenc in Reaktion auf den kleinen Skandal, den dieser Satz hervorrief, schrieb: „Ich musste beim Komponieren unwillkürlich an diese Fresken von [Benozzo] Gozzoli denken, auf denen die Engel die Zunge herausstrecken, und auch an diese ernsthaften Benediktinermönche, die ich einmal habe Fußball spielen sehen.“

„Meine Musik ist mein Selbstporträt“, sagte Poulenc. Es bleibt wohl müßig verstehen zu wollen, dass weiterhin versucht wird, dieser wunderbaren Musik Stempel aufzudrücken - denken wir nur an den unerquicklichen Begriff des Neoklassizismus. Natürlich könnte man diese Musik sezieren, aber es bringt nichts - Poulenc verbat sich jede Art von stilistischer Katalogisierung und sorgte wohl selbst am besten für blumigere Vergleiche: So wie sich Milhaud in 50er Jahren augenzwinkernd eine „mediterrane Dodekaphonie“ wünschte, war Poulencs Ideal dieser Zeit eine Musik, die nach Jasmin duftete...

Clockwork Toccata

Aktionsmusik rund um den italienischen Komponisten Fulvio Caldini

Mittwoch, 5. September, 13.00 Uhr Hospitalkirche

Amsterdam Loeki Stardust Quartett

Daniël Brüngen, Andrea Ritter, Daniel Koschitzki, Karel van Steenhoven Blockflöte

Anonymus (14. Jahrhundert)

Salterello

Fulvio Caldini (geb. 1959)

Fade Control op. 47c

Chiel Meijering (geb. 1954)

Sitting Ducks

Anke Brouwer (geb. 1976)

FreeZzz

Fulvio Caldini (geb. 1959)

Clockwork – Game op. 72a

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Adagio und Allegro f-Moll KV 594

für ein Orgelwerk in einer Uhr

Fulvio Caldini

Christe op. 59c

Sören Sieg (geb. 1966)

Mavumo ya uana (Kindheitsklänge – Afrikanische Suite Nr. 3)

Siku ya kuzaliwa (Der Geburtstag)

Kuagana (Der Abschied)

Simo nzuri (Die gute Nachricht)

Konzertdauer etwa eine Stunde

Keine Pause

+ + + aktionsmusik + bitte absolute vorsicht + stop + klarnamen des erstgenannten nicht ermittelbar + nennt sich anonymus und taucht im www knapp zwei millionen mal auf + abgleich mit biometrischer datenbank dringend erforderlich + stop + identität fulvio caldini bestaetigt + arbeitet am konservatorium in mailand + komponist kontinuierlicher musikwissenschaftlicher herausgeber + fade control und clockwork game im stil der nordamerikanischen minimal music + letzteres werk fuer das alsq geschrieben + stop + bei chiel meijering aus amsterdam bitte obacht + vermisch gern musikalische genres wie popmusik jazz avant-garde klassik und weltmusik miteinander + setzt spontan alles in musik um was ihm in den kopf kommt + unbedingt auf verdächtiges ticken achten + stop + anke brouwer studierte erst blockflöte und wandte sich dann ganz der komposition zu + grosse affinität zu elektronischer und computermusik + studierte bei louis andriessen in den haag und lernte zeitweilig auch bei meijering + stop + mozart mittlerweile ohne gefahrenpotential + als arbeitssuchender mit migrationshintergrund erfolglose bewerbungen in muenchen und mannheim + komponierte trauermusik werk 594 widerwillig aus anlass der ausstellung des mausoleums fuer feldmarschall laudon in wien + stop + soeren sieg + spielt singt und arrangiert bei comedy lalalu + macht dort gern auch mozart nach + erhoehte vorsicht + als jugendlicher mitglied des totalverweigererkollektivs die deserteere + finanzierung des soziologischen studiums mittelstaetigkeit als klavierbegleiter + musikstudium in hamburg + seine blockflötensuiten mittlerweile sogar in japan bekannt geworden + gefaehrlich viel sei tiger intellektueller + stop + daher akute wetterwarnung fuer heute mittag + orkanartig stuermisch bewegt + stop + gezeichnet schneider i ba + + +

AKADEMIEKONZERT



INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE
STUTTGART

ARTHUR HONEGGER

Jeanne d'Arc au bûcher



2. & 3. APRIL 2011
LIEDERHALLE BEETHOVENSAAL

AKADEMIEKONZERT 5

Saison 2010-2011

Samstag, 2. April 2011 19:00 ■ Sonntag, 3. April 2011 18:00

LIEDERHALLE STUTTGART, BEETHOVEN-SAAL

Einführung eine Dreiviertelstunde vor Beginn: Holger Schneider

Konzertdauer etwa 90 Minuten – Keine Pause

IMPRESSUM *Herausgeber* ■ INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

Künstlerischer Leiter ■ KMD Prof. D. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling
Vorsitzender des Vorstands ■ Prof. Dr.-Ing. E.b. Berthold Leibinger
Intendant ■ Christian Lorenz

Text ■ Holger Schneider (Originalbeitrag).

Die deutsche Standard-Übertragung des Librettos von Hans Reinbart (sie orientiert sich an den Gesangsparts) wurde 2001 für die Bachakademie überarbeitet.

Redaktion ■ Dr. Michael Gassmann, Jürgen Hartmann

Abbildungen ■ Holger Schneider (Gächinger Kantorei Stuttgart), Henrik Hoffmann (RSO), Künstleragenturen / privat, Archiv Bachakademie.

Die weiteren Abbildungen wurden folgenden Publikationen entnommen:

Jeanne d'Arc, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Herbert Nette, Reimbek bei Hamburg 1977; Jeanne d'Arc pendant la Grande Guerre, Ausstellungskatalog, Domremy-La-Pucelle 2008; Pierre Meylan, Arthur Honegger. Humanitäre Botschaft der Musik, deutsch von Hans Ulrich Ganz, Frauenfeld 1970; Willy Tappolet, Arthur Honegger, Zürich 1954; Wikimedia Commons.

Umschlag & Gestaltung ■ vjp i-arts.net

Satz & Druck ■ Werner Böttler GrafikSatzBildDruck

VORSCHAU **AKADEMIEKONZERT 6**

Samstag ■ 21. Mai 2011 ■ 19 Uhr ■ ABO A

Sonntag ■ 22. Mai 2011 ■ 18 Uhr ■ ABO B

Kultur- und Kongresszentrum Liederhalle, Beethoven-Saal

Einführung: eine Dreiviertelstunde vor Konzertbeginn mit Dr. Michael Gassmann

Musikalischer Salon am Donnerstag, 19. Mai in der Bachakademie

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe b-Moll BWV 232

JULIA SOPHIE **WAGNER** Sopran

INGEBORG **DANZ** Alt

THOMAS **HOBBS** Tenor

KONSTANTIN **WOLFF** Bass

GÄCHINGER **KANTOREI** & BACH-COLLEGIUM STUTTGART

HELMUTH **RILLING** Leitung

27. August bis 18. September 2011

MUSIKFESTUTTART »WASSER«

Bitte beachten Sie die Publikationen und die Internetseiten der Internationalen Bachakademie Stuttgart [www.bachakademie.de]

ARTHUR HONEGGER (1892-1955)

Jeanne d'Arc au bûcher

(Johanna auf dem Scheiterhaufen)

Dramatisches Oratorium in einem Prolog und elf Szenen

Libretto von Paul Claudel

SYLVIE ROHRER *Sprecherin (Jeanne d'Arc)*

EÖRS KISFALUDY *Sprecher (Frère Dominique)*

KAREN WIERZBA *Sopran (La Vierge)*

LETIZIA SCHERRER *Sopran (Marguërite)*

KISMARA PESSATTI *Alt (Cathërine)*

JEAN-NOËL BRIEND *Tenor*

FRANÇOIS LE ROUX *Bass*

NN *(Une Voix d'Enfant)*

Mitglied des Collegium Iuvenum Stuttgart

MARTINE SANITER *(La Mère aux Tonneaux)*

STEFAN MÜLLER-RUPPERT *(L'Âne u. a.)*

JEAN-PIERRE OUELLET *(Bedford u. a.)*

FLORIAN SCHMITT-BOHN *(Guillaume de Flavy u.a.)*

Mitglieder der Gächinger Kantorei Stuttgart

KNABENCHOR COLLEGIUM IUVENUM STUTTGART

FRIEDEMANN KECK *Einstudierung*

GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART

STEFAN WEILER *Einstudierung*

RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR

HELMUTH RILLING *Leitung*

BESETZUNG

Sprechrollen:

Jeanne d'Arc (Johanna), Frère Dominique (Bruder Dominik), Récitant (Erzähler), Héraut (Der Herold), L'Appariteur (Der Zeremonienmeister), Héraut III, L'Ane (Der Esel), Regnault de Chartres, Bedford, Guillaume de Flavy, Jean de Luxembourg, Heurtebise (Mühlenwind), La Mère-aux-Tonneaux (Mutter Weinfass), Le Clerc (Der Schreiber), Un Prêtre (Ein Priester)

Gesangspartien:

La Vierge (Die Heilige Jungfrau), Sopran; Une Voix (Eine Stimme), Sopran; Une Voix d'Enfant (Eine Kinderstimme), Sopran; Pecus I (Das Schaf), Sopran; Marguerite (Margarethe), Mezzosopran; Cathérine (Katharina), Alt; Porcus (Das Schwein) Tenor; Une Voix, Tenor; Héraut I (Herold), Tenor; Le Clerc (Der Schreiber), Tenor; Une Voix, Bass; Héraut II, Bass

Chor:

SSAATTBB, Kinderchor

Orchester:

2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, Piccoloklarinette, Klarinette, Bassklarinette, 3 Altsaxophone, 3 Fagotte, Kontrafagott, Piccolotrompete (in D), 3 Trompeten, 3 Posaunen, Bassposaune/Tuba, 2 Klaviere, Pauken, Schlagzeug (2 Spieler: Tam-Tam, Große Trommel, Kleine Trommel, Rührtrommel, Becken, Tambourin, Triangel, Holzblock, Ratsche), Celesta, Ondes Martenot, Streicher.

TEXT

Paul Louis Charles Marie Claudel (1868–1955): *Jeanne d'Arc au bûcher*, Oratorio dramatique en XI scènes (1934); Edition: Collection »Une oeuvre, un portrait«, Éditions de la N. R. E., Paris 1939; Prolog (1944)

Ida Rubinstein, Arthur Honegger und Paul Sacher in Basel, Mai 1938, Fotografie von C. Walter Höflinger



ENTSTEHUNG

Anfang Juli 1934 eröffnete die russische Tänzerin, Choreographin und Mäzenin Ida Rubinstein Honegger ihren (möglicherweise bereits ein Jahr zuvor entstandenen) Plan eines »Mysterienspiels« über die Figur der Jeanne d'Arc. Im November schrieb sie Paul Claudel und bat ihn um einen Text dazu. Darauf trafen sich die drei zu Gesprächen im Hôtel Crillon in Paris. Claudel lehnte ab; das oft dramatisierte Thema bedürfe keiner weiteren Aufarbeitung. Eine Art Eingebung wandelte den Sinn des Dichters. 14 Tage darauf, gegen Jahresende, war der Text fertig. In Paris, auf dem Rigi-Klösterli und in Perros Guirec an der Meeresküste der Bretagne entstand die Partitur: Am 3. Januar 1935 begann Honegger mit der Komposition, am 30. August beendete er sie, und am 24. Dezember folgte die Orchestrierung. Der Prolog wurde erst 1944 hinzugefügt; in der so erweiterten Form wurde das Oratorium nach der Befreiung Frankreichs in der Pariser Oper 1945 aufgeführt.

AUFFÜHRUNGEN

Uraufführung am 12. Mai 1938 unter der Leitung von Paul Sacher im Großen Musiksaal in Basel mit dem Basler Kammerchor und Kammerorchester; Jeanne: Ida Rubinstein

Französische Erstaufführung konzertant: am 6. Mai 1939 in Orléans im Rahmen der traditionellen Jeanne-d'Arc-Festspiele mit dem Orchestre Philharmonique de Paris und den Choeurs de Félix Raugel unter Leitung von Louis Fourestier; Jeanne: Ida Rubinstein

Am 12. Mai 1939 fand die zweite von Paul Sacher geleitete Aufführung im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung in der Zürcher Tonhalle statt. In Paris kam das Werk konzertant am 13. Juni 1939 im Palais Chaillot (Jeanne: Marie-Hélène Dasté) unter Leitung von Charles Münch und im Mai 1943 im Salle Pleyel (Jeanne: Mary Marquet) unter Honeggers Leitung zur Aufführung. Als im Sommer 1941 in Lyon die Musiker- und Schauspieltruppe des »Chantier orchestral« in Verbindung mit dem Kommissariat für arbeitslose Musiker und der Gruppe »Jeune France« gegründet wurde, wählte sie das Mysterienspiel Claudels und Honeggers, um es unter dem Dirigenten Hubert d'Auriol in mehr als vierzig Städten des nicht besetzten Frankreichs aufzuführen. Die szenische Uraufführung (ohne Zustimmung Ida Rubinsteins) fand im Rahmen der Juni-Festspiele des Stadttheaters Zürich am 13. Juni 1942 in deutscher Sprache nach der freien Übertragung Hans Reinharts statt (Jeanne: Maria Becker, Dominique: Heinrich Gretler; Regie: Hans Zimmermann, Dirigent: Paul Sacher). Erst am 18. Dezember 1950 erlebte *Jeanne d'Arc* ihre erste szenische Aufführung an der Pariser Opéra (Jeanne: Claude Nollier, Dominique: Jean Vilar; Dirigent: Fourestier). Dort wurde das Werk bis 1959 dreiundneunzigmal gespielt. Aufsehen erregte eine Inszenierung von Roberto Rossellini für das Teatro San Carlo Neapel 1953, nicht zuletzt wegen der Besetzung Jeannes mit Ingrid Bergman (Dirigent: Gianandrea Gavazzeni), die in den folgenden Jahren in wechselnder Besetzung, aber immer mit Bergman an verschiedenen europäischen Bühnen gezeigt wurde (so in Mailand 1954, Opéra Paris 1954, Palermo 1955). *Jeanne d'Arc* wurde schnell zu einem Standardstück an allen großen Bühnen. In Deutschland (erstmalig 1947 in Berlin, Städtische Oper; Jeanne: Käthe Braun, Dominique: Hannsgeorg Laubenthal, Regie: Werner Kelch, Dirigent: Robert Heger) und in der Schweiz gehörte es bis weit in die 1960er Jahre zum Repertoire fast aller großen und mittleren Bühnen (Stuttgart 1952; Bielefeld 1952, Regie: Hans Werner Henze; München 1953, Dirigent: Rudolf Kempe).

QUELLEN

Originalpartitur:
datiert mit Paris,
24. Dezember 1935 (Paris,
Bibliothèque Nationale,
Dépt. Musique, Ms 17 698)
Erstdruck:
Paris Ed. Maurice Senart
Ersteinspielung: 1942
(His Master's Voice) in
Brüssel
Verwendetes Material:
Edition Salabert,
Paris 1939

DIE »HANDLUNG«

Bezugspunkt der Geschehnisse in Claudels Mysterienspiel ist der Moment unmittelbar vor der Hinrichtung der Jeanne d'Arc in Rouen am 30. Mai 1431. Davon ausgehend wird ihr Schicksal mithilfe eines himmlischen Buches in einer Folge teils realer, teils imaginärer Rückblicke dargestellt, die allerdings chronologisch nicht aufeinander folgen. Wie im Moment des Sterbens das ganze Leben gleich einem Film nochmals vorüberzieht, scheinen sich in wenigen schrecklichen Minuten der verurteilten Jeanne Erinnerungen und Reflexionen, Erlebtes und Nicht-Erlebtes, Seelenzustände und Erkenntnisse zu offenbaren. Die Grenzen zwischen den zeitlichen Ebenen verschwimmen dabei oder werden ganz aufgehoben. Die einzige reale Gestalt ist Jeanne selbst, während alle anderen Personen als Symbolträger oder in allegorischer Überzeichnung erscheinen.

PROLOG



Jeanne d'Arc bei der Befreiung von Orléans, Jules-Eugène Lenepveu, Ende 19. Jh.

Finsternis. Düsteres Raunen. Tiefes Dunkel über dem besetzten Frankreich des Jahres 1430 wie auch damals, zur Zeit des Hundertjährigen Krieges um 1430. Claudel zitiert Bibelworte der Schöpfungsgeschichte: Gottes Geist schwebt über dem Chaos »der Seelen und Herzen«. Der Solosopran klagt mit französischen Worten des »De profundis clamavi«, die der Chor später lateinisch aufnimmt. Flehentliche Bitte, Gott möge das Volk aus dem Rachen wilder Löwen und von der Macht der Einhörner erretten. Inmitten aller Mutlosigkeit eine Stimme: »Es war einmal ein Mädchen namens Jeanne.« Der Chor klammert sich an das Fünkchen Hoffnung: »Tochter Gottes, mach' Dich auf!« – »Va! va! va!« Vielleicht vermag sie es wirklich, das Band der Liebe mit neuer Kraft zu festigen: »Es war einmal ein Mädchen namens Jeanne... ein Kind namens Jeanne... eine Jungfrau namens Jeanne.«

ERSTE SZENE: Die Stimmen des Himmels



Jeanne zur Krönung in Reims,
Ölgemälde von Jean Auguste
Dominique Ingres, 1854

Unheimliches Hundegeheul in der Nacht als Zeichen der Gewalt des Bösen. Stöhnende Chorstimmen und verzerrtes Gelächter im Blech. Dann Schweigen und schmerzliche Versunkenheit. Aufhellung: Akkorde des Chores mit geschlossenem Mund, darüber die Weise der Nachtigall aus der neunten Szene. Stimmen im Pianissimo: »Jeanne, Jeanne, Jeanne!«

ZWEITE SZENE: Das Buch



Angriff auf Paris,
Les Vigiles de Charles VII, 15. Jh.

Eine laute Männerstimme wiederholt: »Jeanne, Jeanne, Jeanne!« – Mit Ketten am Pfahl des Scheiterhaufens gefesselt, fragt Jeanne nach dem, der sie ruft. Ihr antwortet die vom Himmel herabgestiegene Erscheinung von Frère Dominique, Gründer des Dominikanerordens. Sie erkennt ihn. Dominique trauert über die Schande, die seiner Bruderschaft durch ihre verirrten Mitglieder

widerfuhr, als sie die Gottgesandte in einem schändlichen Prozess verurteilten. In seinen Händen hält er ein dickes Buch. Es enthält, von Engeln auf ewig ins Himmlische übersetzt, Jeanne's ganzes Leben, das sie nun noch einmal erleben wird. Da sie nicht lesen kann, liest Bruder Dominique ihr die Wahrheit über die Geschehnisse vor.

DRITTE SZENE: Die Stimmen der Erde

Jeanne kann es nicht fassen: Sie wird als Ketzlerin, Hexe und Abtrünnige, als Gottesfeindin, Königsfeindin und Feindin des Volkes beschimpft. Sie sei eine Dirne der Hölle und Werkzeug des Satans und muss bei lebendigem Leib verbrannt werden! Entsetzt hört sie, wie das geliebte Volk ihren Tod fordert und in eine Hysterie aus französischen und lateinischen Hassrufen ver-



Die Gefangennahme
vor Compiègne,
Les Vigiles de Charles VII,
15. Jh.

fällt. Die von ihr so verehrten Priester bezichtigen sie als vom Geist der Schlange besessene Hure. Die aufgebrauchte Menge schreit: »Lex est!« und verfällt in ein abgehacktes, sarkastisches Kichern. Im Orchester tönen auf- und absteigende chromatische Arpeggien wellenförmig wie Feuerflammen (Ondes Martenot!). In einer Art Déjà-vu spürt Jeanne den erstickenden Rauch und die Hitze der Flammen. Bruder Dominique erklärt der immer noch fassungslosen Frau, es seien nicht die Priester, nicht die Menschen, die sie richten werden, sondern Tiere, verborgen hinter menschlicher Maske.

VIERTE SZENE: Jeanne, den Tieren ausgeliefert



Bischof Pierre Cauchon,
Initiale, Miniaturmalerei,
15. Jh.

Der Prozess wird aufgerollt, damit Jeanne sieht, wer sich hinter den Larven verbirgt. Fanfaren verkünden die Ankunft des Gerichtshofes. Doch es gibt Probleme, denn wichtige Tiere wollen die Prozessführung nicht übernehmen. Vorsitzender des Gerichts wird schließlich, da Tiger, Fuchs und die Schlange sich verweigern, auf eigenen Antrag das Schwein (Porcus, cochon – Pierre Cauchon, Bischof von Beauvais). Es empfängt den Jubel der Menge als Jazzparodie: Es lebe das Schwein, es ist schön wie die Lilie unter den Dornen, es gibt keinen trefflicheren Richter, die Nase der Nasen kann Trüffel von Kartoffeln unterscheiden. Die Beisitzer sind – »Bäh! Bäh!« – die Schafe, der Esel (Asinus) macht den

Schreiber. Die Menge bricht in ein diabolisches Lachen aus und stimmt einen burlesken Chor an. In Rückblende sieht Jeanne sich selbst, wie sie in Fesseln vorgeführt wird. Das Schwein verliert in schrägem Küchenlatein (latin de Fouarre) Anklage und Urteil in einem Atemzug und fälscht gemeinsam mit dem Esel Jeanne's Aussage, um sie als Hexe, die mit dem Teufel paktiert, verurteilen zu können. Tumbes Skandieren der Menge: Sie soll verbrannt werden! Die ganze Gerichtsszene spielt als wilde Jahrmarkts-Musik, in der sich die unterschiedlichen Stile und Motive auf groteske Weise vermischen.

FÜNFTE SZENE: Jeanne am Pfahl



Jeanne wird an den Pfahl gebunden, Buchmalerei um 1484

Die dämonische Vision der Gerichtsszene ist verschwunden. Jeanne findet sich wieder in der Nacht. Von neuem vernimmt man das Heulen des Hundes, eine Akkordfigur, die am Ende zum Motiv des Todes wird. Erst jetzt fragt Jeanne ängstlich nach den unheimlichen Lauten. Bruder Dominique erklärt, dass sei kein Hund, sondern Yblis, der einsam und verzweifelt in den Tiefen der Hölle jault. Jeanne fragt sich noch immer, warum alles, was auf der Welt ehrwürdig ist, sie einmütig verdammt. Alle,

auch die Engel haben sie im Stich gelassen. Dominique möge aus dem Buch weiter vorlesen. So erfährt sie, dass nicht sie, sondern ihre Richter Diener des Teufels seien. Auf ihre Frage, wie sie als das unbedeutende, arme Hirtenmädchen aus Domrémy hier hineingeraten sei, gibt er zur Antwort, sie sei das Opfer im Kartenspiel eines närrischen Königs.

SECHSTE SZENE: Die Könige oder Die Erfindung des Kartenspiels



Duc de Bedford mit »Puddingschüsselfrisur«

Vor Jeanne Augen entwickelt sich die pantomimische Darbietung des absurden Kartenspiels als bittere Satire auf die perfiden politischen Mächtschaften der Mächtigen. Der Herold stellt die Könige und ihre Damen vor: den König von Frankreich (begleitet von der Torheit), den König von England (mit seiner Dame Hochmut) und den Herzog von Burgund (mit der Habsucht). Als vierter König mischt der Tod mit, seine Dame ist die Wollust. Die Könige wechseln wieder und wieder ihre Plätze, während ihre Laster – Damen, die nur Lust und Liebe im Kopf haben – auf ihren Plätzen bleiben. Entschieden wird das Spiel jedoch durch die Buben, durch den französischen Adel: ihre Hoheiten Herzog von Bedford, Johann von Luxemburg,

Regnault de Chartres und schließlich Guillaume de Flavy – keine Hoheit, aber extrem aktiv. Man sticht, man trumpft. Wer gewinnt, verliert, und wer verliert, bekommt das Geld. Jeanne versteht gar nichts mehr. Dominique kann ihr die krude Logik des Spiels nicht verdeutlichen, das in der Musik als steifes, ironisch-pompöses Ballett wiedergegeben wird. Nach der dritten Partie händigt

Wilhelm von Flavy den Einsatz – die Jungfrau – dem Herzog von Bedford für England aus. »Guten Tag, meine Herrn, und auf ein frohes Wiedersehen.« Aus der Ferne psalmodieren tiefe Stimmen »comburatur igne« – Sie soll im Feuer sterben.

SIEBTE SZENE: Katharina und Margarethe



Buchillustration, 15. Jh.

Glockengeläut in der Nacht. Die vier Akkorde werden zu einem Klangmotiv, das wie eine ostinate Bassfigur bis zum Ende der Partitur in variiert Gestalt wiederkehrt, und das schon in der dritten Szene angedeutet ist. Aus diesen Glocken steigen die Stimmen der Heiligen; sie ertönen auf dem Höhepunkt des königlichen Krönungszuges; am Ende zerbröckeln sie und zerfallen wie Staub. Dominique behauptet, es seien Totenglocken, doch Jeanne erkennt in ihnen die geliebten Stimmen ihrer beiden Schutzheiligen Katharina und Margarethe wieder, die für sie den Beistand Gottes,

Jesu und Marias erbitten. Jeanne erzählt Dominique, dass es dieselben Stimmen sind, die sie aufforderten, ihr Dorf zu verlassen, um den König durch Frankreich nach Reims zu führen. Erneut in der Zeit zurückgehend, erlebt sie noch einmal die Krönung des Dauphin Charles.

ACHTE SZENE: Der König zieht nach Reims



Charles VII., Ölgemälde von Jean Fouquet, Musée de Louvre, Paris

Das Volk feiert ein Freudenfest mit Liedern, Tänzen und Reigen. Die lange Zeit getrennten Hälften Frankreichs, symbolisiert durch den Bauern »Heurtebise« (Mühlenwind, für den Norden mit seinem Reichtum an Getreide) und »La Mère aux Tonneaux« (Mutter Weinfass, für den Süden mit seinen Weinbergen), werden endlich wieder vereinigt. Picardischer Speckkuchen wird mit Wein begossen, während sich Lieder und Tänze zu hinreißendem Schwung steigern. Ein Schreiber ruft die Menge zur Ordnung und fordert sie auf, eine aus lauter Gebeten zusammengeflickte Hymne einzustudieren, die den neuen König,

der in Reims als Charles VII. gekrönt werden soll, bei seinem Einzug gebührend begrüßen soll. Man singt die Antiphon »Adspiciens a longe«. Der Königsmarsch kommt immer näher, sämtliche Glocken erschallen in hoch übereinander getürmten Akkorden. Während der Zug sich wieder entfernt, rühmt sich Jeanne als die wahre Urheberin dieses Triumphs, Dominique aber berichtigt sie: »Es ist Gott, der das getan hat!« Und Jeanne: »Es ist Gott im Bunde mit Jeanne!« Währenddessen erheben sich die anklagenden Stimmen der Erde aufs Neue.

NEUNTE SZENE: Das Schwert der Jungfrau



La Pucelle, Initiale, Miniaturmalerei, 15. Jh.

Der Tag bricht an, und in den letzten Sternen sieht Jeanne ihre Jugend. Sie hört die Stimme der heiligen Margarethe im Himmel, vereint mit dem Gesang der Nachtigall in ihrem Heimatdorf Domrémy mitten in der Maienblüte: »Wie schön ist diese Normandie, so rot, so rosenfarben! Rot vor Glück und rosenfarben gleich der Unschuld.« Sie vernimmt die Melodie des lothringischen Volksliedes Trimazô. Kinder singen das Volkslied »Mois de mai, c'est le joli mois de mai«. Jeanne bittet Dominique, dessen Buch nur noch ein goldenes Schriftzeichen enthält, zuzuhören. Auf die Frage des Mönches nach ihrem Schwert erklärt sie, all ihre Kraft aus ihrer Heimat Lothringen und aus ihrem Glauben an die Auferstehung empfangen zu haben. Ihr Schwert heiße nicht Hass, sondern Liebe. In diese Erinnerungen hinein rufen die Stimmen des Himmels erneut ihre Schwester; Katharina verkündet Jeannes Ende in Rouen. Die Akkorde des Glockenmotivs zerfallen, während sich Chorstimmen erheben: »Aber es bleibt die Hoffnung, die da ist die stärkste... Aber die Freude ist die stärkste!« Auf diesem Höhepunkt, der mit den Ondes Martenot eine unvergleichliche Atmosphäre erreicht, bekennt Jeanne: »Doch es ist Gott; er ist der Stärkste!«

ZEHNTE SZENE: Trimazô

Mit gebrochener Stimme müht sich Jeanne, das »Trimazô« noch einmal zu singen, das lothringische Lied ihrer Kindheit, das vom Körnlein erzählt, welches über sein Mehl Bescheid weiß, und vom Ei, dass sich seiner Herkunft vom Huhn im klaren ist. Das Lied endet mit dem

Jeannes Wappen: Schwert, Krone, Lilien



Vers: »Wir brauchen nur ein Lichtlein klein, um es der Jungfrau darzubringen«. Die ergreifende aufsteigende Akkordfolge mit den Ondes Martenot schließt mit Jeannes Erkenntnis: »Ich selbst, ich werde dieses Lichtlein sein.«

ELFTE SZENE: Jeanne in den Flammen



Wandgemälde von Jules-Eugène Lenepveu im Pariser Panthéon, 19. Jh.

In dieser grandios aufgebauten Todesszene erscheint die Heilige Jungfrau, um die reine Seele der irdischen Jungfrau zu empfangen. Das Volk ist gespalten: Die eine Hälfte beschimpft Jeanne als Hexe, die andere verehrt sie als Heilige. Jeanne sieht sich allein den Flammen ausgeliefert und gerät in furchtbare Todesangst. Die Heilige Jungfrau und die Stimmen des Himmels sprechen ihr Mut zu, sich dem Feuer anzuvertrauen. Ihr Zuspruch kann Jeanne davon abhalten, ein Schuldbekenntnis zu unterschreiben. Die Flammen steigen höher; man vernimmt den Feuergesang des Heiligen Franziskus, und hier verschlingen und jagen sich die Stimmen wie die Flammen des Scheiterhaufens. Chöre und Orchester brechen zu einer machtvollen Steigerung auf, die zum Choral, einem Lobgesang auf die Retterin Frankreichs, führt. Die Stimmen des Himmels – ihr Chor ist auf das Glockenmotiv aufgebaut – rufen ihr zu: »Doch die Freude ist die stärkste – Doch die Liebe ist die stärkste – Aber noch stärker als sie ist Gott!« Mit letzter Kraft zerreißt Jeanne die Ketten, die sie noch an die Erde fesseln. Zur Flamme verklärt, geht sie ein in das Reich des Himmelskönigs. Der Kinderchor und die Stimmen des Himmels schließen einstimmig: »Niemand hat größere Liebe gekannt als die, sein Leben für jene hinzugeben, die man liebt.« Der Chor wiederholt diese Worte, »gleich einer Inschrift lesend«. Als letztes Motiv erklingt die Melodie der Nachtigall.

AUF DER SUCHE NACH DER WAHREN JEANNE

■ VON HOLGER SCHNEIDER

MACHTFRAGEN

Nichts für Kinder. Nichts für zarte Gemüter. Ein Mensch wird zerstört. Systematisch. Die innere Stärke einer Frau durch rohe männliche Abstumpfung vernichtet. Ausübung brutaler Gewalt in Denken und Tun als Zeichen von Angst und Panik. Was vermag solches? Macht, nur Macht, höchstmöglicher Suchtfaktor, gefährlichste Droge, widerwärtigste Keimzelle von Unmenschlichkeit, heimtückisch, ansteckend. Eine Infektion mit unweigerlicher Diagnose halluzinogener Skalierung, grenzenlos fortschreitend. Zu ersticken nur im Keim, spätere Therapie unmöglich. Wer erst Symptome aufweist, kann der Todsünde nicht mehr entinnen. Denn das ist sie, die Macht: unterschätzte Todsünde. Mehr, Besseres ward sie nie, denn immer blieb nur eines zurück: Ohnmacht, jämmerlich. Perfiderweise stets gegen jene gerichtet, die sich der Macht nicht bedienen können. Damals wie heute nichts für schwache Nerven: Bei lebendigem Leibe verbrannt. Jeannette, wie sie in ihrem Heimatdorf Domrémy genannt wurde, ein Kind fast noch, leicht verletzlich, Jungfrau, rein...

Doch halt und Schnitt! Hat nicht auch sie auf derselben vermoderten Stufe der Mächtigen getänzelt, als sie das Schwert führte? Hatte der Jubel des Volkes nicht den ersten Zustand eines Blutauschusses befördert, der sie später ohne militärischen Rückhalt erneut zu Felde ziehen ließ? Hatte nicht die Vorsehung Macht von ihr ergriffen, um das Gefühl eigener Macht auf sie zu übertragen? Eine Ansammlung von Stimmen, ein skandierender Tinnitus, eine Wut im Bauch, Rachsucht gar, hieß sie in Jesu Namen, der ihre Standarte war, Menschen töten. Deren Tötung herbeiführen und anstacheln. Unterwegs in persönlichem Auftrag Gottes, den verhassten Feind zu schlagen, der seit nahezu einem Jahrhundert eine unablässige Folge sinnloser Gemetzel von der britischen Insel aus provoziert hatte. Krieg, ununterbrochen Krieg. Abstumpfung bis zur Unkenntlichkeit der eigenen Gefühle. Selbst der Tod ist müde geworden, gilt er den Le-



Älteste bekannte künstlerische Darstellung der Jeanne, aus »Le Champion des Dames« von Martin le Franc, 1451



Anonyme Miniaturmalerei, 2. Hälfte 15. Jh.



Szene aus Robert Bressons Film
»Le Procès de Jeanne d'Arc«, 1962

benden doch nur mehr als lästige, alberne Episode. Dahin sein alter Schrecken, zum wirksamen Nervenkitzel nicht mehr tauglich. Es sei denn, eine als Heilige verehrte Jungfrau und offenbar hochbegabte Militärstrategin wird als Hexe öffentlich verbrannt...

MYTHEN & LEGENDEN

In den vergangen zwei Jahrzehnten erschien eine kaum mehr überschaubare Vielzahl künstlerischer und wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Figur der Jungfrau von Orléans. Viele von ihnen sind wertvoll und wichtig, waren längst überfällig. Allzumanches aber bemüht sich unbeirrbar, das Bild der fromm kämpfenden Gottestochter wieder in die Untiefen historischer oder religiöser Verklärung zurückzuzerren. So kamen im Jahr 1999 gleich zwei monumentale Verfilmungen auf die Leinwand: Luc Besson hat in seinem Streifen die sagenhafte Heldin in ihre menschliche Sphäre zurückgeholt und zeigt eine Getriebene, die in ihrem fanatischen Ringen um das Absolute am Ende nicht nur an den politischen Intrigen, sondern auch an sich selbst zerbricht. Die Erscheinung eines Beichtvaters im Kerker (Dustin Hoffman) ist keineswegs eine himmlische, sondern ihr eigenes Gewissen. Der kanadische Regisseur Christian Duguay hingegen hat eine kitschtriefende Sakral-Schmonzette hingelegt, deren himmlische Zwiesprache-Sequenzen trotz Starbesetzung kaum erträglich sind. Oder handelt es sich dabei letzten Endes nur um eine besonders raffinierte Spielart cineastischer Provokation? Solche Extreme zeigen noch heute das Dilemma einer Figur wie Jeanne d'Arc: Jenes Maß an Imagination, das ein einziger Mensch erreichen kann, um Weltgeschichte verändern zu können: Entspricht es nicht



Szenen aus dem Film
»La Passion de Jeanne d'Arc«
von Carl Theodor Dreyer,
1928



Postkarte nach einer Zeichnung
von L. Hingre, Paris 1915

ganz und gar ursächlicher menschlicher Wunschvorstellung? In Zeiten von Not und Elend, Kriegen und Katastrophen dazu imstande sein zu können, den Teufelskreis der Macht im Alleingang durchbrechen zu können! Mit oder ohne Gottes Hilfe, mit oder ohne Standarte, vielleicht sogar ohne aktives Zutun – wie wenn sich Gebete als gleich erfüllen würden oder die gute Fee allzeit zum Zwecke der Wunscherfüllung verfügbar stünde! Jeanne hat gezeigt, dass es möglich ist. Leider ist dies ein halbes Jahrtausend her und seitdem in ähnlich überzeugender Ausprägung nicht wieder gelungen. Daraus erklärt sich sicherlich ein Großteil der enormen Faszination, die diese Jahrtausendfrau bis heute auf alle ausübt, die sich ihr zu nähern suchen. Aber es erinnert auch an die Gefahr einer ungekannten Macht, die in derartigen Momenten im Rückhalt lauert. Einen Unterschied zwischen gut und böse kennt sie nicht – das macht sie so unberechenbar.

Der prominente Weg der Jeanne durch die Öffentlichkeit von fünf Jahrhunderten ist ebenso einzigartig wie zwiespältig. Im Jahre 1909 wurde die rehabilitierte Ketzlerin vom Vatikan selig- und elf Jahre später heiliggesprochen. Im Ersten Weltkrieg omnipräsent auf Plakaten zur Motivierung der Soldaten in den Schützengraben, im Zweiten Weltkrieg Identifikationsfigur sowohl des Vichy-Regimes wie der Résistance und sogar des kommunistischen Widerstands, später vereinnahmt durch die Front National – Le Pen okkupierte die Lothringerin für seine rechtsextremen Ziele als »nationale Türsteherin« (Stephanie Himmel, 2006) –, mutierte die Person der Jeanne immer mehr zur Schimäre von Legendenumbildung, geriet sie weiter »ins Mahlwerk irdischer Mühlsteine aus Eigenwichtigkeiten und Intrigen, Profitgier und Lüge« (Eckhardt van den Hoogen, 1993). Mag die Vermarktung der Pucelle als Touristenattraktion entlang der »Routes de



Jeanne d'Arc« durch jene Städte, die sich zur »Association des villes johanniques« zusammengeschlossen haben, mag die Tatsache, dass nahezu jede französische Stadt ihre eigene Statue hat, mögen Märkte und Festspiele, ja selbst die moderne Glorifizierung als »Superjeanne« in Comics und Mangas dabei noch angehen bzw. als begrüßenswert gelten, so erscheint eine Apostrophierung Angela Merkels etwa durch die Presse nach ihrer Wahl als »La Jeanne d'Arc d'outre-Rhin« zumindest als zweifelhaft, der gewinnträchtige Verkauf ihres Namens als Käse (!), Kosmetik oder für eine Emo-Band jedenfalls alles andere als angemessen. Ist, um die Frage zugespitzt zu formulieren, die Jungfrau durch die Hölle gegangen, um als eingetragene Marke im Besitz der Macht des Geldes für angeblich besonders reine Haut verschmiert zu werden?

EIN GLÜCKSFALL

Unter den unzähligen (mithin bereits mehrfach versuchsweise gezählten) ernsthaften künstlerischen Darstellungen der Jeanne d'Arc in Bild, Ton und insbesondere Wort – Namen wie Shakespeare Schiller, Shaw, Brecht stehen für die erste Liga – nimmt das Werk des heutigen Abends eine in mehrfacher Hinsicht herausragende Rolle ein: Es wäre, wenn textliche und musikalischen Ebene voneinander losgelöst würden, möglicherweise eines der angreifbarsten; doch in der als vollkommen zu bezeichnenden Symbiose aus Claudels überbordender Sprache und Honeggers suggestiver Klanglichkeit ist es schlichtweg unübertroffen, unschlagbar, ein Glücksfall! Überdies schafft dieses Kunststück dank beabsichtigter Deutungsvielfalt und seiner ineinandergeschichteten Ebenen aus Bedeutung, Raum und Zeit, die im winzigen Moment des Endes eines menschlichen Daseins fokussiert sind, den Spagat zwischen vielen denkbaren einseitigen Zugängen, ohne dabei auf Irrwege zu geraten; zu konsequent hatten Paul Claudel und Arthur Honegger ihre Idee durchdacht und sich mit ihren Visionen aneinander gerieben. Nicht zuletzt schufen sie ein Kunstwerk, das sich über alle Konventionen, die das einigermaßen sinnfreie Hobby der Gattungsdefinition einem solchen Stück eigentlich hätte auferlegen müssen, elegant hinwegzusetzen weiß. Hier scheitern die Hüter der Setzkästen beim ersten Versuch, das Werk in eines oder wenigstens wenige Fächer reinzuquetschen. Szenisches Oratorium – Was ist das? Etwa eine Oper? Schauspiel mit Musik? Melodram?

»Alles steht mit Allem in Verbindung, ist Teil eines Beziehungsnetzes von genialer Tragweite und -festigkeit [...] So muss das magische Quadrat oder auch das Glasperlenspiel beschaffen sein: Jenseits aller vordergründig-modischen Erwägungen lassen sich die unwahrscheinlichsten Verbindungen und Querverstrebungen herstellen, als sollte der Begriff und die Vorstellung von Zeitlosigkeit bis ins Extrem gesteigert und erhöht werden.« (Eckhardt van den Hoogen). Die Sprache Claudels war es, die gemeinsam mit seiner dezidierten Vorstellung, wie sie musikalisch zu behandeln sei, den entscheidenden Impuls für das gemeinsame Werk lieferte: »Als ich *Jeanne d'Arc au bûcher* komponierte«, notierte Honegger, »befolgte ich Schritt für Schritt Paul Claudels Anweisungen. Wir gingen Hand in Hand, arbeiteten zusammen mit derselben Absicht, ein populäres Werk zu schreiben. Populär ist hier im besten Sinne des Wortes gemeint, das heißt fähig, ein breites Publikum anzusprechen, dessen Bildungsstand, soziale Schicht, Glauben und Milieu äußerst uneinheitlich ist.« (*Le journal musical français*); und in seiner Autobiografie *Je suis compositeur* schrieb er: »Die ganze musikalische Atmosphäre ist geschaffen, die Partitur aufgezeichnet – und



Lovis Corinth,
Die Jungfrau von Orléans,
Lithografie aus
»Krieg und Kunst«, 1914



Paul Claudel und Arthur Honegger,
Fotografie von Marcel Arthaud,
1943



der Komponist hat nur seinen Eingebungen zu folgen, um das Gegebene im Klang zu verwirklichen. Es genügt, Claudel zuzuhören, wenn er seinen Text liest und wieder liest. Er liest mit einer so plastischen Kraft [...] dass das ganze musikalische Relief klar und präzise hervortritt für jeden, der über etwas musikalische Phantasie verfügt.«

Und Claudel: »Jeder ist sich der betrüblichen Kluft zwischen Gesang und Wort bewusst. Honegger und ich haben versucht, aus eben dieser Kluft ein dramatisches Element und daraus resultierend Emotion zu erschaffen« (*Mes idées sur le théâtre*). Sein *Jeanne*-Text führt die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auf unnachahmliche Weise in einem intellektuellen Spiel aus Sprachen, Kulturen, Religionen zusammen. Wortspiele und -erfindungen, derbe Ausdrücke und herrlich überzeichnete Satire werden mit religiösen Analogien und Anspielungen dergestalt kombiniert, dass man bei der Lektüre außer acht zu lassen geneigt ist, dass der repräsentativste Dichter des *Renouveau Catholique* gleichwohl mit *Jeanne d'Arc au bûcher* ein Werk schaffen wollte, das die Größe und Würde des Menschen und des Lebens darstellen sollte; seine Dialektik sah das Leiden und den Kampf als produktive Kräfte, die nicht beseitigt, sondern überwunden werden müssen. Dass er dabei die Grenzen eines katholizistischen Grundverständnisses sprengte, gehört zum Selbstverständnis seines Schaffens. So findet er großes Vergnügen daran, mittels imaginärer Bilder Kulturen zu kreuzen, Mythologien zu mischen, Epochen und Territorien zu verwechseln: Der heulende Höllenhund beispielsweise ist kein anderer als Yblis, der aufsässige Engel des Korans, ein Dschinn, der zum Scheitan wurde. Als Stammvater einer ganzen Teufelsschar zeugte er nach Ahmad al-Qalyoûbi (ein Schriftsteller, der dieselben Quellen benutzt wie die Geschichten aus tausendundeiner Nacht) mit Hilfe eines männlichen und eines weiblichen Geschlechtsorgans täglich hunderte männlicher und weiblicher Teufel.

MUSIK VON GOTT UND MENSCH

Die Musik, so Paul Claudel, richtet unsere Seele auf und gibt ihr eine klangliche Struktur. Sie ist unsere intimste und tiefste Stimme. Sie ist Weisheit. Würde der Mensch auf allen Gebieten nach den musikalischen Gesetzen leben, wäre er vollkommen und weise. Sie führt uns zu Gott, zu einem Zustand, der selbst Musik ist und der deshalb keinen Ton mehr braucht, um zu sein. Die höchste Musik ist Stille – Annäherung an Gott. So bestand für Claudel auch ein



Jeanne mit Schwert und Banner, einzige Abbildung, die zu ihren Lebzeiten entstand, aus dem Register des Pariser Parlaments, beginnend 1428, am Rande eines Berichts über die Belagerung von Orléans. Der Schreiber zeigt die Jungfrau im Frauengewand und mit langem Haar. Bekannt war ihm, dass sie den Namen Jesu auf ihrem Banner führte.

Gedicht nicht in erster Linie aus Buchstaben, sondern aus weißen Stellen, die auf dem Papier bleiben. Das Blatt zur *Jeanne d'Arc* blieb zunächst komplett leer: »Encore quelque chose sur *Jeanne d'Arc*!« – so kommentierte er die erste Anfrage der russischen Tänzerin, Schauspielerin und Mäzenin Ida Rubinstein, die ihn um ein Mysterienspiel bat, für das sie bereits Honegger als Komponisten vorgesehen hatte. Auch in einem Gespräch mit dem Komponisten lehnte er ab und nahm anschließend den Zug nach Brüssel: »Doch kaum hatte ich meine Zeitung gelesen und es mir auf meinem Eckplatz zum Schlafen bequem gemacht, als sich vor meinem Geist, vor meinen halbgeschlossenen Lidern mit der Klarheit eines Stromschlags eine Geste abzeichnete« (*Mes idées sur le théâtre*). Es sei ihm dabei ein Kreuzzeichen erschienen, das ein Mädchen mit gefesselten Händen über ihm geschlagen habe! Binnen 14 Tagen war das Libretto skizziert, und kurz darauf, zu Jahresbeginn 1935, begann Honegger mit seiner Vertonung.

Als erfahrener Filmkomponist wusste er sich der ganzen Palette zu bedienen, die als äquivalente musikalische Bausteine zu Claudels Vorlage in Frage kommen durften: Gregorianik, klassische Tanzformen, Volkslieder und Jazz, freitonale Flächen, Polytonalität und Polymetrik, Dissonanzhäufungen und tonale Harmonik. Fünfzehn Sprechrollen, elf Gesangspartien, gemischter Chor und Kinderchor, großes Orchester, in dem die vier traditionellen Hörner durch drei Saxophone ersetzt wurden, dazu zwei Klaviere, Celesta und Schlagzeug: Dies alles hätte Honeggers Vertonung allerdings nicht mit einer derart irritierenden, derart suggestiv wirkenden, geradezu überwältigenden Faszinationskraft versehen können, die er mit der Wahl der Ondes Martenot als eines der wichtigsten Instrumente der Partitur erreicht hat. Als Symbol des Unterirdischen, als Resonanzraum für das Glockengeläut und als beängstigende Darstellung des verzehrenden Feuers in der dritten Szene entwickelt dieses »musikalischste aller elektronischen Instrumente« einen wundersamen Sog, der – zumindest für den Autor – in der Lage zu sein scheint, fünf Jahrhunderte zu überbrücken und für kurze Momente die Suche nach der wahren Jeanne als beendet zu erklären.

Mit einer der liebevollsten Schilderungen der Tonsprache Honeggers sei abschließend der Pariser Film- und Musikkritiker Emile Vuillermoz zitiert: »Man findet in dieser Partitur alles, was den lebendigen Reichtum unserer Kathedralen ausmacht: den Schwung und die Kraft der Pfeiler und der Mittel- und Seitenschiffe, die Naivität und das Malerische der Einzelheiten, die Mischung von Mystik und von Burleskem, das kräftige Relief der geschnitzten Figuren in den Chorstühlen, der Säulenhallen und der Kapitelle: Honegger hat ohne Anstrengung den Stil



Ida Rubinstein, Fotografie Roger-Viollet

unserer derben und gefälligen Stein- und Holzbildhauer in seine Klangkonstruktion transponiert. Sehen Sie sich die Figuren der Wasserspeier an, welche wie die zum Gericht versammelten Tiere sind: den Tiger, den Fuchs, die Schlange, den Esel und das Schwein. Beobachten Sie das Groteske der Statuetten des Heurtebise und seiner Gvatterin, der *Mère-aux-tonneaux*. Bewundern Sie die reinen Töne, das Purpur und das Ultramarin der Glasfenster Burgundens, der Normandie und des Kartenspiels. Wir sind mitten in der mittelalterlichen Architektur, und der frische folkloristische Zug der Kinderchöre und der volkstümlichen Umzüge vervollständigt die wunderbare Übertragung. Und was für eine Abwechslung in der Wahl des Materials! Skandierte Worte, Murmeln, Schreien, Psalmmodieren, Chöre mit geschlossenem Mund, gesprochene und gesungene Wutausbrüche, himmlische Stimmen, Klänge, die abwechselnd dumpf und drohend und kristallklar sind; kleine und große Glocken, Silberglöcklein folgen aufeinander und vermischen sich, ohne je das Gleichgewicht des Ganzen zu gefährden.«



Heiligsprechung Jeanne d'Arcs am 30. Mai 1920 vor der Kirche Saint-Augustin in Paris, zelebriert durch Kardinal Dunois



Ondes Martenot und ihr Erfinder Maurice Martenot. Das einstimmige elektronische Instrument auf der Basis von Differenzschwingungen wurde 1928 in der Pariser Oper erstmals einem begeisterten Publikum vorgestellt.

Labyrinth und Wirbelwind

Charakterstücke am Hofe zu Versailles

Mittwoch, 29. August, 13.00 Uhr Hospitalkirche

Hille Perl Viola da Gamba

Lee Santana Theorbe

Marin Marais (1656–1728)

aus: II^{ème} livre des pièces de violes

Cloches & Carrillon

Les Voix Humaines

Chaconne

aus: IV^{ème} livre des pièces de violes

Rondeau le Bijou

Feste Champestre

Le Tourbillon

H. de Launay (um 1690)

Les Cascades

Marin Marais

aus: IV^{ème} livre des pièces de violes

L'Arabesque

La Reveuse

aus: IV^{ème} livre des pièces de violes

Le Labyrinth

Le Badinage

Konzertdauer etwa eine Stunde

Keine Pause

Einführung: Seite 121

Sofern Du, geneigter Leser, einer gewissen Fähigkeit partout nicht abspenstig geraten solltest, vermittels nachfolgender Lektüre über notwendige programmatische Miscellen in durchaus defizitärem Zustande zurückgelassen worden zu sein, vernimm diese meine Anweisungen: 1. Begib Dich flugs in ein Cinema und schau Dir den Film *Die siebte Saite (Tous les matins du monde)* an! 2. Erwirb sodann ein Exemplar der extraordinären Disque Compacte (CD) *Marin Marais – Pour la Violle et le Théorbe!* 3. Bedenke fernerhin, dass ein demütiges Befolgen beider Petitessen ungleich mehr vermag als das ambitionierteste Notat in diesem feinen Buche! Zumalen die hochedle Frau Hille im Booklet der erwähnten Klangscheibe nichts weniger trefflich in Parolen fasste als eine Liebeserklärung – an Monsieur Marais und an ihr getreues Publikum.

Ersetze Dich nun an den vortrefflichen Kleinoden des großen Meisters, Gambiste du chambre du Roi, Marin Marais, höre, wie er Glockenspiel, Kostbarkeit, Dorffest, Wirbelwind, Träumerin, Labyrinth, Scherz und manches andere in die wundersamsten Töne gesetzt (er soll sogar versucht haben, eine Gallenstein-Operation in musique abzubilden!), gib Obacht, wie er *Les Voix Humaines* führet auf einem Instrumente, das der menschlichen Stimme fuglich am nächsten kommen mag (so behaupten es etliche Auctoren, und die hochedle Frau Hille wird nicht müd sie zu zitieren, wengleich bescheidenerweis zu vermerken ist, dass zwar ihre Gambe ohngefragt sehr viel anmutiger gefertigt ist als ein klein krumm Zincken, genennet Cornetto, welchletzterem gleichwohl nicht weniger die Ehre gebührt, die menschliche Stimme sinntäuschend imitieren zu können!).

Ein Freund von mir – er liebt nicht die Publicität und tritt nur selten unter seinem Pseudonym ›Mr. de Launay‹ verdeckt herfür (manche nennen ihn ›Henry‹, aber nicht einmal ich weiß genau, wie er heißt) – hat einen *Wasserfall* voll stürmischer Bewegtheit componiert, welcher hernach das zackigte Hügelchen der Charakterstücke von Marais beinahe mittig teilt. Mag sein, jene musique lässt Dich pitschnass werden aber kalt, oder Du wirst erhitzt bis zur Glut – beides sei recht. Gesetzt jedoch den aberwitzigen Fall, Du wissest recht viel mehr über meinen Freund, teile es mir ohne Zaudern mit, denn ich ward seiner schon über etliche Monde nicht mehr ansichtig!*

Nachdem Du nun, tapferer Leser, bis zum End dieser Zeilen Deiner Gewogenheit offenbar keineswegs verlustig wardst, hätte ich wohl gar nimmermüd mit Freuden des Weiterschreibens gefrönt. Da hie jedoch die Seit jäh vom Drucke abgeschnitten zu werden pflegt, möge die längst beschlossene Liebeserklärung an die hochedle Frau Hille, die ihren Buhlen indes mitnichten exkludiert hätte (auch Du: Vergiss nie die admirable Théorbe!), an anderer Stelle erfolgen. So sei nur rapide gedanket und aimable salutiert!

Compère Tailleur

* **Hille Perl** schrieb mir: »...war wohl in Paris, es gibt dieses und noch ein anderes Stück von ihm, sonst weiß man nix...« Einigermassen untröstlich, dem derzeitigen Tatbestand keine Neuerkenntnisse entgegenhalten zu können, sei zumindest auf Quellen verwiesen: *Cascade* von H. de Launay findet sich im *Manuscrit Vaudray de Saizenay* von 1699 (Besançon, Bibliothèque municipale) sowie in etlichen weiteren Tabulaturen. Die Gelehrten E. L. Gerber und Robert Eitner geben in ihren Lexika Hinweise auf allerlei Delaunys und di Launays, aber der Betreffende wird allenfalls als derjenige genannt, der der jeweils erwähnte nicht hat sein können...

AKADEMIEKONZERT



INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE
STUTTART



BRUCKNER

Messe e-Moll

MOZART

Gran Partita

17. & 18. OKTOBER 2009 ■ 19:00
LIEDERHALLE BEETHOVENSAAL
EINFÜHRUNG ■ 18:15



AKADEMIEKONZERT I

Saison 2009-2010

Abo A ■ Samstag, 17. Oktober 2009, 19:00

Abo B ■ Sonntag, 18. Oktober 2009, 19:00

Liederhalle Stuttgart, Beethoven-Saal

Werkeinführung jeweils 18:15 ■ Holger Schneider

Konzertdauer ca. 2 Stunden & 10 Minuten

Audio- und Videomitschnitte sowie Fotografieren nicht gestattet.

ANTON **BRUCKNER** (1824-1896)

Aequale Nr. 2 c-Moll WAB 149

Graduale »Locus iste« WAB 23

Aequale Nr. 1 c-Moll WAB 114

Antiphon »Ecce sacerdos« WAB 13

WOLFGANG AMADEUS **MOZART** (1756-1791)

Serenade Nr. 10 in B-Dur KV 361/370a (*Gran Partita*)

Largo – Molto Allegro

Menuetto

Adagio

Menuetto (Allegretto)

Romance (Adagio – Allegretto – Adagio – Coda)

Tema (Andante) con Variazioni

Finale (Molto Allegro)



ANTON **BRUCKNER**

Messe Nr. 2 e-Moll WAB 27, *Fassung von 1882*

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

GÄCHINGER **KANTOREI** STUTTGART

Mitglieder des BACH **COLLEGIUMS** STUTTGART

MORTEN **SCHULDT-JENSEN** *Leitung*

ANTONBRUCKNER

Aequale Nr. 2 c-Moll

WAB 149

Besetzung: 3 Posaunen (Alt, Tenor, Bass); Entstehung: 1847; Autograph: Stift St. Florian.

Graduale »Locus iste«

WAB 23

Besetzung: vierstimmiger gemischter Chor a cappella (SATB);
Text (lateinisch): Proprium Missae; Entstehung: 11.8.1869;
Uraufführung: 29.10.1869 in der Votivkapelle des neuen Domes zu Linz.

Aequale Nr. 1 c-Moll

WAB 114

Besetzung: 3 Posaunen (Alt, Tenor, Bass); Entstehung: 1847; Uraufführung im Stift St. Florian.

Antiphon »Ecce sacerdos«

WAB 13

Besetzung: achtstimmiger gemischter Chor (SSAATTBB), 3 Posaunen, Orgel; Text (latein):
Proprium Missae; Entstehung April 1885; Uraufführung: Vöcklabruck, 21.11.1912.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenade Nr. 10 in B-Dur

KV 361/370a

(*Gran Partita*)

Besetzung: 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassetthörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte, Kontrabass;
Entstehung: vermutlich Ende 1783/Anfang 1784 gemäß der Neuen Mozart-Ausgabe; früher
wurde 1780/81 als Entstehungszeit angenommen; erstmalige Erwähnung des Werks
im »Wienerblättchen« vom 23.3.1784 anlässlich einer Musikalischen Akademie des Klarinet-
tisten Anton Stadler; Autograph: Washington, Library of Congress.

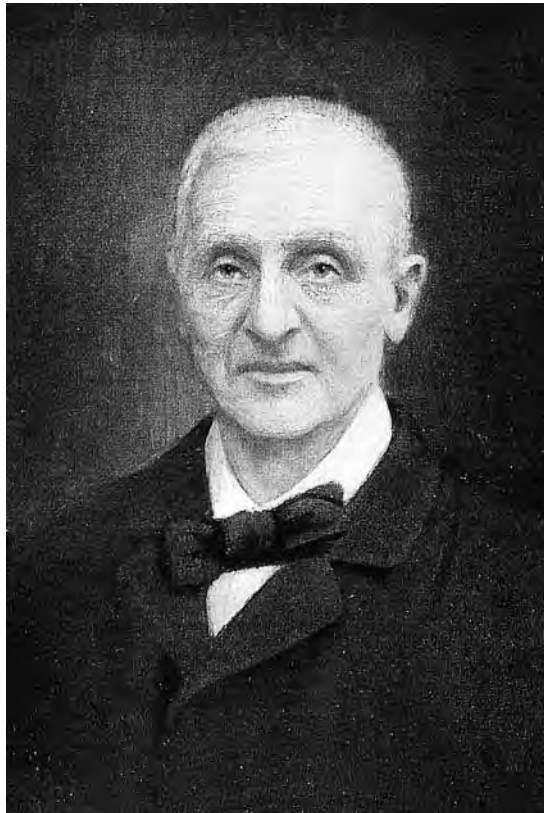
ANTONBRUCKNER

Messe Nr. 2 e-Moll

WAB 27, Fassung von 1882

Besetzung: achtstimmiger gemischter Chor (SSAATTBB) und Bläser (2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen); Text (lateinisch): Ordinarium Missae;
Entstehung: August 1866 bis 25.11.1866, Überarbeitungen 1876, 1882; Vollendung einer neuen
Partitur des Werks in der Fassung von 1882 durch den Kopisten der Wiener Hofkapelle,
Johann Noll, am 24.1.1883; kleine Überarbeitungen 1885 und 1896; Uraufführung: Domplatz
Linz, 29.9.1869 unter Leitung des Komponisten anlässlich der Einweihung der Votivkapelle;
Erstaufführung der Fassung von 1882 am 4.10.1885 im alten Dom zu Linz unter der Leitung
von Adalbert Schreyer.

Es hatte wohl alles seine Richtigkeit: Der Sängerknabe, von der verwitweten Mutter auf der Suche nach einem sicheren Ort für ihren Sohn glücklich nach St. Florian vermittelt, kehrt nach einigen Jahren Schulgehilfendienst 1845 dorthin zurück und findet die »zweite Heimat« wieder, als erste willkommenen Station einer zunächst noch ungewissen Rei-



Ölgemälde von Marie von Liel nach einer Fotografie von 1890. Postkarte des Kunstverlags F. A. Ackermann, München 1912

se in die Welt des Anton Bruckner, deren Bild der junge Mann aus Traum, Pflichtbewusstsein, beharrlichem Streben und Glaubensdemut zu formen suchte. Er wird zunächst »Unterlehrer« am Augustiner-Chorherrenstift – was sich wesentlich unschöner liest, als es ihn damals ereilte, hatte doch das als geistig-kulturelles Zentrum geltende faszinierende Klostermonument am Limes mit seiner großen Bibliothek eine jahrhundertealte Lehrtradition vorzuweisen –, kann sich aber, dank übergroßen Talents in musikalischen Dingen und zielstrebigem, von großer Disziplin beherrschter Arbeitsweise in neue Tätigkeitsbereiche wagen: Neben dem »normalen« Unterricht übernimmt er eine gewissermaßen väterliche Rolle für die Sängerknaben, bekommt Orgelunterricht vom Stiftsorganisten Anton Kattinger (dessen Nachfolger an dem herrlichen

Instrument er später werden wird), gibt selbst Klavierunterricht, studiert und liest und staunt über alles, was Bibliothek und Lehrer hergeben: Mozart, Haydn, Schubert (auch er war im Stift zu Gast), alte Meister. In dieser Zeit entstehen die ersten größeren Werke, ein Requiem und eine Missa solennis, daneben die beiden *Aequale* für drei Posaunen aus Anlass des Todes (1847) seiner Großtante und Taufpatin Rosalia Mayrhofer.

Aequale, eine inzwischen wohl ausgestorbene, für Linz und Umgebung endemische und zugleich äußerst selten auftauchende Spezies, bezeichnete nach dem lateinischen *aequalis* (gleich) Instrumentalkompositionen für Stimmen gleicher Stimmung, insbesondere Posaunen. Der Überlieferung zufolge waren sie seit dem 18. Jahrhundert als Trauerstücke in Gebrauch, die ersten bekannten ihrer Art stammen von Beethoven (WoO 30), geschrieben in der Folge seines Linzer Aufenthaltes im Herbst 1812 für vier Posaunen, aufgeführt u.a. bei seinem eigenen Leichenbegängnis 1827. Bruckners c-Moll-*Aequale* sind möglicherweise, bei aller braven Gliederung des choralartigen Satzes, bei aller volkstümlich geprägten Sextenmelodik, als erste Keimzelle für die Bläserpassagen (»Choral«) seiner Sinfonie-Finale zu werten, die uns dort als Höhepunkt des Höhepunkts begegnen.

BRUCKNERS GAR NICHT SO »KLEINE« KIRCHENMUSIK

Die Spanne zahlreicher kleinerer kirchenmusikalischer Werke umfasst den Zeitraum eines halben Jahrhunderts, von Bruckners Start als Lehrergehilfe in Kronstorf (vor St. Florian) bis zur letzten Schaffenszeit in Wien. Doch diese Gelegenheitswerke sind keinesfalls »Nebenprodukte«, sie bilden vielmehr eine wichtige Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung und wurden bereits zu Lebzeiten Bruckners als beliebte Konzertmotetten geschätzt. Entstanden sind sie alle für den unmittelbaren liturgischen Gebrauch, später aus Verbundenheit mit den kirchlichen Vertretern von St. Florian und Linz bzw. für die Sängerkapelle der Wiener Hofburg. Am häufigsten hat er Gradualien und Offertorien vertont, die zum Proprium musiziert wurden, also zu jenen Teilen der Messe, die im Kirchenjahr wechseln. Aus der Wiener Zeit – Bruckner war bereits Professor für Orgel, Theorie und Kontrapunkt am Konservatorium – stammen einige seiner schönsten Motetten, die 1886 als »Vier Graduale« veröffentlicht wurden (»Locus iste«, »Os justi«, »Christus factus est«, »Virga Jesse«). Mit ihnen hat er sich in ganz eigener schöpferischer Weise mit den Reformbestrebungen des »Cäcilianismus« auseinandergesetzt, jenem Versuch, eine »wahre« Kirchenmusik im Sinne der Wiederherstellung des Palestrina-Satzes zu finden. Doch Bruckner verzichtet auf jede Art von Stilkopie, verwendet die alten Kirchentonalarten nicht um ihrer selbst willen, sondern als Basis einer kompositorischen Idee, bringt gregorianisch anmutende Wendungen stets als eigene melodische Erfindung ein. Seine differenzierten und viel zu »modernen« Sätze waren mit den Intentionen der Reformer ohnehin nicht vereinbar.



Locus iste, das erste der Wiener Graduale, dessen Schönheit Max Auer mit der von Mozarts »Ave verum« verglich, führt uns nach Linz, wo es im Kontext der Einweihungsfeierlichkeiten des Neuen Doms 1869 uraufgeführt wurde, genau einen Monat nach der e-Moll-Messe. Die Anlage der Partitur kann in ihrer dreiteiligen Balance, mit dem Mittelteil ohne Bassfundament, als Sinnbild für die Architektur des Gotteshauses mit ihren Pfeilern und schwebenden Bögen verstanden werden, und ist – ganz dem Text entsprechend – in seiner schlichten, reinen Klarheit Bruckners unmittelbarer Glaubensausdruck des »inaestimabile sacramentum«. Eben-

falls in Wien und für Linz entstand die Antiphon Ecce sacerdos, ein Auftrag des Domchor - direktors Johann Baptist Burgstaller zum 100jährigen Bestehen der Diözese Linz im Herbst 1885. Die festliche Motette zum Einzug des Bischofs in die Kirche kam jedoch nicht zur Ausführung; Bruckner hat das Werk vermutlich nie gehört. Mit ihren machtvollen Quint-Oktavklängen – als Tonsymbol für Majestät – und den hochromantischen Klangrückungen erinnert die Musik an das Te Deum, das etwa zur gleichen Zeit im Wiener Akademischen Wagner-Verein mit zwei Klavieren uraufgeführt wurde, während die Harmonik des »Ideo jurejurando«-Teiles mit ihren Großterzfolgen auf das Finale der gerade im Entstehen begriffenen Achten Symphonie verweist. Die Motette endet mit einer durchaus folgerichtigen Reduktion der Prachtentfaltung: Der Bischof ist am Altar seines Domes angekommen, hier erscheint Christus als der wahre Hohepriester, dessen Tempel nicht von Menschenhand gemacht ist: »Omnia ad maiorem Dei gloriam« (>O. A. M. D. G.<) steht einmal mehr in Bruckners Partitur.

BRUCKNER UND MOZART

Es ist ja wohl sonnenklar, dass Wolfgang Amadeus Mozart zu Lebzeiten Bruckners von seinen Österreichern respektive Österreicherinnen mit Haut und Haaren vergöttert wurde, auch wenn er als Salzburger »Erzbistümeler« noch kein Österreicher im staatsrechtlichen Sinne war. Doch irgendwie hatten sie es sich mit ihrem Wolferl auch ziemlich bequem gemacht: Das Mozart-Repertoire war geradezu dürftig, die Aufführungen routinemäßig. Eine Bedeutung als

musikalisch Fortschrittlicher gewann Mozart erst gegen Ende von Bruckners Leben, was von letzterem wahrscheinlich nicht in vollem Maße wahrgenommen wurde. Sonnenklar ist auch: Bruckner verehrte Mozart. Nicht weniger und allerdings auch nicht mehr als andere seiner Zunft. Seine Teilnahme an den Mozartfesten in Salzburg zur Zentenarfeier 1856 und zum 100. Todestag 1891 mag man in diesem Zusammenhang nicht wirklich als Initiative eines bedingungslosen Mozart-Fans bewerten.

Als einigermaßen harmlose Spielwiese der Musikforschung entpuppte sich im Fall Mozart/Bruckner die Suche nach Anklängen, nach Gleichklingendem, vielleicht sogar Anleihen. Mozarts »Ave verum« KV 618 war für mehrere Pässe wohlfeil, ließ sich aber partout nicht plausibel entdecken, »mozartisch« waren plötzlich mal ganz viele Stellen, je rascher sich eine erste finden ließ, Bruckners Frühwerke waren als Gegenstand wiederum zu wenig spektakulär, kurzum: Man wurde verflüchtigt nicht fündig. Bis dann doch noch eine Stelle entdeckt wurde, und zwar – hoppla! – im Finale von Bruckners letzter vollendeter Symphonie, der Achten! Das Hauptthema des Schlusssatzes von Mozarts »Jupiter-Sinfonie« taucht nämlich – in der Melodieführung unverkennbar – im zweiten Thema des Brucknerschen Finalsatzes auf. Doch eine Hommage an Mozart lässt sich auch aus diesem Winkelzug nicht herausdeuten; zu unterschiedlich ist die thematische Gestaltung, zu bekannt war der Themenbeginn als gregorianische Credo-Weise vor, neben und nach Mozart. Bruckner hat neben Mozarts Requiem insbesondere die »Jupiter-Sinfonie« hoch geschätzt und deren Finalsatz im Unterricht als kontrapunktisches Meisterwerk näher erläutert.

So mag, wer weiß, vielleicht auch mal eine Gruppe pffiffiger Gourmets ein Steirisches Rahmkoch für Salzburger Nockerln gehalten und Stein und Bein geschworen haben, dass sie als Entdecker dieser Sensation natürlich recht haben müssen. Gewundert hat es sie schon ein wenig, dass sich die Freunde erlesener Süßspeisen nicht ernsthaft für ihren Fund interessierten...

»EINE GROSSE BLASENDE MUSIK DES HRN. MOZART«

»Gran Partitta«: Diesen Spitznamen – mit lautmalerischem orthografischen Schnitzer – schrieb ein Unbekannter in Mozarts autografe Partitur der Serenade B-Dur KV 361 (370a), die ursprünglich keinen originalen Titel, leider aber auch keinerlei Datierungsvermerk enthielt. Nach ausgiebiger Wasserzeichenforschung und nicht enden wollender Diskussion hat man sich in Fachkreisen vorerst auf eine Entstehungszeit gegen Ende 1783 oder Anfang 1784 geeinigt. Zum Zeitpunkt der Wiener Akademie des Klarinettenisten Anton Stadler vom 23. März 1784, in



der wohl vier Sätze des Werkes zur Aufführung kamen, war das ganze Stück möglicherweise noch gar nicht komplett: »Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k. k. National-Hoftheater eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganz besonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird.« (Wiener Zeitung)

Serenaden, Divertimenti, Cassazionen, Harmoniemusiken, leicht verdaulich, nicht zu lang, nicht zu laut, zu leis oder zu kurz, – danach stand dem Wiener Publikum der Sinn. Nun hat der gute Mozart nicht nur sieben Sätze – und was für welche! – von einer knappen Stunde Gesamtdauer zu seiner Serenade zusammengeschrieben, sondern die Standardbesetzung der »Harmoniemusik« (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotte) um zwei Bassethörner (hier erstmals verwendet!), zwei tiefere Hörner und einen Kontrabass erweitert! Dennoch kam die große Musik beim Publikum der Akademie sehr gut an: »Hab’ auch heut eine Musik gehört mit Blasinstrumenten, von Herrn Mozart, in vier Sätzen – herrlich und hehr! Sie bestand aus dreizehn Instrumenten, [...] und saß, bei jedem Instrument ein Meister – o es tat eine Wirkung – herrlich und groß, trefflich und hehr!« (Johann Friedrich Schink, Litterarische Fragmente, 1784)

Und wir dürfen uns glücklich schätzen, dass Mozart mit einer nie zuvor erreichten Klangfülle, einer unglaublich vielfarbigen Kombination der Stimmen und Satzcharaktere, mit seinem hohen künstlerischen Anspruch ein Werk geschaffen hat, das dem »Gesellschaftston« entronnen«, den Sprung ins Akademiekonzert nicht verfehlen konnte, zumal es mit der passenden Besetzung hervorragend ins Programm passt. Was aber wäre gewesen, hätte Mozart seine große blasende Musik als »ganz normale« Harmoniemusik komponiert? Die Frage erscheint um so müßiger, je unbeschreiblicher etwa der dritte Satz uns begegnet. Laut Hermann Abert, der es dennoch versucht hat, schwebt da, »unter verschiedene Soli verteilt, ein Gesang von unbeschreiblicher Tiefe der Empfindungen und von zauberhafter Klangsönheit, aus Sehnsucht, holder Schwärmerei und zarter Wehmut zusammengewoben, eine Weise, wie sie noch bei keiner Serenade erklingen war.«

der wohl vier Sätze des Werkes zur Aufführung kamen, war das ganze Stück möglicherweise noch gar nicht komplett: »Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k. k. National-Hoftheater eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganz besonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird.« (Wiener Zeitung)

Serenaden, Divertimenti, Cassazionen, Harmoniemusiken, leicht verdaulich, nicht zu lang, nicht zu laut, zu leis oder zu kurz, – danach stand dem Wiener Publikum der Sinn. Nun hat der gute Mozart nicht nur sieben Sätze – und was für welche! – von einer knappen Stunde Gesamtdauer zu seiner Serenade zusammengeschrieben,

Bischof Franz Josef Rudigier
Lithografie

BRUCKNERS MESSE E-MOLL



Schon als Jugendlicher ein großer Marienverehrer, fasste der Linzer Bischof Franz Josef Rudigier (1811-1884) nach der päpstlichen Verkündigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Mariae 1854 den Plan, eine große Marienkirche für Linz zu erbauen, die zugleich weit hin repräsentative Domkirche sein sollte. Offenbar gelang es ihm, die Begeisterung seiner Schäfchen derart für das ehrgeizige Projekt zu gewinnen, dass die ursprüngliche Finanzierung fast ausschließlich durch Spendengelder gesichert werden konnte.

Nach einem Entwurf des berühmten Kölner Dombaumeisters Vincenz Statz legten die Linzer im Mai 1862 den Grundstein; sieben Jahre später war der erste Bauabschnitt fertiggestellt

und die neue Votivkapelle mit einer solennen Musik, Bruckners Messe e-Moll, eingeweiht worden. Die Vollendung des Bauwerks – das Geld wurde knapp und Rudigier starb 1884 – sollte ein halbes Jahrhundert auf sich warten lassen: Die Republik erst konnte 1924 den Linzern ihren neuen Mariendom präsentieren.

Rudigier, ein erfahrener Kirchenmann, der sich zielstrebig nach oben gearbeitet hatte (nicht zu unrecht bezeichnete ihn Bruckner-Biograf Max Auer – in unbeabsichtigtem Doppelsinn? – als »eisernen Charakter«, »Kraftnatur« und »nackensteif«), besaß nicht nur ein außerordentliches Talent, seine Kirche vor allen staatlichen Beeinflussungen zu bewahren (er wurde dafür sogar in Arrest gesteckt!), er hatte andererseits auch einen fraglos entscheidend positiven Einfluss auf einen wichtigen Lebensabschnitt seines Dom- und Stadtpfarrorganisten. Der Linzer Oberhirte liebte die Musik Anton Bruckners und unterstützte ihn und seine mitunter recht unbescheidenen Anliegen.

Der repräsentative Anlass für die Komposition des Hochamts stand also fest, und Bruckner macht sich im Auftrag seines Bischofs zwischen August und November 1866 in Linz auch rechtzeitig an die Niederschrift seiner zweiten großen Messe. Der große Erfolg der zwei

»War sie also nicht die Folge eines Schicksalsschlages, so ist seine Erkrankung vielleicht einer Entlastungssituation entsprungen, wie es vor- kommt, wenn jemand nach jahrelangem Zusammenpres- sen der Zähne endlich die Kiefer voneinander löst?«

(Waldemar Wahren, 1965)

**Bruckner als Chorleiter
der Liedertafel »Frohsinn«,
1868**

Jahre zuvor aufgeführten d-Moll-Messe war ihm der beste Ansporn. Im Folgejahr 1867 jedoch kommt es für den 43jährigen zum Zusammenbruch, der einen mehrmonatigen Kurauf- enthalt (mit einer Art »Naturheilverfahren«) in der Kaltwasserheilanstalt Bad Kreuzen nötig macht. Bischof Rudigier gibt dem Kranken – weiteres Zeichen seiner konsequenten Wohlge- sonnenheit – einen Seelsorge-Priester zur Pflege mit.



Zwei Jahre später und zwei Wochen vor der Kirchweih erscheint im *Linzer Volksblatt* eine begeisterte Vorankündigung: »Die [...] eigens hierzu komponierte Festmesse von k. und k. Hoforganisten und Professor Anton Bruckner ist in jeder Bezie- hung ein contrapunctisches Meisterwerk, eine durchweg originelle Composition. [...] Wir gratu- lieren dem Herrn Professor Bruckner aus vollster Seele zu dieser großartigen Schöpfung und zweifeln nicht, daß ihm auch die höchste Anerkennung da- für zuteil werde.«

Die Messe war also fertig, Bruckner fürs erste genesen und im Sommer 1869 nach Linz gereist, um die Einstudierung selbst zu leiten – eine Sisyphusarbeit, wie sich im Verlauf der 28 (!) Proben mit den Sangesfreunden mehrerer Liedertafeln und den leider nicht übermäßig talentierten Bläsern der Regimentsmusik im Salon des Hotels »Stadt Frank- furt« herausstellen sollte.

Am Dom wurde weiterhin gebaut, somit musste die Einwei- hungsfeier der Votivkapelle am Fest St. Michaelis, 19. September 1869, und die dazugehörige Mu- sik unter Bruckners Leitung im Innenhof unter freiem Himmel stattfinden. Sie wurde ein großer Erfolg, die 400 Sänger und die Kapelle des Infanterieregiments hatten ihr bestes gegeben. Rudi- gier dankt für Messe und Dedi- kation mit einem Schreiben und



**Bruckner dirigiert
Scherenschnitt, wahrscheinlich
von Otto Böehler**

der erklecklichen Summe von 200 Gulden (das höchste Honorar, das Bruckner jemals erhielt) sowie durch die außerordentliche Ehre einer Einladung an die bischöfliche Festtafel.

Die Meinung, Bruckner habe die Instrumentalbesetzung lediglich diesem (vorhersehba- ren) Freiluft-Aufführungsmodus angepasst, ist bereits von Max Auer stark bezweifelt wor- den. Allerdings hatte sich eine Begleitung mit Bläsern bereits bei der Festkantate zur Grund- steinlegung 1862 bewährt, und so kann man wohl davon ausgehen, dass Bruckner hier einer- seits »aufführungspraktisch« gedacht, andererseits natürlich sehr bewusst konzipiert und wenn man so will experimentiert hatte.

Was unter dieser eher pragmatischen Prämisse entstand, sollte zu einem Solitär der ge- samten Kirchenmusik des 19. und 20. Jahrhunderts werden. Traditioneller Palestrina-Stil, eine für ihre Zeit enorm kühne Harmonik, die expressive Textausdeutung, virtuose Verflech- tung aller Varianten eines a cappella-Satzes, weite kontrapunktische Entwicklungsbögen, extreme chromatische Zuspitzungen, aufgetürmte Klangblöcke, innige, schwebende Linien und Flächen – all das verbindet sich in Bruckners Werk mit größter künstlerischer Souverä- nität zu einem der eindrucksvollsten Bekenntniswerke der Musikgeschichte. Und wenn über dem »dona nobis pacem« am Schluss der Messe das Kyrie-Thema erscheint, schließt sich der Bogen als Friedensbitte über das ganze Werk.

Im Juli 1882 unterzog Bruckner die Messe einer Revision, nachdem sie unmittelbar nach ihrer Fertigstellung mehrmals für Gottesdienste genutzt wurde. Die Änderungen gegenüber der ersten Fassung bezogen sich vorwiegend auf »Glättung« des Periodenbaus oder auf besondere textliche Hervorhebungen. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang eine Stelle im Gloria, an der sich eine den Worten »Jesu Christe« vorausgehende Periode nicht »glätten« ließ. Bruckner vermerkte an dieser Stelle »NB: Mysterium (unerwartet nach dem 7. Takt der Periode)«. Ihre Veröffentlichung und Wiederaufführung (in der neuen Fassung, die auch Grundlage der heutigen Aufführung ist) folgte erst 1885 zum Abschluss der Jahrhun- dertfeierlichkeiten der Diözese Linz unter Adalbert Schreyer. Nach 1885 erfuhr das Werk zu Bruckners Lebzeiten keine weitere Aufführung. Wie modern Bruckners e-Moll-Messe über die Zeiten geblieben ist, illustriert nicht zuletzt die Tatsache, dass sie erst 1952 einem Papst (Pius XII.) im St. Petersdom in Rom zu Ohren kam bzw. kommen durfte.

IMPRESSUM

Herausgeber
INTERNATIONALE **BACHAKADEMIE** STUTTGART

Redaktion & Texte ■ Holger Schneider (Originalbeitrag)
Abbildungen ■ u. a. aus: Leopold Nowak, Anton Bruckner. *Musik und Leben*, Linz 1973
Umschlag & Gestaltung ■ vjp ■ i-arts.net
Druck ■ Werner Böttler GrafikSatzBildDruck
Redaktionsschluss ■ 12. Oktober 2009 ■ Auflage 2.000

VORSCHAU

AKADEMIEKONZERT 2
21. & 22. November 2009, jeweils 19:00
Liederhalle Stuttgart, Beethoven-Saal
Einführung: 18:15 Uhr mit Jürgen Hartmann

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY *Paulus op. 36*

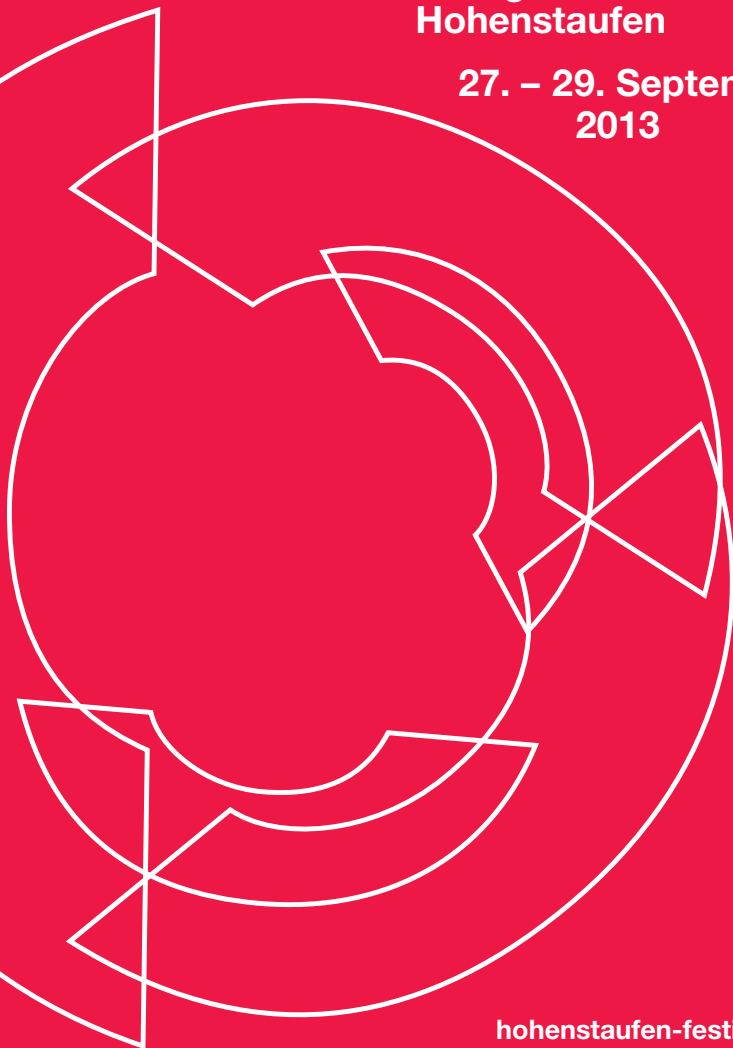
SIMONA ŠATUROVÁ *Sopran*
BETTINA RANCH *Alt*
DOMINIK WORTIG *Tenor*
DOMINIK WÖRNER *Bass*
GÄCHINGER KANTOREI & BACHCOLLEGIUM STUTTGART
MASAAKI SUZUKI *Leitung*

**kâmmêrmuŝik
festival
hohenŝtaufen**

**8. Kammermusik
Festival Hohenstaufen**

**Evangelische Kirche
Hohenstaufen**

**27. – 29. September
2013**



hohenstaufen-festival.de

Zugunsten von



Robert Schumann (1810–1856)

Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1

Introduzione. Andante espressivo – Allegro

Scherzo. Presto – Intermezzo

Adagio

Presto

Lena Neudauer, Maria Stabrawa, Wolfgang Tluck, Dávid Adorján

Jörg Widmann (*1973)

Jagdquartett (3. Streichquartett), 2003

Allegro vivace assai

Rahel Rilling, Nicola Birkhan, Amihai Grosz, Hila Karni

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)

Streichquartett Nr. 1 D-Dur op. 11 ČW 90

Moderato e semplice

Andante cantabile

Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco

Finale. Allegro giusto

Gabriel Adorján, Anna Steckel, Sara Rilling, Antoaneta Emanuilova



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Streichquartett F-Dur KV 590

Allegro moderato

Andante

Menuetto. Allegretto – Trio

Allegro

Anna Steckel, Nicola Birkhan, Wolfgang Tluck, David Adorján

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Streichquartett Nr. 1 h-Moll op. 50

Allegro

Andante molto – Vivace

Andante

Maria Stabrawa, Rahel Rilling, Sara Rilling, Hila Karni



Johannes Brahms (1833–1897)

Klarinettenquintett h-Moll op. 115

Allegro

Adagio

Andantino – Presto non assai, ma con sentimento

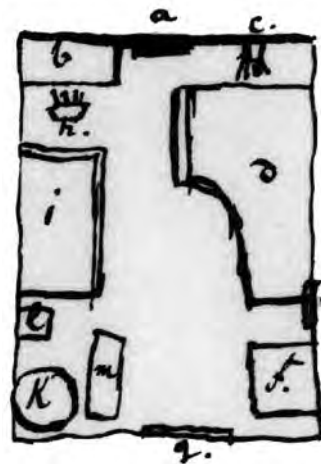
Con moto

Jörg Widmann, Gabriel Adorján, Lena Neudauer,
Amihai Grosz, Dávid Adorján

»... wie ein Engel geblasen«
Webers Klarinettenquintett

Sommer 1815. Das Quintett ist noch nicht ganz fertig. Carl Maria von Weber schickt aus München seiner Geliebten Caroline Brandt regelmäßig Briefe. Nicht nur zwischen den Zeilen bricht die Beziehungskrise zu seiner »Lina« (»Muks«, »Mukel«, »Mukkin«) hervor. Weber, in diesen Jahren Kapellmeister am Prager Stände-Theater, kennt kaum anderes als ein Leben auf Reisen. Er liebt das Reisen und er liebt München, denn dort ist einer seiner besten Freunde, der königliche bayerische Klarinetttist Heinrich Baermann, heimisch geworden. Freund Baermann, den die Hohenstaufener am Samstagvormittag näher kennenlernen dürfen, bietet Weber in München nicht nur Unterkunft, sondern auch das Idealbild eines heilen Liebesduetts mit Helena Harlas, gefeierter Soprandiva am Hoftheater. Eine gleichermaßen beglückende wie schmerzliche Erfahrung für den in seiner Beziehungskiste arg bedrückten Weber. Er liebt das Reisen, war bereits drei Jahre zuvor auf gemeinsamer Konzertreise mit Baermann, dem »Clarinetten-genie«, wie ihn der Komponist bewundernd nannte. Dafür hatten sich die beiden sogar einen bequemen Reisewagen gekauft, um nicht mit der Postkutsche durch Norddeutschland holpern zu müssen. Seine Reiseerfahrungen plante Weber sogar in einem *Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler* zusammenzufassen, für das sich – leider – kein Verleger zu interessieren schien.

Nun aber ist er vorerst eingekehrt, in durchaus beengten Verhältnissen, wie seine Zeichnung des Zimmerchens in der Baermann-Wohnung am Maximilians-Platz belegt. Dafür entschädigen ihn – wie übrigens auch den gemeinsamen Freund Meyerbeer – Baermanns unvergleichlicher Klarinetten und dessen preußischer Humor – in allen Lagen. An Humor mangelt es freilich auch Weber nicht. Aus demselben Jahr 1811, in dem er das Quintett für Baermann begann, stammt ein Scherzgedicht für Bärmann, unterschrieben von seinem wahren Freund »Krautsalat« (einen Ausschnitt finden Sie ein paar Seiten weiter)! Und mit eben solchem Humor arbeitet Weber auch am Klarinettenquintett, das er just in



Webers Zimmer in München bei Baermann, Zeichnung in einem Brief an Caroline Brandt, 6. Juli 1815

- a. das Fenster
- b. der Tisch an dem ich jetzt schreibe
- h. der Stuhl auf dem ich sitze
- d. das Fortepiano das halb die Thüre
- e. im Bärm: Zimmer verdeckt. und dem Stuhle
- c. kaum Platz gönnt.
- F. eine Komode
- g. eine Thüre aufs Vorhaus
- K. der Ofen. vor dem meine Koffer
- m. stehen.
- l. ein Waschtischchen. dann
- i. das Sopha auf dem Abends mein Bett

diesem Sommer 1815 vollendet. Dass er das Finale *Allegro giocoso* nennt, fröhliches Allegro, mag durchaus als Tribut an den fidelen Adressaten des Quintetts zu verstehen sein. Diese Freude entlädt sich förmlich im herrlichen Galopp des Rondos.

Freude überstrahlt das ganze Werk, und sie mag in erster Linie einer geradezu symbiotischen Zusammenarbeit zweier Künstler zuzuschreiben sein, wobei Weber »in der Wärme, in der Unmittelbarkeit der Eingebung, in dem vollständigen Fehlen von Künstelei« zu überzeugen wusste (Tschaikowsky, 1873), während Baermann mit seinem technisch verbesserten Instrument und seiner ebenso brillanten wie zu Herzen gehenden Spielweise für ein Höchstmaß an Inspiration sorgte. Was Beer für Stamitz, Stadler für Mozart, Hermstedt für Spohr, war Bärmann für Weber. Die Entstehung des Quintetts über einen Zeitraum von vier Jahren lässt noch immer dem voreiligen Schluss Raum, Weber habe um die Vollendung des Stückes förmlich gerungen und damit die größten Schwierigkeiten gehabt. Doch die Geschichte war viel pragmatischer: Immer dann, wenn Weber über längere Zeit mit Baermann zusammen war, nahm er die Arbeit am Quintett ebenfalls wieder auf. Er konnte den Fachmann befragen, um ihm schließlich ein klarinetten-technisch perfektes Stück abliefern zu können.

»Weber ist einer meiner Lieblingskomponisten. Ich liebe das Fagottkonzert, seine Kammermusik [...] Weshalb hört man seine Musik so selten?« (Igor Strawinsky, 1932)

»Bärmann's
Geburtstag.
[Ihm] das Quintett
geschenkt bis
auf das Rondo«
(Webers Tagebuch,
Wien, 13.4.1813)

»Rondo vom Quintett.
Wäsche«
(Webers Tagebuch,
München, 21.8.1815)

Die erste Aufführung fand bei Baermann am 26. August 1815 ihren kleinen würdigen Rahmen, den Weber tags darauf im Brief beschreibt: »Es war ein recht schöner musikalischer Abend, wir waren ganz unter uns 10 Männer [...] und ich habe oft an meinen lieben Mukel gedacht, der sich gewiß gefreut hätte, wenn er es hätte hören können. Bärmann besonders hat wie ein Engel geblasen, und würde Dich ebenso ergriffen haben wie mich.«

»Weißt du noch?«

Mendelssohns Streichquartett in a

Es muss ihm wie Öl runtergegangen sein. Drum scheute er sich auch nicht, die kleine Geschichte aufzuschreiben, wohl ahnend, dass sie späterhin gern zitiert werden würde: »Im letzten Stücke zupfte mich mein Nachbar und sagte: »Il a cela dans une de ses symphonies.« – »Qui?« fragte ich etwas ängstlich. – »Beethoven, l'auteur de ce quatuor«, sagte er mir wichtig. Es war sauersüß!« So überliefert uns der 1830 mit Beethoven dergestalt verwechselte Mendelssohn von einer Pariser Aufführung des Quartetts op. 13 die Worte seines Nebenmanns im Publikum. Der Sitznachbar hatte recht: Das fugenartige chromatische Thema im *Adagio* des Mendelssohn-Quartetts, das am Ende des Finales noch einmal wiederkehrt, findet sich auch im *Andante* von Beethovens 7. Symphonie.

Das Beethovensche Mendelssohn-Quartett fiel nicht durch in Paris, obgleich der damals achtzehnjährige Komponist deutliche Ressentiments vermutete: »Morgen wird mein A-Moll-Quartett öffentlich gespielt. Cherubini sagt von Beethoven's neuer Musik: »Ça me fait éternuer« [Das macht mich niesen], und so glaube ich, das ganze Publikum wird morgen niesen«. Bereits daheim hatte Mendelssohn einen schweren Stand mit seinem Plädoyer, besser: seiner abgöttischen Verehrung für Beethoven, dessen späte Werke sein Vater als unverständlich, bizarr, »chinesisch« empfand. Felix erinnert sich an diese Zeit, »als ich meine musikalische Tätigkeit auf

meinem eigenen Wege anfang, und als Vater fortwährend in der übelsten Laune war, auf Beethoven und alle Phantasten schalt und mich darum oft betrübte«.

Die Arbeiten am Quartett begannen unmittelbar nachdem in Berlin die Nachricht vom Tode Ludwig van Beethovens eingetroffen war; nach drei Monaten des Reisens war Ende Oktober 1827 die Partitur abgeschlossen. Der lyrische Gestus, insbesondere im originellen zweiten Satz des Quartetts, gibt bereits einen Vorausklang auf die kurze Zeit später begonnenen Klavierminiaturen *Lieder ohne Worte*.

In erster Linie aber offenbart sich das Werk mit seiner Fülle offener oder versteckter Bezüge zu Themen und Werken Beethovens als Mendelssohns musikalisches Epitaph: Längst nicht nur die Tonart verweist auf Beethovens spätes a-Moll-Quartett op. 132; die langsame Einleitung, die am Ende wiederkehrt, greift ein Motiv aus der Klaviersonate *Les Adieux* auf, und die Technik des Verweises, der rezitativen Frage und Verneinung ist in gewisser Weise dem Finale von Beethovens *Neunter* ähnlich.

Überhaupt ist die *Frage* ein Leit-Thema des Quartetts, namentlich das so betitelte Sololied Mendelssohns, das er zu Pfingsten 1827 in Sakrow bei Potsdam aus idyllischer und möglicherweise verliebter Grundstimmung heraus komponiert hatte. »Ist es wahr?« – heißt es da am Anfang mit auskomponiertem Fragezeichen. Im Erstdruck des Quartetts wurde das Lied der Stimme von Violine I vorangestellt, nunmehr allerdings mit dem Beginn eines eigenen Gedichts, dem Frage-Motto »Weißt du noch?« unterlegt. Nostalgische Rückschau einerseits, andererseits ein möglicher Hinweis auf die jugendliche Leidenschaft für Betty Pistor, die zur engen Freundin der Geschwister Mendelssohn werden sollte. War das Quartett mit seinem Liedzitat Symbol für Mendelssohns Zuneigung? Möglicherweise, denn drei Jahre später stellte er dem Manuskript seines nächsten Streichquartetts, op. 12 in Es-Dur, eine heimliche Widmung an Betty voran.



Felix Mendelssohn Bartholdy
Zeichnung von Eduard Bendemann, 1833

»Tiefer Sehnsucht heiliges Bangen«

Schuberts Streichquartett in G

Experiment! Letzter Ausweg! Unbegreifliche Kunst! Große Sinfonie im Kleinen! Allmächt'ger Liebestraum! Allumfassendes Gebet! Todes-Ahnungs-Lebens-Resümee-Weltmusik! – oder doch nur: Ein ergreifendes Quartett vom Schubert? Es ist erstaunlich, wie übereinstimmend heftig sich das Metaphorische zur Beschreibung von Schuberts Spätwerken in Superlativen überschlägt, nur selten berücksichtigend, dass diese Spätwerke eigentlich Jugendwerke sind. Da kommt sein Tagebuch-Gedicht *Gebet* gerade recht, um aus dem spärlichen Reservoir an werkimmanenten Daten die tief-schürfendsten Bezüge und Intentionen zu kreieren.

Nun ja, rechte Worte, lieber junger Mann. Und ja, weiß Gott, wir sind voller Bewunderung, über solch ein Kunstwerk, über unsere Sprach-

losigkeit nach jeder Wiederbegegnung, über die unablässige Kraft, mit der eine solche Musik die Jahrhunderte durchbricht, über die Macht der Erinnerung, die uns dergestalt ergreift, dass sie uns glauben macht, wir seien die Einzigen, die unmittelbar und voller Wissen an Schuberts Schaffensprozess und seinem ach so tragischen kurzen Dasein beteiligt gewesen sein müssten. Kurzum: Wir sind ein wenig hilflos, denn wir können es nicht hinreichend erklären.

Auswege? Aber klar! Nehmen wir die Schubladianer: Zieht die kleinen Kisten und Schachteln hervor, in die alles Werden und Reifen der abendländischen Tonkunstsammelerei einzuordnen ist, fein säuberlich getrennt nach seiner brav definierten Bedeutung! Es kommt selten vor, dass ein Stücklein nicht in ein Kistchen passt, und wenn doch, dann fällt es eben aus Versehen runter, weil es eh bedeutungslos war. Nehmen wir die Strukturalisten: Sezieren das Quartett, legt die säuberlich sortierten Einzelteile nebeneinander und setzt sie in Beziehung zu Allem, Nichts und Irgendwas! Nehmen wir die Wortschöpfer: Denkt Euch zu diesem Quartett Sachen aus wie »radikale, trostlose Auseinandersetzung mit dem

»Tiefer Sehnsucht heiliges Bangen
Will in schönere Welten langen.
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächtigen Liebestraum.«

Thema Dur und Moll, Leben und Tod, Mensch und Gott«, wie »mal gespenstisches, mal tief erschütterndes Vexierspiel« oder »plastische Umsetzung von Todesfurcht und Erlösungs-traum« und – ganz wichtig! – lasst es einfach drucken. Man wird Euch glauben und vor allem: beipflichten!

Andersherum: Was wissen wir? Leider gar nicht viel, und das macht die Sache so vertrackt und verdichtet den Schwall der Worte um die Todesahnung, die Winterreise, die heißen Tränen derart gnadenlos auf die letzten Monate eines Lebens, welches Schubert eben auch als alter Opa hätte beenden können, mit möglicherweise nicht so ausschließlicher Bedeutungsschweren Spätwerken... Das G-Dur-Quartett entstand im Sommer 1826; erste Niederschrift, mit der Überschrift *Quartetto*, am Beginn datiert mit 20. Juni 1826, am Schluss »30. Juny 1826 geendet«. Er selbst hat nur den ersten Satz im Konzertsaal gehört, wobei nicht sicher ist, ob es sich dabei wirklich um das *Allegro molto moderato* (typisch Schubert!) des G-Dur-Quartetts handelte, das Schuppanzigh am 26. März 1828 in Schuberts »Privatkonzert« spielte, dem einzigen reinen Schubert-Programm, das im Wiener Musikverein stattfand.

Bei den Verlegern stieß das monumentale Quartett auf totale Ablehnung. Erst 1850 wurde das Quartett in Wien öffentlich aufgeführt, erst 1851 gedruckt, erst in den 1870er Jahren neu entdeckt und geschätzt. Nun aber: Seid Ihr es, die Hohenstaufener! Die brauchen nicht die Schubladen und nicht die großen Worte, nicht die Vorschrift, welche Bedeutungen hinein- und wieder herauszuklamüsern sind. Die hören selbst. So, als sei der junge Schubert gerade hier anwesend, um mit ihm hinterher mal ganz normal drüber reden zu können...



Franz Schubert
Tuschpinsel-
zeichnung von
Josef Teltcher (?),
mit eigenhändiger
Widmung:
»Denken Sie
möglichst oft an
Ihren Franz
Schubertmpia,
Wien 1825«

Samstag
11 Uhr

Carl Maria von
Weber,
»München, den
fünfzehnten July
[1811], am
Namenstag des
Clarinettengeie«

1821: Baermanns Adagio

»Zieht auf aller Thränen Schleußen,
Hier ist nicht die Red' von dem König von Preußen,
Nein, nein, von dem Heinrich, dem dicken, dem fetten,
Von Bärmann dem lieblichen, freundlichen, netten.
O Sonne!!!
O Tag der Wonne
O Allmacht
wie's in mir kracht!«

Heinrich Baermann, mit 14 Jahren Klarinettist bei der Königlich Preußischen Leibgarde, 1806 in Kriegsgefangenschaft, danach als erster Klarinettist an der Münchener Hofkapelle angestellt, von wo aus sich sein Ruf als Solist über ganz Europa verbreitete und ihm triumphale Konzerterfolge einbrachte. Lieblich und nett war er, dick und fett jedoch, soweit auf den wenigen Stichen erkennbar, war er nicht. Diese Frozelei des Freundes Weber wird ein harmloser Ulk gewesen sein, den Baermann gern hingenommen haben dürfte. Über jenen Ulk, den sich ein besonders piffiger musikologischer Hitzkopf ein Jahrhundert später ausdachte, dürfte Baermann sich indes zu Recht ernstlich echauffiert haben. Niemand weiß genau, wie die fälschliche Zuordnung zustande kam. Auf jeden Fall gab es zwei identische *Adagios*, das eine von Richard Wagner, das andere als langsamer Satz des Klarinettenquintetts Nr. 3 Es-Dur op. 23 von Heinrich Baermann, eigentlich ein Septett, mit zwei Hörnern ad libitum, die wiederum im langsamen Satz pausieren.

Wenn das *Adagio* zum Vortrag kam – und es war sehr beliebt –, dann als ein Jugendwerk Wagners, für Klarinette mit Streichquintettbegleitung, also zusätzlich mit Kontrabass. Immerhin war es ja in die Gesamtausgabe aufgenommen worden und der besagt Hitzkopf hatte sich, getrieben von der Idee, in dem langsamen Satz einen frühen Wagner erkennen zu müssen, außerdem eine irgendwie interessante Geschichte dazu ausgedacht. Danach sei das Stück gelegentlich einer Kurmusik in Bad Kissingen entstanden; der Meister habe es in das Notizbuch des Klarinettisten Chris-



Heinrich Baermann,
1829

tian Rummel geschrieben und ihm auch gewidmet. Das ist, so viel steht nun fest, grober Unfug.

Erst in den 1960er Jahren fiel zwei aufmerksamen Musikern unabhängig voneinander diese Doppelexistenz auf, und sie kamen rasch auf eine fatale Ungereimtheit in der üblichen Zuordnung des Werkes von 1821: Wagner, der erst knapp acht Lenze zählte, hatte zwar in diesem Alter einen blassen Schimmer vom Klavier,

von solch kunstvollem Tuten und Blasen jedoch nicht die geringste Ahnung! Dieses *Adagio* mit seinem »stillen Leuchten« zeigt also keineswegs den frühen Schimmer einer *Götterdämmerung*, sondern ist das Werk eines Mannes, dessen Ruhm als Klarinettenvirtuose seine kompositorische Hinterlassenschaft für die Nachwelt rasch ins Dunkel geraten ließ – ein exemplarischer Fall, der aufhorchen lassen sollte. Doch Baermann hatte noch ganz andere Qualitäten, wie wir dem *Intelligenz-Blatt der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Mai 1835 entnehmen können. Baermann ließ ein »Anerbieten« abdrucken, mit dem er sich als kundiger Lehrer für »junge, talentvolle Musiker« empfiehlt, »welche den Mechanismus ihres Instruments bereits auf bedeutende Art überwunden, sich aber geistig noch auszubilden wünschen«. Er schließt das ausführliche Anerbieten mit dem Satz: »Es bedarf übrigens wohl keiner Erwähnung, dass der Unterzeichnete, wenn man es wünschen sollte, gern dazu sich versteht, dem Schüler Quartier, und was ihm sonst noch nöthig ist, zu verschaffen.« – Er war halt ein liebenswürdiger Mensch, wie Weber schon zwei Jahrzehnte zuvor konstatieren durfte.

1887: Wolfs Italienische Serenade

Ungeachtet bitterer Niederlagen, die Hugo Wolf mit seinem Streichquartett d-Moll und seiner sinfonischen Dichtung *Penthesilea* einstecken musste, unternahm er Anfang Mai 1887 einen erneuten instrumentalen Versuch. Dass seine

Hugo Wolf,
um 1885
(Postkarte,
um 1910)



innerhalb von drei Wiener Maitagen »dahingeworfene« *Serenade* für vier Streicher nicht nur zu seinem instrumentalen Meisterstück, sondern zugleich ein regelrechtes »Schmankerl« der Quartettliteratur werden sollte, hat Wolf wohl selbst erst erahnen können, als die ersten Aufführungen zustande kamen. An die war vorerst nicht zu denken. In den folgenden Jahren unternahm er vergebliche Ver-

suche, das Stück zu einer mehrsätzigen Suite zu erweitern. Im Zuge dieser Bemühungen wurde lediglich im Frühjahr 1892 eine Orchesterbearbeitung fertiggestellt, die später Max Reger revidierte.

Die delikate Ständchenszene, die von Eichendorffs *Leben eines Taugenichts* inspiriert wurde, variiert als Perpetuum mobile ein komödiantisches Gitarrengeklimper, das hier mit einer sentimental-mediterranen Note gewürzt, dort mit einem insistierend schmachtenden Cellorezitativ deutlicher artikuliert wird, während die drei übrigen Streicher sich im Mondschein über den Eifer des Signore einen leicht spöttischen Tonfall nicht verkneifen können. Die monotone Begleitung des zweiten Themas lässt rasch erkennen, dass die Werbung nicht den gewünschten Erfolg hervorzurufen wusste. So zieht das kleine Ensemble halt wieder von dannen, ohne etwas von seiner *Leggerezza* eingeblüht zu haben.

In den Manuskripten ist der Satz lediglich als *Serenade* bezeichnet. Als sich im Frühjahr 1890 Möglichkeiten für Konzerte in Mannheim boten, schlug Wolf auch die »italienische« *Serenade* vor, erstmals mit dem später für die Orchesterfassung verwendeten Beinamen; seitdem blieb diese Bezeichnung erhalten. Im Zuge der Vorbereitung der Konzerte mahnt er: »Das Stück ist sehr heicklich und wäre es besser, die Vorführung desselben zu unterlassen, als eine mangelhafte Ausführung darzubieten«. Ende Mai 1890 wurde das Werk vermutlich im Wagner-Verein anlässlich des Geburtstags von Richard Wagner zum ersten Mal dargeboten. In Wien führte es das Rosé Quartett Anfang 1904 im Saal Bösendorfer und im Musikverein auf.

»Wolfs wahres Geniewerk plädiert wie keine andere Komposition, außer den Meisterliedern, für die dezente Botschaft des vollreifen *Italienischen Liederbuches*: »Auch kleine Dinge können uns entzücken«. Ohne je Streichquartett-Komposition studiert zu haben, ohne Komponiertes systematisch durch kritisches Hören kontrollieren zu können, steht der Dilettant in der vornehmsten, anspruchsvollsten Kammermusikform plötzlich als Meister da. An die Tradition deutscher Serenadenmusik, die in Haydn und Mozart früh gipfelte, knüpft die *Italienische Serenade* ganz neuartig, höchst persönlich an.« (Kurt Honolka)

1914: Strawinskys Trois pièces

Ja! Das ist er, dieser Strawinsky, dessen Name auf dem Plakat unweigerlich den Entschluss besiegelt, das ansonsten noch so schöne Konzert tunlichst nicht zu besuchen! Da ist er, der Schrecken des Genusshörers! Damals freilich ging die Sache wirklich gründlich daneben, und die Verwirrung war allenthalben perfekt. Sie begann bereits mit ausgeschlagenen und zurückgenommenen Widmungen, etwa an die Pariser Freundin Misia Sert, die als erste die Noten zu Gesicht bekam: »Endlich Ihre ersten Takte – aber der Zauber war sofort zu Ende, weil das Stück zu kurz war, um irgendeine Linie zu haben. Rührschüssel, Holzspachtel oder, Sie



Stravinsky posiert als »Lyra-Spieler« mit einem Citroën-Kühlergrill, um 1933. Photo von André Schaeffner (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky)

verstehen, ich verabscheue es von ganzem Herzen, ja, ja! Warum schreiben Sie solche Sachen?« Strawinsky konterte pikiert: »Wahrhaftig, meine Liebe, ehe Sie über dieses arme Stück herfielen – es war für Sie komponiert, erinnern Sie sich, um in Ihrem chinesischen Salon gespielt zu werden; das ist pikant, nicht wahr? –, hätten Sie sich sagen müssen, dass meine Sachen immer schwierig sind [...]«. Dann dem Schweizer Schriftsteller Charles-Albert Cingria gewidmet, wobei der Klavierauszug mit der Widmung nicht herauskam, da bis 1918 aus den handgeschriebenen Stimmen gespielt wurde, in denen der Komponist immer wieder he-

rumkorrigierte. Das zweite Stück ursprünglich für Alfred Pochon gedacht, den Anreger der Quartette, strich Strawinsky die Widmung wieder durch, vielleicht, weil der Anregung kein honorargebundener Auftrag folgte. Die revidierte Fassung für Orchester von 1918 schließlich trägt den Eintrag: »à Ernest Ansermet« (siehe Foto S. 31).

Sein Streichquartett-Erstling hatte kaum eine Chance. Alles war zu kurz, zu durcheinander, nein, zu gegeneinander, formlos, ohne Entwicklung. Man nahm an, es solle lediglich das Publikum brüskiert werden. Die Vorschrift im zweiten Stück, ohnehin dem enfant terrible, zweiter Geiger und Bratschist sollen ihre Instrumente umdrehen, nur um drei Pizzicato-Noten wie ein Cello zu spielen, erschien völlig sinnlos. Das war das Ende der Streichquartettkunst! Das Zauberwort, damals in seinem Sinn noch schwer erschließbar, brachte das Flonzaley Quartet seit seiner ersten Aufführung, ins Spiel: als »Grotesques« kündigten die Musiker die Stücke auf ihrer USA-Tournee an. Nun schien zumindest der Weg frei, in den *Trois pièces* eben nicht den folgerichtigen Schritt in der Gattung Streichquartett erwarten zu müssen,

nicht die Weiterentwicklung tradierter Modelle, sondern Bilder, wie durch Strawinskys starke Brille gesehen, die Realität dahinter aus der Lichtbrechung verzerrt. Ein Sinn lag auch im Unsinn, der Zusammenhang der Stücke war ihr Kontrast. Der Clownerie des zweiten Stücks liegt Strawinskys Hommage an den seinerzeit berühmten Komiker Little Tich (auch Little Tichborn, eigentlich Harry Relph) zugrunde, den er im Juni 1914 in London gesehen und dessen besondere Art ihn so beeindruckt hatte, dass er die zuckenden Bewegungen des Komikers musikalisch einzufangen suchte. Mit dem dritten Stück schrieb er ein fragmentarisches dreitöniges *Dies irae*, das er später mit *Cantique* betiteln wird, was im Französischen sowohl Lobgesang wie Kirchenlied bedeutet.

1924: Blochs Haute Savoie

Ernest Bloch, geboren 1880 in Genf, lernte zunächst Geige, ging als Sechzehnjähriger gegen den Willen seiner Eltern zu Eugène Ysaÿe nach Brüssel, ließ dort auch seine kompositorische Begabung weiter ausbilden, war mit dem Kompositionslehrer allerdings unzufrieden und studierte weiter bei Iwan Knorr in Frankfurt/Main und Ludwig Thuille in München. Er komponierte und hatte das Glück, Romain Rolland auf sich aufmerksam zu machen, der ihn förderte. Stationen seines Wirkens als Komponist, Dirigent und Lehrer wurden Genf, New York, Cleveland und San Francisco. Ein Stipendium führte ihn 1930 in die Schweiz zurück, bevor er Ende 1938 endgültig in die Vereinigten Staaten übersiedelte, deren Staatsbürger er seit 1924 war. Er wurde als Professor an die Universität von Berkeley berufen und ließ sich mit seiner Familie in Agate Beach (Oregon) nieder.

Im Zentrum seines Schaffens stehen die Compositionen des sogenannten »jüdischen Zyklus«, einer Serie von noch in der Schweiz entstandenen Werken, die Blochs Streben nach einer aus althebräisch-jüdischem Geist heraus erneu-



Fuge von Bach Photo von Ernest Bloch, um 1930-33

»Living with father was like living on top of a volcano [...] there were periods of quiet and periods of explosion, and every tremor affected us. [...] With his knapsack of fruit and Swiss chocolate, his camera slung over his shoulder, he would lead us into the country. He taught us all about mushrooms. We picked berries, climbed mountains. Enjoyment of nature was part of our lives, not only in Europe, but later in America.«
(Lucienne Bloch Dimitroff, April 1980)

erten Musik widerspiegeln. Immer wieder hat er betont, im Vordergrund stehe die emotionale Ausdrucksqualität, nicht die angewandte Technik. Dieses Credo hat ihm die Rezeption seiner Musik angesichts der rasanten Entwicklung in Europa nicht erleichtert; bis heute sind seine Werke nahezu unbekannt geblieben. Ein Hauptmotiv seines Schaffens hat Bloch frühzeitig mit den Worten gekennzeichnet: »Ich

bin Jude und schreibe jüdische Musik, weil dies der einzige für mich mögliche Weg ist«.

Die *Two Sketches »In the Mountains« (Haute Savoie)* sind eine Huldigung an die Berglandschaft des Savoyen in der Nähe seiner Heimatstadt Genf, dessen Gipfel Ernest Bloch in seiner Jugend gemeinsam mit seinem Cousin Léon Goetschel bestieg, dem die Stücke auch gewidmet sind; entstanden sind sie in Amerika. *Dusk* (März 1924, Cleveland) spannt einen großen dynamischen Bogen und erzeugt mit dem Bild der einfallenden Abenddämmerung eine beinahe mystische Stimmung. *Rustic Dance* (November 1824, Santa Fe, New Mexico) bringt einen Volkstanz im lydischen Modus und weiß mit Taktwechseln, rhythmischen und dynamischen Brechungen auf vielfältige Weise zu überraschen. Die Stücke wurden, soweit bekannt, 1937 vom Gordon String Quartet uraufgeführt. Neben seiner musikalischen Hinterlassenschaft existieren auch 6.000 Negative des Fotografen Ernest Bloch (siehe Abbildung), der mit Größen wie Alfred Stieglitz und Edward Weston befreundet war.

1925: Turinas Gebet des Torero

Mit Joaquín Turinas *Oración del Torero* zieht ein wehmütiger Hauch andalusischer Leidenschaft durch die Hohenstaufener Kirche. Kein anderer hatte sich dem »Sevillanismo«, der Musik seiner Heimatstadt, so ganz und gar verschrieben wie der 1882 in Sevilla geborene Turina, der bereits mit vier Jah-



ren Akkordeon übte und später als Pianist und Dirigent dort wirkte. Doch er musste erst nach Paris gehen, um den rechten Weg zu finden. Dort ging er zu Vincent d'Indy an der Schola Cantorum in die Lehre und begegnete dem Werk Debussys, dessen schwebende Harmonik und farbige Instrumentation ihn nicht unwesentlich prägten. Nach der Aufführung seines Klavierquintetts op. 1, bei dem der Fünfundzwanzigjährige selbst am Klavier saß, traf er sich mit seinem Freund Manuel de Falla und dem damals wohl berühmtesten spanischen Komponisten, Isaac Albéniz, in einem Café. Dieser Abend sollte sein musikalisches Denken von Grund auf ändern: Albéniz rief ihm seine Herkunft ins Bewusstsein und legte ihm nahe, sich mit der heimatlichen Volksmusik zu beschäftigen und seine eigene Sprache zu finden. Auf diese Weise konnte Turina den Fischermädchen der Hafenstädte, den Helden der Stierkampfarenen, der Landschaft und den Menschen Andalusiens mit Werken wie der *Sinfonia sevillana* für Orchester oder den *Sevillana* für Gitarre schönste musikalische Referenz erweisen.

Joaquín Turina,
1923

Das Gebet eines Torero in einer kleinen Kapelle neben der Arena, in der die Menge bereits ungeduldig wartet, inspirierte Turina zu seinem einsätzigen Stück, das er im April 1925 für das Lautenensemble »Cuarteto Aguilar« (Elisa, Ezequiel, José und Francisco Aguilar) anfertigte. In der ersten Maihälfte desselben Jahres bearbeitete er es für Streichquartett, zwei Jahre später auf eine Anfrage aus Madrid für Streichorchester. Der Pasodoble darf nicht fehlen, dramatische Momente ebensowenig (ist der Stierkampf schon im Gange?), das eigentliche Gebet (*Lento*), nochmals Paso - doble, nochmals ein *Lento*-Nachklang: Eine von der spani-

schen Volksmusik angeregte Stimmungsmalerei auf allerhöchstem musikalischen Niveau! Turina selbst schildert den Moment der Anregung zu seinem *Gebet* wie folgt: »An einem der Stierkampf-Nachmittage, auf der Plaza de Madrid, jenem alten, harmonischen und so anmutigen Platz, stieß ich auf mein Stück. Ich befand mich auf dem Pferdehof. Dort, hinter einer winzigen Tür, befand sich die Kapelle, wo sich voller Andacht die Stierkämpfer für einen Moment zum Gebet sammeln, bevor sie dem Tod ins Angesicht schauen. Da brach auf mich plötzlich mit ganzer Macht dieser unglaubliche Kontrast herein, in Musik und im Gemüt, der zwischen dem entfernten Trubel des Platzes, der erwartungsvollen Menge, und diesem Einen bestand, der hier inbrünstig und demütig am Altar kniete, voller liebenswerter Poesie, um vor Gott für sein Leben zu beten, vielleicht für seine Seele, für den Schmerz, die Illusion und die Hoffnung, die ihn womöglich für immer verlassen würde im nächsten Augenblick, da er diese mit Lachen, Musik und Sonnenschein gefüllte Arena betreten würde.«

2003: Golijovs *Tenebrae*

Er wurde in Argentinien als Sohn einer rumänischen Mutter und eines ukrainischen Vaters geboren, studierte in Israel und lebt seit 1986 in den USA. Seine Musik ist mittlerweile weltweit bekannt. Aber es gibt Orte, die im Leben Osvaldo Golijovs eine besondere Rolle spielen, ohne dass man dies vermuten würde. Das idyllische Eugene im amerikanischen Bundesstaat Oregon und das unweit von Hohenstaufen gelegene Stuttgart zählen dazu. Der Schlüssel findet sich in der Person Helmuth Rillings, der den jungen Komponisten 1996 mit einer Komposition für das Oregon Bach Festival beauftragte. Unter der Programmatik »Cantatas of the Americas« entschied sich Golijov für einen Text von Pablo Neruda und damit, nach seinen Worten, für »einen südamerikanischen Bach, der alles auf dieser Welt in Poesie verwandeln kann«. Dann folgte die Einladung zur Mitwirkung an »PASSION 2000«, dem weltweit aufsehenerregenden Vor-



Osvaldo Golijov
in Stuttgart,
September 2000

haben der Bachakademie zum Millenniums-Bach-Jahr mit der Neuvertonung der vier Passionen durch Komponisten unterschiedlicher Glaubensrichtung. Der große Erfolg seiner *Pasión según San Marcos*, uraufgeführt unter Leitung von María Guinand, verlieh dem Projekt eine ganz eigene, tiefe Farbe.

Es war der Kontrast zweier Eindrücke, der unmittelbar im zeitlichen Umfeld dieser Stuttgarter Premiere zur Keimzelle für Golijovs Quartettkomposition *Tenebrae* werden sollte: »Es entstand als Folge von zwei gegensätzlichen Erlebnissen, die ich im September 2000 innerhalb kurzer Zeit hatte. Ich hielt mich gerade in Israel auf, als dort wieder einmal eine Welle der Gewalt begann [...] Eine Woche später ging ich mit meinem Sohn ins neue New Yorker Planetarium, wo wir die Erde als einen wunderschönen blauen Punkt im Weltall sehen konnten. Ich wollte ein Stück schreiben, das man aus unterschiedlichen Perspektiven hören kann«. Aus der Ferne betrachtet: eine schöne Oberfläche; aber eben auch ein Anschein, der trügerisch sein kann. Zu den Musikern der Uraufführung sagte Osvaldo Golijov bei den Proben: »Das Werk handelt vom Schmerz, aber von einem Schmerz, der sowohl von innen als auch aus der Entfernung gesehen wird.«

Im Stück hörbar wird auch der Einfluss durch François Couperins Lamentations-Vertonungen für die »Finstermetten« in der Karwoche (*Leçon Troisième*), die Golijov als Quelle für »loops« verwendet: »Die kompositorische Herausforderung bestand darin, es klingen zu lassen wie ein Raumschiff, das nie den Boden berührt.« *Tenebrae* wurde in der Version für Streichquartett (eine erste entstand 2002 für Sopran, Klarinette und Streichquartett) durch das Kronos Quartet beim Spoleto USA Music Festival 2003 uraufgeführt. Erst nach Abschluss der Komposition stieß Golijov, gleich einem ruhigen, stillen Lesen einer alten Handschrift, auf die Buchstaben Yod bis Nun des hebräischen Alphabets (wie bei Couperin) als Beginn neuer Kapitel, die sich am Ende zu einem wiederholten Wort formen: Jerusalem.



Schlussapplaus nach der Uraufführung der *Pasión según San Marcos*

Helmuth Rilling und
Osvaldo Golijov



»Da ist alles neu, dabei klar«
Schumanns Quartett in a

1838 trieb es ihn um: das Klavier würde ihm »zu enge«, schrieb Schumann an Clara, und hegte erste Quartettgedanken. Ihn beschäftigte die Frage, ob es eine Nachfolge Beethovens in der Gattung geben könne und ob vielleicht ein unerkanntes Genie in jüngster Zeit Werke vorgelegt habe, die Beethovens würdig wären. Dazu gewann er Ferdinand David mit seinem Quartett zu einer ungewöhnlichen Aktion: Sie spielten, Schumann beurteilte (da er kein Streicher war, wäre es ihm schwergefallen, aus den damals ausschließlich in Stimmen kursierenden Noten das Ganze zu hören). Diese »Quartettmorgen« in Schumanns Wohnung legten den Grundstein dafür, dass er selbst nun in den Wettstreit einstieg, denn es fand sich (was Wunder!) kein legitimer Quartett-Erbe der Klassiker.

Er studiert Beethovens Quartette, widmet sich gemeinsam mit Clara den Werken Mozarts und Haydns und lässt sich von Breitkopf sämtliche verfügbare Partituren besorgen. Anfang Juni 1842 geht es los. Die einzelnen Werke sind jeweils innerhalb einer guten Woche skizziert (Nr. 1 zwischen 3. und 10. Juni, also um seinen Geburtstag 1842 herum), die Partitur in wenigen Tagen niedergeschrieben. Clara ist gespannt: »Die Quartette [...] müssen ganz reizend sein nach dem, was ich zuweilen erlauschte« (Ehetagebuch). Bereits Ende Juli sind die drei Quartette op. 41 – es sollten seine einzigen bleiben – fertig. Ursprünglich dachte Schumann an ein Quartett-Paar (a-Moll und F-Dur), die Entscheidung für ein drittes in A-Dur fiel etwas später. Schumann widmet die Quartette nicht nur seinem Freund Felix Mendelssohn Bartholdy, er tritt dabei mit ihm in eine Art noblen Wettstreit, empfand er doch dessen Quartett-Trias op. 44 als modellhaft.



Robert Schumann
Lithografie von
Eduard Kaiser,
um 1850
(Stadtgeschichtliches
Museum
Leipzig)

Die erste öffentliche Aufführung gibt es im Rahmen einer »Musikalischen Morgenunterhaltung« von Robert und Clara Schumann im kleinen Gewandhaussaal am 8. Januar 1843 »vor eingeladenen Zuhörern«. Ferdinand David, Moritz Gotthold Klengel, Hermann Otto Hunger und Franz Carl Wittmann spielen aus den Korrekturabzügen. Schon zuvor fanden Aufführungen im privaten Kreis statt, eine davon in Anwesenheit Mendelssohns. Auf diese Weise wird Clara an ihrem Geburtstag (13. September 1842) mit einer häuslichen Darbietung der Quartette überrascht. Sie schreibt ins Tagebuch: »Da ist alles neu, dabei klar, fein durchgearbeitet und immer quartettmäßig [...] Meine Ehrfurcht vor seinem Genie, seinem Geiste, überhaupt vor dem ganzen Komponisten steigt mit jedem Werk«.

»Skelettierung des Jagdgestus«

Widmanns Jagdquartett



Auch Schumanns Hörner erschallten zum Thema: Ausschnitt aus dem Erstdruck seiner Gesänge op. 137

»Meine bisherigen Streichquartette können einzeln aufgeführt werden, stellen aber doch ein Ganzes dar. Jedes Quartett verfolgt eine archetypische Satzform. Mir ging es um ein Nachdenken über die Essenz solcher Satztypen. Das erste Quartett ist eine einzige Variation über die Thematik des Anfangens; das zweite, das den Titel *Choralquartett* trägt, ist ein einziger langsamer Satz, ein bis an die Grenzen der Statik gehendes *Largo*. Das dritte nun wäre wohl traditionell ein grimmiges *Scherzo*. Es ist eine Entwicklung von einem »gesunden« punktierten Jagdthema hin zur Aufsplitterung und schließlich Skelettierung des anfänglich positivistischen Jagdgestus. Gleichzeitig ändert sich die Situation der vier Spieler: Aus den auftrumpfenden Jägern werden sukzessive Gejagte, Getriebene. Dass sich in einem weiteren (tödlichen) Perspektivwechsel die drei »hohen« Streicher gegen das Cello verschwören und ihm die Schuld zuweisen, ist eine

Analogie zu gesellschaftlichen Verhaltensmustern. Der durchweg spielerisch-überdrehte Tonfall kaschiert nur mühsam den Ernst, der jäh in dieses Stück geraten ist. Das vierte Quartett untersucht Formen des Gehens und Schreitens und folgt damit dem Archetypus eines *Andante*-Satzes oder einer *Passacaglia*. Das fünfte schließt den Zyklus mit einer Komposition über die »Fuge« ab. Vielleicht kann man den Zyklus als Energiestrahl beschreiben, der auf die verschiedenen Satzformen losgelassen wird«. (Jörg Widmann)

Das erwähnte »gesunde« Jagdthema hat Widmann den *Papillons* op. 2 für Klavier von Robert Schumann entliehen, ein Zitat seinerseits, das bei Schumann auch im Finale des *Carnaval* zu finden ist und darüber hinaus als Volkslied »Es klappert die Mühle am rauschenden Bach« Verbreitung fand. Das Jagdquartett ist den Musikern des Arditti Quartetts gewidmet, die es bei den Römerbad-Musiktagen Badenweiler am 12. November 2003 auch uraufgeführt haben.

»... ganz eigentlich pikante Composition«

Tschaikowskys Quartett in D

»Wir bekamen zum erstenmale ein Quartett von Tschaikowsky (D-dur) zu hören. Es ist das erste von drei Quartetten dieses in allen Musikgattungen fruchtbaren russischen Componisten, der, hochgehört in seinem Vaterlande, auch bereits in Deutschland und Frankreich Wurzel faßt. Eine leichtflüssige, ganz eigentlich pikante Composition, die in dem *Andante*, einer serenadenartigen Melodie über pizzikitten Bässen, ihre glänzendste Seite aufweist. [...] Jedenfalls sind wir für die Bekanntschaft mit einem Werke dankbar, welches sich nicht in den bekannten Redensarten anständiger Mittelmäßigkeit bewegt, sondern mit Lust und Liebe Eigenes zu sagen weiß. Schade nur, daß dies gerade im letzten Satz in gar zu

FRANKREICH/JAGDUNFALL

Hirsch tötet Jäger

Ein Hirsch hat in Ostfrankreich einen 64-jährigen Jäger umgerannt, als dieser mit seinem Gewehr auf das Tier zielte. Daraufhin erlitt der Mann nach Angaben von Rettungskräften in Poinçon-lès-Larrey bei Dijon einen Herzstillstand. In Frankreich gibt es häufig tödliche Jagdunfälle, zumeist verursacht durch Jagdgenossen. (afp)

Meldung in der tageszeitung, 17.10.2006



Fotografie von Michail M. Panow (Staatl. Tschaikowsky Memorial Museum, Klin)

derbem Russisch geschieht und der Componist auf diesem tieferen Niveau von uns Abschied nimmt.« (Eduard Hanslick, 1881)

Das Quartett entstand im Februar 1871. Rätselhaft bleibt Tschaikowskys Eintrag im Autograph: »Wie Rubinstein op. 90 # 1+2 höchstens 16 Klottens« [?!] Die Widmung des Werkes ging an den Botanik-Professor Sergej Alexandrowitsch Ratschinski, der ein leidenschaftlicher Musik- und Tschaikowsky-Freund war. Bei dem Thema des A-Teils im *Andante cantabile* handelt es sich um das ukrainische Volkslied *Sidel Vanja na divane*, das Tschaikowsky selbst in der Ukraine aufgezeichnet und als Nr. 47 in seine Sammlung *50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen* (1868/69) aufgenommen hat. Diesen Satz hat Tschaikowsky für Violoncello und Streichorchester bearbeitet und in den von ihm dirigierten Konzerten gern in Streichorchesterbesetzung aufgeführt. Erstaunlich ist der Grad an Übereinstimmung, mit der die Zeitgenossen das Quartett beurteilten; der Meinung des berühmt-berüchtigten Wiener Kritikers folgt weitgehend auch eine russische Stimme:

»Schon im ersten Satz finden sich Charakterzüge dieses talentierten Komponisten: Glückliche Melodik, schöne Harmonisierung, verschiedenartige und kunstvolle Rhythmen [...] Alle diese Eigenschaften erreichen ihre höchste Stufe im *Andante cantabile*, dem besten Satz des Quartetts [...] Beide Themen – das erste in russischem Geist, das zweite ganz subjektiv – sind entzückend; instrumentiert sind sie wunderbar; das ganze *Andante* ist erfüllt von jener weiblichen Schönheit, jener aufrichtigen, warmen, innigen Lyrik, deren Zauber man nicht widerstehen kann – und das besonders in Tschaikowskys Instrumentalwerken, in denen er sich freier fühlt als in den Vokalkompositionen [...] Das Finale ist der schwächste Satz [und] es ist ein wenig trocken, in ihm spürt man eher angestrengte Arbeit als Inspiration.« (Cezar A. Kluj, 1885)

»... denn ach! Ruhe gehört dazu«

Mozarts drittes »Preußisches Quartett« in F

Die Wiener brauchten keine neuen Quartette mehr. Verleger wie Artaria und Hoffmeister hatten den Markt in den 1780er Jahren ununterbrochen mit Zyklen regelrecht überschwemmt, und nun waren – nicht zuletzt infolge des Türkenkriegs von 1788/89 – auch die Aufführungsbedingungen nahezu dahin. Unter solch problematischen Voraussetzungen begann Mozart im Sommer 1789 mit der Arbeit an seinem letzten Zyklus von Streichquartetten. Bereits die 1782-85 komponierten sechs Quartette für Joseph Haydn – für die Verleger damals starker Tobak! – hatte er als »Frucht einer langen, arbeitsreichen Mühsal« bezeichnet. Nunmehr drohte Mozart unter der eigenen bedrückenden finanziellen Situation zu resignieren; er brauchte Monate, um den Anschluss wiederzufinden, als er ihn mitten im zweiten Quartett verließ. Erst im Sommer 1790 war die Serie mit dem Quartett in F vollendet (sein Eintrag im Verzeichnis: »im Junius [1790]. Ein Quartett für 2 Violin, Viola e Violoncello«).

Von den Schwierigkeiten der Entstehungsgeschichte erfahren wir neben zahlreichen Skizzen auch in Mozarts Stoßseufzer an seinen Logenbruder und Geldgeber Michael Puchberg vom Mai 1789: »– leben muß ich ... bis meine Quartetten so ich in Arbeit habe zum Stich befördert werden – folglich würde ich, wenn ich dermalen wenigstens 600 fl. in die Hände bekäme, ziemlich ruhig schreiben können – denn ach! Ruhe gehört dazu ...«. Diese Ruhe fehlte ihm, und am Ende sah sich Mozart gezwungen, »meine Quartetten (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinem Umständen Geld in die Hände zu bekommen«. Die Verzögerung führte auch zur Aufgabe des ursprünglichen Plans, die Quartette dem König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zu widmen und dadurch ein Gnadengeschenk zu erhalten. Als Mozart im April 1789 von Leipzig nach Potsdam kam, um beim König eine Audienz zu bekommen,



Silberstiftzeichnung von Doris Stock, April 1789 (Aufenthalt in Dresden)

Sonntag
17 Uhr

wurde er abgewiesen. Potsdam und Berlin zeigten keinerlei Interesse an dem berühmten Wiener, der allenthalben in großen Konzerten in Mainz und München, Dresden und Leipzig gefeiert wurde.

Ironischerweise gingen hiermit drei ganz und gar wienerische Werke als »Preußische Quartette« in die Musikgeschichte ein, die weder eine entsprechende Würdigung durch Preußen erfuhren, noch irgendeinen »preußischen« Ton erkennen lassen – wenn man von der bevorzugten Behandlung des Cellos als des Königs Lieblingsinstrument einmal absieht. In KV 590 ist dies allenfalls partiell erkennbar, wie etwa im Seitenthema des Kopfsatzes. Wien und Mozart erlebten immerhin die Uraufführung: Im Advent 1790 und im Frühjahr 1791 veranstaltete Mozart seine »Quartett-Subskriptionsmusiken« für ein zahlendes Publikum, bei denen neben den späten Streichquintetten auch die »Preußischen Quartette« zum ersten Mal gespielt wurden.

« *musique à rêver* »

Prokofjews Quartett in h

Es war die Zeit des Hin- und Hergerissenseins zwischen Paris und Moskau, nachdem er 1927 erstmals wieder die alte Heimat besuchte, die nun das Zentrum einer Sowjetunion war. Sergej Prokofjew, dem international mittlerweile anerkannten Komponisten, reiste damals allerdings in erster Linie sein Ruf als hervorragender Pianist voraus. 1930 ging er auf eine ausgedehnte Tournee durch die USA (mit 24 Konzerten) und Westeuropa (mit neun Konzerten). Auf die Frage eines Freundes, wie er eigentlich bei einem so vollen Terminkalender und bei so wenig Übungszeit ein derart vorzüglicher Klavierspieler habe bleiben können, antwortete Prokofjew, er übe »eine Woche lang zwei Stunden für ein Konzert in Paris, zwei Wochen für ein Konzert in Amerika.« – ??? – »Da in Frankreich die Durchschnittsgeschwindigkeit eines Wagens 40 Stundenkilometer beträgt, in Amerika aber 80, muss man in Amerika die Achtelnoten zweimal so schnell spielen wie in Frankreich.«

Dem rasanten amerikanischen Teil der Tournee verdankte der Komponist zwei Aufträge: von Sergej Kusnezki für ein neues Orchesterstück zum 50jährigen Bestehen des Boston Symphony Orchestra; er schrieb seine vierte Symphonie op. 47, während Strawinsky für dieses Jubiläum seine *Psalmensymphonie* komponierte. Der kleinere Auftrag kam von der berühmten Library of Congress in Washington, die sich vorgenommen hatte, ihre Sammlung von Musikerhandschriften zu erweitern. Carl Engel, selbst Pianist, Verleger und Leiter der Musikabteilung der Bibliothek, fragte ihn bei einem Mittagessen (6. Februar 1930), ob er für eintausend Dollar ein Kammermusikstück schreiben wolle. Prokofjew wollte, das war klar, und hakt gleich nach: Ob es denn ein Quartett sein dürfe, von nicht allzu langer Dauer? Alles Weitere zur Entstehung findet sich in den Tagebüchern des Komponisten, einem bislang noch selten gehobenen Schatz.

Etwa zur Initialzündung am 20. Februar: »Ich bekam Kopfschmerzen, Ergebnis von drei Tagen Hetzerei, aber gerade als ich einschlafen wollte, fiel mir das Hauptmotiv zum Quartett ein. Ich knipste das Licht wieder an und schrieb es auf«. Drei Monate später, zu Besuch in Warschau: »Auf der Reise wurde ich von einem guten Thema für das Scherzo des Quartetts heimgesucht«. Erster Eintrag im Juli: »Am Quartett gearbeitet«. Im August spielte Prokofjew das *Andante* dem Chefchoreographen der Grand Opéra de Paris, Serge Lifar, vor, woraufhin dieser, völlig überwältigt, mit den Worten »Fabelhaft! Reiner Mozart!« seine Auftragssumme für ein neues Ballett auf hunderttausend Francs verdreifacht. Auch der befreundete Pjotr Suvchinsky bekommt im Oktober Teile aus dem neuen Quartett zu hören. Seine Reaktion: « *musique à rêver* ». Schließlich die einzige Notiz am 14. Dezember: »Quartett vollendet«. Prokofjews erstes Streichquartett wurde am 25. April 1931 in Washington durch das Brosa Quartet uraufgeführt.



Sergej Prokofjew zwischen Ernest Ansermet (links) und Igor Strawinsky, Annecy, Sommer 1929 (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky)

»Wie in dunkles Abendrot getaucht«

Brahms' Klarinettenquintett in h

Aus heutiger Sicht eine Bilderbuchkarriere! Dämpelt da einer jahrelang als Geiger in der Meininger Hofkapelle vor sich hin, entschließt sich kurzerhand, noch was ganz anderes auszuprobieren, nimmt die Klarinette, lernt sie autodidaktisch kennen und lieben, bläst schließlich so unvergleichlich schön, dass es dem alten Brahms zwar mitnichten die Sprache verschlägt, aber immerhin dem Entschluss des kompositorischen Ruhestands (»Ich habe genug geschafft«) noch einige seiner herrlichsten, tiefsten Kammermusikwerke vorschiebt. Neben den zwei Sonaten op. 120 und dem Klarinetten trio op. 114 verdanken wir – mit tief gezogenem Hut! – dem Klarinetten Richard Mühlfeld also auch das Klarinettenquintett vom Sommer 1891.

Der junge, gut aussehende Klarinettenist hatte es nicht nur Brahms angetan. In humoristischem Ton schrieb der Komponist an die Frau des Herzogs von Meiningen: »Es ist mir (immer unter uns) nicht entgangen, wie sehr Sie dem herzoglichen Kammermusiker und Musikdirektor Mühlfeld geneigt sind; ich habe mit Wehmut gesehen, wie mühsam und ungenügend Ihr Auge ihn an seinem Orchesterplatz zu suchen hatte. Im letzten Winter konnte ich ihn wenigstens vorne hinstellen [zum Vortrag eines Konzerts von Weber] – aber jetzt – ich bringe ihn in Ihre Kemenate; er soll auf Ihrem Stuhl sitzen, Sie können ihm die Noten umwenden und die Pausen, die ich ihm gönne, zu traulichstem Gespräch benutzen! Das Weitere wird Ihnen gleichgültig sein, nur der Vollständigkeit halber sage ich noch, daß ich für diesen Zweck ein Trio und ein Quintett geschrieben habe, in denen er mitzublasen hat.«

Am 24. November erlebte das Quintett im Meininger Schloss seine Premiere, am 12. Dezember gab es in Berlin die erste öffentliche Darbietung u.a. mit Mühlfeld und Joseph Joachim: »Der Abend wurde für Brahms zu einem seiner größten Triumphe; das Publikum verlangte das Quintett da capo, und dessen Adagio wurde »so oft und so lange gespielt wie es der Klarinettenist nur aushalten konnte.« Hanslick nannte das Quintett »ein Werk für Kenner«. Doch auch der

knallharte Analytiker gerät ins schwärmerische Fantazieren, als es um das Adagio geht, »überhaupt eines der schönsten, wärmsten Stücke von Brahms [...] Das ganze Stück ist wie in dunkles Abendrot getaucht. Wer Heines »Klangbildertalent« besitzt, dem dürfte das Bild eines jungen Hirten auftauchen, der in der Einsamkeit einer ungarischen Ebene schwer - mühtig seine Schalmei bläst. In diese tröstliche Entlastung seines Gemüts mischt sich unbewusst seine Freude an der kunstreichen Behandlung des Instruments.«


Auch Kenner unserer Zeit finden unter dem Eindruck dieser Musik erlesene Worte: »Es scheinen die Kantilenen der Brahms'schen Kammermusik oft jene Schönheit zu haben, von der August von Platen in seinem Tristan-Gedicht sagt, es sei, wer sie angeschaut, »dem Tode schon anheimgegeben«, eine leise lächelnde Endes-Nähe, die man Wehmut nennt. Was ist Wehmut? Wehmut ist das Gefühl der erfüllten Zeit, wenn der Abschied naht. Ludwig Tieck sprach romantischerweise noch von wehmütiger »Wonne«. Johannes Brahms stellt sich ihr in der Haltung des Lebensbürgers, der zwischen Subjekt und Objekt in der Kunst sehr wohl zu unterscheiden weiß. Seine Antwort heißt: Formbewußtsein.« (Martin Gregor-Dellin)



Klarinettenist
Richard Mühlfeld
als Muse
Zeichnung von
Adolph Menzel,
1891

»Die Melancholie und Resignation des Abschieds ist niemals ergreifender zum Ausdruck gebracht worden.« (Brahms' Schüler Hans Gal zur Coda)

»Der Zug sanfter, liebender Melancholie deutet des Komponisten Empfindung an, dass die Nacht für ihn nicht mehr fern ist und der Feierabend anbricht.« (Brahms' Biographin Florence May, 1905)



Impressum

© Kammermusik Festival Hohenstaufen

Künstlerische Leitung: Rahel Maria Rilling

Festivalleitung: Dr. Ulrich Grill

Planung: Dávid Adorján

Programmheft Inhalt: Holger Schneider

Layout & Herstellung: Werner Böttler

Logo & Titel: StudioKrimm Berlin

www.hohenstaufen-festival.de

»Und der Haifisch...«

Donnerstag, 28. August, 13.00 Uhr, Liederhalle Mozart-Saal

ensemble amarcord

Wolfram Lattke, Martin Lattke Tenor

Frank Ozimek Bariton | **Daniel Knauff, Holger Krause** Bass

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Ouvertüre *Die Zauberflöte* (Arr.: Matthias Rohde/Jürgen Jürgens)

Carl Steinacker (1785–1815)

aus: Sieben Gesänge für vier Männerstimmen op. 11

An den Mond | Die Hoffnung (Schiller) | Sehnsucht (Rochlitz)

Richard Strauss (1864–1949)

Drei Männerchöre auf Gedichte von Friedrich Rückert

Vor den Türen | Traumlicht | Fröhlich im Maien

Ernst Fischer (1900–1975)

Der Zauber der spanischen Nächte

Emil Palm (1893–1962)

Auf dem Heuboden (Arrangement: Gregor Meyer)

Kurt Weill (1900–1950)

Moritat von Mackie Messer (Arrangement: Ralf Schrabbe)

aus: *Die Dreigroschenoper* (Bertolt Brecht)

Marcus Ludwig (*1960)

Sechs Triviallieder von 1916 (Soldatenlieder)

Stand ich auf nächtlich' grüner Heide

Rieke näht auf die Maschine

Ich liebte einst ein Mädchen

Ich hab' meinen Leutnant so lieb gehabt

Feldpost

Mordgeschichte

Konzertdauer etwa eine Stunde

Keine Pause

Aufzeichnung durch den SWR

Sendung am 23. Oktober, 13.05 Uhr, SWR2 Mittagskonzert

Gesangstexte auf den folgenden Seiten | Einführung Seite 295

Und der Haifisch...

Zum Programm von ›amarcord‹

Von Holger Schneider

...der hat Bauchlappen, die geräuchert als ›Schillerlocken‹ verkauft werden... Dass der arme Dornhai als großzügiger Spender nie genannt wird und zudem auf der Roten Liste gefährdeter Arten steht, bekümmert uns nicht weiter, nehmen wir doch, was unsere Papillen in angenehm schmackige Reizung bringt. Der Unterschied zwischen irgendeinem ›Leipziger Allerlei‹ und dem wirklichen, echten, besteht schlichtweg im Prozentsatz der darauf verwandten liebevollen Zubereitung, von der Güte der Ingredienzien ganz zu schweigen. So ist es beispielsweise nicht damit getan, die mindestens fünf erlesenen Gemüse jeweils in Butter, Milch oder Brühe separat zu dünsten, nein, auch die dreißig Flusskrebse (o schöne Tage der Kindheit!) werden vollendet zubereitet, die Essenz ihrer Schalen auf die Schwänze gebuttert, ihr Inneres muskatig gebacken oder feinkugelig in die Brühe eingeladen. Die zwei Handvoll frischer Morcheln im Wert einer Musikfestkarte erster Kategorie werden frohgemut hineingeworfen... – Köstlich!

»Auf! Stimmt an!« – so beginnen die Leipziger Meistersinger das heutige Programm mit fröhlicher Selbstermunterung. Mozarts Overtüre zur *Zauberflöte* im Arrangement für vier Männerstimmen erschien 1986 als Bearbeitung Albert Lortzings. Tatsächlich: Auch das Werkverzeichnis von Irmlind Capelle (LoWV, Köln 1994) nennt das Werk mit der Kennung C-1. Aber: 1991 hatte die Autorin bereits starke Zweifel an Lortzings Urheberschaft geäußert und sah sich alsbald bestätigt, denn die Untersuchung der handschriftlichen Druckvorlage im Verlagsarchiv brachte es an den Tag: Keinesfalls Lortzing, sondern – und nun halten Sie sich fest! – der Stuttgarter Komiker Matthias Rohde (1782–1832) schrieb Particell und wahrscheinlich auch den Text auf die Mozartsche Overtüre. Immer für einen Schabernack zu haben, diese Schwaben! Vielleicht kam er ja auch auf die lustige Idee, den Namen Lortzing ins Verwirrspiel zu bringen? Die Nennung des Arrangeurs beruhte nämlich ausschließlich auf mündlicher Überlieferung! Somit fiel das Werk zwar im LoWV unter die Rubrik der ›unechten‹ Werke, was seine Echtheit allerdings in keiner Weise beschädigt hat. Im Gegenteil: Wir lieben unseren vergessenen Stuttgarter Komiker dafür und einmal mehr jenes »Wunder Mozart mit der Vollendung und absoluten Idealisierung der Melodie der menschlichen Stimme...« (Richard Strauss, 1944).

Hofsänger Adamberger genoss das seltene Privileg, von Mozart ob seiner Sangeskunst außerordentlich geschätzt zu werden. Leider war es ihm nicht vergönnt, das viel zu kurze Liebesglück seines hübschen talentierten Töchterleins noch mitzerleben: Die Schauspielerin Antonie



Adamberger verlobte sich nämlich 1812 in Wien mit Theodor Körner, der dort mit rasantem Erfolg als Theaterdichter reüssierte und nun in heftiger Leidenschaft zur schönen Schauspielerin entbrannt war. Als k. k. Hoftheaterdichter an der Burg kündigte er jedoch bereits im März 1813 seine Stelle, als Preußen sein Volk im Kampf gegen Napoleon zu den Waffen rief. Wir schweifen ab – und flugs zurück mit ein paar Zeilen aus einem Brief Körners an seine Eltern vom Weihnachtsabend 1811 (nachts 3 Uhr!): »Steinacker quälte mich vorgestern um eine Oper, da habe ich ihm eine in sieben Stunden zusammengeschrieben, die sich gewaschen hat, und gewiß Effect machen soll ...« Jener Carl Steinacker, der nächste Komponist unseres Allerlei (geboren in Leipzig!), schickte sich gerade an, mit einer Reihe von Opernvertonungen – zumeist auf Körnersche Libretti – seine Karriere als Wiener Musiker zu sichern. Körner aus Wien an seine Eltern (1812): »Steinackers Stücke [...] sind ganz vorzüglich. Im Ganzen gehören die Stunden, die wir beyde zusammen in der Arbeit zubringen, zu den genußreichsten, die ich habe ...« Theodor Körner, gerade mal 22 Jahre alt, fiel im Sommer 1813 in der Nähe von Gadebusch in Mecklenburg in einem Gefecht mit französischen Truppen unter nicht geklärten Umständen. Drei Jahre später starb sein Freund Steinacker in Wien im Alter von 30 Jahren.

Richard Strauss hat eine Reihe unvollendeter Spätwerke geschaffen, darunter etwa *Die Göttin im Putzzimmer* auf einen Rückert-Text für achtstimmigen Männerchor. Die Skizzenhefte des greisen Komponisten sind bis in die ersten Monate des Todesjahres angefüllt mit unterschiedlichsten Studien, als wolle er am Ende seines Lebens nochmals von vorn beginnen. 36 Jahre waren vergangen, als Strauss sich wieder selbständigen Männerchorkompositionen zuwandte; die Vorliebe für Rückert überdauerte die Zeitspanne seines ganzen langen Lebens. Entstanden im August (1, 2) und Oktober (3) 1935 in Garmisch, erst knapp ein Jahrzehnt nach seinem Tod gedruckt, wurden die drei Lieder am 5. April 1936 im Gürzenichsaal in Köln, mit den Widmungsträgern (»Eugen Papst und dem Kölner Männergesangverein«) und Strauss im Publikum uraufgeführt. Papst setzte sich in Köln für Strauss ein, bat ihn gar um die Komposition eines Oratoriums und war im übrigen bevorzugter Partner des Komponisten beim Meisterskat. Josef Klefisch: »Alle drei Chöre mußten wiederholt werden. Richard Strauss lobte auf dem Gürzenichpodium die ›unübertreffliche Meisterschaft des Chores und seines Dirigenten‹.«

Auf dem Friedhof in Ronco sopra Ascona liegt inmitten eines Blumenbeets ein großer unbehauener Grabstein mit der Aufschrift ›Ernst Fischer 1900–1975‹ zum Gedenken an einen völlig vergessenen Komponisten, der u. a. eine Operette mit dem vielversprechenden Titel *Das Land ohne Musik*, Filmmusik, Orchestersuiten, Chansons und Klavierwerke hinterlassen hat; mit der 1936 geschriebenen viersätzigen Suite *Südlich der Alpen* gelang ihm einst der internationale Durchbruch. Geblieben sind der Grabstein und der schmissige *Zauber der spanischen*

Nächte... Emil Palms fetzige Farce *Auf dem Heuboden* beginnt mit einer Kaskade sinnfreier Vokalisieren, aus denen sich ein unerhörtes nächtliches Treiben entwickelt: mit dem fuchsteufelswildem Bauern, der kreisenden Bäuerin, mit Seppel, dem Deppen, und dem armen Kater mit nur noch anderthalb Ohren und einem garstig unvollendeten Schwanz... Es war die Zeit der letzten Konzerte der Comedian Harmonists in deutschen Städten im März 1934, die Sänger sollten fortan nur noch im Ausland auftreten. In Berlin machten sie danach ausschließlich Plattenaufnahmen, darunter auch von vorliegender Pièce (10. September 1934). Anfang Februar 1935 gaben sie in Norwegen ihr letztes gemeinsames Konzert, nur wenige Tage später spaltete die Reichsmusikkammer die Gruppe endgültig, indem sie den ›Nicht-Ariern‹ das Recht auf Berufsausübung entzog.

»Diese Geschichte roch nach Theater...« – erinnerte sich der damals junge Berliner Schauspieler Ernst Josef Aufricht, als er gerade auf der Karriereleiter als Theaterdirektor stand. Damit begann die wechselvolle Erfolgsgeschichte der *Dreigroschenoper*, nachdem Brecht beim gemeinsamen Essen offenbar keinen neuen interessanten Theaterstoff zu bieten hatte – enttäuscht wurde die Rechnung verlangt – und plötzlich doch anmerkte, er habe da »noch ein Nebenwerk«. Ob nun die *Moritat von Mackie Messer*, mit dem die *Dreigroschenoper* von 1928 auf dem Jahrmarkt in Soho beginnt, von Weill geklaut wurde und eigentlich der saarländische Komponist Albert Niklaus mit seiner als Werbemelodie für die Berliner Seidenstrumpffabrik Bemberg erfundenen Weise zu nennen sein sollte: »Ich bin froh, dass meine Melodie um die ganze Welt gegangen ist«, so Niklaus – sei's drum!

Der Leipziger Komponist Marcus Ludwig sagte 2001 über seine *Triviallieder*: »Ich suchte Volkslieder vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit Gründerzeit und Industrialisierung verstummt das Volkslied in Deutschland. Ich meinte in Soldatenliedern des I. Weltkriegs eine Bewahrung, Fortführung, Novellierung und etwas naives Pathos zu finden, welche die Lücke zum Expressionismus schließen könnten. Merkwürdig, dass in modernen Buchhandlungen nicht eine einzige Anthologie derartiger Lieder zu erstehen war. So entnahm ich Texte einer philologischen Untersuchung über Krieg und Sprache der Universität Gießen und vertonte diese, unter Einbeziehung damals aufkommender Rhythmik und ansonsten schlicht«.

So ist's manches Mahl: Am Ende bleibt einem mitunter doch der Bissen im Halse stecken; die Leidenschaft des Kochens wie des Singens bedarf sorgfältigster Auswahl der Zutaten und die Frage nach dem Vollendet- bzw. Unvollendetsein bleibt. Das aber ist gewiss: Ein echtes Leipziger Allerlei gelingt nur mit hundertprozentiger liebevoller Zuwendung. Und der Haifisch, der hat Zähne. Wie uns ›amarcord‹ eindrucksvoll zu belegen vermag. ■



Gioacchino Rossini
(1792–1868)

Petite Messe solennelle
für 12 Vokalisten, Klavier und Harmonium
(Erstfassung)



Keine Pause

*Dieses Konzert wird vom SWR
aufgezeichnet.*

Programm



Iride Martinez
Sopran

Gloria Banditelli
Alt

Corby Welch
Tenor

Peter Lika
Bass

Chorus Musicus Köln

Ulrike Maier, Sopran
Lotte Visser, Sopran
Barbara Ochs, Alt
Marieke Reuthen, Alt
Heiko Köpke, Tenor
Richard Martin-
Markowski, Tenor
Thilo Dahlmann, Bass
Stefan Kohnke, Bass

Ryoko Morooka
Harmonium


Phillip Moll
Klavier

Christoph Spering
Leitung

Sonntag
26. August 2001
19.00 Uhr

Domkirche
St. Eberhard Stuttgart



A faded, grayscale portrait of Eduard Hanslick, an elderly man with dark hair, wearing a dark coat and a white shirt with a dark cravat. The portrait is the background for the text.

»Ihr alten deutschen Meister, Händel, Sebastian Bach
und sogar du, Beethoven, auf die Knie!

Hier spricht die Königin der Künste!

Hier ist Italien,
hier der Triumph!«

Honoré de Balzac, *Massimilla Doni* (zu Rossinis *Mosè*)

»Das ist keine Kirchenmusik
für Euch Deutsche;
meine heiligste Musik ist doch nur immer *semi-seria*.«

Rossini gegenüber Hanslick, 1865

1. Korinther 14, 34-35:

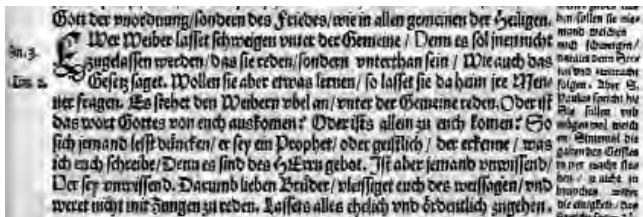
»mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit si quid autem volunt discere domi viros suos interrogat turpe est enim mulieri loqui in ecclesia«

(Vulgata)

»Wie in allen Gemeinden der Heiligen lasset die Frauen schweigen in der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, daß sie reden, sondern sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz sagt. Wollen sie aber etwas lernen, so lasset sie daheim ihre Männer fragen. Es steht der Frau übel an, in der Gemeinde zu reden.«

(Luther, revidierte Übersetzung)

Biblia Germanica 1545 ...



»Sie haben vielleicht gehört, daß ich eine feierliche Messe komponiert habe [...] Die Aufführung war tadellos. Die provisorische [sic!] Begleitung bestand aus zwei Pianofortes und einem Harmonium (kleine Orgel). Es war ein großer Erfolg, wenn auch die Kenner und die Unwissenden verlangen, daß ich sie orchestriere, damit sie später in einer großen Basilika aufgeführt werden kann, und zwar trotz des Mangels an Stimmen (sogenannten weißen), sowohl Sopran als Alt, ohne die man den Ruhm Gottes nicht singen kann! Ich will das erklären... Ein Papst, dessen Namen ich nicht weiß, hatte eine Bulle erlassen, die die Verstümmelung von Knaben, die den Zweck hatte, sie zu Sopranen zu machen, verbot. Wenn diese Maßnahme auch eine bewundernswerte Seite hat, so war sie doch für die Musik, und besonders für die Kirchenmusik (die sich jetzt in solchem Verfall befindet) vernichtend [...] Ein anderer Papst, von dem ich weder Namen noch Lebenszeit weiß, hat eine Bulle erlassen, die die Anwesenheit beider Geschlechter zusammen auf der Chorempore verbot [...] Wer soll die Stelle der Soprane und der Frauen übernehmen? Es sind Knaben von 9-14 Jahren mit Stimmen, die mißtönend und zumeist nicht rein sind. Glauben Sie, daß Kirchenmusik mit solch elenden Hilfsquellen existieren kann? [...] Jetzt komme ich zur Sache: wenn Sie mich beraten würden, will ich an Pius IX. schreiben, damit er eine neue Bulle erläßt, die es Frauen erlauben würde, in den Kirchen (zusammen mit Männern) zu singen. Ich weiß, daß er die Musik liebt, und ich weiß auch, daß ich ihm nicht unbekannt bin [...]« (März 1866)

»Ich verstehe recht gut, daß er in diesem Augenblick so in Anspruch genommen ist, daß es ihm nicht möglich ist, zu uns herunterzusteigen [...] Wenn es aber nicht in seiner Macht liegt, mir zuzustimmen, dann *bemitleide* ich ihn und werde ihm deswegen nicht weniger zugeneigt sein.« (Oktober 1866)

»Unser Heiliger Vater [...] bot mir Segnungen und Mitgefühl an, aber die Bulle, die ich mir so sehr wünschte, bleibt (glaube ich) in seinem Herzen. Die arme Kirchenmusik!!!« (Juni 1867)

Erst ein Jahrhundert später, 1955 mit der Enzyklika *Musicae sacrae disciplinae* bzw. der *Instructio* über die Kirchenmusik von 1967, gestattete es der Vatikan den Frauen offiziell, gemeinsam mit den Männern bei der gottesdienstlichen Musik mitzuwirken. Gratulation, meine Herren!

Aus Briefen Rossinis an den befreundeten Gelehrten Luigi Crisostomo Ferucci

Gioacchino Rossini

Petite Messe solennelle

Le petit Dieu

Also gut, erst mal eine Anekdote: In Paris auf dem Boulevard steht eine russische Prinzessin zwei Stunden lang und wartet auf eine Begegnung mit

»Rossini läßt uns niemals in Ruhe; man kann ungeduldig werden [...], aber schlafen tut man nicht.«
Stendhal, 1824

Rossini. Ein Freund des Meisters macht ihn darauf aufmerksam und erhält folgende Antwort: »Sagen Sie ihr, daß ich Spargel überaus gern habe. Sie braucht nur zum *Potel de Chabot* zu gehen und das beste Bünd zu kaufen, das sie finden kann und es hierher bringen. Dann werde ich aufstehen, und nachdem sie mich genügend von vorn angesehen hat, werde ich mich umdrehen, und dann kann sie ihre Besichtigung vervollständigen, indem sie mich auch von der Rückseite genau betrachtet. Danach kann sie weggehen.«

Nein, er war gar nicht so ein Macho-Typ – ganz im Gegenteil: »Nichts Gewaltames ist in seiner Musik und in seiner Persönlichkeit – das hat Beiden so viele Herzen zugewendet« (Ferdinand Hiller). Zum zweiten Mal verheiratet, berühmt und von Fans umlagert, von schwerer Krankheit bis zu Selbstmordgedanken gezeichnet, hat sich Gioacchino 1859 mit Olympe Pélissier neben der Pariser Stadtwohnung im nahe gelegenen Passy eine kleine Prachtvilla eingerichtet. Mit der Uraufführung seiner letzten Oper *Guillaume Tell* war seine rund zwanzig Jahre währende Laufbahn



Einführung



Die Villa Rossini in Passy
Foto von E. Zoli
(Raccolta Piancastelli, Forlì)

Rossinis zweite Frau
Olympe Pélissier
Ölgemälde von H. Vernet
(Paris, Fondation Rossini)



als Opernkomponist 1829 auf dem Höhepunkt abgebrochen. Es folgten lange Krankheitsjahre voller Depressionen; außer seinem *Stabat mater* entstand innerhalb von drei Jahrzehnten kein größeres Werk. Mitte der 50er Jahre kehrt er Italien den Rücken, verkauft die Besitzungen in Bologna und findet an der Seine, unterstützt durch Kuraufenthalte in Wildbad und Kissingen, die ersehnte Linderung. Paris und der damalige Vorort Passy werden zum Wallfahrtsort (nicht nur für russische Prinzessinnen), Rossinis Villa zum begehrten gesellschaftlichen und künstlerischen Treffpunkt für die musikalische Welt. Mit dem *Samedi soir* des 18. Dezembers 1858 beginnt in Paris eine lange Reihe von Salon-Veranstaltungen, die im Sommersitz des Ehepaars Rossini fortgesetzt werden. Gioacchino, einst vielgeliebter *Schwan von Pesaro* (das *cygne* wandelte sich bald scherzhaft zu *signe*: Affe), wird zur Instanz.

Doch der heilsame Müßiggang eines erst durch die posthume Klischeebefrachtung zum *Bonvivant* avancierten *Gourmets* und erfolgverzärtelten *Charmeurs* hat seinen Preis: »Rossini lebt inmitten einer ununterbrochenen Vergötterung und Verhätschelung. Sein Zimmer ist nie leer von Besuchern; die höchsten Nobilitäten des Adels, des Reich-

thumes, der Kunst kommen und gehen. Er wird überhäuft mit kostbaren Geschenken und zarten Aufmerksamkeiten; von 100 Menschen glauben 99 ihm Schmeicheleien sagen zu müssen. Würde Rossini alle diese bewundernden Worte mit jenem gestreichelten, eitelbescheidenen Lächeln hinnehmen, das so vielen Celebritäten eigen ist, die gleichsam mit einer Hand abwehren und mit der anderen einkassieren, so wäre in seinem Hause nicht eine Viertelstunde lang zu existieren. Man müßte vor Weihrauch ersticken. Ernsthafte Mißbilligen oder Erefiern liegt nicht in Rossini's Charakter; er schlägt also lieber mit einer gutmüthigen Selbstbespöttelung dem Anbeter das Weihrauchfaß aus der Hand und ergötzt sich an dessen Verlegenheit« (Eduard Hanslick). Ja, selbst Wagner besucht ihn ehrerbietig in Passy und führt ein langes Gespräch mit ihm, es kommen Hanslick, Moscheles, Carl Maria von Webers Sohn Max, Franz Liszt, der im Salon auftritt, und viele andere. Einerseits (und wohl in erster Linie), weil es gewissermaßen zum guten Ton gehörte, als Paris-Reisender – sofern zur Audienz tauglich – diese musikalische Attraktion erlebt zu haben, andererseits, weil viele Gäste die oftmals scharfsinnige Meinung des 70-jährigen *Vieux Rococo* zur Musik der Gegenwart und ande-



Einführung



Rossini vor einem Teller Makkaroni
Statuette von Dantan
(Paris, Musée Carnavalet)

Lithografie von Alfred Lemoine nach einem Medaillon von Hyacinthe Chevalier (Paris 1865)



Lithografie von Watt, um 1867



»Die Gegner verschreien Rossinis Musik als einen leeren Ohrenkitzel; lebt man sich aber näher in ihre Melodien hinein, so ist diese Musik im Gegenteile höchst gefühlvoll, geistreich und eindringend für Gemüt und Herz.«

G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*

ren aktuellen Themen zu schätzen wussten, und schließlich war »ebenso viel Champagnerschäum in seiner Unterhaltung, wie in der Musik zu seinem *Barbier von Sevilla*« (Emil Naumann an Ferdinand Hiller, Mai 1867). Zudem hatte Rossini auch im Alter sein enormes musikalisches Gedächtnis behalten, mit dem er bereits als 13-Jähriger aufgefallen war, als er den Klavierauszug einer kompletten Oper aus dem Kopf aufschrieb. – Er war einfach brillant, auch wenn es ihm nicht immer leicht gefallen sein dürfte, und er wurde zu Lebzeiten vergöttert wie kein Musiker vor ihm, und das in (fast) ganz Europa!

Le petit Joachim

Als Rossini, Kind des seltenen 29. Februar im Schaltjahr 1792 in Pesaro, einer schönen italienischen Hafenstadt an der Adria, geboren und noch am Tag seiner Geburt getauft wurde, schrieb man den Namen Gioacchino Antonio ins Register. Um die Welt ging sein Name um einen Buchstaben verkürzt als Gioacchino. Der Meister selbst – wie auch seine Zeitgenossen – nahm das für die Aussprache unwesentliche zweite c heraus und schrieb sich in der großen Mehrzahl der hunderte von überlieferten Autographen Gioachino. Franzosen und Deutsche (vgl. etwa Hermann Mendels



Musikalisches Conversations-Lexikon von 1877) bevorzugten die Schreibweise Gioachimo, Richard Wagner nennt ihn gar seinen Joachimo (obwohl er ihn anfangs gar nicht leiden mochte), und Rossini unterschreibt seinen lateinischen Brief an den Papst mit Joachim.

»Als Kind hatte ich eine hübsche Stimme...« – Dazu alles andere als eine Anekdote: Francesco Maria Guidarini, Gioacchinos Onkel mütterlicherseits, versuchte den Eltern einzureden, dass sie mit dem kleinen Sopranisten einen Haufen Geld verdienen könnten, vorausgesetzt, sie würden den Knaben »verschneiden« lassen, wie man es umschrieb. Im Übrigen war dieser Onkel... Barbier. Und zum großen Glück war er der Bruder von Anna Guidarini Rossini: »Meine tapfere Mutter wollte um keinen Preis ihre Zustimmung geben.« Die Ära der Kastraten, jener armen Opfer eines pervertierten Geschmacks, war mittlerweile vorbei. Als junger Mann hat Rossini den letzten Kastraten auf der Opernbühne, Giovanni Battista Vetulli, kennen gelernt und ihm 1813 eine Titelrolle geschrieben. Seitdem gab es sie nur noch in der päpstlichen Kapelle; der letzte war Alessandro Moreschi (1858–1922), von dessen Gesang (bis 1913) Aufnahmen existieren und auf CD erschienen sind. In solchem Kontext erhalten Rossinis diesbezüglichen Äußerungen zu einer »guten alten Zeit« und die damit verbundenen Bemühungen, beim Papst eine Zulassung von Sängerinnen in der Kirchenmusik zu erwirken, einen sehr persönlichen Aspekt.

»Sicher spielte *belcanto* für Rossini eine besonders große Rolle, aber ein anderer als jener, der sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts durchzusetzen begann und bis heute diesen Begriff beherrscht. Es geht nicht darum, Riesensäle zu füllen – mit Stimmkraft und mit Publikum –; heute ist man in dieser Beziehung bei Fußballstadien angelangt. Rossini war ganz anderer Ansicht; er äußerte einmal, mit dem Verschwinden der Kastraten sei auch der *belcanto* an sein Ende gekommen. Dieses Ideal einer gewissen Künstlichkeit deckt sich wunderbar mit der geradezu sophisticated-genauen Notation. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass wir die Besetzung, wie Rossini sie selbst beschreibt, strikt befolgen: acht für den Chor, vier für die Soli, im Ganzen zwölf Cherubin.«

Christoph Spering
(Interview im Beiheft zu seiner CD-Einspielung)

Les petits péchés de vieillesse

O. K., noch eine Anekdote: Giulio Ricordi, damals 20-jähriger Sohn des Mailänder Verlegers, erinnert sich an seinen ersten Besuch bei Rossini im März 1867: »... ein riesiger Kopf, wie eine Kuppel von Michelangelo, der vollkommen kahl war; das darauf fallende Licht bezeichnete einen hellen Punkt, von dem meine Blicke immer wieder angezogen wurden. Rossini bemerkte dies, und zu meinem Vater gewandt sagte er: »Dein Sohn bewundert meinen kahlen Kopf ... das ist eine schöne ... wie sagt ihr

Mailänder doch gleich? Warte, warte ... *crappa pelada!* Doch hier ist meine Mütze.« Und indem er sprach, streckte er seine Hand aus, nach einem Gegenstand, der auf dem Tisch lag, und den ich für ein Taschentuch gehalten hatte und ... *platsch!* Setzte ihn auf seinen Kopf. Es war eine Perücke: und so erschien mir Rossini wie ihn die Öffentlichkeit üblicherweise sieht.« Rossini, der die Ursache seiner kaum verheimlichten Glatze dem Ärger über Sänger und Impresarii zuzuschreiben pflegte, machte mit seinen Toupets auch Eindruck

François-Adrien Boieldieu,
1823




Ansichtskarte (um 1900)
nach einer Fotografie (1867)
von Etienne Carjat

auf Kinder; so spielte etwa der kleine Jean Cocteau, dessen Großeltern Rossinis Nachbarn in der Pariser Stadtwohnung waren, mit etlichen dieser Reliquien: »Unter diesen Perücken war alles vertreten, von kurzem bis zu langem Haar. Der Meister trug sie eine nach der anderen, bis zum fiktiven Friseurbesuch« (Jean Cocteau, *Die Farben der Erinnerung*). So wie er keinen Hehl um seine »Mützen« zu machen gedachte, kümmerte es Rossini ebenso wenig, wenn die Presse seine markante Physiognomie zum Gegenstand putziger Karikaturen machte; nein, er fand die Zeichnungen selbst zu meist überaus drollig und gab sogar bereitwillig einen kleinen Kommentar dazu, den die Zeitung abdruckte!

Alterssünden nannte der *Excompositore* (Komponist a. D.) seine nach langer kompositorischer Abstinenz entstandenen 14 Bände mit einer Viel-



Einführung



Lithografie
Karikatur von G. Martin
(Paris, Musée et
Bibliothèque de l'Opéra)

»Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth. Besteht ja doch der Morgengottesdienst der Lerche darin, daß sie, wie der Dichter sagt, an ihren bunten Liedern aufsteigt – zum Himmel!«

August Wilhelm Ambros
(*Bunte Blätter*, Leipzig 1872)

Kolorierte Lithografie
Zeichnung von André Gill
in *La Lune*,
Paris, 6. Juli 1867



zahl kleiner, oftmals ironisch-satirischer Pièces, darunter an die hundert Klavierstücke voll abgründigen Humors, mit witzigen Kommentaren versehen, Saties bizarren Titeln in nichts nachstehend: *Quatre hors-d'œuvres* (*Radieschen, Anchovis, Cornichons und Butter*), *Quatre mendiants* (*Studentenfutter: Trockene Feigen, Mandeln, Nüsse, Rosinen*), *Tourniquet sur la gamme chromatique* (*Chromatischer Drehteller, bei dem ein sich kaputtmodulierendes Motiv mit Penetranz über eine ganze Oktave hoch- und wieder runtergeschraubt wird*), *Gefolterter Walzer*, *Étude asthmatique*, *Fehlgeburt einer Polka-Mazurka*, *Rhizinuswalzer* etc. All diese Werke entstanden

für die begehrten Hauskonzerte und gelangten auf Rossinis Wunsch nach dessen Tod an das Liceo Musicale seiner Geburtsstadt. Erst nach 1954 sind sie durch die Fondazione Rossini bekannt geworden. Auch seine »leider letzte Todsünde« seines Alters, die *Petite Messe solennelle*, hatte er einer Veröffentlichung bewusst entzogen; nach seinem Tode konnte das Werk durch den Pariser Verlag Brandus & Dufour der Öffentlichkeit übergeben werden, neben der Originalfassung auch in einer Fassung für Soli, Chor und Orchester.

La petite Messe

»Kleine feierliche Messe für vier Solostimmen mit Begleitung von 2 Klavieren und Harmonium komponiert für meinen Sommersitz in Passy« – zum Entstehungsprozess der mit 90 Minuten Ausführungsdauer gar nicht so kleinen Messe ist wenig bekannt, wenn man von den liebevollen Anmerkungen in der Partitur absieht (vgl. Abbildungen). Sie war nicht nur als Alterssünde ein Gelegenheitswerk, sondern entstand 1863 für die Einweihung der Privatkanpelle des mit Rossini befreundeten Pariser Adligen Graf Michel-Frédéric Pillet-Will. Dessen Frau, der Comtesse Louise Pillet-Will, wurde die *Petite Messe solennelle* auch gewidmet. Im Pariser *hôtel* des Grafen in der Rue Moncey fand am 14. März 1864 um zwei Uhr nachmittags in privatem Rahmen und nur vor geladenen Gästen die erfolgreiche Uraufführung der Messe statt, verbunden mit einem kalten Buffet, das nicht etwa im Anschluss an die Darbietung, sondern in der Pause zwischen *Gloria* und *Credo* gereicht wur-

Einführung



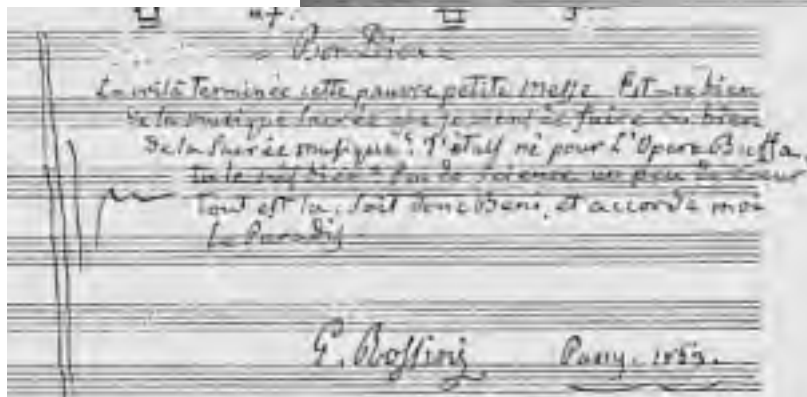
Zwölf Sängern von drei Geschlechtern – Männer, Frauen und *castrati* – werden genug sein für ihre Aufführung, d. h. acht für den Chor, vier für die Soli, insgesamt zwölf Cherubine Lieber Gott, verzeih mir die folgende Gedankenverbindung: zwölf an der Zahl sind auch die Apostel in der berühmten Freßszene [*coup de mâchoire*], gemalt im Fresco von Leonardo, genannt »Das letzte Abendmahl« –

wer würde es glauben! Es gibt auch unter Deinen Jüngern welche, die falsche Töne anschlagen!! Herr, beruhige Dich, ich versichere, daß kein Judas bei meinem Mahle sein wird, und daß die Meinen richtig und mit Liebe Dein Lob singen werden in dieser kleinen Komposition, die leider die letzte Todsünde meiner alten Tage ist

G. Rossini

(zweites Titelblatt)

Passy. 1863



= Lieber Gott =
Nun ist diese arme kleine Messe beendet. Ist es wirklich heilige Musik [*musique sacrée*], die ich gemacht habe, oder ist es ver-ruchte Musik [*sacrée musique*]? Ich wurde für die Opera buffa geboren, das weißt Du wohl! Ein wenig Wissen und ein bißchen Herz – das ist alles. Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies.

G. Rossini Passy. 1863
(neben den letzten Takten des *Agnus Dei*)

»Ein wenig Frechheit mehr bei Rossini und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen – und es wäre Vernunft dabei gewesen.«

Friedrich Nietzsche

de. Vermutlich waren es die räumlichen Verhältnisse, die Rossini zu der auf den ersten

Blick etwas ungewöhnlichen, in der französischen Messtradition aber durchaus beliebten Begleitung mit Klavier und Harmonium bewegten. Zudem war das Harmonium als relativ moderne Erfindung im Pariser Salon weit verbreitet. Der Eintrag auf dem ersten Titelblatt des autographen Manuskriptes: »Petite Messe Solennelle a quatre Parties avec accompagnement de Piano et Harmonium«, lässt dabei den Schluss zu, dass die instrumentale Begleitung der Messe zunächst nur für ein Piano und Harmonium gedacht war. Erst auf dem nachfolgenden zweiten Titelblatt fordert der Komponist ausdrücklich als begleitendes Instrumentarium »2 Pianos et Harmonium«.

Daniel-François-Esprit Auber hatte einen kleinen Studentenchor vom Conservatoire ausgesucht. Die Solisten vom Théâtre Italien waren Italo Gardoni und der belgische Bass Louis Agniez, der unter dem Namen Agnesi bekannt war, sowie die Schwestern Marchisio: Barbara und Carlotta, Rossinis »liebe Babys« bzw. »geliebte Freundinnen und [...] Besitzerinnen von Stimmen, die man in der Seele spürt«. Barbara Marchisio wurde Gesangslehrerin am Conservatorio San Pietro a Maiella in Neapel (bei ihrer Aufnahme sang sie das *Agnus Dei* aus der *Petite Messe solennelle*) und unterrichtete bis 1912 u. a. Toti



Einführung



»Apropos Musik, ich weiß nicht, ob Euch bekannt ist, daß ich eine *Messa di Gloria* für vier Stimmen komponiert habe, welche ihre Aufführung im Palast meines Freundes Graf Pillet-Will hatte. Diese Messe wurde aufgeführt von tüchtigen Künstlern [...] und begleitet von zwei Klavieren und einem Harmonium. Die führenden Komponisten von Paris (einbegriffen mein armer Kollege Meyerbeer, der nicht mehr unter den Lebenden weilt), haben mich – entgegen meinem Verdienst – sehr gelobt.«

Rossini an Liszt, 1865

Charlotta und Barbara Marchisio

dal Monte und Rosa Raïsa. Am Klavier saßen Georges Mathias und Andrea Peruzzi, Albert Lavignac traktierte das Harmonium. Rossini stand neben den Begleitern, gab das Tempo für jedes Stück an und blätterte die Seiten für Mathias um. Unter den geladenen Zuhörern befanden sich Auber, Carafa, Meyerbeer und Ambroise Thomas. »Der leidende und überaus erregte Meyerbeer stand während der ganzen Aufführung, er hob gelegentlich aufgeregt seine Hände über dem Kopf hoch, zitterte und weinte sogar. Am Ende stürzte er sich auf Rossini und umarmte ihn leidenschaftlich [...].

Meyerbeer erschien am nächsten Tage wieder in der Rue Moncey, als die *Petite Messe solennelle* vor einer größeren und sehr distinguierten Zuhörerschaft wiederholt wurde, unter denen sich der päpstliche Nuntius, Regierungsbeamte und adlige Herrschaften befanden, aber Rossini anscheinend nicht. Die Berichte in der Pariser Presse waren atemberaubend« (Herbert Weinstock). Nach die-

ser zweiten Aufführung schrieb Meyerbeer am 15. März 1864: »An den Jupiter Rossini. Göttlicher Meister! Ich kann den Tag nicht vorbeigehen lassen, ohne Ihnen nochmals für das riesige Vergnügen zu danken, das Sie mir dadurch verschafft haben, daß ich Ihre herrliche neue Schöpfung zweimal anhören durfte. Der Himmel möge Sie bis zum 100. Jahr bewahren, damit Sie wieder so ein ähnliches Meisterwerk schaffen können, und Gott möge mir ein ähnliches Alter



Einführung



Lithografie der
Gebrüder Doyen
Zeichnung von F. Perrin
(Turin 1865) nach einer
Fotografie (um 1863)
von Numa Blanc

gewähren, damit ich diese neuen Aspekte Ihres unsterblichen Genies hören und bewundern kann! Ihr treuer Bewunderer und alter Freund G. Meyerbeer«.

Rossini wurde regelrecht bestürmt, die Messe zu orchestrieren, auf dass sie »genug Feuer spenden werde, um Kathedralen aus Marmor zum Schmelzen zu bringen« (*Le Siècle*, Paris). Er reagiert zurückhaltend, von der Arbeit ermüdet: »Man will, daß ich sie instrumentiere, damit sie dann in irgendeiner der Pariser Kirchen aufgeführt werden kann. Ich habe Widerwillen, solche Arbeit zu übernehmen, weil ich in diese Komposition all mein kleines musikalisches Wissen gelegt habe und weil ich gearbeitet habe mit wahrer Liebe zur Religion« (an Franz Liszt, Juni 1865). Schließlich macht er sich 1866/67 aber doch an die 500 Seiten

»Für die Kirche!
Bin ich denn etwa ein
gelehrter Musiker?«

Rossini gegenüber Fétis,
1841

»Es genügt, die Messe zu hören, um den Ton echter Frömmigkeit zu sparen. Die großen lyrischen Gesten à l'italienne haben der schlichten Andacht eines wieder zum Kind gewordenen Menschen Platz gemacht, der fromm und ängstlich, geblendet von dem Glanz des Göttlichen, naiv und vertrauensvoll um einen Augenblick des Seelenfriedens bittet. Dabei steht das Wissen der inneren Bewegtheit in nichts zurück. Als alter Kämpfer auf dem Gebiet der großen Oper hat Rossini in diese Messe alle Kniffe eingebracht, die er sich im Laufe der Jahre angeeignet hatte.«

Jean-Françoise Labie

der Partitur (in ihr fehlt das *Prélude religieux*), damit andere dies nicht später täten. Der deutsche Komponist Emil Naumann, der Rossini 1867 besuchte, erinnert sich an ein diesbezügliches Gespräch mit dem Komponisten: »Nach den ersten [...] Begrüßungen [...] sagte der Meister, auf das noch nasse Manuskriptweisend: »Sie finden mich

bei der Vollendung einer Komposition, die ich dazu bestimmt habe, unmittelfach nach meinem Tode aufgeführt zu werden. [...] Oh glauben Sie nur nicht, daß ich meine kleine Komposition vollende, weil ich den Kopf hängen lasse und mich mit Sterbedanken trage; es geschieht nur, um dem hiesigen Herrn Sax und seinen Freunden nicht in die Hände zu fallen. Ich führte nämlich die Partitur dieser bescheidenen Arbeit schon vor einiger Zeit aus; findet man dieselbe nun in meinem Nachlaß, so kommt Herr Sax mit seinen Saxophonen oder Herr Berlioz mit anderen Riesen des modernen Orchesters, wollen damit meine Messe instrumentieren und schlagen mir meine paar Singstimmen tot, wobei sie auch mich glücklich umbringen würden.

[...] Ich bin daher nun beschäftigt, meinen Chören und Arien in der Weise, wie man es früher zu tun pflegte, ein Streichquartett und ein paar bescheiden auftretende Blasinstrumente zu un-

»Werden Sie es glauben können? Die Pariser haben mich auf Grund dieses Werkes unter die Gelehrten und Klassiker eingeordnet. Rossini ein Gelehrter! Rossini ein Klassiker! Lachen Sie nur, mein lieber Freund [...]!«

Rossini an Francesco Florimo, 10. Juni 1865

terlegen, die meine armen Sänger noch zu Worte kommen lassen.« Impresario Starkosch, der 1869 bei der ersten Auf-



führung der Orchesterfassung am 24. Februar im Théâtre Italien 26.000 Francs eingenommen hatte, gründete daraufhin eine *Petite Messe solennelle*-Truppe und ließ das Werk an die hundert Male in ganz Europa, in New York, in St. Petersburg und Moskau (mit Anton Rubinstein als Dirigent) und 1870 sogar im australischen Sydney aufführen.

Le petit coup d'œil

Rossini, der kontrapunktische Künste seit seiner Lehrzeit allenfalls auf der Opernbühne verspottete und als 50-Jähriger dem Komponistenkollegen Fétis gegenüber noch geäußert hatte, dass er keine Lust mehr habe, das Studium von Fuge und Kontrapunkt wieder aufzunehmen, besann sich in seinen letzten Jahren eines Besseren. Beim Studium der Werke Johann Sebastian Bachs fand er Anregungen auch für seine *Petite Messe solennelle*, die trotz unverkennbarer Handschrift ihres Schöpfers den »geistigen, belebenden Hauch dieses Meisters« Bach verspüren lässt – insbesondere in den Fugen des *Gloria* und *Credo*, jenen »reizenden, geistreichen Sätzen, um deren Factur jeder Contrapunktist ihren Schöpfer beneiden darf«, sowie im *Prélude religieux*, »einem meisterwürdigen Stück

Einführung



Statuette von Dantan
(Paris, Musée Carnavalet)

»O Rossini, divino Maestro, Helios von Italien, verzeih meinen armen Landsleuten, die Deine Tiefe nicht sehen, weil Du sie mit Rosen bedeckst, und denen Du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil Du so leicht flatterst, so gottbe-flügel!«

Heinrich Heine, 1828

[...], zu dem der alte Sebastian beifällig lächeln würde« (August Wilhelm Ambros, 1872). Rossinis Vorliebe für Bachs Musik war allgemein bekannt – Felix Mendelssohn Bartholdy hatte ihm bei einer denkwürdigen Begegnung in Frankfurt 1836 Werke des Thomaskantors ans Herz

gelegt: »Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner[Bachs] Werke subskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den letzten erschienenen Band. Soll ich ihnen be-

kennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichbarer Freude ist?« Gleich im ersten Satz der Messe (im *Christe eleison*) komponiert er *alla breve* einen strengen Kanon in der Oberquart, und *Gloria* wie *Credo* enden in alter Tradition auch bei Rossini mit umfangreichen Fugen, in denen er augenzwinkernd die alte Technik der Quintfallsequenz strapaziert, dabei jedoch oft in überraschende Tonarten moduliert.

Am zwei Stellen erweitert Rossini das Mess-Ordinarium und greift dafür auf vorhandene »Alterssünden« zurück. Zwischen *Credo* und *Sanctus* schiebt er als instrumentales Offertorium jenes merkwürdige *Prélude religieux* ein. Ob es für Klavier oder Harmonium gedacht war, geht aus dem Autograph nicht ganz eindeutig hervor. Da Rossini jedoch exakt den beschränkten Tonumfang des Harmoniums einhält, der in der Klavierstimme

»Was mich anbelangt, so würde ich ihm geraten haben, diese Musik zu vergessen und lieber noch einen *Barbière* zu schreiben.«

Giuseppe Verdi

»Ich habe mit Dissonanzen nicht gespart, aber ich habe auch etwas Zucker verwendet.«

Rossini in Reaktion auf die begeistertsten Kritiken der ersten Aufführung



ständig überschritten wird, ist zu vermuten, dass hier dieses Instrument vorgesehen war. Nach dem *Sanctus* folgt das *O salutaris hostia*, ein Text, der in Frankreich schon zur Zeit der Renaissance als Teil der aus dem älteren römischen Antiphonale stammenden Elevationsmotette *Verbum supernum* während der Wandlung gesungen wurde und noch im 19. Jahrhundert üblich war.

Für zu opernhaft (auch Bachs Musik musste sich einen solchen Vorwurf bieten lassen!), zu sinnlich-leidenschaftlich, zu spielerisch, zu angenehm unterhaltend, kurzum: für zu weltlich für eine heilige

Messe hielten jene die Musik Rossinis, die nicht wahrhaben wollten, dass es auch eine andere Art Kirchenmusik geben konnte, verwurzelt in einer anderen Tradition, deswegen aber nicht weniger ernsthaft als Musik zum Lobe Gottes gedacht (hierzu höre man kurzerhand das *Agnus Dei* ein weiteres Mal). »Das ist keine Kirchenmusik für Euch Deutsche«, sagte Rossini, wohlwissend, dass für ihn zwischen »heiliger« Musik und *semi seria* kein Widerspruch bestand. Und wenn beim Hören an etlichen besonders schönen Stellen oder angesichts einer Tempobezeichnung wie *Allegro cristiano (Credo)* ein Lächeln nicht zu verkneifen ist – um so besser!

»Man könnte Rossinis Melodien als Kleinreliefs definieren. Man könnte meinen, sie seien alle im Sommer gegen Nachmittag unter dem neapolitanischen Himmel der Phantasie des Künstlers entsprungen, wenn sich die Sonne über all die Dinge ergießt, wenn sie senkrecht scheint und den Schatten der Körper verschwinden läßt. Es ist Musik ohne Schatten, ohne Geheimnisse und ohne Dämmerung.«

Giuseppe Mazzini

Le grand Finale

Ach, was soll's: eine letzte Anekdote... Nein, eigentlich vielmehr das offen gelegte Geständnis einer weiteren der »Alterssünden«: Rossini hielt absolut nichts von einer neumodischen Erfindung wie die der Eisenbahn. So verbat er sich sogar jegliche Erwägung, seine Urne später mit der Bahn transportieren zu lassen! In einer der »Alterssünden«, einem »Kleinen Vergnügungs-Zug« (*Petit train de plaisir / comico-imitatif*), verläuft die Reise zunächst auch heiter (an der Haltestelle »reichen



Kolorierte Lithografie
Karikatur von H. Mailly, 1867
(Pesaro, Casa Rossini)

Einführung



Karikatur (Detail) von Sahib
in *La vie Parisienne*, 1880



die Pariser Salonlöwen ihren Täubchen die Hand zum Aussteigen«), um desto schrecklicher beendet zu werden: Der Zug entgleist, zwei Passagiere kommen um, von denen der eine (*Arpeggio* nach oben) ins Paradies geht, während der andere (absteigendes *Arpeggio*) zur Hölle fährt. Den Ausklang des satirischen Stücks bilden ein *Trauermarsch* und eine *Valse burlesque* mit dem Titel *Bitterer Schmerz der Erben*. Die *Petite Messe solennelle* aber war das Werk eines Komponisten, der in seiner Musik »die Hoffnungen, Freuden und Ängste eines Menschen ausdrückt, für den aufrichtiger

»In der *Petite Messe solennelle* die Verkörperung unbekümmerter mediterraner Frömmigkeit sehen zu wollen – wie es leider geschieht – scheint absurd. Sie ist das letzte Werk eines Mannes, der souverän in seinem Metier regierte, der durch die Verzweiflung schwerer Krankheit ging, der sein inneres Exil in einer fremd gewordenen Welt hinter der Maske des geistvollen Genießers verbarg [...].«

Detmar Huchting (im CD-Beiheft zur 1998 bei *opus 111* erschienenen Aufnahme)

Zweifel und mit diesem eine gewisse düster brütende Melancholie Bestandteil eines Glaubens ist, an dem er unabdingbar festhält« (Richard Osborne). Joachim selbst hat seine Reise sicher in Richtung Himmel vollendet, wenn auch ohne Eisenbahn. Dafür nehmen wir die zauberhaft anrührende Wirkung seiner Musik – auch bzw. gerade auf die Deutschen – einfach mal als Beweis...

Holger Schneider



Aus einem
Musikalischen ABC
(nach einer Vorlage im
musikhistorischen Museum
F. Nicolas Manskopf
Frankfurt/M.)

»Die Verächter italienischer Musik [...] werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach.«

Heinrich Heine



54

MUSIK AM ENDE DER NACHT IV

DIENSTAG, 14. SEPTEMBER 2010

7:00

GRABKAPELLE AUF DEM WÜRTEMBERG

ADAMM VOKALENSEMBLE

GESÄNGE DER RUSSISCH-ORTHODOXEN LITURGIE

PAVEL GRIGORIJ TSCHESNOKOV (1877–1944)

Es schweige alles sterbliche Fleisch

Hymnus in der Göttlichen Liturgie am Großen Samstag (Karsamstag) zum Großen Einzug bei der Übertragung der heiligen Opfergaben vom Zurüstaltar auf den Hauptaltar

ALEXANDER FATEJEV (1848–1899)

Selig der Mann

Verse aus Psalmen 1, 2, 3, die in den Vespertagesdiensten am Vorabend der Sonntage und der großen Festtage gesungen werden

NIKOLAIJ NIKOLAJEVITSCH KEDROV / SOHN (1905–1981)

Mildes Licht heiliger Herrlichkeit

Christushymnus der frühen Kirche, dem Heiligen Athenagoras von Jerusalem (ca. 150 n. Chr.) zugeschrieben.

NIKOLAIJ NIKOLAJEVITSCH KEDROV / SOHN

Gottesgebäerin, Jungfrau, freue dich

Gebet zur Gottesmutter (Ave Maria) am Ende des gewöhnlichen Vespertagesdienstes

ANONYM

Von meiner Jugend an

Stufengebete im Morgengottesdienst vor der Verlesung des Heiligen Evangeliums auf eine alte klösterliche Sangesweise

ALEXANDER DIMITRIJEVITSCH KASTALSKIJ (1856–1926)

Polijejeum von Polyeleos

Aus Versen der Psalmen 134 und 135 (135 und 136) gebildeter Gesang, der die Übertragung der Festtagsikone vom Altar in die Mitte der Kirche begleitet

ANONYM

Freude aller Betrübten

Ein Bittgebet zur Gottesmutter, Haupthymnus der gleichnamigen Gottesmutterikone, in der so genannten Bulgarischen Sangesweise

PAVEL GRIGORIJ TSCHESNOKOV (1877–1944)

Der vorewige Ratschluss

Dieser Hymnus nimmt Bezug auf Botschaft des Erzengels Gabriel an die Jungfrau Maria und wird am Fest Mariä Verkündigung gesungen

ALEXANDER VASILJEVITSCH NIKOLSKY (1874–1943)

Der Herr ist mein Licht und mein Heil

Text aus Psalm 26 (27)

NIKOLAIJ NIKOLAJEVITSCH KEDROV / SOHN

Vater unser der Du bist in den Himmeln

PRIESTER VASILIJ SINOVJEV

Mit uns ist Gott

Festgesang nach Jesaja 8 und 9
(Weissagung über die Geburt und das Heilswirken Christi), u.a.
am Vorabend des Festes der Geburt Christi während des Großen
Apodipnos

ADAMM VOKALENSEMBLE ∞∞

Alexander Yudenkov ∞∞ Tenor

Dmitrij Prochorenko ∞∞ Tenor

Alexander Efanov ∞∞ Tenor

Michail Schaschkov ∞∞ Bass

Michail Nikiforov ∞∞ Bass

Priester Johannes Kaßberger ∞∞ Texte

Die gesungenen Texte werden im Konzert vorgestellt.

Konzertdauer etwa eine Stunde

Keine Pause, anschließend Frühstücksangebot

Das Konzert wird von SWR2 aufgezeichnet und am Samstag,
30. Oktober, 19.10 Uhr in der »Geistlichen Musik« gesendet.



DIE LIEBE HÖRET NIMMER AUF

Es war einmal eine wunderschöne Zarentochter, die wünschte sich nichts sehnlicher als einen tapferen schmucken Recken zum Mann, der sie zur Kaiserin krönen sollte. Allein es fand sich kein geeigneter Jüngling, welchselfbiger der schönen Katharina – so hieß unsere Zarentochter – solch einen Titel hätte zuträglich machen können.



**Katharina
Pawlowna
Gemälde in der
Grabkapelle**

Lediglich ein unausstehlicher französischer Emporkömmling machte ihr den Hof, der ihm von Tochter und Kaiserinmutter allerdings rigoros mit einem Korb verrammelt wurde. Ihren ersten Ehemann, Katharinas Cousin Prinz Georg, raffte der Flecktyphus hinweg. So blieb ihr schließlich nichts anderes übrig, als in die Heirat mit einem ziemlich unbedeutenden württembergischen Königssohn einzuwilligen. Der war zwar recht stattlich, klug und vom Volke einigermaßen wohl gelitten, doch zum Kaiser – das wusste sie – würde auch er es nie schaffen.

Leider ließ zudem seine Sittsamkeit im ehelichen Sinne sehr zu wünschen übrig, was die seit längerem kränkelnde schöne Katharina eines regnerischen Tages einsam in die Nasskälte trieb, die ihr derart hartnäckig zusetzte, dass sie an den Folgen des verzweifelten Ausflugs und aus Kummer über den untreuen Gatten kurze Zeit darauf verstarb. Ausgiebig beweinte das schwäbische Volk seine geliebte Königin, die so kurz und doch so wohlthätig ihr Leben dahinschenkte. Auch den reumütigen König dauerte ihr Schicksal ganz bitterlich, und so ließ er auf dem Berge über seinem Reich den uralten Stammsitz seiner Ahnen abreißen und an dessen Stelle eine schöne Grabkapelle für seine Frau errichten, die der verstorbenen Schönen zur letzten angenehmen Ruhestätte werden sollte...

So lautet, liebe Besucherinnen und Besucher des Württembergs am Ende der Nacht, die traurige Mär von der württembergischen Königin Katharina Pawlowna (1788–1819), jener russischen Großfürstin, die auch nach der Ehe mit dem lutherischen Kronprinzen Angehörige der russisch-orthodoxen Kirche blieb und deren

verblichene Schönheit nun an der Seite ihres Mannes Wilhelm I. (1781–1864) in der Gruft zu unseren Füßen ruht. So kurz diese Mär hier nun aus »des Volkes Mund« erscheint, so falsch ist sie allerdings auch in durchaus wesentlichen Punkten. Das liegt sicherlich an ihrer bereits damals außergewöhnlichen Eignung für reißerische Berichterstattung und geheimnisumwitterte Überlieferung, das liegt aber auch an der Hartnäckigkeit, mit der sich eine solch spektakuläre Tragödie einer kritischen Auseinandersetzung zu entziehen vermochte. Verlassen Sie sich bitte keinesfalls auf Wikipedia! Gehen Sie stattdessen in eine der anheimelnden Stuttgarter Bibliotheken und lesen Sie (Literaturempfehlungen siehe Link)! Sie werden staunen, wie deutlich zeitverwoben sich Katharinas Geschichte aus dem kitschigen Umfeld einer adligen Klatschkolumne mit all ihren Irrungen und hanebüchenen Legenden herauswinden wird.

Eines ist sicher: Die beiden (auch sie übrigens Cousine und Cousin) mochten und liebten sich, jenseits des dünnen Garns der erwähnten Journalspalten. Und das Volk liebte seine junge Königin, nicht nur um ihrer Verdienste willen, die einige der wichtigsten wohltätigen Einrichtungen des Landes begründen sollten, späterhin von König Wilhelm ganz im Sinne seiner verstorbenen Gattin als bleibend bewahrt. Schon aus solch einfachen klaren Erwägungen darf der Spruch aus dem ersten Korintherbrief über dem Westportikus der Kapelle wie ein mildes Licht sowohl dem heute erwachenden Morgen als auch der wahren Mär von der schönen Prinzessin leuchten, er darf zu Recht dem uns umgebenden klassizistischen Neubau des Hofbaumeisters Giovanni Salucci voranstellen (dem die damals über 700 Jahre alte württembergische Stammburg weichen musste), er darf letztlich auch als trostreicher Wegweiser für diese musikalische Morgenstunde auf ewig schöne Gebete gelten: »Die Liebe höret nimmer auf.« Denn ADAMM singt nicht nur **von** göttlicher Liebe, sondern auch **mit** großer Liebe. Das homogene Miteinander ihrer Stimmen bei meisterhafter technischer Beherrschung, ohne jedwede Eitelkeit des Einzelnen: das unterscheidet ADAMM von Ensembles, die meinen, es sei getan mit vordergründiger Gefühlswallung oder einer sportiven Mixtur aus tenoraler Ultrakompression und rabiaten Subbassröhigkeit.

In altrussischen Quellen wird der Gottesdienst selbst einfach als »Gesang« bezeichnet – die Art und Weise, wie die Sänger von ADAMM mit ihrem Priester die Stimmen führen, entspricht ganz



Postkarte, undatiert (ca. 1916). Ohne Titel, mit der Darstellung eines orthodoxen Gottesdienstes

und gar jenem Verständnis. Johannes Kaßberger: »Die menschliche Stimme allein ist fähig, über die Emotion hinaus konkrete inhaltliche Aussagen zu vermitteln und der Verkündigung des Wortes im orthodoxen Sinne zu dienen.« Sollte es heute gelingen, ADAMM zu einer Zugabe im unteren Teil der Kapelle zu bewegen, dann kehren wir mit dem Bibelspruch zurück zum Beginn der Mär von der schönen Zarentochter. Denn dort, in der Mitte der Gruft mit den Marmorsarkophagen des Königspaares ergibt jegliches Wort, auch nur geflüstert, ein siebenfaches Echo: Die Liebe höret nimmer auf...

Holger Schneider