

Bernd Stegmann (Hg.)

# Handbuch der Chormusik

800 Werke  
aus sechs  
Jahrhunderten

BÄRENREITER

METZLER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Auch als eBook erhältlich: ISBN 978-3-7618-7274-1

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Berlin  
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN  
Lektorat: Diana Rothaug  
Korrektorat: Kara Rick, Eberbach  
Innengestaltung: Dorothea Willerding  
Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen  
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza  
ISBN 978-3-7618-2342-2 (Bärenreiter)  
ISBN 978-3-476-02589-0 (Metzler)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

# Inhalt

VII	Vorwort
IX	Einführung
XVII	Praktische Hinweise
XVIII	Autorinnen und Autoren

---

1	Werkporträts
---	--------------

---

## Register

702	Komponistinnen und Komponisten chronologisch
705	Textautorinnen und Textautoren
709	Vertonte Texte
718	Chorbesetzungen



## Vorwort

Das *Handbuch der Chormusik* stellt über 800 Chorkompositionen in einzelnen Werkporträts vor. Im Mittelpunkt steht dabei die musikalische Gestalt: Was ist das ganz Eigene dieses Werkes? Was daran ist typisch für die jeweilige Zeit, den jeweiligen Personalstil? Auch Entstehungsgeschichte und vertonte Texte werden zur Sprache gebracht. Konkrete praktische Hinweise machen deutlich, worauf es bei der Einstudierung ankommt.

Enthalten sind nicht nur wichtige Werke der Chorliteratur, sondern auch solche, die eher unbekannt, aber unbedingt lohnend sind. Das *Handbuch der Chormusik* bietet ein informatives Kompendium für alle, die in irgendeiner Weise am Klangphänomen Chor interessiert sind oder mit einem Ensemble aus Sängerinnen und Sängern zu tun haben, sei es singend, leitend, sei es als Hörende, Studierende oder im Musikjournalismus Tätige. Auch für ganz allgemein kulturgeschichtlich interessierte Leserinnen und Leser hält es Informationen bereit.

Anhand ausgewählter Beispiele wird vokale Ensemblesmusik der letzten 450 Jahre in den Blick genommen, die ohne oder mit nur sehr begrenzter zusätzlicher Instrumentalteilnahme auskommt. Groß besetzte oratorische Werke bleiben ausgespart. Der Gospel-, Jazz- und Popbereich nimmt in der gegenwärtigen Chorszene zwar eine bedeutende Rolle ein, muss aber wegen des umfangreichen Repertoires ebenfalls unberücksichtigt bleiben.

In ganz überwiegender Zahl fanden solche Chorwerke Aufnahme, die unter dem heute gebräuchlichen Begriff »a cappella« firmieren. In historischer Perspektive muss dies differenziert werden: Unter »Chor« verstand man im Frühbarock nicht nur Vokalformationen, sondern jegliche Art von musizierenden Gruppen. Auch die heute oft praktizierte rein vokale Ausführung von Chormusik war im 17. Jahrhundert eher die Ausnahme. Zudem rechneten die Komponisten dieser Zeit in vielen Fällen –

etwa beim Madrigal – mit einer solistischen Besetzung des Vokalensembles. Im Blick auf spätere Zeiten treten ähnliche Fragen auf. Ob beispielsweise die *Zigeunerlieder* von Johannes Brahms im Quartett oder chorisches Singen sind, kann man heute entweder musikhistorisch oder aus gängiger Praxis heraus beantworten. Zahlreiche weitere Grenzfälle ließen sich finden. Das *Handbuch der Chormusik* folgt hier einer pragmatischen Linie: Möglichst viel von dem, was Chöre heute singen, wurde berücksichtigt, auch wenn es unter streng muskologischen Gesichtspunkten nicht die ihnen originär zugeordnete Musik ist. Chorwerke mit der Beteiligung von Instrumenten sind nur vertreten, wenn sich die Begleitung auf eine Continuo-Gruppe oder sehr wenige Instrumente (Klavier, Orgel etc.) beschränkt.

Die Autorinnen und Autoren stellen das individuell gestaltete Kunstwerk in den Vordergrund und nicht so sehr sein Aufgehen in einer musikhistorischen Entwicklung. Daher wurde anstelle übergeordneter gattungsspezifischer oder historisch orientierter Darstellungen auf erhellende Schlaglichter gesetzt. Die Artikel sind alphabetisch angeordnet. Vorangestellte Kurzbiografien und »Steckbriefe« zu Entstehung, Text, Besetzung, Dauer, Schwierigkeit und Verlag erleichtern die Einordnung. Der Beschreibungsmodus der einzelnen Werkporträts ist so gehalten, dass bei aller gebotenen musikwissenschaftlichen Präzision die persönliche Erfahrung der Autorinnen und Autoren mit den besprochenen Werken in die Artikel eingeflossen ist. Angesprochen werden auch Fragen zur praktischen Aufführung.

Das *Handbuch der Chormusik* lädt zu kreativer Nutzung ein. Die schnell greifbare Information hält es ebenso bereit wie eine eingehendere Analyse. Es kann als »Fundgrube« für persönlich zu Entdeckendes ebenso genutzt werden wie als Informationsquelle für geplante Aufführungen oder als Begleitung der Probenarbeit. Es eignet sich aber auch einfach zum »Querlesen«. Die angefügten Register ermöglichen eine chronologische Einordnung der Komponistinnen und Komponisten, die Re-

cherche vertonter Texte und spezieller Chorbesetzungen.

Jede Nutzerin und jeder Nutzer kann sich je nach Interessenlage auf eigenen Pfaden den Weg durch das *Handbuch der Chormusik* bahnen. Einige Möglichkeiten: Da die jeweils üblichen Formen des Chorsingens auch immer Auskunft über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihrer Zeit geben, lässt sich z. B. an der Tatsache, wer sang und für wen gesungen wurde, einiges über den Geist einer Zeit festmachen. Stichworte wären hier: Knaben- und Frauenstimmen, höfische Musikkultur, bürgerliche Chorbewegung, Singen im Gottesdienst, Professionalität oder Vielfalt von »Chorlandschaften«.

Bei aller Bindung an die vertonten Worte ist Chormusik jedoch auch immer imstande, den verwendeten Texten neue Horizonte zu öffnen. Das wird besonders deutlich bei solchen, die eine jahrhundertealte Vertonungstradition haben. Ein Vergleich der verschiedenen Messkompositionen beispielsweise kann theologische Ausrichtung, Zeitgeschmack und Stilistik deutlich werden lassen. Während etwa Palestrina in seinen polyphonen Klanggebäuden des Ordinarium missae ein Abbild göttlicher Harmonie und Vollkommenheit schaffen wollte, artikuliert die *Missa Dona nobis pacem* von Ernst Pepping in ihrer zerklüfteten Gestalt den Konflikt zwischen göttlicher Heilszusage und erlebter menschlicher Katastrophe. Auch in Bezug auf die vertonten Texte zeigt sich Chormusik als »Echoraum«, gibt Aufschluss über die jeweiligen kulturellen Kontexte und den Lebens- und Erfahrungshori-

zont der Komponistin und des Komponisten. Entwürfe von »Gegenwelten«, wie die überwiegende Zahl religiöser Werke sie formuliert, finden ebenso ihre klangliche Konkretisierung wie Alltägliches. Zum »Alltäglichen« gehört in der Chormusik des 20. und 21. Jahrhunderts auch der Abgrund von Krieg, Entmenschlichung und Intoleranz. Werke wie Arnold Schönbergs *Friede auf Erden*, Rudolf Mauersbergers *Wie liegt die Stadt so wüst*, Luigi Nonos *Sarà dolce tacere*, Francis Poulencs *Figure humaine* oder Hanns Eislers *Gegen den Krieg* setzen sich mit den beiden Weltkriegen auseinander, Sofia Gubaidulinas Werke thematisieren politische Unterdrückung, Jakkoo Mäntyjärvis *Canticum Calamitatis Maritimae* und Isabel Mundrys *Mouhanad* beschäftigen sich mit Katastrophen der Gegenwart. Somit öffnen auch ausschließlich Text-geleitete Streifzüge durch das *Handbuch der Chormusik* politische, kulturelle und theologische Horizonte.

## Dank

Den Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen dem *Handbuch der Chormusik* das vorliegende Gesicht gaben, Andrea Stegmann, ohne deren logistische und fachliche Unterstützung dieses Projekt nicht hätte umgesetzt werden können, sowie Diana Rothaug, deren Begleitung und fachkundige Beratung von Verlagsseite aus von großem Wert waren, danke ich herzlich.

Bernd Stegmann

## Praktische Hinweise

Innerhalb eines Komponisten-Eintrags folgen die Werke der *Sortierung* aufsteigend nach Opusnummer oder Werkverzeichnis-Nummer, Werke ohne Nummer nach Entstehungs- / Veröffentlichungsjahr. Hat eine Komponistin oder ein Komponist mehrere Werke in einer *Sammlung* zusammengefasst, erhält die Sammlung als ganze einen einleitenden Text und (mit wenigen Ausnahmen) nur ein Autorenkürzel am Ende der Sammlung. Sammlungen sind durch horizontale Punkte vom umgebenden Text abgegrenzt.

Zu jedem Einzelwerk sind zu Beginn eine Reihe von *Eckdaten* angegeben, die der raschen Orientierung dienen und das Nachschlagen erleichtern:

- Entstehung: Ist das genaue Jahr nicht ermittelbar, ist dasjenige der ersten Veröffentlichung verzeichnet.
- Text: Bibelstellen werden möglichst detailliert genannt (bei den Psalmen nach der hebräischen bzw. Luther'schen Zählung,

wo nicht anders angegeben), bei Dichtungen lediglich die Verfasserin oder der Verfasser.

- Besetzung: Die Angabe bezieht sich auf die maximale Aufteilung. In Klammern genannte Stimmen kommen sporadisch zum Einsatz. Bei einer doppelchörigen Anlage sind die beiden Teilchöre durch einen kleinen Abstand voneinander abgesetzt. Schrägstriche stehen zwischen alternativen Besetzungsmöglichkeiten.
- Dauer: Die Angabe der Aufführungsdauer ist lediglich ein Richtwert.
- Schwierigkeit: Auch diese Angabe kann nur eine grobe Orientierungshilfe darstellen. Wie in der Musikszene allgemein bekannt, gilt das scheinbar »Leichte« zugleich als »schwer«. Maßstab für die hier verwendete Skala ist allein die technische Bewältigung der Schwierigkeiten für einen Chor mittlerer Leistungsfähigkeit (siehe auch die folgende Liste der Beispielwerke).
- Verlag: Genannt sind allgemein zugängliche Ausgaben und vor allem die der Besprechung zugrunde liegenden.

### Schwierigkeitsgrade und Beispiele

- |     |  |     |  |
|-----|--|-----|--|
| 1   | Thomas Morley: Now is the month of maying<br>Hugo Distler: Also hat Gott die Welt geliebet op. 5,16                      | 3   | Johannes Brahms: Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen op. 74,2<br>Ernst Pepping: Jesus und Nikodemus |
| 1–2 | Friedrich Silcher: Frisch gesungen (Hab oft im Kreise der Lieben)<br>Johannes Eccard: Übers Gebirg Maria geht            | 3–4 | Johann Sebastian Bach: Komm, Jesu, komm BWV 229<br>Zoltán Kodály: Jesus und die Krämer                     |
| 2   | Felix Mendelssohn Bartholdy: Abschied vom Wald op. 59,3<br>Heinrich Kaminski: Der 130. Psalm op. 1                       | 4   | Max Reger: O Tod, wie bitter bist du op. 110,3<br>Frank Martin: Messe                                      |
| 2–3 | Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt SWV 380<br>Felix Mendelssohn Bartholdy: Denn er hat seinen Engeln MWV 53 | 4–5 | György Ligeti: Lux aeterna<br>Francis Poulenc: Figure humaine  |
|     |  | 5   | Luigi Nono: Sarà dolce tacere<br>Olivier Messiaen: Cinq Rechants   |
|     |  | 5+  | Brian Ferneyhough: Missa Brevis<br>Brian Ferneyhough: Time and Motion Study III                            |

## Autorinnen und Autoren

**Andreas Wolfgang Flad (AWF)** studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen. Im Anschluss war er sechs Jahre lang Institutsassistent und leitete in dieser Funktion auch die »Klingende Repertoirekunde« (Kammerchor). Flad promovierte 2020 über den Cellisten und Komponisten Johann Gottfried Arnold mit zwei Bänden in der Reihe *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*.

**Beate Agnes Schmidt (BAS)** studierte Germanistik, Schulmusik und Erziehungswissenschaften und wurde mit einer Studie zur Musik in Goethes *Faust* promoviert. 2001–2011 war sie Mitarbeiterin in Forschungsprojekten zum Musiktheater der Goethezeit an der Musikhochschule »Franz Liszt« Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2013–2020 leitete sie ein Projekt zu Michael Praetorius an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und ist seit 2016 freie Mitarbeiterin der *Neuen Schütz-Ausgabe*.

**Burkhard Kinzler (BK)** ist Komponist, Dirigent, Chorleiter und Pädagoge. Nach Studien der Kirchenmusik in Heidelberg, Komposition in Basel und Dirigieren in Trossingen sowie Lehrtätigkeiten in Heidelberg, Hannover und Mannheim lehrt er heute als Professor für Musiktheorie an der Zürcher Hochschule der Künste. Als Komponist beschäftigt sich Kinzler mit Vokalmusik aller Schattierungen.

**Bernd Stegmann (BS)** studierte Kirchenmusik in Detmold und Berlin bei Martin Behrmann, Helmut Barbe, Heinz Werner Zimmermann und Ernst Pepping sowie Orchesterleitung in Wien. Nach seiner Kantorentätigkeit an der Pauluskirche Berlin-Zehlendorf wirkte er 1985–2019 als Professor für Chor- und Orchesterleitung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und 2006–2018 als deren Rektor. Er leitet das von ihm gegründete *Berliner Vokalensemble* und die *Heidelberger Kantorei*.

**Christfried Brödel (CB)** studierte zunächst Mathematik und schloss dieses Studium mit einer Promotion ab. 1984 wechselte er zur Kirchenmusik. Nach Studien in Dresden und Halle wirkte er als Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, von 1988 bis 2013 wurde er deren Rektor und Chorleitungsprofessor. Er leitete den Hochschulchor, die *Meißner Kantorei 1961* und ist bis heute Dirigent des *Ensemble vocal modern*. 2014 erschien sein Lehrbuch *Dirigieren für Chorleiter*. Seit 2015 ist er Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft.

**Christine Martin (CM)** studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik in Frankfurt/M., Heidelberg und Turin und promovierte 2000 mit einer Studie über Vicente Martín y Solers Oper *Una cosa rara*. 1989–1998 arbeitete sie in der Zentralredaktion des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) in Frankfurt/M. Seit 2003 ist sie Editorin, seit 2006 Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* an der Universität Tübingen, an der sie auch als Lehrbeauftragte unterrichtet.

**Christian Punckt (CP)** entstammt einem musikalischen Elternhaus (Mutter Musiklehrerin, Vater Komponist und Hochschullehrer) und studierte von 1995 bis 1997 an der Berliner Kirchenmusikschule. Von 1993 bis 2007 war er als Organist, Chorleiter und Sänger in Berlin aktiv. Im Hauptberuf ist er promovierter Naturwissenschaftler und Mitarbeiter des Karlsruher Instituts für Technologie.

**Dorothea Krimm (DK)** studierte in Heidelberg und Paris Musikwissenschaft und Romanistik. Nach ihrer Promotion über das »Musikalische Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts« arbeitete sie zunächst als Konzertdramaturgin am Theater Nordhausen, dann als Operndramaturgin am Nationaltheater Mannheim. An der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg wurde sie anschließend Künstlerische Leiterin der Theater-





lin, Gastprofessorin an der Harvard University und von 1991 bis 1996 Professorin an der Musikhochschule Detmold. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert.

**Sara Springfeld** (*Spr*) ist akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Sie studierte Musikwissenschaft sowie Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit in Heidelberg und promovierte dort mit einer Arbeit über italienische Sonettvertonungen. Weitere Forschungsschwerpunkte sind gattungsübergreifende Fragen zum Verhältnis von Textform und musikalischer Form, die musikalische Rezeption literarischer Sujets sowie Lieder als Medien der Übersetzung.

**Joachim Steinheuer** (*Ste*) lehrt seit 1996 Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Wissenschaftliche Schwerpunkte umfassen italienische und französische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, deutsches Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Aspekte der europäischen und amerikanischen Musikkultur im 20. und 21. Jahrhundert. Steinheuer publizierte u. a. für Rundfunk, Festivals und CD-Labels. 2011–2020 war er in der Nachfolge von Klaus Huber Leiter des Festivals *Musica Insieme Panicale* (Umbrien).

**Jochen Steuerwald** (*Steu*) studierte Kirchenmusik in Stuttgart und Paris. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Nach seiner kirchenmusikalischen Tätigkeit in Stuttgart wurde er 1995 Stifts- und Bezirkskantor in Landau/Pfalz und Künstlerischer Leiter der dort ansässigen *Evangelischen Jugendkantorei der Pfalz*. Seit 2008 ist Steuerwald Landeskirchenmusikdirektor der pfälzischen Landeskirche und Leiter des *Evangelischen Oratorienchors der Pfalz*.

**Thomas Schipperges** (*TS*), geboren in Bonn, studierte Musikwissenschaft, Religionswissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft sowie Theologie in Bonn, Karlsruhe, Freiburg, Kiel und Heidelberg. Zunächst hauptberuflich in der Betreuung von Haushalt und fünf Kindern tätig, war er nach der Promotion Assistent in Heidelberg, nach Habilitation und Vertretungen in Weimar/Jena und Kiel Professor an den Musikhochschulen in Leipzig und Mannheim, seit 2013 lehrt er an der Universität Tübingen.

**Udo Rainer Follert** (*URF*) studierte Kirchenmusik, Konzertfach Orgel und Chorleitung in Eisenach, Weimar, Leipzig, Düsseldorf und Köln. 1967–1987 war er Kantor in Leichlingen (Rheinland) und Halle (Westfalen), bis 2008 Landeskirchenmusikdirektor der Pfalz. Als Dozent lehrte er daneben in Köln und Heidelberg. Udo R. Follert initiierte 1986 die Gründung der *Internationalen Draeseke-Gesellschaft*.

**Walter Werbeck** (*WW*) studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Von 1999 bis 2017 lehrte er als Professor für Musikwissenschaft in Greifswald. Er ist Editionsleiter der *Neuen Schütz-Ausgabe* und Mitglied im Projektbeirat der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss. Das von ihm herausgegebene *Richard-Strauss-Handbuch* wurde 2014 von der Zeitschrift *Opernwelt* zum Buch des Jahres gewählt.

schendominanten sowie einer zuweilen chromatisch geführten Bassstimme (T. 37 ff.). Der Komponist erreicht eine Verdichtung gegen Schluss des ersten Teils dadurch, dass hier eine zuvor vermiedene wirkliche Koppelung beider Klanggruppen geschieht. Markant wird in T. 81 auch die erstmalige Nennung des Namens Jesu in Szene gesetzt. Ganz isoliert, ohne weitere Stimmen und nur mit der »gedachten« Harmonisation eines neapolitanischen Sextakkordes intoniert der 1. Sopran »mein Jesu« (eine freie Ergänzung des Bibeltextes) wie ein über allem stehendes Emblem. Die Beständigkeit der Verbundenheit mit Gott ist auch das Thema des zweiten Abschnitts, in einen polyphon aufgelockerten dreistimmigen Satz gefasst, der das rhythmisch profilierte Soggetto »ich lasse dich nicht« in zahlreichen melodischen Varianten verarbeitet. Eingestreute »nicht«-Töne sorgen für eine weitere Belebung der geschäftigen Kontrapunktik. Der im Sopran darübergelegte Cantus firmus formuliert zugleich die Begründung für den Bibeltext: »Weil du mein Gott und Vater bist, dein Kind wirst du verlassen nicht.« (gleichnamiges Kirchenlied, Hans Sachs zugeschrieben).

Dieser zweite Teil ist wegen seiner zuweilen sprunghaften Melodieführung und der stellenweise sehr tief liegenden Altstimme (T. 100, T. 111 und T. 113) nicht ganz so leicht ausführbar wie die sonstigen Stücke Johann Christoph Bachs. Auch die in manchen Takten des ersten Teils anspruchsvolle Linienführung des Soprans verlangt eine angemessene stimmliche Umsetzung. BS

## Johann Christoph Friedrich Bach

Als dritter der vier komponierenden Söhne Johann Sebastian Bachs wurde Johann Christoph Friedrich (1732–1795) zwar als versierter Interpret der Werke seines Vaters angesehen, stand als Komponist jedoch stets im Schatten seiner Brüder. Dies hängt wohl mit seiner Wirkungsstätte, dem Bückeburger Hof des Grafen

Wilhelm zu Schaumburg-Lippe zusammen, dem er 45 Jahre lang bis an sein Lebensende treu blieb. Dies war, bei aller Kunstsinnigkeit des Regenten und seiner Nachfolgerin Juliane, keine Adresse, die eine große Strahlkraft versprach. Dennoch verfertigte Bach, sich stets für die neuesten Stile interessierend (Mozart, Gluck), zahlreiche interessante Instrumentalwerke. Auf die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem ebenfalls am Bückeburger Hof angestellten Hofprediger Johann Gottfried Herder gehen unter anderem die Oratorien *Die Kindheit Jesu* sowie *Die Auferweckung des Lazarus* zurück. Johann Christoph Friedrichs Sohn Wilhelm Friedrich Ernst war der letzte männliche Nachkomme der Bach-Familie. BS

## Wachet auf, ruft uns die Stimme

**Entstehung:** 1780 ♦ **Text:** Philipp Nicolai ♦ **Besetzung:** SATB, B. c. ad lib. ♦ **Dauer:** 17:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Carus

Es gibt bestimmte Werktitel, die ein Kirchenmusik-affiner Mensch sofort mit einem Werk Johann Sebastian Bachs assoziiert. So denkt man bei einer Bearbeitung des Chorals *Wachet auf, ruft uns die Stimme* von Philipp Nicolai unwillkürlich an Johann Sebastian Bachs gleichnamige Kantate mit dem berühmten Tenortrio »Zion hört die Wächter singen« im Zentrum. Auch seinem Sohn Johann Christoph Friedrich scheint dies so ergangen zu sein, fügt er doch in den Schlussteil seiner Motette den originalen Choralatz des Vaters ein, wie dieser ihn in seiner Kantate BWV 140 gesetzt hat.

Dabei darf die umfangreiche Motette als Ganzes durchaus als originell und eigengeprägt bezeichnet werden. Der erste der drei Sätze ist in einem musikantisch-konzertierenden Instrumentalstil gehalten, der so auch in Orgelwerken der Zeit gebräuchlich war. Gerade die Unisono-Eröffnung sowie die über einem Orgelpunkt sich spielerisch entfaltende Figuration könnten in dieser Gestalt auch einem einschlägigen Instrumentalstück entstammen. Streng periodisch sind die ersten 40 Takte organisiert. Die motivischen Bausteine scheinen

sämtlich der Dreiklangsmelodik der ersten beiden Choralzeilen entsprungen zu sein. Geschickt disponiert Bach die großräumige Harmonik. Das Festhalten an der Tonika während der ersten elf Takte inszeniert die Dominante in T. 12 und besonders die Subdominante in T. 13 umso wirkungsvoller. Nachdem ab T. 17 eine erweiterte Version des Anfangs auf der Dominante folgt, widmet sich der Hauptteil des Satzes der Kombination des exponierten Materials mit der im Sopran geführten Choralmelodie. Dies geschieht durchaus in Reflexion auf den Choraltext. Die Wiederholung der ersten beiden Choralzeilen warten bei »Mitternacht heißt diese Stunde« mit ausdrucksvollen chromatischen Wendungen auf. Mit einer variierten und gesteigerten Reprise des Anfangs schließt dieser ausgedehnte Eröffnungsteil.

Der zweite Satz verkörpert mitnichten die ruhige Mitte des Werkes. Er schlägt zwar zunächst einen eher liedhaften Ton an, der sich der choralnahen Dreiklangsmotivik bedient, zeichnet aber danach die Bilder des Textes mit lebhafter Figuration (»Freuden«), chromatischen Sequenzen (»sie wachet und steht eilend auf« T. 214 ff. und »ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf« T. 270 ff.) und sinnbildlich verwendeten Fugati (»Wir folgen all zum Freudensaal«) nach. Wichtig für die Ausführung ist hier, ein nicht schleppendes Tempo zu wählen, um die verschiedenen Bausteine des Satzes »unter ein Dach« zu bekommen.

Im Stil einer klassischen Ouvertüre beginnt der dritte Satz (die Verbindung der Es-Dur und c-Moll-Akkorde lassen sofort an Mozarts Ouvertüre zur elf Jahre später entstandenen *Zauberflöte* denken). Nachdem ein konzertanter Dialog zwischen Bass und den Oberstimmen dem »Gloria sei dir gesungen« die entsprechende Gestalt gegeben hat, steuert der Satz auf den oben erwähnten Choralatz von Vater Bach zu. Hier wird er jedoch nicht als Schlusschoral im üblichen Sinne platziert, sondern ist in den Ablauf eingebettet. So schließt die Motette mit einer emphatisch in einem gesteigerten Fugato auf die Schlusskadenz hinstürmenden Bewegung.

Wer diese attraktive Choralmotette auführen möchte, sollte vor allem für eine »instrumentale« Beweglichkeit in der Ausführung der Dreiklangsmotivik sorgen. Auch die teilweise sehr hoch geführten Stellen (Bass bis  $f^1$ ) wollen stimmtechnisch bewältigt sein. Wenn eine (durchaus sinnvolle) Mitwirkung von *colla parte* geführten Instrumenten beabsichtigt wird, dann sollten sich diese genauestens an der Artikulation des Gesangstextes orientieren. BS

## Johann Ludwig Bach

Johann Ludwig Bach (1677–1731), Cousin von Johann Sebastian Bach, war am Meininger Hof tätig, zunächst als Oboist, dann als »Capell Inspector« und ab 1711 als Kapellmeister. Seine Bewerbung um die Organistenstelle an der Georgenkirche in Eisenach blieb erfolglos. Johann Ludwig Bach schrieb eine größere Anzahl von Instrumentalwerken, Motetten und Kantaten. Johann Sebastian Bach schätzte seine Kompositionen sehr und führte mehrere Kantaten von ihm in Leipzig auf. Neben Instrumentalwerken sind zwei Messen, ein Magnificat, elf Motetten und 22 Kirchenkantaten des sogenannten »Meininger Bachs« bekannt. CB

### Das ist meine Freude

**Entstehung:** unbekannt ♦ **Text:** Ps 73,28 ♦ **Besetzung:** SATB SATB, B. c. ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Hänssler

Ein sehr dankbares Stück von unproblematischer, aber dennoch keineswegs trivialer Struktur ist die doppelchörige Motette von Johann Ludwig Bach. Die rhetorische Idee des dreimaligen »Das, das, das« in der Kopfzeile »Das ist meine Freude« erweist sich als zentral für die gesamte Motette. Zwei vierstimmige Chöre wechseln einander ab. Die Zeile »dass ich mich zu Gott halte« wird gemäß der Figurenlehre durch lang ausgehaltene Töne abge-

Verballhornung der Vorlagen. Doch zuweilen gibt es augenzwinkernde ironische Brechungen der alten Volkslieder, was sie nur umso sympathischer macht und ihnen alles Altbackene nimmt. Dies ist sicherlich auch der Grund dafür, dass bei nicht wenigen Chören diese Stücke eine Art Kultstatus erlangt haben.

### Das Wandern ist des Müllers Lust

**Entstehung:** 1979 ♦ **Text:** Wilhelm Müller, Melodie: Carl Friedrich Zoellner ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit** 2–3 ♦ **Verlag:** Strube

Mit *Das Wandern ist des Müllers Lust* eröffnet Barbe das erste Heft. Auffällig ist hier eine das ganze Lied durchziehende Achtelbewegung, welche einerseits dem Unsteten des Wanderns Ausdruck verleiht, andererseits in ihrer zuweilen durchbrochenen Art ein humorvolles Bild bereithält. Nur auf die Zählzeiten zwei und vier platziert, erwecken diese quasi synkopischen Achtel in der Begleitung den Eindruck eines Wanderers, der mit einem Bein auf dem Gehweg und mit dem anderen auf der Straße läuft. Die das Lied bestimmende Motorik wird in Gang gesetzt in den beiden eröffnenden Takten, in denen zwanglos eine durch die Stimmen »wandernde« Quartenkette (*f-b*, *g-c*, *b-es*, *c-f*) auf den Melodiebeginn hinführt. Dezent eingeflochtene musikalische Bilder (z. B. Sechzehntelketten bei »Wasser«) stören niemals den unpräzisen, leichten Duktus des Ganzen. Selbst der hin und wieder verwendete Dominantseptakkord mit tief alterierter Quinte (*c-e-ges-b*) fügt sich zwanglos in den harmonischen Fluss ein.

### Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht

**Entstehung:** 1979 ♦ **Text** und Melodie: volkstümlich (niederrhein.) ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:40 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Strube

Auch die Bearbeitung des Liedes *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht* wahrt sensibel die Balance zwischen schlichtem, volksliedhaftem

Tonfall und behutsamer kompositorischer Weitung der Vorlage. Der zweistimmige Beginn erweist sich erst im weiteren Verlauf der Strophen als ein Sinnbild für das im Leben wie im Tod verbundene Paar des »Jünglings« und des »Mägdleins«, von deren Liebe zueinander in diesem Lied die Rede ist. In der dritten Strophe sind sie sogar in einer Quintparallele (»Sie sind gewandert«) und im Fauxbourdon (»hin und her«) aneinander gebunden. Hier, wo von der Orientierungslosigkeit der beiden die Rede ist, wandert die Melodie kleinteilig durch die Stimmen Alt, Bass und Sopran. Eine immer wieder eingeblendete Seufzermotivik (Alt T. 8 f., Tenor T. 22 f.) zieht sich wie ein klagendes Lamento durch das Lied. Der wehmütige Schluss erhält durch ein erstmalig eingeführtes *cis* ein leichtes Moment (»umschlingen sich zart, wie sie im Grab, der Reif sie nicht welket, nicht dorret«).

### In einem kühlen Grunde

**Entstehung:** 1979 ♦ **Text:** Joseph von Eichendorff, Melodie: Friedrich Glück ♦ **Besetzung:** S(S)A(A)TB ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Strube

Das autobiografisch motivierte Gedicht des jungen Eichendorff ist vom Kontinuum einer aufgewühlten inneren Bewegung durchwirkt. Diese Motorik von Emotion und Körper findet in dem unablässigen Geschäft des Mühlrades ihre Entsprechung. Großräumig durchschreitet die Bassstimme den Tonraum – Sinnbild eines mächtigen, allmählich in Umlauf kommenden Mühlrades. Anfangs ist diese Bewegung noch durch Synkopen und eine pentatonische Tonschichtung in den Oberstimmen gestaut, gerät dann aber mit Einsatz der Melodie in einen kontinuierlichen, das ganze Lied begleitenden Fluss. Der eigentlich verzweifelte Text eines unglücklich Verliebten, welcher sich in dem behaglich-sentimentalen Gewand des Volksliedes mittlerweile ein gutes Stück von seinem Dichter entfernt hat, erhält durch diese Vertonung etwas von der Aufgewühltheit des Ursprungs zurück.

gel (das ideale Instrument hierfür steht in der Heidenheimer Michaelskirche). Den letzten größeren Abschnitt »Für alles ist eine Zeit« legt Bornefeld konsequent palindromisch an. Danach folgt ein aushauchender Epilog. Wir haben ein erstaunliches Stück vor uns, das mancher dem oft für sein liturgisches »Knäckebrot« eher belächelten Bornefeld wohl nicht zutrauen würde. Und auch die »Trockenheit«, auf die mit diesem wenig freundlichen Bild angespielt wird, lässt sich bei entsprechender Aufführung Bornefeld'scher Werke problemlos vermeiden. Bornefelds Musik ist auf jedem Niveau expressiv gemeint, nie nur nüchtern und sachlich. Sobald die herbe Sperrigkeit seiner Musik zum Anlass für ausdrucksvolles Musizieren genommen wird, entfaltet sie eine ungeahnte Sinnlichkeit. Bornefelds großes Spätwerk, zu dem *Das Buch Versammler* gehört, ist in seiner so anspruchsvollen wie ausdrucksvollen Komplexität überhaupt erst noch zu entdecken. BK

## Lili Boulanger

Lili Boulanger (1893–1918) entstammte einer bekannten Musikerfamilie. Ihre Mutter war Sängerin, ihr Vater Ernest Komponist und ihre ältere Schwester Nadia Musikpädagogin und Dirigentin. Das Haus der Boulangers war Treffpunkt bekannter Musiker, Schriftsteller und bildender Künstler. Lilis gesamtes, sehr kurzes Leben wurde überschattet von mehreren chronischen Krankheiten, die ihrem Schaffensdrang immer wieder Grenzen setzten. Dennoch bildete sie sich zunächst zu einer vielseitigen Instrumentalistin (Violine, Violoncello, Harfe, Klavier und Orgel) aus. Kompositionsunterricht erhielt sie unter anderem bei Gabriel Fauré und Florent Schmitt. Für ihre Kantate *Faust et Hélène* wurde Lili Boulanger 1913 als erster Frau überhaupt der renommierte Rompreis zuerkannt. So wohl ihr Krankheitsverlauf als auch der Ausbruch des Ersten Weltkrieges ließen jedoch den Aufbau einer langjährigen

künstlerischen Karriere nicht zu. Dennoch hinterließ Boulanger ein umfangreiches kompositorisches Œuvre, darunter rund 20 Vokalwerke. Ihr Kompositionsstil weist einerseits eine gewisse Nähe zu Gabriel Fauré und andererseits zu Claude Debussy auf. JW

## Les sirènes

**Entstehung:** 1911 ♦ **Text:** Charles Grandmougin ♦ **Besetzung:** SAA / SAT, Solo S, Kl. ♦ **Dauer:** 5:20 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Schirmer

In *Les sirènes* für Frauenchor vertonte Boulanger ein Gedicht des Dichters Charles Grandmougin (1850–1930). Das Sujet der Sirenen aus der griechischen Mythologie – Mischwesen aus Frau und Fisch, die mit ihrem Gesang Schiffer in den Tod locken – war um die Jahrhundertwende sehr beliebt in Frankreich. So schufen auch Claude Debussy (1899, dritter Satz der *Nocturnes*) und Lilis Schwester Nadia (1908, Kantate *La sirène*) Werke zu diesem Thema.

*Les sirènes* beginnt mit einem zehntaktigen Klaviervorspiel, das den zart schwebenden Charakter des Chorstückes festlegt. Dabei spielen die für Boulanger typischen ostinaten Oktavauffächerungen eine besondere Rolle. Darüber setzen sodann die Singstimmen kanonisch ein. Die abwechselnd auf- und wieder absteigenden Phrasen erinnern an Wellen. In T. 21 treten weitere Chorstimmen auf der Vokalise »ah« hinzu, laut Partitur »dans la coulisse« (hinter der Bühne) zu singen. In den meisten Fällen dürfte dies jedoch nicht praktikabel sein, und man sollte die vorhandenen Stimmen räumlich geschickt platzieren. Da das Stück wohl überwiegend von Frauenchören gesungen wird, kann der hier vorgesehene Tenor auch durch tiefe Altstimmen ersetzt werden. Das Ostinato im Klavier wird erst in T. 30 verlassen und durch glitzernde Sechzehntelbewegungen ersetzt. An die Stelle der bisherigen harmonischen Statik über dem Grundton *fis* tritt nun ein rascher Wechsel der tonalen Räume. Darüber schwingt sich ein Sopransolo in weit ausholenden Linien. In T. 78

kehrt das Stück schließlich zum A-Teil zurück und wiederholt in den Singstimmen wörtlich das bereits erklangene Material, während die Klavierbegleitung allerdings die raschere Bewegung des B-Teils beibehält. In der Coda bleiben in den Singstimmen nur die Vokalisieren übrig, die das Stück leise mit einem Fis-Dur-Akkord zu Ende bringen. Um die großräumig dimensionierten Phrasen sängerisch darzustellen, ist es erforderlich, die Stimmen durchweg in geschmeidigem Legato zu führen.

Dieses selten gesungene Werk stellt eine große Bereicherung des Repertoires für Frauenchöre dar, insbesondere da die Hauptvertreter des französischen Impressionismus, Debussy und Ravel, nur wenige Werke für Chor hinterlassen haben. JW

## Hymne au Soleil

**Entstehung:** 1912 ♦ **Text:** Casimir Delavigne ♦ **Besetzung:** SATB, Solo A, Kl. ♦ **Dauer:** 3:30 ♦ **Schwierigkeitsgrad:** 3 ♦ **Verlag:** Carus

Während Lili Boulanger sich auf ihre Teilnahme am »Prix de Rome« vorbereitete, vertonte sie wohl als Übung dafür ein Gedicht von Casimir Delavigne, das bereits 1888 für eine Kompositionsaufgabe bei diesem Wettbewerb verwendet wurde. Es stellt einen Lobgesang auf die Sonne dar.

Die Tonsprache hat in den Rahmenteil durch die gleichmäßige Bewegung in Vierteln und den dichten akkordischen Klaviersatz etwas Archaisches an sich, wozu auch die Harmonik durch die mixturartige Verschiebung reiner Dreiklänge und die damit verbundene Gegenüberstellung entfernter Tonarten beiträgt. In insgesamt vier Phrasen findet eine aufsteigende, mit einem Crescendo verbundene Bewegung statt – eine in Töne gefasste Darstellung der gewaltigen Kraft der Sonne.

Tonmalerei prägt auch den Mittelteil: Die sieben Rosse (»sept coursiers«), die den Streitwagen der Sonne ziehen, werden durch eine imitatorische Textur dargestellt, die sich deutlich vom ersten Teil abhebt. Anschlie-

ßend beschreibt ein Altsolo über einer sanften Wellenbewegung im Klavier die Schönheit der Natur. Für den begleitenden Chor wird hier die Anweisung »dans la coulisse« (hinter der Bühne) gegeben. Wo dies, wie in den meisten Fällen, nicht praktikabel ist, müsste man unbedingt darauf achten, dass der Chor wirklich sehr leise singt, um die Solistin nicht zu über-tönen; eventuell ist es auch ratsam, die Chorstärke hierfür zu reduzieren.

Interessanterweise wird im Klavierpart für wenige Takte eine dritte Hand benötigt – hiermit könnte man jedoch gut ein Chormitglied (oder einen Notenwender) betrauen.

*Hymne au Soleil* besticht durch seine ausgesprochen klare Form und die phantasievolle Umsetzung eines oft verwendeten Sujets und ist damit ein Zeugnis des außerordentlichen Talents der gerade einmal achtzehnjährigen Lili Boulanger. JW

## Johannes Brahms

Johannes Brahms (1833–1897) entstammte keineswegs der gehobenen Bildungsbürgerschicht, sondern einfachen Verhältnissen. Sein Vater, Kontrabassist und Hornist, zunächst in Tanzlokalen und später in der Hamburger Philharmonie, verstand seine Tätigkeit in erster Linie als Broterwerb. Brahms folgte nie lediglich dem zeittypischen Kult vom »genialen Einfall« und dem bloßen Einfangen des Atmosphärischen, ihm war vielmehr die planmäßige Ausarbeitung seiner Werke das Wichtigste. Dies lässt sich an seinem Umgang mit dem Genre Chormusik besonders gut nachvollziehen. Sie begleitete ihn sein gesamtes kompositorisches Leben und war für ihn ein wichtiges Feld, auf dem er tonsetzerische Techniken erproben und sich der Aktualisierung überkommener Form- und Denkschemata widmen konnte. Gerade sein Interesse für die Musik zurückliegender Epochen prägte sein Chorwerk entscheidend. Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts stand dabei ebenso Pate wie die Musik

Stücken um hochdifferenzierte Chorlyrik, bei der die Volkstümlichkeit nur noch latent durchscheint.

Das Lied *Fahr wohl* op. 93a,4 (hier nicht im Detail besprochen) stimmte die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde bei der Beisetzung des Komponisten zum letzten Geleit an.

### O süßer Mai op. 93a,3

**Entstehung:** 1883 ♦ **Text:** Achim von Arnim ♦ **Besetzung:** SATB(B) ♦ **Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Carus, Peters

Die äußere Abmessung dieses kurzen Gesanges darf nicht darüber hinwegtäuschen: Wir haben es hier mit einem wahren Kleinod romantischer Chorlyrik zu tun. Ganz verfehlt wäre es daher, dieses Stück in einer pauschalisierenden, am »Volkston« orientierten Weise zu verstehen. Die Feinfühligkeit, mit der darin die Befindlichkeit eines einzelnen Menschen nachgezeichnet wird, erfordert eine entsprechend differenzierte chorische Realisierung. Dabei kommt dem Nicht-Gesagten eine besondere Rolle zu. In Achim von Arnims Dichtung spricht ein Lyrisches Ich zu uns, das inmitten der ringsum aufblühenden, sich öffnenden Natur isoliert, »verschlossen« steht, um dann den bewusst ambivalent zu deutenden Wunsch an den Mai zu äußern, »freigelassen« zu werden wie »Gesang an den dunklen Hecken entlang«. Brahms fasst die zweistrophige Anlage des Gedichtes in eine ebenfalls zweiteilige Form, die jedoch hochdifferenziert gefüllt ist. Strukturbildend dabei: die abwärtsgerichtete Gestik des Soprans. Anfangs in ihrer Wiederholung nach oben gerückt, scheint sie das Versprechen des Mai von Aufbruch, von »Frei-Sein« einzulösen, fällt aber dann beim dritten Ansatz »ich steh verschlossen« resignativ ab. Auch die Diktion der Bassstimme unterstützt in ihrer ungewöhnlich sprunghaften Fortschreitung diese zunächst extrovertierte Gestik, um auch dann in einem »bitteren« Tritonusprung abzusinken. Harmonisch wird diese Eröffnung entsprechend subtil beleuchtet. Die quasi »un-

schuldige« Tonart C-Dur erfährt zwar durch den zunächst bei der erstmaligen Nennung des Mai gebrachten Dominantseptakkord eine dem Text entsprechende Weitung, wird jedoch schon in ihrer Weiterführung nach a-Moll erstmalig getrübt. Der Übergang bei dem entscheidenden Wort »ich« von G-Dur nach g-Moll färbt den Satz schon deutlich dunkler ein, um dann bei dem Wort »mein« mit seinem Wechsel von F-Dur nach f-Moll endgültig in den Bezirk verinnerlichter Resignation abzusinken. Die zweite Hälfte der ersten Strophe mit ihrer bildhaft lebendigen Achtelbewegung (»grüne Tracht, bunt geblünte Pracht«) formt Brahms als Variante des Beginns. Auch sie sinkt ab in den Status der Isolation des Lyrischen Ichs. Die zweite Strophe scheint zu beginnen wie die erste. Der entscheidende Unterschied ist allerdings die Dynamik. Die sich zurückziehende Gestik der ersten Strophe wird hier noch unterstrichen durch ein dreimaliges Decrescendo im Sopran. Von harmonisch zentraler Bedeutung ist dann der Übergang in den frei gestalteten Schluss: »wie den Gesang an den dunklen Hecken entlang«. An jener Stelle, an der zu Beginn der erwähnte Tritonusprung ins verbitterte Innere führte, leuchtet hier ein milder Dominantseptnonakkord auf. Er leitet zugleich die ausschweifende Schlussphase ein. Geteilte Bässe weiten den Satz klangvoll, die zuvor kleinteilig voranschreitende Akkordik weicht dem auf einem Orgelpunkt basierten Geschehen. Ganz so, wie der Text es vorgibt, streifen die Stimmen wie »Gesang an den dunklen Hecken« an jenem c »entlang«. Die anfangs so natürlich-unverbraucht intonierte Tonart C-Dur wirkt hier, am Schluss, in eine unbestimmte Sphäre des Aufbruchs versetzt. Es geht um »Nicht-Sagbares«, um Ferne. Und die abschließenden zweifach intonierten Hornquinten: Was anderes setzen sie in Klang als das »räumlich Entfernte«, das »nur Erträumte«?



bindung mit einer konsequenten Architektur im Wechsel der vier solistischen Teile und den von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit gesteigerten Refrainabschnitten findet in diesem fast szenisch gedachten Schluss einen höchst eindrucksvollen Kulminationspunkt. *Stein*

## Edvard Grieg

Edvard Grieg (1843–1907) muss ein unruhiges Leben geführt haben: Mit 15 Jahren zog er aus Norwegen nach Leipzig, studierte am dortigen Konservatorium Klavier und Komposition und lebte als Musiklehrer, Konzertpianist und Dirigent mehr auf Reisen als in seiner eigentlich geliebten Heimatstadt Bergen. So entstanden viele Kontakte und Freundschaften wie unter anderen die zu Brahms, Liszt und Tschaikowski. Seine Idee der Verschmelzung norwegischer Volksmusik mit der kontinentalen Kunstmusik zur Errichtung einer Nationalkultur und seine kühne Harmonik reichen in ihrem Einfluss auf die kommende Komponistengeneration bis hin zu Debussy, Delius, Karg-Elert und Bartók. Ab 1885 wohnte Grieg im Haus Trolldhaugen bei Bergen (heute das Grieg-Museum). *HH*

• • • • •

### FIRE SALMER OP. 74

»Da ist mir der Gedanke gekommen, dass ich mich nur auf nationaler Grundlage weiterentwickeln könnte. Da war unser norwegisches Volkslied, das mir die Wege gab« (Interview im *Berliner Lokal-Anzeiger* mit Grieg, 4. April 1907). Vor dem Hintergrund dieser Betrachtung seines Lebenswerkes durch Grieg selbst überrascht es nicht, dass sein letztes mit einer Opuszahl versehenes Werk, die *Vier Psalmen* op. 74, auf Melodie- und Textvorlagen norwegischer Volkslieder fußt. Entnommen sind diese der Sammlung *Ältere und neuere Gebirgsmelodien, gesammelt und eingerichtet für das*

*Pianoforte* von Ludvig Mathias Lindeman, veröffentlicht 1853–1867 in Kristiania / Oslo. Grieg konnte also aus zwei Quellen schöpfen: der international etablierten europäischen Kunstmusik und der tradierten norwegischen Volksmusik. Die Synthese gelingt Grieg auf bemerkenswerte Weise: Das Genre des Chorliedes, hier mit geistlichem Text, ist durch die Quellen aus Lindemans Sammlung Ausgangspunkt. Allerdings erweitert Grieg die Ausdrucksambition deutlich gegenüber Gattungsbeispielen etwa Mendelssohns oder auch Bruchs, folgt darin eher Brahms. Zudem wollte er dem *Album für Männerchor* op. 30, das zwei der ganz wenigen geistlichen Stücke aus seiner Feder enthielt, eine zweite Sammlung mit Chormusik zur Seite stellen (Brief an Julius Röntgen, 1907). Religiosität habe dabei keine Rolle gespielt, so Griegs Ehefrau Nina. 1888 hatte Grieg in England die Theologie des Unitarismus kennengelernt, seitdem war für ihn ein trinitarischer Gott nicht mehr maßgeblich.

Die Wiederaufnahme des Anfangsmotives von Nr. 1 in Nr. 4, T. 14 lässt vermuten, dass Opus 74 als Zyklus aufgeführt werden soll. Auch die wirkungsvolle Abfolge von Schluss der Nr. 1 und Beginn der Nr. 2 legt dies nahe. Darüber hinaus spricht dafür die dichte Folge der Entstehungsdaten der einzelnen Stücke, nur unterbrochen durch Krankheits- und Schwächephasen Griegs.

Die Textdramaturgie der aufeinanderfolgenden Sätze lässt sich in etwa so zusammenfassen: Nr. 1 Verherrlichung und Anbetung Jesu; Nr. 2 Grund der Verherrlichung: Befreiung durch Jesus zum Ewigen Leben; Nr. 3 Vergewisserung und Lobpreis: Jesus ist aufgefahren, also vorausgegangen; Nr. 4 Vision von Jesus als Braut der aufgefahrenen Seele (vgl. Hoheliedbezug bei Nr. 1). Der Bezug des eigentlich durchaus erotischen Hoheliedtextes auf Jesus – in Brorsons allegorischer Auslegung, die der langen theologischen Tradition folgt, also Bräutigam der Seele – dürfte für heutige Rezipienten nicht immer leicht eingängig sein. Eine Aufführung der *Fire Salmer* in norwegischer Originalsprache ist zu empfehlen.

## Hommage à Marina Zwetajewa

**Entstehung:** 1984 ♦ **Text:** Marina Zwetajewa: *Пало прениже волн* (*Unter den Wogen*), *Конь* (*Das Pferd*), *Всё великолепье труб* (*Alle Pracht der Trompeten*), *Интерлюдия* (*Interludium*), *Сад* (*Der Garten*) ♦ **Besetzung:** SATB (mind. neun Personen pro Stimme) ♦ **Dauer:** 17:00 ♦ **Schwierigkeit:** 5 ♦ **Verlag:** Sikorski

Die große Verehrung für eine der schillerndsten russischen Dichterinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Leben erfüllt war von Schicksalsschlägen und tragischen Liebesbeziehungen, von Emigration und Spionageaffären, spiegelt sich in dieser Hommage. Es ist vielleicht gleichzeitig auch eine persönliche Abrechnung mit den sowjetischen Repressalien, unter denen Sofia Gubaidulina gerade zu Beginn ihrer Karriere zu leiden hatte und die Marina Zwetajewa 1941 in den Selbstmord trieben. Die Texte der *Hommage* stammen mit Ausnahme des letzten Gedichts aus dem Zyklus *Der Lehrling*, den Zwetajewa 1921 noch unter dem Eindruck des russischen Bürgerkriegs verfasste, in dessen Wirren ihre Tochter an Unterernährung starb und ihr Ehemann in die Emigration getrieben wurde. Allen von Gubaidulina ausgewählten Gedichten dieses Zyklus ist gemein, dass sie sich sowohl als Liebeslieder als auch christlich deuten lassen.

Die symbolistische Sprache Zwetajewas, die eine unvergleichliche Klanglichkeit ausprägt, verbindet Gubaidulina in ihrer Komposition mit einer musikalischen Sprache, die sich aus unterschiedlichsten Gesangstechniken speist: »Normaler« Gesang wird begleitet von Sprechgesang, der etwa am Ende des ersten Satzes (»Unter den Wogen«) in reines Sprechen oder Flüstern übergeht. Hörbare Atemgeräusche und Stimmglissandi geben insbesondere der Endzeitstimmung im letzten Satz (»Der Garten«) eine beklemmende Note. Sprachlich besonders kunstvoll ist der zweite Satz (»Das Pferd«) gestaltet. Das Gedicht kommt komplett ohne Verben aus und besteht ausschließlich aus einsilbigen Wörtern – einem Substantiv und einem Adjektiv in jedem Vers. In der Vertonung werden die Wörter mit abgehackten

Terzklängen ebenso unverbunden nebeneinandergestellt. Eine geradezu kongeniale musikalische Umsetzung eines fast biblisch anmutenden Sprachbildes findet sich im dritten Satz. Zwetajewas Vorlage besteht aus drei parallel gebauten Strophen, die mit unterschiedlichen Metaphern gefüllt werden: »Alle Pracht / der Trompeten – ist nur das Flüstern / des Grasses – vor Dir.« Auf dem Vokal »a« baut sich der Chor in großer Geste nach und nach zu einem fast schreienden 18-stimmigen Cluster auf, der sich in der anschließenden absteigenden Passage selbst wieder zerlegt. Die eigentlichen Gedichtstrophen werden dagegen nur mit gedämpften Stimmen rezitiert, wobei das »vor Dir« durch ein chromatisches Motiv, das sich im Übrigen als Keimzelle des gesamten Werks beschreiben ließe, besonders markiert wird. Das »Interludium« (4. Satz) setzt sich textlich aus den Schlüsselwörtern »Pracht«, »Pferd«, »Traum«, »Schwert« der beiden vorherigen Sätze zusammen und entwickelt aus einer winzigen rhythmischen Figur höchste Ausdruckskraft. Spr

## Sonnengesang

**Entstehung:** 1997/98 ♦ **Text:** Franz von Assisi ♦ **Besetzung:** 6S6A6T6B, Vc., Schlagzeug ♦ **Dauer:** 40:00 ♦ **Schwierigkeit:** 5 ♦ **Verlag:** Sikorski

Ein Zimbelschlag durchbricht die Stille. Dann schraubt sich ein Cello von der tiefsten Saite immer wieder auf den Tönen eines C-Dur-Akkords neu ansetzend in mehreren Glissandi in die Höhe, wo es von zitternden Marimbatönen und im Halbtonbereich changierenden Sopranstimmen abgelöst wird. Fast unmerklich übernimmt das Gläserpiel den Sopran, in den hinein nun die Bassstimmen drei Oktaven tiefer zur Rezitation ansetzen: »Altissimo onnipotente bon Signore« (»Höchster, allmächtiger, guter Herr«). So beginnt der Sonnengesang von Sofia Gubaidulina, die hier durch ungewöhnliche instrumentale und vokale Klänge einen imaginären Raum entwirft, in dem sich die zwar tonal gebundenen, aber ausschließlich rezitierten archaischen Worte

schreibt, oder den freien Außenstimmen-Kanon, mit dem Lasso – ganz madrigalisch modern – die Worte »orationem meam« betont. 2. Offertorium: Während der Sopran den Cantus firmus frei interpretiert, erscheint dieser bei »quam olim Abrahae promisisti« plötzlich unverziert im Tenor, gleichsam als »Stimme Gottes«. 3. Im Agnus Dei sind die traditionellen Melodieformeln in einen homophonen Satz eingepasst, der das flehende »Qui tollis« herausstellt. 4. Unmittelbar Cantus-firmus-bezogene Imitation in allen Stimmen ist eher die Ausnahme. Wo dies mit markanten Figuren wie zu Beginn des »Absolve Domine« geschieht, entsteht eine Art »Echokammer«, welche die Präsenz des Cantus firmus enorm verstärkt. Zugunsten symbolischer Andeutungen verzichtet Lasso gelegentlich auf einen direkten Cantus-firmus-Bezug, so zu Beginn des »Domine Deus«, wo er die Worte »Rex gloriae« von unten nach oben – das einzige Mal in dieser Reihenfolge – treppenartig aufschichtet. An vielen Stellen werden Text und Satz zudem auf ornamentale Klangreisen geschickt, die manchmal wie improvisierte rhetorische Gesten wirken. So schiebt Lasso in das kurze Benedictus bei »Qui venit« spontan einen Strauß blühender Melismen ein. Auf ähnliche Weise wird im »Absolve Domine« dem Jüngsten Gericht (»evadere iudicium ultionis«) besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Eleganz und klangliche Ausgewogenheit sind die Merkmale dieser großartigen Komposition, in der die gregorianische Vorlage als symbolisches Abbild der kosmischen Ordnung das Kristallisationszentrum aller musikalischen Gestalten darstellt. GL

• • • • •

## LIBRO DE VILLANELLE, MORESCHE ET ALTRE CANZONI

In dem kaum überschaubaren Werk von Orlando di Lasso scheint die Veröffentlichung der kleinen, unterhaltsamen »Nichtigkeiten« aus

dem Jahre 1581 fast unterzugehen. Und dennoch enthält diese Sammlung einige Stücke, die heute zu den bekanntesten des Komponisten zählen. Lasso war längst ein geachteter und zunehmend religiöser Hofkomponist um die fünfzig, als er seine frivolen musikalischen Jugendsünden – auf Bitten seiner Freunde, wie er in der Widmung schrieb – veröffentlichte. Ein Teil der witzigen, bissigen, oft anzüglichen Villanellen und Moresken dürften in seiner italienischen Zeit zwischen 1545 und 1555 entstanden sein, möglicherweise in Neapel, wo sich Lasso Anfang der 1550er-Jahre aufgehalten hatte.

Die Sammlung ist Lassos Dienstherrn Wilhelm V. gewidmet, der 1579 seinem Vater als Herzog von Bayern nachgefolgt war. Da sie einige Stücke enthält, die wohl 1568 zur Hochzeit Wilhelms mit Renata von Lothringen aufgeführt worden waren, lag dem Herzog offenbar daran, sich für diesen Druck als Widmungsträger zur Verfügung zu stellen.

### Alla la piacialia

**Entstehung:** 1581 veröffentlicht ♦ **Text:** anonym ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:30 ♦ **Schwierigkeit:** 1–2 ♦ **Verlag:** Breitkopf & Härtel

Moresken waren Schautänze, die sich seit dem 15. Jahrhundert in Europa wachsender Beliebtheit erfreuten. Sie stellten generell das Fremde, Exotische ins Zentrum bzw. das, was man dafür hielt – und das waren in dieser Zeit vor allem die Mauren, also die Muslime, die in Spanien und an der afrikanischen Mittelmeergrenze siedelten, aber auch die Osmanen, die eine permanente militärische Bedrohung darstellten, und die zurückzuschlagen eine immer wiederkehrende Aufgabe besonders italienischer Heerführer war. In Neapel schätzte man auch vokale Moresken; diese verspotteten das Kauderwelsch, das die Fremden vermeintlich produzierten, in Kompositionen, die teilweise oder sogar ganz aus einem sinnlosen Silbensalat bestanden. Ein charakteristisches Beispiel ist *Alla la piacialia*, dessen Beginn direkt auf die Anrufung Allahs verweist. In dem gesam-

ten Stück findet man nur wenige italienische Wörter, die aber im Kontext keinerlei Sinn ergeben, wie z. B. »schinchina bacu santa gamba gli gli pampana«. Dass Mauren angeblich nicht nur kein Italienisch können, sondern auch die Regeln des Tonsatzes nicht beherrschen, lässt sich ebenfalls deutlich vernehmen, denn der A-Teil beginnt mit einem F-Dur-Klang und endet mit E-Dur. Der musikalische Satz ist denkbar einfach und fast durchgehend homorhythmisch, das Stück dreiteilig in der Form A-B-A, und der Schluss des A-Teils mit dem höchst bedeutsamen Text »Tanbilibilili« und einer diatonisch aufsteigenden Quint als Soggetto ist die einzige imitierende Passage. *Alla la piacalia* erweist sich als Musterbeispiel komischen Komponierens.

### Matona mia cara

**Entstehung:** 1581 veröffentlicht ♦ **Text:** anonym ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 3:10 ♦ **Schwierigkeit:** 1–2 ♦ **Verlag:** Breitkopf & Härtel

Jahrzehntelang dürfte er einer der beliebtesten Chorsätze für Schul- und Laienchöre gewesen sein, denn sein schlichter, nahezu durchgehend homorhythmischer vierstimmiger Satz ist eingängig, in jeder Stimme von überschaubarem Umfang und mit seinem lustigen, Lautengeklimper imitierenden Refrain »Don don don diri diri don don don don« wie gemacht für geselliges Singen. Doch Obacht: Die vermeintliche Harmlosigkeit dieses sogenannten »Landsknechts-Ständchens« war nur durch drastische Eingriffe in einen Text zu erreichen, der im Original an Obszönität kaum zu überbieten ist. Dabei ist die Idee eines Ständchens, wie es ein verliebter Jüngling unter dem Balkon seiner Angebeteten zu singen pflegte, für diese volkstümlich daherkommende Villanella nicht einmal unzutreffend. Allerdings müssen wir uns vergegenwärtigen, welche Rolle jene »lanzichenechi«, die als Söldner im Dienst der Habsburgerkaiser marodierend, mordend, vergewaltigend und plündernd durch Italien zogen, im kollektiven Gedächtnis Italiens spielten. *Matona mia cara* ist eine bitterböse Satire

auf diese ungehobelten, grobschlächtigen Soldaten, denen Bildung und verfeinertes Benehmen fremd waren. Darüber hinaus sprachen sie ein italienisch-deutsches Kauderwelsch, das jedem Italiener in den Ohren schmerzte – Infinitive statt ordentlicher Verbformen, harte, aspirierte statt der richtigen, eher stimmhaften Konsonanten, falsche Personalpronomen und fehlende Artikel. Emblematisch für diese barbarische Sprache ist gleich das erste Wort: »Matona« müsste eigentlich »Madonna« heißen. Im Verlauf dieses Liedes finden sich zahlreiche sexualisierte Anspielungen (z. B. »Lantze bon compagnon« – »Lanze guter Kamerad«); diese ließen sich freilich immer auch als gänzlich unschuldig (miss)verstehen. In die letzte Strophe aber musste tatsächlich eingegriffen werden, um das Ständchen schülertauglich zu machen. »Mi ficcar tutta notte, urtar come monton« heißt wörtlich übersetzt: »Ich ficke (ich stecke hinein) die ganze Nacht und stoße wie ein Hammelbock.« In der gereinigten, bis heute meist gesungenen italienischen Fassung wurde »ficcar« durch »baciare« (»küssen«) und »urtar« durch »ballare« (»tanzen«) ersetzt, deutsche Versionen machten daraus etwa »Kannst fröhlich sein und lachen mit ihm bei Tag und Nacht«.

Musikalisch aber ist *Matona mia cara* raffinierter als es der Text suggerieren würde. Denn Lasso macht aus dem strophischen Gedicht nicht etwa eine simple strophische Komposition, sondern präsentiert jede der Strophen in einer eigenen, jeweils veränderten musikalischen Faktur. So ganz wollte Lasso seinen Landsknecht auf Freierrfüßen dann doch nicht der Lächerlichkeit preisgeben. Immerhin hatte er selbst einen Teil seiner Jugend im Umfeld solcher Raubeine verbracht. SL

• • • • •

tischen Musizierweisen wie etwa das Rubato-Parlando, welches sich an der Aufführungspraxis ungarischer Volksmusik orientiert, finden sich in diesen Stücken, von denen es noch eine ganze Menge mehr gibt. *Magány* bringt die ungarische Melancholie, wie sie sich auch in der ursprünglichen Bauernmusik findet, wunderbar zum Klingen. Der Text des ungarischen Nationaldichters Weöres bewegt sich ganz in der Kulturwelt dieses alten Volkes, dessen reiche musikalische Tradition ohne Bartóks und Kodálys Sammeltätigkeit wohl verloren gegangen wäre. Ganz leicht ist dieses Stück nicht, aber für geübte Chöre, die mit erweiterter neoklassizistischer Tonalität vertraut sind, sollte diese Partitur kein Problem darstellen. BK

### Éjszaka / Reggel (Nacht / Morgen)

**Entstehung:** 1955 ♦ **Text:** Sándor Weöres ♦ **Besetzung:** SSAATTBBB ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Schott

Diese beiden A-cappella-Chöre, die inhaltlich – musikalisch wie textlich – eine Einheit darstellen und zusammen aufgeführt werden sollten, sind entstanden, kurz bevor Ligeti Ungarn verlassen und im Exil seine zweite Sprachfindung vollends vollzogen hatte. Der Stil dieser Werke stellt gewissermaßen eine Vorahnung dessen dar, was der Komponist dann später »Klangflächenkomposition« nennt.

Das erste Stück besteht grob gesehen aus einer C-Dur-Tonleiter, die durch kanonische Einsätze aller Stimmen zu diatonischen Clustern aufgeschichtet wird. Diese Cluster setzten die »Wälder voll Stacheln« und »dornige Wildnis« in Klang, von denen im Text die Rede ist, bevor mit dem ersten Kulminationspunkt das Ganze bei dem Wort »still« in ein pentatonisches Feld kippt. Hierbei erklingen die noch nicht benutzten fünf Töne. Aus liegenden Akkorden schert nur der Sopran aus, der die nächtliche Stimmung in Worte fasst. Insgesamt ist zum Text jedoch zu bemerken, dass der Klang der Worte fast wichtiger ist als ihre semantische Bedeutung. Das Ende des ersten Stückes besteht aus einem tief liegenden

C-Dur-Dreiklang der Männerstimmen, Symbol für die Mitternacht.

Der Weckruf des Morgens folgt im zweiten Chor auf dem Fuß. Pentatonische Skalenausschnitte und heftiges Wecker-Ticken begleiten das Krähen des Hahnes, der sich nicht bändigen lässt und außerhalb aller Tonsysteme schreit. Im Grunde sind alle Stilmittel des späteren Ligeti entwickelt und vorhanden, nur noch nicht in der Subtilität und Differenzierung, wie wir sie etwa aus *Lux aeterna* kennen. Dafür sind diese Stücke leichter zu bewältigen als das nachfolgende A-cappella-Repertoire. Ein gut geschulter Kammerchor mit zumindest einem hohen Sopran ( $h^2$ ) und einem tiefen Bass (C) wird seine Freude haben an der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit dieser Musik, deren ungarische Herkunft noch deutlich zu spüren ist. BK

### Lux aeterna

**Entstehung:** 1966 ♦ **Text:** Requiem (Auszug) ♦ **Besetzung:** 4S 4A 4T 4B (solistisch oder chorisch) ♦ **Dauer:** 10:00 ♦ **Schwierigkeit:** 4–5 ♦ **Verlag:** Peters

*Lux aeterna* ist als eine Art Nebenstück und Nachbemerkung zu seinem *Requiem* entstanden und wohl das berühmteste jener Stücke, die Clytus Gottwald für seine legendäre Schola Cantorum Stuttgart bestellt hatte. Es ist auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden, wenn auch vielleicht nicht bewusst, weil Stanley Kubrick Teile davon (übrigens widerrechtlich) als Filmmusik für 2001: *Odyssee im Weltraum* verwendet hat. Etlichen jüngeren Komponisten wurde genau dieses *Lux aeterna* zum prägenden Erlebnis und Ausgangspunkt für ihr eigenes Schaffen – wohl auch, weil *Lux aeterna* einen Gegenentwurf zur fragmentierenden Moderne darstellte. Zwar fragmentiert Ligeti durchaus auch, bindet aber seine Fragmente in ein permanent fortlaufendes, sich ständig in feinen Nuancen veränderndes Klangband ein. Grundidee des Stückes ist eine quasi-gregorianische Melodie mit Grundton  $f$ , die kanonisch geführt auf die Stimmen verteilt wird. Zweck dieses »Mikro-

## Pseudo-Yoik

**Entstehung:** 1994 ♦ **Text:** Vokalisieren ♦ **Besetzung:** SSAATTBB ♦ **Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Sulasol

*Pseudo-Yoik* für gemischten Chor (oder *Pseudo-Yoik Lite* für gleiche Stimmen) hat wenig mit dem traditionellen Joik, einer urtümlichen Singweise der Samen zu tun. (Näheres hierzu im Artikel Gunnar Hahn *Rondo Lapponico*.) Obwohl keine originalen Elemente der Joikar verwendet werden, fühlt man sich unmittelbar in die Welt der Samen versetzt, wie sie die Natur in all ihren Erscheinungsformen besingen.

Durch die nasalierte Färbung aller Vokale und den  $\frac{5}{4}$ -Takt mit unterschiedlichen Betonungen bekommt man einen Eindruck der authentischen Musizierweise. Die Vokalisieren eignen sich hervorragend, um die jeweiligen Obertöne zu verstärken, wodurch ein hellerer und schärferer Klang entsteht. In der strikten Rhythmisierung und unter Hervorhebung von Akzenten erhalten die einzelnen Phrasen ihre charakteristische Gestalt. Mehrere Melodien werden dabei übereinandergelegt und durch die akkordisch singenden Bässe zusammengehalten. Ein ekstatischer Ruf leitet den Mittelteil ein, in dem die Melodie kanonisch im Abstand einer Viertelnote geführt wird. Dazu beschwören die Außenstimmen fast hypnotisierend ein Stimmungsbild der Weiten samischer Landschaften herauf. Ein weiteres wichtiges Element der Komposition sind die mit dem Mund imitierten Maultrommeln, die einen nasalierten Vokal sehr obertonreich zum (rhythmischen) Leben erwecken. Zum Schluss erklingen nochmals sämtliche Melodien wie in einem Quodlibet, allerdings werden hier noch zusätzlich die Schwerpunkte durch Einsätze auf verschiedenen Zählzeiten verlagert.

Es handelt sich bei *Pseudo-Yoik* insgesamt um ein sehr energetisches Stück, das durch seine rhythmische Pointiertheit, die scharfe Singweise von Vokalisieren und die an Kinderreime erinnernden Joik-Melodien eine interessante Facette skandinavischer Chormusik darstellt.

*Schr*

## Canticum Calamitatis Maritimae

**Entstehung:** 1997 ♦ **Text:** Ps 107,23–30, Teile des Requiems, Nachrichtentext des Senders YLE (lat.) ♦ **Besetzung:** SSAATTBB, Soli SBar ♦ **Dauer:** 11:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Sulasol

Das 1997 komponierte *Canticum Calamitatis Maritimae* gedenkt der 852 Opfer des Fährunglücks der »Estonia«, das sich am 28. September 1994 in der Ostsee ereignete. Jaakko Mäntyjärvi benutzt in diesem Chorwerk drei ganz unterschiedliche musikalische Stile und Texte. Am Beginn und am Ende steht gewissermaßen als Klammer ein ganz persönliches Bekenntnis. Eine Solistin singt das Fragment eines Volksliedes, die Klage einer Seemanns-Witwe. Musikalisch spielt Mäntyjärvi mit dem Beginn der Melodie auf den Choral *Nearer my God to Thee* an. Als Lieblingsstück ihres Dirigenten Wallace Hartley soll diese Choralmelodie von der Schiffskapelle der »Titanic« beim Untergang des Schiffes gespielt worden sein. Unterlegt wird dieses Lied von litaneiartigem Gebetsgemurmel mit dem »Lux aeterna«-Text, jenen zentralen Worte des Requiems. Dahinein bricht die objektive Berichterstattung vom Fährunglück auf der Ostsee. Im Stile eines liturgischen Gesanges rezitiert nun eine einzelne Männerstimme den nüchternen Nachrichtentext. Kuriosum ist, dass dieser Text den wöchentlich in Latein gesendeten Nachrichten »Nuntii Latini« der finnischen Radiostation YLE entnommen ist, die als erste die Nachricht vom Unglück absetzte. Darauf folgt der eigentliche chorische Abschnitt, eine Vertonung von Versen des 107. Psalms über ein in Seenot geratenes Schiff. Die zunächst ruhige See wird wie von kleinen melodiösen Windstößen immer mehr aufgewühlt. Schließlich schlagen die Wellen bis zum Himmel und in tiefste Abgründe und reißen dabei das Schiff mit sich. Bemerkenswert, wie Mäntyjärvi in zweifacher Weise verdeutlicht, dass den Seeleuten vor Angst die Sprache versagt. Die tiefen Stimmen flüstern nur noch – ihnen ist die Stimme weggeblieben, und die hohen Stimmen stammeln und stottern einzelne Silben

durcheinander – ihnen ist der inhaltliche Fluss der Sprache abhandengekommen. Auf dem Höhepunkt der Turbulenzen setzt das Sopran-solo wieder ein und führt Bibeltext und Unglücksnachricht zusammen. Die verzweifelten Hilferufe des Psalmisten sind hier die Hilferufe der Menschen auf der »Estonia«. Im Psalm gelangen die Verunglückten letztlich sicher in den ersehnten Hafen (»in portum voluntatis«), nur wenigen Passagieren der »Estonia« war das hingegen vergönnt. Für die vielen anderen bleibt die Hoffnung, dass jenseits des Todes ein »Hafen« wartet, der ihnen ewiges Licht und Frieden bringt.

MU

### Psalm 150 in Grandsire Triples

**Entstehung:** 1998 ♦ **Text:** Ps 150 (lat.) ♦ **Besetzung:** SATBB, Soli 3 gleiche Frauenstimmen ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Sulasol

Wir haben es bei *Psalm 150 in Grandsire Triples* mit einer ebenso ungewöhnlichen wie originellen Kompositions-idee zu tun: Zwei für die Kirchenmusik wichtige Klänge, das Läuten von Glocken und das Singen von Psalmen, werden kompositorisch miteinander verbunden. Ein dreistimmiges Solistenensemble repräsentiert den Glockenpart, der fünfstimmige Chor singt dazu den Text des 150. Psalms in lateinischer Sprache. Für die Struktur des »Glockenparts« orientiert sich Mäntyjärvi an der alten englischen Tradition des sogenannten »change-ringing« (Wechselläuten). Es handelt sich dabei um ein kompliziertes Läu-tesystem, das auf Vertauschungen der Glocken basiert. Die Kombinationsmöglichkeiten der Abfolgen wächst dabei mit der Anzahl der verwendeten Glocken exponentiell an. »Grandsire Triples« bedeutet nun, dass der Komposition eine Ge-läuteordnung für sieben Glocken zugrunde liegt. Von den sich dabei theoretisch ergebenden 5 040 Vertauschungsmöglichkeiten sind in diesem Stück 70 realisiert. Die »Glockenstimmen« (Soli) sind in natürlichem d-Moll mit einer erniedrigten 2. Stufe (phrygisch) intoniert. Der parallel verlaufende, überwiegend homophon gesetzte Chorpart sorgt für einen

farblich vielgestaltigen harmonischen Gesamt-klang und stimmt am Schluss des Werkes in augmentierten Notenwerten in das Geläute mit ein.

Interessant ist, dass Mäntyjärvi kurz zuvor schon ein Stück mit einer ähnlichen Konzeption komponierte. Der Titel dieses Schwesterwerks ist *Psalm 150 in Kent Treble Bob Minor*, das für das Seminar für zeitgenössische Chor-musik beim Internationalen Chor-Festival in Cork (Irland) in Auftrag gegeben wurde. Mäntyjärvi wollte in *Psalm 150 in Grandsire Triples* nun sehen, ob das Resultat anders sein würde, wenn er eine modifizierte »change-ringing«-Methode, eine andere Tonart (Moll statt Dur) und eine andere rhythmische Konstellation (gleichmäßig statt asymmetrisch) verwendete. Trotz ähnlichen Ausgangsmaterials und gleicher Technik fallen die klanglichen Ergebnisse sehr unterschiedlich aus.

Die Wirkung, die in diesem Stück erzeugt werden soll, ist die eines endlosen Lobge-sangs. Mäntyjärvi nutzt mit Psalm 150 einen Text, der mit zahlreichen Halleluja-Rufen den freudig festlichen Charakter verkörpert. Die übereinandergelagerten Parts der drei Soli mit ihren ständig wechselnden Skalen bewirken einen kaleidoskopartigen Klang, der sich immer wieder verändert. Zugrunde liegende Idee ist es, ein changierendes, minimalistisches, sich allmählich verschiebendes Tongewebe zu erzeugen. Das Soloensemble sollte sehr homo-gen besetzt sein und vom Chor getrennt platziert werden. Eine gute Artikulation des Chorparts trägt dazu bei, diesen transparent abzusetzen. *Psalm 150 in Grandsire Triples* ist ein spannendes Chorwerk für jeden ambitionierten Chor.

Schr

### Luca Marenzio

Seine musikalische Ausbildung erhielt Luca Marenzio (ca. 1553 – 1599) vermutlich durch den Domkapellmeister von Brescia, Giovanni Contino, und trat zunächst als Sänger und Lau-

$g^2$  hinaufschwingenden Kadenz in Takt 20. Damit wird der Entschluss des Lyrischen Ichs bekräftigt, die Welt nur als Brücke zur Ewigkeit zu begreifen. CM

### Herbstlied op. 48,6

**Entstehung:** 1839 ♦ **Text:** Nikolaus Lenau ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 3:15 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Carus, Peters

Wie viele seiner *Lieder im Freien zu singen* entstand Mendelssohns *Herbstlied* mitten im Winter, im Dezember 1839, als Nachklang froher Sommertage und zugleich in Erwartung des Frühlings. Nikolaus Lenaus *Herbstlied* aber verbreitet nicht die ungetrübte Frühlingsfreude der anderen Lieder in Opus 48. Der holde Lenz, der vom rauen Herbst vertrieben wurde, scheint hier nur noch als Erinnerung auf. Bereits in T. 2 markiert eine übermäßige Quarte in der Melodie, deren Zielton *dis* sich hart am Grundton *e* im Bass reibt, den schmerzlichen Ton des Liedes. Nicht nur der Tritonus als Dissonanz schlechthin ist omnipräsent, auch chromatische Durchgänge (in T. 10, 15 oder 23 f.) und kleine Sexten, die ab T. 19 die Melodie prägen, stehen in der abendländischen Musik für Schmerz und Trauer. Die stets auftaktig vorantreibenden Sechzehntel verdeutlichen – ganz anders als die schwerfälligen Trochäen des Gedichts – die Flüchtigkeit der Zeit: »nirgends, nirgends darfst du bleiben!« Im zweiten Abschnitt des Liedes imitieren noch mehr Sechzehntel die Böen des Herbstwindes, beginnend im Sopran und paarig gefolgt von den Mittel- und Außenstimmen, die das Brausen immer mächtiger anschwellen lassen.

Die zweite Strophe greift zwar die Musik der ersten auf, hält aber retardierend inne: Der Herbst wird zum Symbol für die Vergänglichkeit, die fliehende Zeit stellt die Verwirklichung des individuellen Glücks infrage. Das Rauschen des Waldes jedoch erinnert an den ewigen Kreislauf der Natur, an neues Laub und neues Hoffen im nächsten Frühling. Um diese überraschende Wendung nachzuvollzie-

hen, brach Mendelssohn mit der strophischen Liedform und komponierte eine mitreißende Stretta, die ein strahlendes Gegenbild zum pessimistisch-melancholischen Anfang setzt: Helles E-Dur folgt dem trüben e-Moll, die seufzenden kleinen Sexten verwandeln sich in jubelnde große, die chromatischen Durchgänge münden in emphatische Dur-Akkorde. Dabei kann die tröstliche Erkenntnis gar nicht oft genug beschworen werden. Die vierte Strophe des Gedichts wird mit leichter Variation zweimal gesungen und nimmt bei Mendelssohn genauso viel Raum ein wie die drei ersten zusammen.

In diesem quasi orchestral angelegten Gesang müssen die Einzelstimmen sehr selbstständig agieren. Rhythmus und Tempo verlangen höchste Präzision. Um die kontrastierenden Affekte der beiden Teile wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen, sollten Mendelssohns differenzierte Anweisungen zur Dynamik und Artikulation sorgfältig beachtet werden. So kann es gelingen, den tief empfundenen ersten Teil des Gesangs in der Stretta nicht mit plattem Effekt zu erschlagen. Mendelssohn lässt den Gesang nicht in einer oberflächlichen »Italianità« ausklingen, sondern hängt eine leisere Coda an: Die Wiederkehr des Frühlings lässt auf das Glück hoffen, aber die Zweifel des Herbstes nicht vergessen. CM

### Der Jäger Abschied op. 50,2

**Entstehung:** 1840 ♦ **Text:** Joseph von Eichendorff ♦ **Besetzung:** TTBB, 4 Hr. ad lib., Basspos. ad lib. ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Carus, Peters

Bis ins 20. Jahrhundert hinein war *Der Jäger Abschied* eines der populärsten Chorwerke Mendelssohns und fest verankert im Repertoire deutscher Männerchöre, obwohl der Komponist die patriotischen Töne in Eichendorffs Text weitgehend eliminiert hatte. Dieser Chor mit Bläserbegleitung ad libitum ist einer der typischen Jagdgesänge, die sich in Dichtung und Musik des frühen 19. Jahrhunderts mit der Sehnsucht nach einer unberührten Natur und einer Welt jenseits der modernen Zivilisa-



tion (beginnende Industrialisierung!) verbunden. Dreiklangsmotive in der Melodie, zahlreiche Quinten und Sexten im Satz imitieren, wie üblich in diesem Genre, die archaischen Signale der Jagdhörner. Wenn sich die Jäger ein letztes Lebewohl zurufen, entsteht ein Echo zwischen 1. Bass und den Tenören, das die einsame Gebirgslandschaft lebendig werden lässt.

Dennoch unterscheidet sich dieser Gesang von den frohen Jagdliedern der Frühromantik. Eichendorff schrieb dieses Gedicht 1810, als er das verschuldete Schloss der Familie verlassen und sich der Realität eines von den Kriegen Napoleons verwirrten Landes stellen musste. Mendelssohn spürte der Wehmut dieses Abschieds in einem feierlichen Marsch nach. Punktierter Rhythmen und die Tonart Es-Dur – Duktus und Klangfarbe des Göttlichen und Heroischen – machen ihn jedoch nicht zum Trauermarsch. Im  $\frac{3}{4}$ -Takt schreitet er gemessen, aber auch federnd voran. Wehmut und Begeisterung vereinen sich zu einer Hymne, die, mit Pathos gesungen, nicht zu schwerfällig geraten darf. Hier wird Abschied von einem Ort, aber nicht von den darin verkörperten Idealen genommen. CM

### Wasserfahrt op. 50,4

**Entstehung:** 1837 ♦ **Text:** Heinrich Heine ♦ **Besetzung:** TTBB ♦ **Dauer:** 2:15 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Carus, Peters

Heines Gedicht *Am fernen Horizonte* beschreibt eine düstere Kahnfahrt: Vom Boot aus blickt das Lyrische Ich zurück auf die Stadt, in der es »das Liebste verlor«. In der Abenddämmerung erscheint dieses nur noch als irrales, fernes Trugbild. Der Fährmann gleicht Charon, der in der antiken Mythologie die Toten in die Unterwelt geleitet. Da beleuchtet die untergehende Sonne plötzlich den Ort des Verlusts und lässt den Schmerz wieder hervorbrechen, doch längst folgt der Kahn dem »traurigen Takte« seines Schiffers.

Mendelssohns *Wasserfahrt* ist als Barkarole komponiert: Der zweite Tenor etabliert

eine dafür typische, im  $\frac{3}{8}$ -Takt auf und ab schaukelnde Begleitfigur, die später auch in die anderen Stimmen wandert, während die Bässe auf dunklen Pedaltönen verharren. Von den tiefen Stimmen hebt sich der erste Tenor durch späteren Einsatz und exponierte Lage ab. Er singt eine traurige Melodie in h-Moll, deren Schlusstöne in der Manier der Gondelfahrer lange über dem Wasser verhallen. Mendelssohn zitiert hier deutlich den nach 1830 in Mode gekommenen Topos des venezianischen Gondellieds. Bemerkenswert aber erscheint sein Beharren auf dem Strophenlied. Ungeachtet der im Text beschriebenen spektakulären Lichtwechsel und emotionalen Bewegung bleiben alle Strophen unverändert bis auf ein einziges Forte in fahles Pianissimo und eine unbeirrbar Achtelbewegung gehüllt. Das in der Melodie dominierende *fis* bildet mit den Bässen so viele hohl klingende Oktaven und Quinten, dass weder die Dur-Dominante in T. 8 noch die Dur-Tonika in den Schlusstakten eine Aufhellung bewirken. So ist *Wasserfahrt* einer der wenigen Gesänge Mendelssohns, in denen kein Weg aus Schmerz und Resignation herausführt. CM

### DREI GEISTLICHE LIEDER MWV B 33

**Entstehung:** 1840 ♦ **Text:** Charles Bayles Broadley nach Ps 13 ♦ **Besetzung:** SATB, Solo Mez/A, Orgel ♦ **Dauer:** 10:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Carus

Auf seiner sechsten Englandreise 1840 nahm Mendelssohn einen Kompositionsauftrag des Musikliebhabers Charles Bayles Broadley an und vertonte dessen in englischer Sprache verfasste Paraphrase zu Psalm 13 in drei Liedern für Mezzosopran- oder Alt-Solo, Chor und Orgel. Wie üblich erarbeitete er parallel eine deutsche Fassung. Die Fassungen erschienen in England als *Anthem* und in Deutschland als *Drei geistliche Lieder*. 1843 folgte Mendelssohn der Bitte Broadleys und orchestrierte die Komposition. Dabei fügte er als vierten Satz eine 115 Takte umfassende Fuge an. In dieser Version wurde das Werk 1852 posthum als *Hymne* op. 96 veröffentlicht.

## Cantate de la Guerre op. 213

**Entstehung:** 1940 ♦ **Text:** Paul Claudel ♦ **Besetzung:** SATB(B), Soli SA ♦ **Dauer:** 11:30 ♦ **Schwierigkeit:** 4 ♦ **Verlag:** Schirmer

Die *Cantate de la Guerre*, entstanden im Februar 1940, vier Monate vor der Invasion der Deutschen, gliedert sich in vier Sätze: Die Titel »Chœur du peuple criminel«, »Vox Domini«, »Chœur des Martyrs«, »L'heure de Dieu« wirken oratorisch-theatral. Wie in *Les deux cités* und der *Cantate de la Paix* bildet der vertonte Text eine Collage aus locker gefügten biblischen Motiven und Versparaphrasen.

Chromatische Fortschreitungen markieren die charakteristische Färbung einer düsteren Ausgangslage. Wie in »Babylone«, dem ersten Satz aus *Les deux cités*, sieht sich die schuldige Menschheit vor Gottes Gericht und entsetzlicher Strafe. Der A-cappella-Gesang und bevorzugt zweistimmige, etwas herbe Note-gegen-Note-Passagen, aber auch Einsprengsel in lateinischer Sprache erinnern an jahrhundertalte Techniken der Kirchenmusik; dabei gelangt Milhauds behutsame Stimmführung immer wieder zu erstaunlichen Modulationen und überraschenden Klängen. Seine solchermaßen freie Tonalität bewegt sich doch stets im traditionell anmutenden Rahmen tonaler Schlussakkorde. Gottes schreckliche Präsenz, am Ende des ersten Satzes durch ein »Ego sum« in der seit Berlioz als »majestätisch« konnotierten Tonart Es-Dur angekündigt, ist im Folgesatz (»Vox Domini«) in den sanften Gestus eines Lento im  $\frac{6}{8}$ -Takt gehüllt. Als »Lamm« und »Taube« erscheint Gottes Stimme hier, doch gebietet sie den Menschen zu zittern. Die Gliederung der Gesangspartien in zwei Paare mit fortschreitendem Text einerseits und begleitenden Wortwiederholungen andererseits hebt Milhauds Anliegen der Textverständlichkeit erneut hervor. Das lateinische »nunc« wird von den Männern als rhythmischer Grundschlag repetiert und unterstreicht die unmittelbare Gegenwart Gottes. Die hier angesprochene Hauptsünde des Menschen ist der Mord. Gleich zu Beginn wird Kain apostro-

phiert; im dritten Satz kommen die Seelen der Opfer (»Märtyrer«) zu Wort und schreien zu Gott nach Vergeltung. Für die abschließende »Stunde Gottes« wählt Milhaud wieder ein strenges Fugato mit zwei Themen, das bald in Homophonie übergeht und dann wie die *Cantate de la Paix* mit einem A-Dur-Akkord schließt. Verbunden mit dem Fazit-Gedanken der »misericordia« scheint dies für Milhaud der Ton der Hoffnung zu sein. DK

## Vytautas Miškinis

Der 1954 im litauischen Vilnius geborene Vytautas Miškinis schuf ausschließlich Chorwerke in den unterschiedlichsten Formaten. Sein Œuvre umfasst heute ca. 400 Titel. Am Litauischen Staatskonservatorium bei Hermanas Perelšteinas als Chorleiter ausgebildet, sind seine Kompositionen in Wechselwirkung mit den verschiedenen von ihm geleiteten Ensembles entstanden. Seit 2002 lehrt Miškinis als Professor für Chorleitung an der Musik- und Theaterakademie Litauens. Er ist außerdem Präsident des Litauischen Chorverbandes. BS

## Pater Noster

**Entstehung:** 1994 ♦ **Text:** Vaterunser (lat.) ♦ **Besetzung:** 4S 4A 3T 4B ♦ **Dauer:** 4:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Laurendale Associates

Miškinis' Vertonung des Vaterunser orientiert sich am liturgischen Gebetsmodus des Textes. Das heißt: Es wird auf jede deskriptive Detail-Nachzeichnung verzichtet. Stattdessen entsteht durch ein additives Verfahren über weite Strecken ein flächig angelegter, ruhig pulsierender Satz.

Zu Beginn rezitieren die Oberstimmen, den anfänglichen e-Moll-Dreiklang mit D-Dur und C-Dur mischend, »Pater noster, qui es in coelis«, worauf der Satz nach und nach immer weiter aufgefächert wird, indem jede hinzukommende Stimme sich mit einer liturgisch

»La pena della morte« (»den Schmerz des Todes«) oder der in die untere Terz abspringenden Leitton wie bei »e sento nel partire« (»und ich fühle beim Scheiden«) gehören zu den typischen Merkmalen, die Monteverdis madrigalisches Komponieren ausmachen. *Ah dolente partita* changiert zwischen Tragik und Frivolität – und ist damit wie geschaffen als Eröffnungstück für dieses Madrigalbuch.

### Quell'augellin che canta

**Entstehung:** 1603 veröffentlicht (IV. Madrigalbuch) ♦  
**Text:** Giovanni Battista Guarini ♦ **Besetzung:** SSATB ♦  
**Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Fondazione Claudio Monteverdi, Universal Edition

Am Hof von Ferrara lebten drei Hofdamen, deren virtuosos Singen in ganz Europa berühmt war, umso mehr, als man dieses »Concerto delle Donne« genannte Ensemble nur auf persönliche Einladung durch das herzogliche Herrscherpaar zu hören bekam. Diverse Komponisten, darunter auch Monteverdi, haben Musik für diese menschlichen Nachtigallen geschrieben, die zu den ersten Berufssängerinnen der Musikgeschichte gerechnet werden müssen. In seinem IV., den Mitgliedern einer Ferrareser Akademie gewidmeten Madrigalbuch findet sich ein Madrigal auf einen Text aus Giovanni Battista Guarinis Schäferdrama *Il pastor fido*, in dem von einem singenden Vögelchen die Rede ist: Hätte es einen menschlichen Sinn, so würde es von Liebe sprechen. Das Bild des singenden Vögelchens (»Quell'augellin che canta«) nutzt Monteverdi, um den drei Ferrareser Sängerinnen Tribut zu zollen: Das Madrigal beginnt mit eleganten Koloraturen in den drei Oberstimmen und verläuft überhaupt über weite Strecken dreistimmig. Die beiden Unterstimmen treten erst bei den Worten »s'havesse umano spirto« (»wenn es menschlichen Geist hätte«) hinzu. Bis zum Schluss aber bleibt der leichte, mit Koloraturen durchsetzte Ton des Madrigals erhalten. Es ist ein duftig-anmutiges Madrigal, das fast gänzlich ohne Dissonanzen auskommt.

### Sì ch'io vorrei morire

**Entstehung:** 1603 veröffentlicht (IV. Madrigalbuch) ♦  
**Text:** Maurizio Moro ♦ **Besetzung:** SSATB ♦ **Dauer:** 3:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Fondazione Claudio Monteverdi, Universal Edition

Thema dieses Madrigals ist ein feuchter Zungenkuss. Der Text spielt mit einem beliebten Topos der erotischen Lyrik – mit dem Doppelsinn des Wortes »morire« (»sterben«) im Sinne jenes »kleinen Todes«, den man vulgo auch Orgasmus nennt. Entsprechend inbrünstig ist der Beginn des Madrigals: Fünf Stimmen, die sich homorhythmisch wie zu einer einzigen, imaginären Person verbinden, stoßen gemeinsam den Seufzer »Sì ch'io vorrei morire« (»Ja, ich möchte sterben«) aus, der von einer für Monteverdi typischen melodischen Wendung, dem in die untere Terz abspringenden Leitton, dominiert wird. Was darauf folgt, ist die mehr oder minder deutliche Beschreibung eines Liebesaktes, bei dem sich die fünf Stimmen des polyphonen Satzes intensiv und in wechselnden Stellungen chromatisch aneinander reiben, sich in nicht enden wollenden Vorhaltsketten melodisch umschlingen oder kleine spitze Schreie (»Ahi!«) ausstoßen. *Sì ch'io vorrei morire* ist ein Musterbeispiel jener höfischen Unterhaltungskunst, die als literarisches und musikalisches Ventil für etwas diente, über das im wirklichen Leben niemals hätte gesprochen werden dürfen.

### Cruda Amarilli

**Entstehung:** 1605 veröffentlicht (V. Madrigalbuch) ♦  
**Text:** Giovanni Battista Guarini ♦ **Besetzung:** SSA TB ♦ **Dauer:** 3:15 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Fondazione Claudio Monteverdi

Sie sei die berühmteste Dissonanz der Musikgeschichte neben dem Tristanakkord, formulierte es Carl Dahlhaus einmal. Die frei eintretende None bei dem Schmerzenslaut »Ahi lasso« (»Ach, ich Armer«), die in eine ebenfalls nicht schrittweise eingeführte Septime springt, erregte an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert die Gemüter derart, dass sich

daraus ein epochaler Wandel in der Kompositionsgeschichte ergab. Für den Bologneser Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi war *Cruda Amarilli* ein Musterbeispiel für jene »imperfetioni della moderna musica« (»Unzulänglichkeiten der modernen Musik«), die er in einem 1600 veröffentlichten Traktat heftig kritisierte: Der Urheber dieses Madrigals habe die Regeln des Kontrapunkts gröblich verletzt, der Tonsatz strotze nur so vor Satzfehlern wie unvorbereiteten Dissonanzen oder unklaren Modi. Er listete all diese Fehler in einer Reihe von Notenbeispielen auf, freilich ohne den Text, so als wäre das Madrigal nichts anderes als tönend bewegte Form. Zu diesem Zeitpunkt hatte Monteverdi sein Madrigal noch nicht einmal veröffentlicht; es kursierte handschriftlich, und niemand kann sagen, welche Version Artusi zu Gesicht bekommen hatte. Erst fünf Jahre später stellte Monteverdi es an den Beginn seines V. Madrigalbuches und fügte dieser Sammlung ein programmatisches Vorwort hinzu, in dem er jenen Begriff von der *Seconda pratica* prägte, der bis heute emblematisch für den Epochenbruch zwischen Renaissance und Barock steht. Dabei meinte Monteverdi nur dies: Neben der ersten, der alten Praxis, in der die Regeln des Tonsatzes beherrschender Leitfaden des Komponierens sein müsse, solle eine zweite Praxis möglich sein, die den Textausdruck ins Zentrum der musikalischen Erfindung stelle. Wenn also einem Lyrischen Subjekt das Herz gleichsam vor Schmerz übergehe, solle das auch zu hören sein und durch Überschreiten der Tonsatzregeln zum Ausdruck gebracht werden können.

Tatsächlich ist *Cruda Amarilli*, mit dem Monteverdi 1605 sein V. Madrigalbuch eröffnete, ein Markstein in der Geschichte des Madrigals. Den Text entnahm er Giovanni Battista Guarinis 1592 uraufgeführtem Hirtendrama *Il pastor fido*: Amarilli und Mirtillo lieben sich und dürfen es doch nicht einmal heimlich – sie, weil sie einem anderen versprochen und bei Todesstrafe zur Treue verpflichtet, und er, weil er vermeintlich ein Fremder ist. *Cruda Amarilli* ist Mirtillos Auftrittsmonolog im I. Akt,

eine Liebesklage voller Sehnsucht und Verzweiflung, und Monteverdi bemühte sich, die Seelenpein des Hirten auch in der eher unpersönlichen Polyphonie des Madrigals hörbar werden zu lassen, die fünf Stimmen zu einem Individuum zusammenzuschmelzen. Dafür ließ er den Text zu Beginn in einer akkordischen Deklamation vortragen, die auch in der Fünfstimmigkeit die Vorstellung einer einzelnen handelnden Person hervorrief; vor allem aber brachte er Mirtillos Schmerz mit Dissonanzen zum Klingen, wie sie in dieser Häufung und in dieser satztechnischen Regelwidrigkeit zuvor noch niemals zu Papier gebracht worden waren. In hohem Maße dissonant ist gleich der zweite Takt mit den Silben »A-ma«, in dem die Töne  $g^1-a^1-h-c^2-d^1$ , modern gesprochen, eine Art Cluster bilden. Der Name der grausamen Amarilli tut weh – im Herzen des Hirten ebenso wie in den Ohren der Hörenden.

Artusi biss sich aber vor allem an dem Ausruf »Ahi lasso« fest. Ein  $a^2$  im Sopran über dem  $g$  im Bass, das eine Terz abwärts ins  $f^2$  springt – so etwas überstieg alles bisher Dagewesene an satztechnischer Impertinenz und bedeutete für ihn eine Missachtung nicht nur der Regeln, sondern auch des guten Geschmacks. Monteverdi, der sich auf derartige Spitzfindigkeiten nicht einließ und sie später »minime particelle« (»winzige Kleinigkeiten«) schmähte, hätte anders argumentiert: Um den Schmerz des Hirten hörbar zu machen, bedürfe es besonderer musikalischer Maßnahmen; die verbotenen Dissonanzen seien kein satztechnischer Unfall, sondern gezielt eingesetzte musikalische Mittel zur Textausdeutung. Ein weiteres Mal bediente sich Monteverdi dieses  $a^2-f^2$ -Sprungs bei den Worten »più fera« (»wilder«), und auch diesmal stört das  $f^2$  einen G-Dur-Klang. Abgesehen von diesen wenigen, aber höchst brisanten satztechnischen Provokationen erweist sich *Cruda Amarilli* durchaus als ein klassisches Madrigal mit abwechselnd homophonen und polyphonen Abschnitten, mit jeweils neuen Soggetti für neue Textzeilen, mit traditioneller Wortausdeutung wie etwa bei »più fugace« (»flüchtiger«), die

Monteverdi mit flüchtiger Achteldeklamation vertonte. Die Wirkung, die dieses Madrigal als Sinnbild einer neuen Zeit des Komponierens entfaltete, ist sicherlich nicht minder bedeutend als die Komposition selbst.

### Sestina – Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata

**Entstehung:** 1614 veröffentlicht (VI. Madrigalbuch) ♦  
**Text:** Scipione Agnelli ♦ **Besetzung:** SSATB, B. c. ♦  
**Dauer:** 17:20 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Fondazione Claudio Monteverdi, Universal Edition

Vincenzo I. Gonzaga, Herzog von Mantua, war für seine Liebe zur Musik – und vor allem zu den Musikerinnen – bekannt. 1608 hätte eine blutjunge Sängerin mit Namen Caterina Martinelli, die im Hause Monteverdis ausgebildet wurde, als Titelrolle in der Oper *Arianna* brillieren sollen, doch sie starb kurz vor der Uraufführung an den Pocken. Der Herzog war untröstlich. Er beauftragte seinen Hofdichter Agnelli, ihr ein literarisches Denkmal zu setzen, und seinen Hofkomponisten Monteverdi, dieses Gedicht zu vertonen. So entstand 1610 der sechsteilige Madrigalzyklus mit dem Titel »Tränen des Liebhabers am Grab der Geliebten«, und Agnelli wählte dafür die altertümliche, von Dante und Petrarca herrührende Gedichtform der Sestina – sechs Strophen zu jeweils sechs Zeilen mit sechs verschiedenen Reimwörtern, die im Verlauf der Strophen sechsmal anders angeordnet wurden. Von der Nympe Corinna ist die Rede und von Glauco, der ihren Tod nicht verwinden kann, von kaltem Marmor, der ihre sterbliche Hülle bedeckt, von Klagen, Trauer und Schmerz.

Die besondere Gedichtform bringt es mit sich, dass der immer gleiche Gedanke mit den immer gleichen Worten auf immer wieder andere Art wiederholt werden muss. Es ist eine statische Form, wenig geeignet für einen musikalischen Zugriff, der von der sogenannten madrigalischen Wortausdeutung leben würde. Monteverdi wählte stattdessen eine rhetorische, deklamatorische Musik. Über weite Strecken wird der Text homorhythmisch

in mehreren Stimmen vorgetragen, bisweilen mit einzelnen versetzten Silben, aber immer im Tonfall des gesprochenen Wortes. Seltener entfaltet sich jenes polyphone, für das Madrigal charakteristische Geflecht der Stimmen. Im Verlauf der sechs Teile steigert sich die Emphase bis zu ihrem Höhepunkt im sechsten Teil mit seinem klagenden Vers »Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi tomba!« (»Ach Corinna! Ach Tod! Ach Grab!«), der wie ein Orgelpunkt im Wechsel von den beiden Oberstimmen vorgetragen wird. Es ist einer der wenigen leidenschaftlichen Momente in diesem langen Zyklus, und das hat seinen Grund: Denn Agnelli und Monteverdi porträtierten hier den Herzog von Mantua, der seinem Schmerz persönlichen Ausdruck gab. Ein Herzog aber durfte sich zu keinem Zeitpunkt von seinen Gefühlen übermannen lassen und musste, anders als der Hirte Glauco, in jeder Situation das Dekorum wahren. Monteverdi veröffentlichte die Sestina 1614 in seinem VI. Madrigalbuch. Zu diesem Zeitpunkt war Vincenzo I. bereits gestorben und Monteverdi nicht mehr Hofkapellmeister in Mantua.

### Lamento d'Arianna

**Entstehung:** 1614 veröffentlicht (VI. Madrigalbuch) ♦  
**Text:** Ottavio Rinuccini ♦ **Besetzung:** SSATB, B. c. ♦  
**Dauer:** 13:40 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Fondazione Claudio Monteverdi, Universal Edition

Für die Feierlichkeiten zur Hochzeit des Mantuaner Thronfolgers komponierte Monteverdi im Jahre 1608 seine zweite Oper *L'Arianna*, von der sich nur das Herzstück, die Klage der verlassenen Ariadne auf der Insel Naxos, erhalten hat. Dieses Lamento machte Monteverdi über Nacht berühmt; Abschriften davon kursierten in ganz Italien, aber Monteverdi selbst veröffentlichte es erst 1623. Zuvor allerdings folgte er einer Anregung, diese Opernszene zu einem fünfstimmig polyphonen Madrigal umzuarbeiten und veröffentlichte diese Version in seinem VI. Madrigalbuch. Von den fünf Teilen des solistischen Lamento vertonte er aber nur die ersten vier in der fünfstimmigen Version.

## Isabel Mundry

Isabel Mundry (\* 1963) gehört zu den profiliertesten Komponistinnenpersönlichkeiten der Gegenwart. Neben Kompositionsstudien bei Gösta Neuwirth, Frank-Michael Beyer und Hans Zender hat sie auch Elektronische Musik, Kunstgeschichte und Philosophie studiert. Aufenthalte und Unterrichtstätigkeiten in Berlin, Frankfurt, Wien, Paris und Japan trugen zu ihrem weiten Horizont bei, aus dem heraus sie immer hochinteressante und genau formulierte Fragestellungen für sich und ihr Schaffen entwickelt.

Mit Ausnahme des besprochenen Werkes gibt es bislang von Isabel Mundry keine reine A-cappella-Musik. Sowohl in *gesichtet, geschelt* als auch in *Eure Augen* tritt eine Trompete zum 12- bis 15-stimmigen Chor hinzu. Eine weitere Komposition, in der Chor eine große Rolle spielt, ist das Musiktheater *Das Mädchen aus der Fremde* nach Schiller. Neben weiteren Werken für Chor und Orchester hat sie einige Liederzyklen komponiert.

Isabel Mundry interessiert sich bei aller Differenziertheit in der musikalischen Ausarbeitung ihrer Partituren stets für den Menschen und seine Lebensumstände. Sie überschreitet dabei bewusst und auf extrem anregende Weise immer wieder Genre- und Gattungsgrenzen: ein Vokalensemble mutiert zur Gruppe stummer Darsteller, ein Orchester ist im Raum verteilt, Sprache und Musik, Konzert und Installation, Körper und Raum, alles geht ineinander über und verwandelt sich in ihrer Musik. BK

## Mouhanad

**Entstehung:** 2018 ♦ **Text:** Fragmente aus einem Interview der Komponistin mit einem syrischen Flüchtling ♦ **Besetzung:** SATB mit Teilungen ♦ **Dauer:** 20:00 ♦ **Schwierigkeit:** 5 ♦ **Verlag:** Breitkopf & Härtel, in Vorbereitung

Mit dem Wort »Ich« beginnt dieses beeindruckende und gesellschaftlich hochaktuelle Stück, und sofort wird ein zentrales Grund-

prinzip dieser Partitur klar: Das Wort und seine Bedeutung ist nie alles – ja eigentlich fast nichts, sondern ausschließlich Ausgangspunkt. Es löst einen Klangraum aus, ein Echo aus Geräuschen (die aus den Phonemen des Wortes entwickelt sind), was viel mehr über seine Bedeutung aussagen kann als das Wort selbst – gerade auch durch die Hinterfragung, die Zerstückelung seiner selbst. Mundry begibt sich hier in die Tradition Dieter Schnebels und Helmut Lachenmanns, denkt und entwickelt aber deren Möglichkeiten konsequent weiter. Nach und nach kristallisiert sich heraus, dass die eröffnende Phase des Stückes ein Porträt des Flüchtlings Mouhanad darstellt. Fragmente eines Interviews mit ihm dienen Mundry als kompositorische Grundlage für ihr Werk. Nach etwa anderthalb Minuten – gerade in dem Moment, als es um den Glauben des Flüchtlings geht – brechen plötzlich gesungene Klänge (und zwar »schöne«, konsonante und nicht nur von ferne bekannt erscheinende) in die Partitur ein. Genauer gesagt handelt es sich um gesummte Klänge. Es etabliert sich also eine sprach- und bedeutungslose Schönheit, die neben die Welten des gesprochenen Wortes und der klanglosen Stimmgeräusche gestellt wird. Und so beleuchten sich diese drei Sphären der Komposition gegenseitig: Der Wechsel zwischen der Realität der gesprochenen Worte, der Kargheit jener Verzweiflung atmenden Stimmgeräusche und den eine utopische Hoffnung ausstrahlenden, auratischen Summ- und Vokalisenklängen macht die Faszination und den inhaltlichen wie klanglichen Reiz dieser Partitur aus.

Der zweite Teil des Stückes beginnt mit einem Unisono-Summklang, der quasi-melismatisch in eine Klangfläche aufgefächert wird; die gesprochenen Elemente fokussieren des Flüchtlings Beschreibung seiner eigenen Sprache im Vergleich zur deutschen und arabischen. Die Feststellung, dass diese dem Aramäischen verwandte Sprache in Syrien nicht mehr benutzt werden darf, wird nicht vollständig ausgesprochen – das ist auch gar nicht nötig, denn die vokalisenartig gesungenen und

## Giovanni Pierluigi da Palestrina

Geboren wurde Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594) entweder in Palestrina oder in Rom, wo seine Familie seit 1527 nachweisbar ist. Seine musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe an der Basilika Santa Maria Maggiore. 1544–1551 fand er im nahe gelegenen Palestrina eine erste Anstellung als Organist an der Kathedrale und heiratete während dieser Jahre Lucrezia Gori. Ab September 1551 war er an der päpstlichen Cappella Giulia in Rom tätig und veröffentlichte 1554 seinen ersten Druck mit Messen; die Widmung an Papst Julius III. führte Anfang 1555 zu Palestrinas Aufnahme in den Chor der Capella Sistina. Wenige Monate später wurde er jedoch von Papst Paul IV. wieder entlassen, der auf dem Zölibat für Kapellmitglieder bestand. In der Folge fand Palestrina jeweils für mehrere Jahre Anstellungen an San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore und am Seminario Romano, daneben war er auch einige Zeit für Kardinal Ippolito II. d'Este tätig, bevor er 1571 dauerhaft für die verbleibenden 23 Jahre bis zu seinem Tod als Chorleiter an die Capella Giulia zurückkehrte. Trotz eines Anwerbungsversuchs durch den Kaiser und langjähriger intensiver Kontakte insbesondere zum Mantuaner Hof scheint er Rom kaum einmal verlassen zu haben.

Palestrina veröffentlichte ein umfangreiches Repertoire in allen Gattungen der zeitgenössischen Kirchenmusik, neben Messen acht Motettenbände sowie Drucke mit Magnificat-Vertonungen, Offertorien, Hymnen, Litaneien und Lamentationen. *Stein*

• • • • •

### MESSEN

Wenigstens 104 vollständige Messzyklen können Palestrina heute gesichert zugeschrieben werden. Abgesehen von einigen wenigen in an-

deren Sammlungen gedruckten Stücken wurde der größte Teil zwischen 1554 und 1601 in insgesamt 12 Messdrucken in Rom und Venedig veröffentlicht, die durchweg nur eigene Werke enthielten. Erst nach seinem Tode erschienen die letzten sechs Bände. Die Messen bilden das gesamte Spektrum an kompositorischen Möglichkeiten jener Zeit ab, wobei die Hälfte davon Parodiemessen nach mehrstimmigen Vorlagen sind, die von meist anderen Komponisten, aber auch von Palestrina selbst stammen. Einem weiteren Drittel liegen einstimmige, überwiegend liturgische Melodien zugrunde, dagegen machen freie Messkompositionen ohne präexistente Vorlage, Messen in Kanontechniken und in blockhaft homophoner Schreibart wie auch Messen, in denen einstimmige und mehrstimmige Abschnitte alternieren, einen vergleichsweise geringen Teil von Palestrinas Messen aus.

### Missae Papae Marcelli

**Entstehung:** 1562 komponiert, 1567 veröffentlicht ♦ **Text:** Ordinarium missae ♦ **Besetzung:** SATTBB (alternative Fassung des Agnus II: SSAATBB) ♦ **Dauer:** 36:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Carus (transp.), Eulenburg

Die Benennung der Messe geht vermutlich konkret zurück auf eine Begebenheit am Karfreitag des Jahres 1555, als der nur wenige Wochen amtierende Papst Marcellus II. am dritten Tag seines Pontifikats die Sänger der Capella Sistina dazu aufrief, in der Karwoche ganz besonders darauf zu achten, nur ernsthaft gemessene Musik mit klar verständlichem Text aufzuführen. Palestrina komponierte die Messe jedoch erst 1562, und genau zu jener Zeit wurde auf dem Konzil von Trient auch über eine grundlegende Reform der katholischen Kirchenmusik diskutiert, bei der insbesondere die Forderung nach klarer Textverständlichkeit sowie nach Verzicht auf weltliche Elemente, etwa durch die Wahl weltlicher Vorlagen oder den Einsatz betont kunstvoller Kompositionstechniken, im Zentrum stand. Angeblich sollen einige Teilnehmer des Konzils dabei sogar ein generelles Verbot

mehrstimmiger Musik gefordert haben. Bereits kurz nach Palestrinas Tod entstand dann eine ausgesprochen langlebige Legende, wonach der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo beim Hören dieser Messe davon überzeugt worden sei, dass Textverständlichkeit und polyphones Komponieren sich doch miteinander vereinbaren ließen, sodass ein generelles Verbot von Mehrstimmigkeit unterblieben und Palestrina damit gleichsam zum Retter der katholischen Kirchenmusik geworden sei.

Die Messe wurde als siebtes Stück in Palestrinas zweitem Band mit Messen 1567 veröffentlicht und enthält die üblichen sechs Teile des Messordinariums. Während in den textarmen Teilen ein polyphoner Satz vorherrscht, sind vor allem die beiden textreichen Sätze Gloria und Credo in einer überwiegend homophonen Schreibart gehalten, sodass auch im mehrstimmigen Vortrag die Textverständlichkeit über weite Strecken in besonderer Weise gewährleistet ist.

Üblicherweise wurde davon ausgegangen, dass die Messe zu den wenigen in Palestrinas Schaffen gehört, die frei und ohne jede Vorlage komponiert worden seien. Allerdings finden sich bemerkenswerterweise in allen Sätzen in der Motivbildung unmissverständliche Anklänge an die weltliche Melodie *L'homme armé*, die schon ein Jahrhundert lang immer wieder in Messvertonungen zugrunde gelegt worden war, u. a. von Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Josquin Desprez und Pierre de la Rue. Auch Palestrina selbst veröffentlichte 1570 und 1582 je eine fünfstimmige und eine vierstimmige Messe, die beide den Namen der Melodie im Titel tragen. Anders als in der Tradition der *L'homme armé*-Messen üblich, erscheint die Melodie in der *Missa Papae Marcelli* jedoch nicht als Cantus firmus und erklingt auch an keiner Stelle vollständig, stattdessen werden die verschiedenen motivischen Elemente aus dem Kontext gelöst und auf immer wieder neue Weise verarbeitet. Die Melodie kommt mit wenigen, ebenso prägnanten wie einfachen Bausteinen aus: Im ersten Teil der Melodie sind es zunächst, ausgehend vom Grundton,

ein Quartsprung aufwärts mit anschließendem Quartgang abwärts (Baustein 1), die verbleibenden Abschnitte von Teil 1 loten dann den Quintraum über dem Grundton aus durch wiederkehrende Quintsprünge und -fälle sowie einen stufenweisen Quintgang abwärts (Baustein 2). Teil 2 wird eröffnet durch einen markanten Oktavsprung, an den sich ein einmaliges Hin- und Herwechseln zur großen Untersekunde sowie ein Quartfall zur fünften Stufe anschließen (Baustein 3). Im letzten Baustein für Teil 2 wird der Oktavraum dann ein einziges Mal um einen Ton nach oben überschritten, wonach ein Quintgang abwärts zur fünften Stufe zurückführt (Baustein 4). Abschließend wird noch einmal Teil 1 der Melodie um die beiden Schlusstakte verkürzt wiederholt.

Diese vier Bausteine der Melodie behandelt Palestrina in sehr moderner Weise als eine Art motivisch-thematisches Material und verarbeitet sie in vielfältiger Form in allen sechs Sätzen seiner *Missa Papae Marcelli*, entweder einzeln oder in Verknüpfung miteinander, in Verkürzungen, Umkehrungen, Umspielungen wie auch freien Fortspinnungen. Baustein 1 bildet gleich zu Beginn des Kyrie I das Hauptsogetto. Das Motiv wandert zunächst in Engführung imitierend durch alle sechs Stimmen und wird hier wie auch im weiteren Verlauf des Satzes gelegentlich am Ende um einen oder mehrere Töne verkürzt oder auch in freier Weise weitergeführt. Im Christe werden nun das Quintenpendel wie auch der Quintgang abwärts aus Baustein 2 sowie der Oktavsprung und die Wechselnote aus Baustein 3 (einmal im 2. Bass auch mit anschließendem Quartfall) bestimmend, während im Kyrie II zwar vielfach Quint- und Oktavsprünge anzutreffen sind, jedoch erst in der zweiten Hälfte erneut der dritte Baustein mit einer um eine Stufe nach unten ausgeweiteten Variante des Wechselnotenmotivs präsent ist. In den weiteren Teilen der Messe tritt der erste Baustein u. a. im Credo gleich zu Beginn zweimal nacheinander mit verschiedenem Text in den beiden Bassstimmen sowie erneut bei den Textstellen »Qui cum Patre«, »peccatorum« und im »Amen«



steigern den Klang bis hin zu volltönender Homophonie. Das fragile Gerüst gewinnt im Mittelteil an Kontur, wechselt über einem stabilen Oktavpedal mehrfach die harmonische Beleuchtung und kehrt in die stille Anfangscharakteristik zurück.

Deutlich ist der Bezug zu gregorianischen Modellen auch im zweiten franziskanischen Gebet, »Tout puissant, très saint, très haut et souverain Dieu«. Die kurzen Textphrasen dieses Gotteslobs animierten den Komponisten zu einer entsprechend knappen, litaneiartigen Vertonung unter der Bezeichnung »Majestueux et éclatant«. Fast rezitativisch starr bleibt die akkordisch gestützte Melodielinie. Besonderen Reiz gewinnt das Stück durch die Verbindung dieser melodisch-rhythmischen Zurückhaltung mit einer chromatisch oszillierenden Klangebene und affektiven dynamischen Kontrasten.

Die Hinwendung zur sanften Kraft der Liebe animierte Poulenc zu einer ausgewogenen musikalischen Ausgestaltung des dritten Chorgebetes: »Seigneur, je vous en prie« (»Très expressif et fervent«). Fünfmal nimmt der Text das Wort »amour« auf, als Liebe Gottes und Liebe des Betenden zu Gott. Die Grundtonart E-Dur bleibt klar erkennbar, das Metrum über weite Strecken stabil. Zunehmend kantabel entfaltet sich die Gesangslinie, die sich im stimmführenden Tenor zu einer expressiven Oktavlinie aufschwingt.

Das abschließende Gebet – »O mes très chers frères« (»Bien calme«) – nimmt den liturgischen Duktus mit einem eröffnenden Wechselgesang von Tenorsolo und Chor-tutti neu auf. Zum eindringlich-moralischen Appell an die vielen Berufenen und wenigen Auserwählten steigert Poulenc den Klang bis zur Sechsstimmigkeit. Harmonische Farbigeit und eine breite Palette dynamischer und artikulatorischer Abstufungen geben dem schlichten melodischen Duktus dieser vier Chorgebete ihre charakteristisch changierende Profilierung.

Aus der Tatsache, dass die vier Stücke fast durchweg homophon gesetzt sind und eine

ausgeprägte Oberstimmendominanz vorherrscht, ergibt sich die Anforderung an das ausführende Ensemble: Der 1. Tenor sollte der stellenweise expressiven Melodik gewachsen sein, ohne die Bindung zu den anderen Stimmen zu verlieren. Außerdem sollte der 2. Bass den harmonisch anspruchsvollen Tonsatz mit profundem Klang unterfüttern. Die allenthalben auftretende Enharmonik erfordert ein gutes Verständnis aller Beteiligten für die harmonischen Vorgänge. TS

• • • • •

## QUATRE MOTETS POUR LE TEMPS DE NOËL FP 152

Wie die Sammlung der *Quatre motets pour le temps de pénitence* umfasst auch der vorliegende Zyklus vier Stücke. Obschon der Komponist die *Quatre motets pour le temps de Noël* den ernststen Passionsmotetten entgegenstellte, ist ihre Stimmung keinesfalls einheitlich hell und festlich.

Poulenc vertonte hier vier liturgisch unabhängige Texte, zwei Responsorien und zwei Antiphonen. Doch spiegelt seine Zusammenstellung eine dramaturgisch konsequente Abfolge wider: vom Aufscheinen des großen Geheimnisses über das ängstlich suchende Fragen der Hirten und sein Sichtbarwerden im Stern der Weisen bis zum erlösenden Freudenruf »Hodie Christus natus est«.

### O magnum mysterium FP 152,1

**Entstehung:** 1951/52 ♦ **Text:** nach Jes 1,3; Lk 2,7; Lk 11,27; Hab 3,2; Lk 1,42 f.; 4. Responsorium der Matutin zum Weihnachtsfest (In Nativitate Domini) ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 3:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Edition Ferrimontana, Éditions Salabert

*O magnum mysterium* (»O großes Geheimnis«) ist in einer formal dreiteiligen A-B-A-Bogenform gestaltet. Als klassizistischer Rückgriff auf die Formenwelt des 18. Jahrhunderts ist diese Anlage in Poulencs instrumentalem

Schaffen gängig. Im Vokalwerk bildet sie indes eine Ausnahme. Der tief liegende, kaum artikulierte dreistimmige Unterstimmensatz in dreifachem Piano und im Dreiermetrum – anfangs verschleiert, dann klar akzentuiert – enthüllt musikalisch das angesprochene große Geheimnis: die Menschwerdung des dreifaltigen Christengottes als ein wunderbares Heiligtum. Aus mystischem f-Moll steigt von der Höhe des  $f^2$  (»bien doux«) die Sopranstimme herab. Mit dieser Linie eröffnet der Komponist alle drei Teile und integriert auf diese Weise in die A-B-A-Form Rondoelemente. Die Zwischenabschnitte erscheinen jeweils kompakt homophon vierstimmig gestaltet und vor allem über dynamische und klangliche Akzente belebt. Als eigentümlich archaisierende Klangwirkung greift Poulenc im Mittelteil vielfach auf parallele Stimmverläufe zurück, einschließlich paralleler Quintgänge und Quartsextakkord-Bewegungen (»viderent Dominum natum« – »[sie] sahen den geborenen Herrn«). Die folgende Phrase »Beata virgo« (»Selig die Jungfrau«) wird von einer Grundachse auf G getragen, über der sich die Tonart G-Dur in unterschiedlicher Beleuchtung schillernd ebenso vorstellt wie verbirgt. Dass diese Phrase weitgehend mit geschlossenem Mund (»bouche fermée«) zu singen ist, gibt dem Tonsatz eine zusätzliche Farbe.

### Quem vidistis pastores dicite FP 152,2

**Entstehung:** 1951/52 ♦ **Text:** Lk 2,11; Antiphon zur Laudes am Weihnachtsfest (In Nativitate) ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Edition Ferrimontana, Éditions Salabert

»Bouche fermée«-Wendungen im Pianissimo bestimmen über weite Strecken den Mittelstimmverlauf der zweiten Motette. In dieses sanfte Murmeln (»doucement murmuré«) fügt sich die Frage an die Hirten ein: »Quem vidistis pastores dicite« (»Wen habt ihr gesehen, ihr Hirten, sagt es?«). Noch unbestimmte Deklamation in abgesetzten Achteln und mit unperiodischen Akzenten macht den Gestus zag-

hafter Erwartung deutlich. Wiederholt setzt der Komponist als Ausdruck von Unruhe und Verwirrung echte Kontrapunktik ein. In den wiederkehrenden Imperativ-Wendungen »annuntiate nobis«, »dicite« (»verkündet es uns«, »sagt«) findet der Satz zu homophon gefestigter Form und im letzten »Dominum« einen hymnischen Schluss.

### Videntes stellam FP 152,3

**Entstehung:** 1951/52 ♦ **Text:** Mt 2,10 f.; Antiphon zum Magnificat (In Epiphaniis) ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 3:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Edition Ferrimontana, Éditions Salabert

Bildhaft setzt Poulenc die Erscheinung des Sterns der Weisen in der dritten Motette um, der polyphon reich vertonten Antiphon *Videntes stellam magi* (»Als die Weisen den Stern sahen«). Das vielfache Kreisen um die Zahl drei mag hier die drei Weisen symbolisieren: drei Kreuze der Tonart A-Dur, dreistimmige Lage, dreifaches Piano, klar akzentuiertes auftaktiges Dreiermetrum. Wie aus weiter Ferne kommend leuchten reine Dreiklänge ohne Bassfundament in die irdische Wirklichkeit herein. Zum zweiten Textteil, der Darbringung der Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe, schlägt die Musik kontrastierend um: gerades Metrum, feste Forte-Dynamik, modulierende Bewegung in Melodie und Harmonie. Dreimal wiederholt sich der visionäre Vorgang, dann entschwindet in einem vierten Ansatz, so geheimnisvoll, wie er gekommen ist, der Stern.

### Hodie Christus natus est FP 152,4

**Entstehung:** 1951/52 ♦ **Text:** Lk 2,11.14; Magnificat-Antiphon zur Non (In Nativitate): Propriumstexte zum Weihnachtsfest ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:15 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Edition Ferrimontana, Éditions Salabert

Zwei markante Motive prägen die letzte Motette *Hodie Christus natus est* (»Heute ist Christus geboren«): ein punktiertes Dreiklangsmotiv, das im Quintsprung ansetzt, sowie eine Wendung aus vier Sechzehnteln mit wandeln-

## Ubi rex est gloriosum / Wo ist doch der König – Surrexit hodie domine / Erstanden ist der heilige Christ

**Entstehung:** 1607 veröffentlicht (V, Nr. 130) ♦ **Text:** Ostergesänge (14. Jh.) ♦ **Besetzung:** SATB SATB, Soli 4S ♦ **Dauer:** 5:00 ♦ **Schwierigkeit:** 1 ♦ **Verlag:** Georg Kallmeyer

Mit dem Namen Praetorius ist in der Chorpraxis besonders die Überlieferung des sogenannten weihnachtlichen Quempas-Singens verbunden: Nach mittelalterlichem Brauch stehen sich im Quempas-Singen vier Knabensopranen an verschiedenen Orten der Kirche über Kreuz gegenüber und eröffnen mit dem *Quem pastores lauda vere* die Christmette. Darauf folgt das chorische *Nunc angelorum gloria* (etwa in *Musae Sioniae V*, Nr. 88). Praetorius überträgt diese Tradition sogar auf Ostergesänge: Hier kombiniert er in einem 3-teiligen Satz das freie *Ubi rex est gloriosum / Wo ist doch der König* und das traditionelle Osterlied aus dem 14. Jahrhundert *Surrexit hodie domine / Erstanden ist der heilige Christ*. Den Quempas verteilt Praetorius szenisch auf die Rollen dreier Mariae und eines Angelus (Engels): Wo ist Jesus Christus, der Überwinder des Todes? Das Zwiegespräch wird durch die altbekannten Osterlieder *Surrexit Christus Dominus* und *Erstanden ist der heilige Christ* chorisch beantwortet. Auf den lateinischen Kantionalsatz folgt der deutschsprachige, der schließlich auch den Cantus firmus in der Oberstimme führt. Dies war für die Zuhörer der Moment, in die Osterfreude einzustimmen. Die Gläubigen sollten nicht allein Orgel, Instrumenten und Chören zuhören, sondern auch den Liedtext verstehen, »selbst hören, und mit singen ihre Andacht darbei haben« (*Musae Sioniae I*, Vorrede).

## Vater unser im Himmelreich

**Entstehung:** 1610 veröffentlicht (IX, Nr. 60, 63–66) ♦ **Text:** Martin Luther ♦ **Besetzung:** AT (Nr. 60); SSBar (Nr. 63); SST (Nr. 64); SAT (Nr. 65); SAT (Nr. 66) ♦ **Schwierigkeit:** 1 ♦ **Verlag:** Georg Kallmeyer

Gerade zu den evangelischen Kernliedern verfasste Praetorius in den *Musae Sioniae IX* gleich mehrere Choralbearbeitungen. Die Bicinien und Tricinien (zwei- und dreistimmigen Sätze) zu Luthers *Vater unser im Himmelreich* sind ein Lehrstück seiner Systematik von Cantus-firmus-Stücken. Mal kombiniert er das gesungene Vaterunser mit dem lutherischen Kampflied *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* als Quodlibet (Nr. 60), die anderen Male komponiert er es in Tricinien streng nach »Muteten«-, auch auf kontrapunktisch aufgelockerte »Madrigalische« oder nach seiner selbst erfundenen Art. In Nr. 65 läuft der Cantus firmus in großen Notenwerten ohne Wiederholung durch und wird von den beiden tieferen Stimmen »auf Muteten Art« umspielt. In Nr. 63 umschlingen die beiden Soprane wechselseitig den Cantus firmus. Auf »Madrigalische Art« ist Nr. 64 komponiert, in der die Melodie in kleineren Notenwerten erscheint und in rhythmisch variierende Motive aufgespaltet wird. In Nr. 66 fußt das Tricinium nach Praetorius' »erst erfundene[r] Art« (*Musae Sioniae IX*, Vorwort) auf dem Choral der Unterstimme. Der Cantus firmus gibt unbeirrt wie in Orgelbearbeitungen im Pedal das Thema vor, während die beiden Oberstimmen die Melodie kontrapunktieren. Gerade diese verschiedenen, leicht singbaren Bearbeitungen eines Kirchenliedes wie des *Vater unser im Himmelreich*, die den Cantus firmus in immer wieder neuem Licht spiegeln, machten die *Musae Sioniae* seit der Jugendmusikbewegung des 20. Jahrhunderts populär und leben bis in die gegenwärtige Praxis der Kirchenmusik fort.

BAS



So haben wir es hier mit einer Musik zu tun, die auf irritierende Weise zwischen Alt und Neu hin- und herirrlichert, die gewohnte und vertraute expressive Muster hemmungslos bedient und doch neu beleuchtet. Gerade in der Verbindung mit den ebenfalls altvertrauten lateinischen Passionstexten, die wir von verschiedenen historischen Vertonungen her kennen, ist das ein bemerkenswerter Sachverhalt, der als Sinnbild für ein radikal postmodernes musikalisches Denken gesehen werden kann, das ohne Skrupel auf Vergangenes zurückgreift. Dass dies bei aller Problematik, die damit zusammenhängt, in diesem Werk dennoch gelingt, hat auch mit der kompositorischen Meisterschaft Rihms zu tun.

Wolfgang Rihm hat die *Sieben Passions-Texte* für das herausragende Vokalensemble Singer Pur geschrieben – damit ist auch der Maßstab sehr hoch. Es werden Ausführende (Ensemble oder Chor) benötigt, welche sowohl in tonalen wie auch atonalen Texturen heimisch und in der Lage sind, komplexe, aber stets durchhörbare Harmonien intonationsmäßig genau, aber immer expressiv zu realisieren und keine Scheu vor oder Mühe mit extremen Stimmlagen haben. BK

## Susanne Rosenberg

In Sachen Gesang ist Susanne Rosenberg (\*1957) ein Ausnahmetalent. Äußerst kreativ verarbeitet sie in ihren Kompositionen und Improvisationen die unzähligen Ausdrucksformen der Volks- und modernen Kunstmusik, bis hin zum Jazz. Rosenberg zählt zu den bekanntesten schwedischen Volkssängerinnen und beherrscht u. a. auch das »Kulning« (eine Art Jodeln bzw. Herdenruf). Sie ist bekannt dafür, alte Singweisen in neuen Zusammenhängen zu verwenden und experimentiert beispielsweise mit barocker Gesangstechnik. Seit 1992 unterrichtet Susanne Rosenberg an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und leitet die Abteilung Volksmusik. Schr

## PUST

**Entstehung:** 1998 ♦ **Text:** Björn Collinder, Folke Isaksson, Björs Olle (schwed.) ♦ **Besetzung:** SSAATB, Solo S (aus dem Chor) ♦ **Dauer:** 5:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** STIM – Svensk Musik

»Meine Heimat ist die volksmusikalische Ton-sprache«, schreibt Susanne Rosenberg, »und das ist auch der musikalische Ausgangspunkt für dieses Stück. Während einer Nachtwanderung in Helsinki kam die Grundidee«. Es ist dies eine sehr kleine musikalische Zelle: ein »Pust«. Diesem kleinen Wort kommt dabei in seiner Vieldeutigkeit eine besondere Wichtigkeit zu. Einerseits meint es den menschlichen Atemstrom, andererseits den Windstoß in der Natur – und es ist auch der Motor allen Singens. Verschiedene Zitate im Stück beleuchten, wie dieses Wort verwendet wird. In der Geschichte über Lemminkäinen zeigt sich zudem, wie gut man so ein »Pusten« manchmal gebrauchen kann: Lemminkäinen ist eine Figur aus der finnischen Mythologie und einer der Helden im finnischen National-epos *Kalevala*. Als er sich ungeladen auf den Weg zu einer Hochzeit macht, lässt er mithilfe eines Atemstoßes und etwas Schafwolle eine ganze Schafherde entstehen und entkommt auf diese Weise dem Wolf und dem Bären, die ihn verfolgen.

In diesem Stück spielen das hörbare Ein- und Ausatmen und einige sichtbare Gesten eine wichtige Rolle. Man singt *PUST* mit hochgestelltem Kehlkopf, ganz ohne Vibrato und in einem sehr spitzen und scharfen Klang, um die volksmusikalische Singweise von »Kulning«, einer Art Jodeln, entsprechend wiederzugeben. Darüber hinaus unterstreichen die vielfältigen Figurationen und auf Tonsilbe mit weichen Konsonanten fast koloraturartig gesungenen Sechzehntel den skandinavischen volksmusikalischen Stil. *PUST* ist eine leicht szenische Chorkomposition, die für eine wirkungsvolle Abwechslung in einem weltlichen Konzertprogramm sorgt. Schr

Im Mittelteil der dreiteiligen Komposition ist dieses Dasein umrissen: »rudern« und »auf der Wiese liegen«, Arbeit und Ruhe markieren den gleichmäßigen Takt des Lebens, dabei ist dem Gondoliere »il ben maggior«, das Höchste unter den Gütern gegeben. Ist es das Leben selbst? Die Fähigkeit, gute und weniger gute Bedingungen, wie sie im ersten und letzten Teil angedeutet werden, gelassen hinzunehmen? Der Textautor lässt das offen. Den musikalischen Rahmen bildet eine Klavierbegleitung, die ein anmutig verziertes Arpeggio-Motiv wiederholt. Quasi als Spiel der Wellen leitet es ein und aus und vollzieht dem Text folgend dynamische Wandlungen. Rossini fordert an Dynamik auch von den Singenden eine große Bandbreite, die vom dreifachen Piano bis zu einem kräftigen Fortissimo reicht. Während die vier Stimmen in den Rahmenteilern meist homorhythmisch geführt sind und flexible Dynamik und Artikulation gemeinsam gestalten – Ruderern in einem Boot gleich –, lässt Rossini im Mittelteil solistische Passagen mit langen Legatobögen folgen: Auf diese Weise erhält jede Stimme ihr Solo im Rossini-opernhaften Ariengestus. Dem heiteren E-Dur des Beginns steht hier ein dramatisches cis-Moll gegenüber, das den Ausgangspunkt weiterer Modulationen bildet. Sie führen zu einem Fortissimo-Septakkord als Höhepunkt, der beim Wort »il ben maggior« raffiniert chromatisch nach C-Dur aufgelöst wird. Ein solch schillernder Farbenreichtum, dazu der Umstand, dass C-Dur recht weit von der Tonika E-Dur entfernt ist, machen die Frage nach dem höchsten Gut im menschlichen Leben noch rätselhafter.

### La passeggiata (Album italiano, Nr. 2)

Entstehung: 1857 ♦ Text: anonym ♦ Besetzung: SATB, Kl. ♦ Dauer: 6:00 ♦ Schwierigkeit: 3 ♦ Verlag: Carus, Ricordi

Auf *I Gondolieri* folgt ein zweites venezianisches Idyll: Es ist Abend an der Lagune, man gleitet »von Ufer zu Ufer«, spaziert und lässt sich dabei von der Liebe leiten. Dabei ist die »passeggiata«, die italienische Tradition abend-

lichen Flanierens, eigentlich keineswegs auf die Lagunenstadt beschränkt, sondern in ganz Italien beliebt. Bis heute gilt der soziale Moment dem Flirt, man kleidet sich sorgfältig und will gesehen werden. Diese Haltung der Flanierenden scheint sich bereits im Klaviervorspiel zu *La passeggiata* abzubilden, das mit knapp anderthalb Minuten Dauer einen ungewöhnlich breiten Raum einnimmt. Zahlreiche Vorschläge und punktierte Sechzehntelfiguren über einem Staccato-Bass schreiten graziös daher (»Andante grazioso«), in einer Perfektion, die auch ironisch anmuten könnte. Das vierstrophige Lied ist dem Textinhalt folgend in eine AABA-Form gegliedert, wobei die A-Teile der Idylle gewidmet sind, der kontrastierende B-Teil einer vermeintlichen Störung: Ein kleiner Windstoß kräuselt die Lagune, sodass sich der geruhssame Spaziergang in eine hastige Flucht vor dem Wetter zu verwandeln droht. Während die vorigen Teile vier- und zweistimmig homophon blieben, wählt Rossini hier – wie sollte es anders sein – ein Fugato. Aus dem anfänglich heiteren C-Dur ist man nach As-Dur geraten. Harmonische Rückungen gehören zu den besonderen Reizen dieser Nummer; immer wieder stellen sie die beschworene Idylle auf heitere Weise infrage. Die Schlusstrophe findet zu Idylle und Tonika zurück und antwortet auf die Frage, was nun zu tun sei, mit dem Rat, zu singen. Eingeleitet von einem solistischen Übergang des Soprans wird diese Idee mit großer Lust, fugierten Triolen-Verzierungen und einem freudig-akkordischen Schlusssatz ausgeführt, der den Sopran bis zum hohen  $c^3$  steigen lässt.

### Toast pour le nouvel an (Album français, Nr. 1)

Entstehung: 1868 ♦ Text: Émilien Pacini ♦ Besetzung: SATB ♦ Dauer: 2:30 ♦ Schwierigkeit: 3 ♦ Verlag: Carus, Ricordi

Die Eingangsnummer des *Album français*, ein unbegleitetes Trinklied zum neuen Jahr, nennt Rossini »Ottettino«, da er für jede der vier Stimmen eine Doppelbesetzung vorsieht.

Bei überzeugender Darbietung des mitreißenden Werkes singt der ausführende Chor nicht lediglich einen komponierten Notentext, sondern verkörpert ihn tatsächlich. *BS*

## John Milford Rutter

John Milford Rutter (\* 1945) studierte am Clare College in Cambridge, wo er 1975–1979 auch als Musikdirektor tätig war. Seit 1979 arbeitet er als freischaffender Komponist und Dirigent. Mit den Cambridge Singers gründete er 1983 seinen eigenen Kammerchor, den er bis heute leitet. Rutters Kompositionen – darunter abendfüllende Werke wie *Requiem*, *Magnificat*, *Mass of the Children*, *The Gift of Life* und *Visions* – gehören zur meistgesungenen Chormusik der Gegenwart. Für die Hochzeit des englischen Thronfolgerpaars 2011 schrieb und dirigierte er die offizielle Hymne. Sein eingängiger und zugleich origineller Stil verbindet tonale Kadenzharmonik mit folkloristischen und popularmusikalischen Einflüssen und zeichnet sich durch ein hohes Maß an melodischer Inspiration aus. *GL*

### What Sweeter Music

**Entstehung:** 1988 ♦ **Text:** Robert Herrick ♦ **Besetzung:** SATB, Org. (alternativ: SSA / SSS, Org.) ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Es scheint so einfach: Man nehme einen sanft schwingenden Dreiertakt, dazu diatonische, mit Zusatztönen moderat gewürzte Harmonik und entfalte darüber eine elegante Melodie. Wer es versucht, merkt schnell, wieviel Können »eingängige Originalität« voraussetzt, wie sie Rutter in diesem schlichten Anthem zu einem populären Weihnachtsgedicht des Dichters Robert Herrick (1591–1674) gelingt. Besungen wird die Geburt des himmlischen Königs, welche »December in May« verwandelt und Rutter zu Kantilenen voll melodischer Strahlkraft und Schönheit inspiriert. Dafür verantwortlich ist ein auffälliger melodischer

»Knick«, der eine sonst eher banale Linie zu etwas Unverwechselbarem macht – in diesem Falle das hohe *des* auf »can«, das viel glatter durch ein *ges* zu ersetzen wäre. Der kleine Kunstgriff stattet die Melodie mit geradezu »himmelwärts« gerichteter Leichtigkeit aus und gibt den Ton dieses überaus anmutigen Stücks vor, das in mehreren Varianten auch für kleinere Besetzungen (SSA, SSS) existiert. *GL*

### Choral Fanfare

**Entstehung:** 1989 ♦ **Text:** Ps 81,3 f. (engl.) ♦ **Besetzung:** SSAATTBB ♦ **Dauer:** 2:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Oxford University Press

Das Werk ist ein prachtvolles chorisches Kabinettstückchen über die »musikalischen« Verse des Psalms 81: Den festlich schmetternden Auftakt bildet die vokale Imitation eines sechsstimmigen Trompetenconsorts in hohem B-Dur. Angesichts der quirligen Trillereinsätze in allen Stimmen glaubt man sonnenblitzende Bläser auf hohen Zinnen zu sehen. Schnell färbt sich diese Pracht in ein sanftes »New Moon« um, aus dem sich ein rasantes Scherzo aus schnellen Taktwechselrhythmen (»blow up the trumpet«) im Wechsel mit majestätischen »God Jacob«-Akklamationen entspinnt. Schließlich kehrt die dreiteilige Form zu den behände jublierenden »Trompeteneinsätzen« des Anfangs zurück, die nun zur Achtstimmigkeit erweitert sind. Das Stück schließt furios, indem sich das synkopische Gegeneinander von Ober- und Unterchor schließlich zu einer einzigen kraftvollen Geste (»Blow up the trumpet, blow«) in gleißend hellem B-Dur (mit vibrierendem »blow« in den sechs oberen Stimmen und hohem *b* im Sopran) vereint.

Mit seiner plastischen Gestik erinnert das Stück stark an Benjamin Britten, zu dessen *Rejoice in the lamb*-Kantate Rutters kurzes Chorscherzo gut als Auftakt oder Abschluss passen würde. *GL*



## CANTIONES SACRAE

Scheidts Sammlung *Cantiones Sacrae* erschien 1620 im Druck. Sie enthält 39 längere, fast durchweg achtstimmige Motetten in lateinischer und deutscher Sprache; bei den deutschen Texten handelt es sich größtenteils um Chormotetten. Einige längere Texte sind auf mehrere Stücke verteilt. Die Achtstimmigkeit gestattet Scheidt die Anwendung einer Vielzahl unterschiedlicher Satztechniken und Tonraumaufteilungen bzw. verschiedene Arten der Mehrchörigkeit. Es lassen sich drei Grundtypen unterscheiden: 1. Die klassische Doppelchörigkeit als Dialog zweier gleichberechtigter Chöre (SATBSATB). Hier wird fast ausschließlich zwischen Vier- und Achtstimmigkeit abgewechselt. Diesem häufigsten Satztyp gehören fast alle Chormotetten an. 2. Die vertikale Aufteilung des Tonraums auf alle acht Stimmen. Dieser Typ ist hinsichtlich Satzdichte und Stimmkombinatorik deutlich freier als der erste, jedoch spielen Dialoge zwischen Ober- und Unterchor auch hier eine wichtige Rolle. Insofern ist Scheidts Stimmenanordnung hier immer SSATATBB. 3. Eine Variante der doppelchörigen Schreibweise (SATBSATB) entsteht bei den wenigen mehrstrophigen Chormotetten durch alternierende Aufteilung der Versus auf die Chöre.

Die *Cantiones Sacrae* sind ein Werk des Übergangs. Ihr opulenter Stil wechselt immer wieder zwischen filigraner Polyphonie, responsorischer Beweglichkeit und vollstimmiger Klangpracht hin und her und ist daher bestens geeignet sowohl für chorische und solistische Besetzungen als auch für pragmatisches Wechseln zwischen beidem. Seine durchaus moderne Seite kehrt dieser Stil in den Anfangsabschnitten oftmals noch nicht hervor, im Gegenteil: Die weitaus meisten Stücke fangen in bester Renaissance-Tradition imitierend mit dem ersten Chor oder einer freien Kombination weniger Stimmen an. Vollstimmigkeit und konzertante Doppelchörigkeit – in den Schlussabschnitten häufig als

tänzerische Tripla – sind Steigerungsmittel, die meist erst im Laufe des Stücks als dramaturgische Mittel zum Einsatz kommen. Als Höhepunkte und zumeist auch als Schlusskadenz fungieren oft achtstimmige Passagen, mit denen Scheidt eine Choralzeile oder einen Textabschnitt gleichsam als Summe vorangegangener imitatorischer und konzertanter »Auseinandersetzung« zusammenfasst. Diese Form der achtstimmig-festlichen »Nachdrücklichkeit«, die Scheidt in fast allen Motetten in zahllosen Varianten präsentiert, gehört zu den kennzeichnenden Merkmalen der Sammlung. Insbesondere die evangelischen Chormelodien erscheinen auf diese Weise in einem neuen, ungemein vornehmen und festlichen Gewand, was in geringstimmigeren Bearbeitungen so kaum möglich wäre.

An die Ausführenden stellen diese Passagen hohe Anforderungen in Bezug auf rhythmische Klarheit und prägnante Artikulation. Möglicherweise hilft es, sich dabei an der Behändigkeit und der strahlenden Eleganz eng mensurierter Blechbläser- oder Zinken-Ensembles des Frühbarock zu orientieren.

Scheidts Sammlung ist aktuell in praktischen Einzelausgaben (in modernen Schlüsseln) verfügbar. Wer sich hingegen einen Gesamtüberblick verschaffen will, sei auf den 1933 von Christhard Mahrenholz herausgegebenen Band IV der Scheidt-Gesamtausgabe (in »alten Schlüsseln«) verwiesen. Hier öffnet sich ein faszinierendes Panorama frühbarocker Polyphonie und Klangpracht.

### Duo Seraphim clamabant

**Entstehung:** 1620 veröffentlicht ♦ **Text:** Jes 6,2f.; Symbolum Athanasianum; Antiphon ♦ **Besetzung:** SSATATBB ♦ **Dauer:** 3:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Carus

Eines der herausragenden Beispiele für den oben beschriebenen zweiten Satztyp ist die Trinitatis-Motette *Duo Seraphim clamabant*, deren Worte dem Sanctus-Gebet aus Jesaja 6 entstammen, das um die Kernaussage (»et hi tres unum sunt«) des *Symbolum Athanasianum* erweitert wurde. Im frühen 17. Jahrhundert war

## Im Walde op.75,2

**Entstehung:** 1849 ♦ **Text:** Joseph von Eichendorff (Str. 1 und 3), Robert Schumann (Str. 2) ♦ **Besetzung:** SATB, Soli SATB (aus dem Chor) ♦ **Dauer:** 2:10 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Breitkopf & Härtel, Carus

Eichendorffs *Im Walde* beeindruckt gleich zu Beginn mit einem Spektakel: Mitten im Gebirge wird ein Wanderer von einer Hochzeit überrascht, die mit Hörnerschall und einer glanzvollen Ritterschar vorbeizieht. Schumann inszeniert dieses Bild wie auf dem Theater: Die Melodie besteht fast nur aus Signalmotiven, die die Fanfaren der Hörner nachahmen. Ihre stetige Wiederholung steigert sich zu einem fröhlichen Lärm und überschlägt sich im Echo des Gebirges, das durch die Teilung des Ensembles in Solo- und Tuttistimmen erzeugt wird. (Eine räumlich getrennte Aufstellung bei der Auf-führung unterstützt die Wirkung des Echos, die Soli müssen jedoch zügig an das Tutti anschließen.) Schumann dehnte diese hübsche Szene noch aus, indem er eine zweite Strophe hinzudichtete. Eine blasse Braut wird vom Bräutigam geküsst, von der Mutter beschwichtigt. Ob man ihre Worte in diesem Getümmel wirklich hören kann? Oder interpretiert hier das Lyrische Ich, was es zu sehen glaubt? Die Fassade des prächtigen Festes bekommt Risse, auch wenn die Hörner weiterschmettern. Aber schnell wie ein Traum oder gar Spuk ver-rauscht die Begegnung. Hier spielt Schumann virtuos mit der Form des Strophenlieds. Denn in der dritten Strophe verstummt die gerade noch nachhallende »lustige Jagd« nach wenigen Takten, der bewegte  $\frac{6}{8}$ -Takt schlägt um in einen entschleunigten  $\frac{3}{4}$ -Takt, der Hochzeits-jubel in das Pianissimo-Rauschen des Waldes. Eine über c-Moll und D-Dur (T. 47–52) zur Tonikaparallele g-Moll strebende Wendung deutet zart an, dass das Lyrische Ich rückblickend »im Herzensgrunde« erschauert. Die Schluss-kadenz endet dennoch beruhigend in B-Dur. Im Kontrast zwischen der leisen Coda und der lauten, fast penetrant fröhlichen Hochzeits-szene erfasst Schumann die Ambivalenz von Eichendorffs Gedicht, die eine große Distanz

zwischen dem einsamen Wanderer als Proto-tyt des romantischen Individuums gegenüber einer vordergründig glücklichen, mächtigen und reichen Gesellschaft spüren lässt. CM

## Der traurige Jäger op.75,3

**Entstehung:** 1849 ♦ **Text:** Joseph von Eichendorff ♦ **Besetzung:** SATB ♦ **Dauer:** 2:10 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Breitkopf & Härtel, Carus

Schumanns Chorlied *Der traurige Jäger* zeigt exemplarisch seine besondere Art der Rezep-tion und Aneignung des Volkslieds. Schon Eichendorffs Gedicht imitiert mit knappen Versen, einfacher Syntax und sprichwörtlichen Wendungen wie »man hat seit dieser Stunde ihn nimmermehr gesehn« einen für das Volks-lied typischen Tonfall. Auch der Jäger und die schöne Müllerin gehörten zum festen Perso-nal des populären Lieds im 19. Jahrhundert. Hier trägt man die Müllerin zu Grabe, und der traurige Jäger wird über den Tod der Ge-liebten wahnsinnig. Er hört auf zu jagen und bläst sein Horn »in irrer Weise«, bis auch er verstummt. Schumann erfindet für diese Er-zählung zunächst eine denkbar einfache Me-lodie, die mit einem diatonisch aufsteigenden Quartgang anhebt. Eine Punktierung im Mo-tivkopf lässt an einen Trauermarsch denken. Die Verdopplung der Melodie in der unteren Oktave (2. Alt) – auch dies ein Merkmal des Volksliedgesangs – verleiht ihr eine eigentüm-lich dunkle Farbe. Zunächst wirkt das Stro-phenlied mit der viermaligen Wiederholung seines Stollens nahezu eintönig. Umso mehr überrascht es, wenn die zweite Strophe in d-Moll (statt in F-Dur) schließt, und wenn die Melodie in der dritten Strophe plötzlich durch eine waghalsige harmonische Rückung von D-Dur nach Es-Dur versetzt wird. Tritonus-Sprünge im Sopran und herbe Dissonanzen in den Unterstimmen markieren nun die »irre Weise«, die den Jäger in den Wahnsinn treibt. Nach diesem Ausbruch lässt sich die ursprüng-liche Harmonie der Natur nicht wieder her-stellen. So endet das Lied trotz des Versuchs, in T. 28 über B-Dur wieder nach F-Dur zu ge-



## So fahr ich hin zu Jesu Christ SWV 379

**Entstehung:** 1648 veröffentlicht ♦ **Text:** anonym, Bonn 1575 ♦ **Besetzung:** SSATB ♦ **Dauer:** 3:10 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Schütz legt der 11. Motette seiner *Geistlichen Chor-Music*, einer Begräbnismusik zu einem unbekanntem Anlass, die fünfte Strophe des Sterbeliedes *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* zugrunde. Die bekannte Dichtung von Nikolaus Herman wurde 1575 um eben diese Strophe eines unbekanntem Autors erweitert. Das Bild vom Sterben als einem »Hinfahren« zieht sich durch das gesamte Lied und wird in der vertonten Strophe mit ihrer Vorstellung einer sich zum ewigen Leben öffnenden »Himmelstür« um die konkrete Perspektive erweitert. So ist denn auch die gesamte Motette geprägt von dieser Bewegung hin zu einem Leben in Ewigkeit.

Mutmaßlich leitete Schütz das eingangs verwendete Soggetto von einer im damaligen Leipzig üblichen Melodiefassung ab, die ebenfalls mit einem abwärtsgerichteten Quartgang beginnt. Die kontrapunktische Verarbeitung dieser Tonfolge als »Fuga inversa« ist mit einer wesentlichen Deutung des Textes verknüpft – das gleichzeitige Erklängen der in gedehnten Notenwerten aufwärts- und in Diminution abwärtssteigenden, eine Quart ausfüllenden Schrittfolge, sagt zweierlei zugleich: Das Hinabfahren ins irdische Grab ist verbunden mit einem erlösenden Hinauffahren zu Jesu Christus. Er allein ist das zweimal deutlich angesteuerte Ziel der Bewegung. Das sich anschließende »mein Arm tu ich ausstrecken« fügt dem Bild eine wunderbar körperliche Geste der Jenseits-Sehnsucht bei. Auch die nachfolgende Stelle vermittelt zwei Aspekte gleichzeitig: Der Schlaf ist hier nicht nur die in lange Notenwerte gefasste Ruhe, die tonartige Fortschreitung birgt gleichzeitig eine Verwandlung (C nach A). Der ungewöhnliche Quintsextakkord auf »ruhe« verklanglicht den besonderen Charakter dieses Schlafs zusätzlich. Nach einer deskriptiv am Begriff des

Auferweckens orientierten Taktfolge (ein lebendiger Dialog zwischen den Stimmgruppen) kennt die Motette nur noch eine Richtung: nach oben, hin zum ersehnten »ewigen Leben«. Das zweimal blockhaft gebrachte »denn Jesus Christus, Gottes Sohn« verleiht dabei der Vision von der geöffneten »Himmelstür« die nötige Energie. Fast die gesamte zweite Hälfte der Motette nimmt die gedankliche Reise hin zu ihrem Ziel ein und findet erst in einer prachtvoll inszenierten Kadenz über dem Orgelpunkt *g* in den Schlusstakten ihre Erfüllung.

Neben der für diese Musik selbstverständlichen Umsetzung der Betonungsstruktur der deutschen Sprache sollten bei der Darstellung dieser Motette besonders auch die anzusteuern Phrasenziele (z. B. in T. 7 und 16 »Jesu Christ« oder in T. 55, 64 und 81 »Leben«) in den Blick genommen werden. Des Weiteren ist bei einer A-cappella-Darstellung, wenn man die »so schlaf ich ein«-Stelle mit den erforderlichen tiefen Dur-Terzen intoniert, die Gefahr eines Absinkens zu beachten.

## Also hat Gott die Welt geliebt SWV 380

**Entstehung:** 1648 veröffentlicht ♦ **Text:** Joh 3,16 ♦ **Besetzung:** SATTB ♦ **Dauer:** 2:40 ♦ **Schwierigkeit:** 2–3 ♦ **Verlag:** Bärenreiter, Carus

Schütz betitelt diese Nr. 12 der Sammlung als »Aria« – ein Werk in vornehmlich homophoner Schreibart, das mit besonderer melodischer Qualität ausgestattet die Sentenz des Textes plastisch zu formulieren weiß. Liest man die vertonten Worte in der vorliegenden Wiederholungsstruktur, so offenbart sich das Prinzip deutlich: Es wird stets der Anfang des Halbsatzes ein- oder mehrfach wiederholt, um danach ein den Satz abschließendes Verb anzusteuern (»geliebt«, »gab«, »gläuben«, »haben«). In der Tat bergen die Satzanfänge die wesentlichen Inhalte: »Also« im Sinne von »so sehr«, »seinen eingebornen« im Sinne von »einzigem«, »alle« im Sinne von »wirklich allen«, »das ewige Leben« im Sinne der »Unfasslichkeit«. Da Schütz nun in dieser Motette

das weitaus längste, am größten besetzte und ambitionierteste A-cappella-Chorwerk aus seiner Feder.

Die *Deutsche Motette* beginnt mit zwei kürzeren Teilen (bis Ziffer 19), in denen Strauss nicht weniger als 14 der 18 Verse Rückerts vertont hat. Demgegenüber ist der umfangreiche Mittelteil lediglich den Versen 15 und 16 gewidmet (Ziffer 19–39). Den Abschluss bildet eine Coda (so Strauss' eigene Terminologie), für die der Komponist die beiden Schlussverse mit früheren Textbausteinen gemischt hat. Möglich werden so eine kurze Reprise des Beginns (wenn die Anfangsworte »Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen« nach Ziffer 44 im Alt wiederkehren) ebenso wie die emphatische Schlussakklamation »Du Licht« aus Vers 5.

Die große Besetzung erlaubt neben einer Klangtechnik, die zwischen machtvollen Akkorden im Umfang von vier Oktaven und Unisono-Passagen changiert, auch große dynamische Abstufungen. Mit all diesen Mitteln wird gearbeitet; vielfältige Satztechniken sowie eine sorgfältige Disposition von Haupttonarten im Halbton- wie Terzabstand kommen hinzu: mit C-Dur als Rahmen, Des-Dur im Mittelteil sowie Es- und E-Dur in den beiden Anfangsteilen. Als musikalisches Symbol für die Arbeit des Künstlers am Werk, wie sie in den für Strauss zentralen Versen Rückerts anklingt, wählte der Komponist die Fuge – freilich eine eher freie Fuge, in der das Thema und seine Bestandteile in ganz unterschiedliche poly- wie homophone Satzarten eingebunden sind. Die Rahmenteile der Fuge werden zusätzlich durch Steigerungen bestimmt: Anfangs (Ziffer 19–26) nimmt die Zahl der Stimmen, die das Thema vortragen, von zwei bis vier kontinuierlich zu, und zuletzt arbeitet Strauss mit großen Crescendi über Orgelpunkten (Ziffer 33–35). In der Fugenmitte, durch kurze Abschnitte der Soli gegliedert, dominiert dagegen eine eher gedämpfte Lautstärke. Sie prägt auch die Coda der Motette; die machtvolle Anrufung des Lichts am Ende bildet eine kurze, aber umso eindrucklichere Ausnahme. WW

## Die Göttin im Putzzimmer TrV 267

**Entstehung:** 1935 ♦ **Text:** Friedrich Rückert ♦ **Besetzung:** SSAATTBB ♦ **Dauer:** 6:00 ♦ **Schwierigkeit:** 4 ♦ **Verlag:** Boosey & Hawkes

Im Frühjahr 1935 hatte der 70-jährige Strauss nicht ganz leichte Zeiten zu überstehen. Das Textbuch seiner gerade vollendeten Oper *Die schweigsame Frau* entstammte der Feder Stefan Zweigs und damit eines Juden: ein Faktum, das mit dem Amt eines Präsidenten der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer, das Strauss seit Ende 1933 ausübte, kaum vereinbar war und Beschwerden entrüsteter Parteifunktionäre zur Folge hatte. Bereits Ende 1934 hatte Strauss seinen Rücktritt erwogen. Im Frühjahr 1935 scheinbar wieder fest im Sattel, wusste er doch um das Prekäre seiner Situation. Wohl auch deshalb griff er gerade jetzt zu Rückerts *Göttin im Putzzimmer*, einer burlesken Allegorie auf die Macht der Liebe wie der Kunst angesichts chaotischer Zustände. Ähnlich der *Deutschen Motette* endet der Chor mit einer Evokation des Lichts, und wie dort erleuchtet das Licht den schöpferischen Künstler und weist zugleich durch die Kunst den Weg aus den Niederungen einer verfahrenen Lage. Strauss schloss die Komposition des Chores Anfang Februar 1935 ab, gab das Werk aber nicht zum Druck, weil er, wie sein Biograf Willi Schuh später berichtete, noch einen weiteren Chor in gleicher Besetzung schreiben wollte. Acht Jahre später entstand tatsächlich mit dem »Daphne«-Epilog *An den Baum Daphne* noch einmal ein groß angelegter Chor, doch in ganz anderer Besetzung. Man wird deshalb *Die Göttin im Putzzimmer* kaum als eine Art Epilog zur *Schweigsamen Frau* – in Analogie zum »Daphne«-Chor – ansehen können, und ob Strauss, wie gelegentlich vermutet wurde, bei der »Göttin« seine Frau Pauline vorschwebte, dürfte ebenfalls eher fraglich sein.

Die Musik fasst die 19 Textstrophen zu längeren Formeinheiten zusammen. Ein erster Teil schließt nach der 7. Strophe und dem Ende der Aufzählung des Durcheinanders. Bei Ziffer 2 beginnt ein zweiter Teil: Die »gewal-

tige Zaub'rin« wird aufgerufen, sie erscheint, und »plötzlich« ordnet sich das Chaos zu einem bunten Kleid. Die 12. Strophe schließt diesen Teil ab, und auch Strauss' Musik erweckt durch das jetzt vorgeschriebene lebhaftere Tempo den Eindruck einer Stretta, die wenig später, vor Ziffer 6, in eine allerdings trugschlüssige Kadenz mündet. Doch bleibt das raschere Tempo bestehen und eröffnet einen großen Schlussteil. Er ließe sich noch einmal bei Ziffer 9 nach der 16. Strophe untergliedern und führt, wenn das Gedicht geendet hat (fünf Takte nach Ziffer 11), in eine Coda, die der Komponist wie ein großes Resümee mit den für ihn zentralen Textbausteinen gefüllt hat: Muse, Liebe, Gestalterin, Einigerin, Reinigerin, Entfalterin, Schöpferin, Spenderin himmlischen Lichts.

Zur formalen Gliederung hinzu tritt ein stabiles harmonisches Gerüst: Alle wesentlichen Teile enden in Es-Dur. Erstmals ist das vor Ziffer 1 an den beiden Sopranstimmen abzulesen. Bei Ziffer 3 prägt die Haupttonart eine achttaktige Kantilene der Soprane und des 2. Basses, und zuletzt, ab Ziffer 9, schreibt Strauss zuverlässig bei jeder neuen Partiturziffer eine Es-Dur-Kadenz. Mit der wachsenden Präsenz der Haupttonart einher geht ein zunehmend homophoner Satz. Ab Ziffer 5 singen alle Stimmen denselben Text; zuvor, ab Ziffer 4, waren es nur vier und davor allenfalls drei gewesen. Mit der Homophonie gelangt Strauss später zu nachgerade liedartigen, periodischen Strukturen (»Und aus dem leben-den«); kurz vor Ziffer 10 erinnert die Musik sogar an das bekannte *Ännchen von Tharau*. Vorbereitet wurde die hier offenkundige Periodik früh. Die Soprane etwa singen schon von S. 4–10 (»Fächelchen, Schreinchen« bis »Flocke« und »Flöckchen«) durchgehende zwei- bzw. viertaktige Einheiten.

All diese Elemente einer planvollen Gestaltung erlauben dem Komponisten, zu Beginn (Ziffer 1–4) eine wahrhaft »chaotische« Musik zu schreiben. Chaotisch, weil alle durcheinander singen. Oft hört man mehrere Strophen oder Strophenfragmente gleichzeitig (fünf

Takte nach Ziffer 1: 1. Sopran singt die 5., 2. Sopran die 4., 2. Alt die 1. und 2. Bass die 3. Strophe). Zur textlichen und satztechnischen Polyphonie hinzu kommt noch eine metrische. Denn der notierte  $\frac{3}{4}$ -Takt wird keineswegs auch rhythmisch realisiert (schon der 1. Einsatz, abtaktig notiert, klingt auftaktig). S. 2–3 etwa singen die beiden Soprane einen auftaktigen  $\frac{2}{4}$ -, dann einen  $\frac{4}{4}$ - und zwei  $\frac{3}{4}$ -Takte, die beiden Altstimmen singen, nach Auftakt, drei  $\frac{3}{4}$ -Takte und die beiden Bässe zwei auftaktlose  $\frac{2}{4}$ -Takte. Es bedurfte schon der überlegenen Meisterschaft eines Richard Strauss, dieses »Chaos« derart zwingend zu gestalten. *WW*

## Igor Strawinsky

Als vielleicht bedeutendster Komponist der neoklassizistischen Moderne hat sich Igor Strawinsky (1882–1971) leider nur sporadisch der Chormusik zugewandt. Das bedeutet aber nicht, dass ihm Chormusik unwichtig gewesen wäre. Oratorische Werke gibt es einige (*Canticum sacrum, Requiem canticles, Cantata* u. a.), A-cappella-Werke zwar nur sehr wenige, die aber umso bemerkenswerter sind. Etliche davon haben mit Strawinskys Rückwendung zur russisch-orthodoxen Kirche zu tun. Im Umfeld der Entstehung der *Psalmensinfonie* (in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren) entstanden kleine Chorsätze auf liturgische Texte, zunächst in slawonischer Sprache; 1949 erstellte Strawinsky dann lateinische Versionen. An weltlicher Chormusik sind neben Gelegenheitsarbeiten nur die *Vier russischen Bauernlieder* für Frauenchor zu nennen. *BK*

### VIER RUSSISCHE BAUERNLIEDER

**Entstehung:** 1917 ♦ **Text:** volkstümlich (russ.), dt. Hermann Roth ♦ **Besetzung:** SSA (2. Fassung mit 4 Hr.) ♦ **Dauer:** 3:30 (gesamt) ♦ **Schwierigkeit:** 3 ♦ **Verlag:** Boosey & Hawkes

Einen ganz eigenen Charakter, weil stark von heimischer Bauernmusik geprägt, haben die

## Jome, Jome, schpil mir a lidele

**Entstehung:** 1943 ♦ **Text:** Makkabi-Liederbuch 1930 (jidd.) ♦ **Besetzung:** SSAA ♦ **Dauer:** 10:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Schott

*Jome, Jome, schpil mir a lidele, vos das mejdele wil* ist der erste von Ullmanns drei Frauenchören über jiddische Volkslieder. Er erzählt in sechs Strophen vom Mädchen, das sich nacheinander »a por Schichelech, a Klejdele, a Hitele« und schließlich einen Bräutigam wünscht. Von der Mutter fühlt es sich nicht verstanden (»nejn, du konst mich nischt farschtejn«), was sich dann aber zum Guten wendet (»jo, mameschi, du konst mich schejn farschtejn«). Die schlichte, vierstimmig gesetzte g-Moll-Melodie scheint mit dezenten Trillern und zum Mitklatschen anregender Rhythmik einen Tanzgeiger nachzuahmen. Ullmann ergänzt sie zu einem schwungvollen homorhythmischen Satz, der stellenweise an einen jazzoiden »close-harmony«-Stil erinnert, und findet besonders ausdrucksvolle Vierklangverbindungen für die Stellen, wo das »Mejdele« »nejn« (und schließlich »jo«) sagt.

Für Frauenstimmen existieren zwei weitere Stücke: Das dreistimmige *Du solst nischt gejn mit kejn andere mejdelech* sinniert in großen a-Moll-Bögen, die Ullmann mit angedeuteten Kanons tänzerisch einfasst, über Liebe und Eifersucht. In der 3. Strophe kommt es auf den Punkt: »A Liebe fangt sich on mit a Schmeichel.« *Du mejdele du fajns* kleidet buntes Rätselraten in einen achtstrophigen Wechselgesang: Der Junge fragt, sie antwortet »du narrischer Junge«. Der tiefgründige Schluss nennt auf die Frage »was ist tiefer als eine Quelle, was ist bitterer als Galle« als Antwort »die Torah« bzw. »der Tod«. Mit kanonischen Einsätzen und Tempowechseln kleidet Ullmann die kurze »freigische« (phrygisch-dominantische) Melodie in ein wenig »launische« Dramatik.

## As der Rebe elimelech

**Entstehung:** 1943 ♦ **Text:** Makkabi-Liederbuch 1930 (jidd.) ♦ **Besetzung:** TTB ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** ♦ **Verlag:** Schott

*As der Rebe elimelech* ist die erste von drei Chorbearbeitungen über jiddische Volkslieder für drei- und vierstimmige Männerchorbesetzung. Ullmann fasst diese rhythmisch zupackenden Tanzlieder so lebhaft ein, dass Klatschen und Füßestampfen sich geradezu zwingend einstellen. Das Lied erzählt vom fröhlichen Rabbi, der stropfenweise »noch di fidler«, »zimble« (Zupfgeiger) und »peikler« (Pauker) schickt, von denen dann »fid'ldik gefid'lt« und »zimb'ldik gezimb'lt« wird. In der Strophenmitte hört man ein kurzes, herrlich lakonisches Bass-Echo (»ungeschikt noch di fidler di zwej«). Die schwungvolle c-Moll-Melodie mit dem charakteristischen Aufwärts-Sextsprung zu Beginn scheint Tamburin-artig zu klopfen, betont aber an den Phrasenenden einige Schlüsselworte, indem sie mit Inbrunst auf hohen Noten (»elimelech« mit hohem g!) stehen bleibt. Durch die reperkussive Melodik kann man mit dem Stück wunderbare Accelerandi oder auch – je nach Stropheninhalt – plötzliche Sostenuiti gestalten.

Ähnlich musizierfreudig kommen auch die beiden anderen Stücke für diese Besetzung daher: Der Rabbi im »freigischen« *Scha schtil* tanzt fröhlich mit »di Wend« und »di Tisch«, bis der Satan tot liegen bleibt, und die alten Menschheitsfragen in *Fregt di welt* lassen sich nur mit unbeschwertem »Tralatradiridiorom« beantworten.

## Hal'a, jarden

**Entstehung:** 1943 ♦ **Text:** Makkabi-Liederbuch 1930 (hebr.) ♦ **Besetzung:** SSA ♦ **Dauer:** 4:00 ♦ **Schwierigkeit:** 2 ♦ **Verlag:** Schott

Das Lied ist eines von zwei Chorbearbeitungen nach chassidischen Liedern aus dem Makkabi-Liederbuch, die die Sehnsucht nach dem Heiligen Land thematisieren. Der Chassidismus ist eine im 17. Jahrhundert entstandene

wiederholen die drei Unterstimmen permanent dieselben zwei Akkorde auf dem Wort »sleep«. Das Ganze soll stetig leiser werden und schließlich im Nichts enden – wie der Moment des Einschlafens für den Schläfer nicht genau bestimmbar ist, findet auch dieses Stück kein klar definiertes Ende. JW

## Leonardo Dreams of His Flying Machine

**Entstehung:** 2001 ♦ **Text:** Charles Anthony Silvestri ♦ **Besetzung:** S(S)S(S)A(A)T(T)B(B), Soli SSB, Fingerschellen, Handtrommel, Tamburin ♦ **Dauer:** 8:30 ♦ **Schwierigkeit:** 3–4 ♦ **Verlag:** Walton Music

Wer der Meinung ist, dass Whitacre nur langsame Stücke mit vielen Clusterakkorden komponieren kann, sollte sich einmal *Leonardo Dreams of His Flying Machine* anhören, eine aufregende Verbindung von Moderne und Frühbarock. Whitacre arbeitete für dieses Stück erneut mit seinem Freund und bevorzugten Textdichter Charles Anthony Silvestri zusammen. Zur Entstehungsgeschichte schreibt der Komponist: »Wir begannen mit einem einfachen Konzept: Wie würde es klingen, wenn Leonardo da Vinci träumte? Und noch spezifischer, welche Art von Musik würde den Geist eines solchen Genies füllen? Das Drama würde die Geschichte von Leonardo erzählen, so fürchterlich gequält vom Ruf der Luft, dass seine einzige Lösung war, das Rätsel zu lösen und herauszufinden, wie man fliegt.«

Passend zur Thematik versuchte Whitacre seinen eigenen Stil mit dem von Monteverdi zu verbinden, ein Experiment, das ausgesprochen gut gelang. Frühbarocke Elemente finden sich zahlreich: polyphone Passagen, Vorhaltsketten, aber auch sehr nach Monteverdi klingende Akkordverbindungen (wobei die Akkorde selbst wieder oft Whitacre-typisch durch zusätzliche Töne angereichert werden). Whitacre setzt außerdem auf textausdeutende Elemente, ganz im Sinne der frühbarocken Figurenlehre – etwa bei den aufsteigenden Linien, wenn es um die Tauben geht, die Leonardo zum Studium fliegen lässt, oder wenn die Worte »flight and

falling« durch eine schnelle Sechzehntelbewegung aufwärts, gefolgt von einer langsameren Bewegung abwärts, dargestellt werden, oder wenn der Alt den mitternächtlichen Glockenschlag des Wachturms imitiert – natürlich genau mit zwölf Schlägen. Das ganze Stück zielt auf den Moment hin, wenn Leonardo (im Traum) sich ein Herz fasst, springt und – fliegt. Im letzten Abschnitt des Stückes wird das absolute Freiheitsgefühl des Fliegens in Musik gefasst. Bis auf die Worte »Leonardo volare« verwendet Whitacre hier nur noch Tonsilben und schreibt eine schwerelos-tänzerische Musik, deren Wirkung durch das Hinzutreten von Perkussionsinstrumenten (die aus dem Chor heraus gespielt werden sollten) noch verstärkt wird. Am Ende entschwindet Leonardos Flugmaschine in der Ferne, und man hört nur noch den Wind in den Männerstimmen leise rauschen.

*Leonardo Dreams of His Flying Machine* ist ein effektvolles Paradestück für jedes ambitionierte Ensemble, insbesondere, da es durch Whitacres singfreundliche Stimmführung einfacher auszuführen ist, als es klingt. JW

## Enjoy the silence

**Entstehung:** 2015 ♦ **Text:** Martin Gore ♦ **Besetzung:** S(S)A(A)T(T)B(B), Solo S ♦ **Dauer:** 5:00 ♦ **Schwierigkeit:** 3–4 ♦ **Verlag:** Hal Leonard

Das Stück ist ein Arrangement eines Hits der englischen Synthiepop-Band Depeche Mode aus dem Jahr 1990. Whitacre versucht allerdings gar nicht erst, möglichst nah am Original zu bleiben, sondern transportiert den Song in seine eigene Klangwelt. Was beispielsweise völlig fehlt, ist der treibende Beat des Originals. Auf eine Imitation des Schlagzeugs verzichtet Whitacre zudem völlig, auch das Tempo ist deutlich langsamer. Im Gegensatz zu üblichen Pop-Arrangements ist daher auch kein absolut konstantes Tempo gefordert, vielmehr eine gewisse Flexibilität wünschenswert. Auch formal erlaubt sich Whitacre große Freiheiten. Anstelle des prägnanten Gitarrenriffs, das erst im weiteren Verlauf des Stückes aufgegriffen

lenden Attitüde entlässt das Stück die Zuhörerschaft am Ende jedoch in Frieden: Es wird mit einem schlichten c-Moll-Dreiklang beschlossen. Zwar beginnt es auch mit diesem Akkord, jedoch jazztypisch mit hinzugefügter großer Septime und auch nur für die Dauer eines Sechzehntels.

Das Werk wurde Dr. Martin Luther King Jr. gewidmet, dem vier Jahre vor Entstehung dieses Stückes ermordeten schwarzen Visionär, dessen Kampf für die Freiheit und die Rechte der Schwarzen in dieser Motette durchaus mitgehört werden darf. HHG

## Udo Zimmermann

Der 1943 in Dresden geborene Komponist, Dirigent und Intendant Udo Zimmermann war Mitglied des Dresdner Kreuzchores. Bereits als Schüler schrieb er erste Kompositionen. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Dresdner Musikhochschule in den Fächern Komposition, Dirigieren und Gesang, besondere Affinität zum Musiktheater konnte er als Assistent von Walter Felsenstein in Berlin entwickeln. Danach war Zimmermann als Dramaturg an der Staatsoper Dresden, als Professor für Komposition an der Dresdner Musikhochschule, als Intendant der Leipziger Oper und schließlich als Generalintendant der Deutschen Oper Berlin tätig. Er gründete das »Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik«, das sich später unter seiner Leitung zum »Europäischen Zentrum der Künste Hellerau« entwickelte. Im Mittelpunkt von Zimmermanns kompositorischem Schaffen stehen Werke für das Musiktheater. Seine Oper *Weißer Rose* über die Geschwister Scholl gehört zu den am häufigsten aufgeführten zeitgenössischen Opern. Außerdem schrieb er Kammermusik, Orchesterwerke und Vokalkompositionen. CB

## Psalm der Nacht

**Entstehung:** 1978 ♦ **Text:** Nelly Sachs; Ps 130 (Vulgata Ps 129) ♦ **Besetzung:** 9S7A, Männerstimmen unisono in 2 Gruppen, Schlagwerk, Org. ♦ **Dauer:** 5:00 ♦ **Schwierigkeit:** 4 ♦ **Verlag:** Bärenreiter

Die Komposition ist dem Vocalensemble Kasel und seinem ehemaligen Leiter Klaus Martin Ziegler gewidmet. Zimmermann befasst sich im *Psalm der Nacht* mit einem Thema, das er auch in anderen Werken (insbesondere der Oper *Weißer Rose*) in den Mittelpunkt stellte: der künstlerischen Reflexion der Verbrechen des Nationalsozialismus. Die Textdisposition gibt ein starkes Spannungsverhältnis vor. Dem Klagepsalm *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir* stellt Zimmermann ein Gedicht der jüdischen Dichterin Nelly Sachs gegenüber, das mit den Worten beginnt: »Welt, frage nicht die Todentrissenen, wohin sie gehen, sie gehen immer ihrem Grabe zu.« Später folgt: »Die Fenster der Häuser, die eine Erdenzeit spiegeln mit den wandernden Gabentischen der Bilderbuchhimmel – wurden nicht für Augen geschliffen, die den Schrecken an seiner Quelle tranken.«

Zimmermann gliedert das Stück entsprechend der liturgischen Praxis des Psalmsingens in die Teile I. Antiphon – II. Psalm – III. Antiphon – IV. Capitulum. Zwei Gruppen von Männerstimmen singen Psalm 130 (Vulgata Ps 129) lateinisch nach dem Modell des I. Psalmtons in gregorianischer Praxis und bilden die durchgängige Basis des Werkes. Diese mag das unerschütterliche Vertrauen der Gläubigen zu Gott in seiner Kontinuität durch die Zeiten und auch in der Situation, die Nelly Sachs anspricht, symbolisieren.

Die erste Strophe der Dichtung wird streng rhythmisiert von den Frauenstimmen gesprochen und erklingt im 16-stimmigen Kanon. Die Exposition einer Zwölftonreihe auf den Vokal »a« schließt sich an, wobei die Dodekaphonie dahingehend erweitert ist, dass Tongruppen wiederholt werden. Auch diese Reihe wird kanonisch entfaltet, wobei die Stimmen jeweils um einen Halbton erhöht (im Sopran)

bzw. erniedrigt (im Alt) einsetzen. Es entsteht auf diese Weise ein dichtes Tongewebe. Die Orgel begleitet mit Akkorden, die jeweils aus Teilen der Reihe aufgebaut sind. Später gehen die Frauenstimmen zu hoch emotionalen Glissandi mit kurzen oder langen Schreien über, die nur noch grafisch notiert sind. Danach kehren sie zum tonalen Material der Reihe zurück; der vielstimmige Satz verklingt im vierfachen Piano, bevor die anfängliche Antiphon noch einmal aufgegriffen wird.

Im letzten Teil (IV. Capitulum) folgt die zweite Strophe des Gedichts von Nelly Sachs. Der gesamte Frauenchor spricht, homorhythmisch und gut verständlich: »Aber, es ist uns in der Fremde eine Freundin geworden: die Abendsonne. Eingesegnet von ihrem Marterlicht sind wir geladen zu ihr zu kommen mit

unserer Trauer, die neben uns geht: Ein Psalm der Nacht.« Auch dieser Text wird anschließend im Kanon gebracht. Die letzte Zeile, die der Komposition den Namen gegeben hat, verklingt mit dem wiederholten Wort »Nacht«, begleitet von leisen und ruhigen Klängen des Marimbaphons und Psalmodie-Imitaten der Orgel.

Der *Psalm der Nacht* ist ein sehr streng gearbeitetes, nicht leicht realisierbares Werk, das durch die Klarheit seiner Form, die kompositorische Substanz, emotionale Qualität und die Spannung zwischen Neuer Musik und mittelalterlicher Psalmodie überzeugt. Für eine adäquate Aufführung ist ein nichtprofessioneller Männerchor ausreichend, während der Frauenchor (9 Sopran- und 7 Altstimmen) mit versierten Solistinnen besetzt werden sollte. CB