

Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche

Kassel, 23.-27. Oktober 1985

Das **Geistliche** ^{im}
Weltlichen

Konzerte
Nachtstudios
Seminare
Gottesdienste

Die Stadtparkasse ist mehr als ein erfolgreiches Kreditinstitut

Sie leistet auch regelmäßige Beiträge
zum kulturellen Leben unsrer Stadt.

Unter anderem würdigt die Stadtparkasse jährlich
durch Ausstellungen, Veröffentlichungen
und Veranstaltungen
eine bedeutende Persönlichkeit
aus der Geschichte Kassels.

1978 Paul Julius von Reuter

1979 Louis Spohr

1980 Simon Louis du Ry

1981 Friedrich Wilhelm Murnau

1982 Karl Schomburg

1983 Malwida von Meysenbug

1984 Carl Anton Henschel

Um der bedeutenden Musiktradition Kassels gerecht zu werden,
ehrt die Stadtparkasse in ihrer Reihe „Kassel trifft sich – Kassel erinnert sich“
zum zweitenmal einen Komponisten. 1985, im Europäischen Jahr der Musik, ist es
Heinrich Schütz, der auch den lateinischen Namen SAGITTARIUS führte. In der
kulturell fruchtbaren Atmosphäre unter Landgraf Moritz der Gelehrte (1592–1627)
wurde er, einer der Großen in der europäischen Musikgeschichte, in Kassel ausgebildet.

Stadtparkasse 
mit uns kann Kassel rechnen

Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1985

Kassel, 23. bis 27. Oktober 1985

Das Geistliche Weltlichen^{im}

Seminare, Konzerte, Nachtstudios, Gottesdienste

Veranstalter: Kasseler Musiktage e. V.

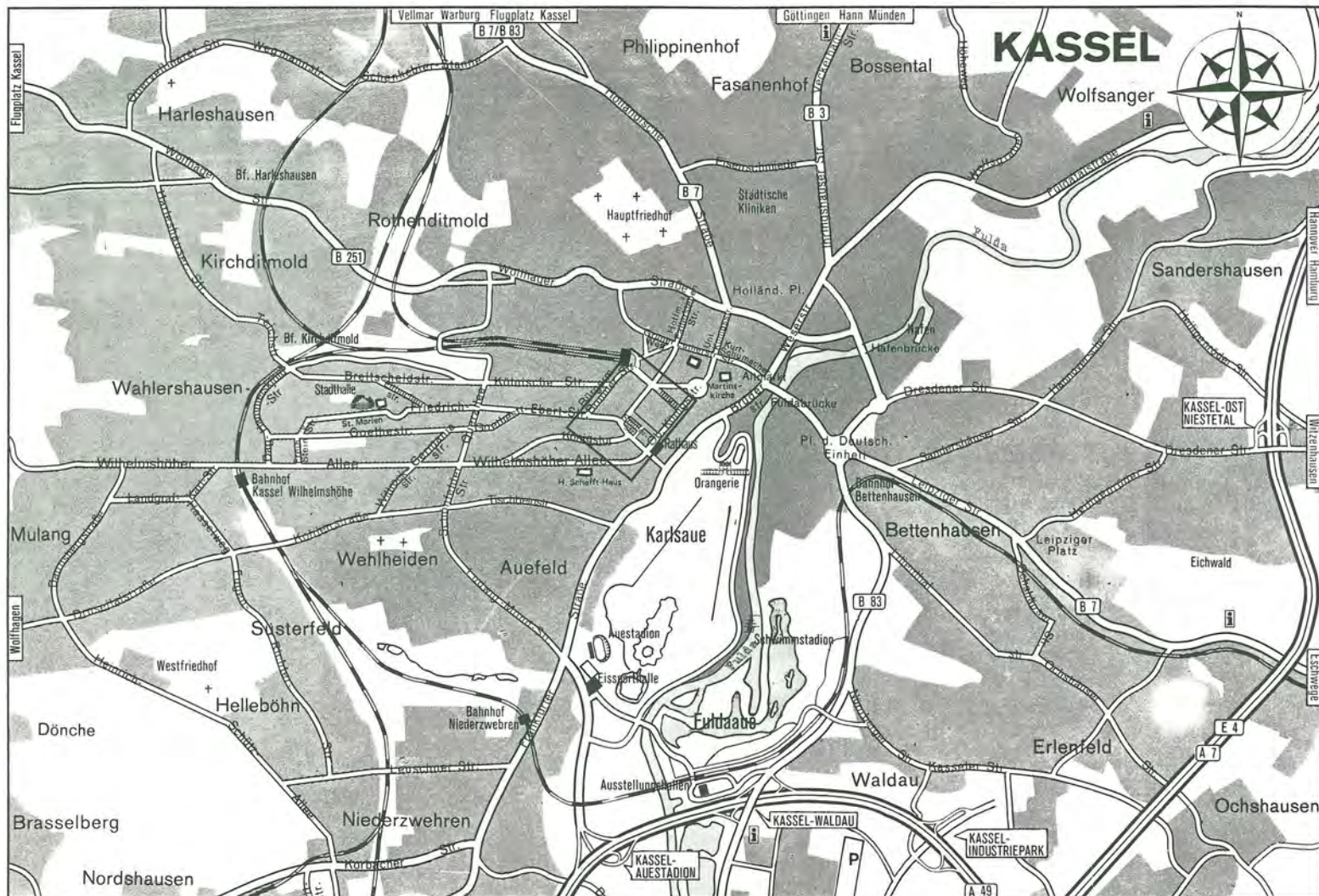
Künstlerische Leitung

Wolfgang Rehm und Klaus Martin Ziegler

Programmausschuß 1985	Heinz Enke, Frankfurt Clytus Gottwald, Stuttgart Wolfgang Rehm, München/Salzburg Klaus Röhring, Hofgeismar Klaus Martin Ziegler, Kassel
Referenten	Hermann Danuser Clytus Gottwald Klaus Röhring Helmut Rösing Hans Joachim Schaefer Martin Zenck
Fördernde Mitglieder des Vereins „Kasseler Musiktage e. V.“	Land Hessen Stadt Kassel Gesamtverband der evangelischen Kirchengemeinden Kassels Hessischer Rundfunk Frankfurt Stadtsparkasse Kassel Walter Kaminsky-Stiftung Frankfurt Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V. Kassel Evangelische Akademie Hofgeismar Gesamthochschule Kassel Alkor-Edition Kassel Bärenreiter-Verlag Kassel Verlag Merseburger Kassel
Danksagung	Der Veranstalter dankt darüber hinaus folgenden Firmen und Institutionen für ihre Unterstützung: Kali + Salz AG Kassel Wintershall AG Kassel Lions Club Brüder Grimm Kassel Rotary Club Kassel
Organisation	Rosemarie Trautmann, Reinhard Schneider
Programmbuch	© 1985 by Kasseler Musiktage e. V., Kassel Redaktion: Rosemarie Trautmann Gesamtherstellung: Bärenreiter-Druck Kassel Titelentwurf und Layout: Dieter Freiherr von Andrian, Kassel
Stadtplanskizze	auf Seite 4 stellte dankenswerterweise der Grothus-Verlag Kassel zur Verfügung.

Inhalt

4	Stadtplanskizze
5	Lage der Räume und Verkehrsverbindungen
6	Zeittafel
7	Zur Beachtung
8	Die Mitwirkenden
9	„Das Geistliche im Weltlichen“
10	Seminar I
11	Orchesterkonzert I „Lieb und Leid“ und „Welt und Traum“
22	Seminar II
22	Chor- und Orchesterkonzert „Musik als Vorschein des Lebens“
33	Nachtstudio I „Stimm-Kunst einer Kunst der Fuge“ (entfällt)
34	Seminar III
34	Vokalkonzert „Laudi alla Vergine Maria“
46	Orchesterkonzert II „Musik im Schatten des Todes“
62	Nachtstudio II „STEIN / ZEIT / SPIELE“
63	Seminar IV
63	Kammerkonzert „Vermächtnis und Verpflichtung“
66	Chorkonzert „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“
72	Nachtstudio III „Laudi alla Sulamith“
81	Gottesdienst (evangelisch) „Die sieben Bitten oder die heilige Welt“
81	Gottesdienst (katholisch)
81	Seminar V
82	Blaskonzert „Marsch und Choral“
87	Disposition der Hauptorgel in St. Martin Kassel
88	Disposition der Chororgel in St. Martin Kassel
89	„Das Geistliche im Weltlichen“ Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1985 im 2. Hörfunkprogramm des Hessischen Rundfunks Frankfurt
89	Ausstellung „Heinrich Schütz in Kassel“
90	Biographische Hinweise
96	Anzeigen
124	Verzeichnis der Inserenten



Lage der Räume und Verkehrsverbindungen

Stadthalle	Friedrich-Ebert-Straße 152 Straßenbahn: Linie 6 bis Stadthalle, Linien 2 und 8 bis Bebelplatz Omnibus: Linien 25 und 26 bis Bebelplatz
St. Marien	zwischen Bebelplatz und Stadthalle Straßenbahn und Omnibus wie Stadthalle
Martinskirche	Martinsplatz (Nähe Königsplatz und Stern) Straßenbahn: Linien 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 bis Stern Omnibus: Linien 11, 13, 17 und 18 bis Stern
Lutherkirche	Lutherplatz (zwischen Hauptbahnhof und Stern) Straßenbahn: Linien 2, 3, 4, 5, 6, 7 bis Lutherplatz oder Linien 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 bis Stern Omnibus: Linien 14 und 18 bis Lutherplatz
Jugendherberge	Schenkendorfstraße (Nähe Stadthalle, Bebelplatz) Straßenbahn: Linien 2, 6, 8 bis Bodelschwingstraße oder Annastraße Omnibus: Linien 26, 27 bis Jugendherberge

Achtung:

Die Kasseler Verkehrsgesellschaft hat die Linienführung von Straßenbahnen und Omnibussen geändert. Die Straßenbahn-Linie 8 und die Omnibus-Linien 11, 25 und 27 werden im Spätverkehr ab ca. 18.30 Uhr nicht mehr bedient.

Über den gültigen Flächenzonentarif der Kasseler Verkehrsgesellschaft finden Sie Informationen an jeder Haltestelle für Straßenbahn und Omnibus. Für eine Fahrt vom Hauptbahnhof zur Stadthalle gilt z.B. die Preisstufe 2. Es empfiehlt sich, Mehrfahrten-Karten (Sammelkarten) oder 24-Stunden-Karten für das Stadtnetz bei den mit „S“ gekennzeichneten Vorverkaufsstellen zu erwerben.

Zeittafel

Mittwoch, 23. Oktober

14.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
16.00–18.00 Uhr	Seminar I	Lutherkirche
20.00–22.00 Uhr	Orchesterkonzert I	Stadthalle, Festsaal

Donnerstag, 24. Oktober

14.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
15.00–17.00 Uhr	Seminar II	Lutherkirche
20.00–22.00 Uhr	Chor- und Orchesterkonzert	Stadthalle, Festsaal
22.30 Uhr	Nachtstudio I	entfällt (s. S. 33)

Freitag, 25. Oktober

10.00–12.00 Uhr	Seminar III	Lutherkirche
14.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
16.00–18.00 Uhr	Vokalkonzert	Stadthalle, Blauer Saal
20.00–22.00 Uhr	Orchesterkonzert II	Stadthalle, Festsaal
22.30–24.00 Uhr	Nachtstudio II	Stadthalle, Blauer Saal

Samstag, 26. Oktober

9.00–13.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
10.00–12.00 Uhr	Seminar IV	Lutherkirche
16.00–18.00 Uhr	Kammerkonzert	Stadthalle, Blauer Saal
20.00–22.00 Uhr	Chorkonzert	Martinskirche
22.30–24.00 Uhr	Nachtstudio III	Lutherkirche

Sonntag, 27. Oktober

10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst (evangelisch)	Martinskirche
10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst (katholisch)	St. Marien
11.30–13.30 Uhr	Seminar V	Lutherkirche
16.00–18.00 Uhr	Blaskonzert	Martinskirche

Zur Beachtung

Tagungsbüro	Im Restaurant bei Henkel, Hauptbahnhof Kassel, Eingang durch die Mittelhalle: am 22. Oktober 1985 von 14.00 bis 18.00 Uhr am 23. Oktober 1985 von 9.00 bis 17.00 Uhr sowie in der Stadthalle am 23. Oktober 1985 von 18.30 bis 21.00 Uhr am 24. und 25. Oktober 1985 jeweils von 14.00 bis 21.00 Uhr am 26. Oktober 1985 von 14.00 bis 18.00 Uhr
Eintrittskarten	Die vorbestellten Eintrittskarten können im Tagungsbüro im Hauptbahnhof oder an der Tageskasse (nicht im Tagungsbüro in der Stadthalle) abgeholt werden. Es wird gebeten, vorbestellte Karten eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn abzuholen.
Kassenöffnung	für Veranstaltungen im Festsaal der Stadthalle und in der Lutherkirche jeweils eine Stunde, im Blauen Saal der Stadthalle und in der Martinskirche jeweils eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn.
Beginn der Konzerte	Alle Konzerte beginnen pünktlich zu den angegebenen Zeiten. Da der Hessische Rundfunk die Konzerte mitschneidet, werden die Konzertbesucher gebeten, ihre Plätze rechtzeitig einzunehmen. Zuspätkommende können erst nach dem ersten Musikstück eingelassen werden.
Zimmervermittlung	nur durch Tourist-Information, Mittelhalle des Hauptbahnhofs Kassel, Telefon 13443.
Verkaufsausstellung	Es werden Noten, Musikbücher, Schallplatten ausgestellt im Foyer der Stadthalle am 23., 24. und 25. Oktober jeweils von 14.00 bis 18.00 Uhr und am 26. Oktober 1985 von 9.00 bis 13.00 Uhr.
Jugendherberge	Während Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche ist ein Jugendherbergsausweis nicht erforderlich. Telefon der Jugendherberge 76455.
Reiseauskünfte	durch die Reisebüros Haußknecht: Obere Karlsstraße 15, Telefon 14261-63, Untere Königsstraße 71, Telefon 14031 und 14035, und Reisebüro Wimke: Ständeplatz 17, Telefon 103366

Die Mitwirkenden

Dirigenten

Peter Gülke
David Shallon
Klaus Martin Ziegler

Solisten

Christiane Baumann, Sopran
Sigune von Osten, Sopran
Mitsuko Shirai, Sopran
Cornelia Kallisch, Alt
Hans Georg Ahrens, Bariton
Wolfgang Müller-Lorenz, Tenor
Karl-Friedrich Dürr, Baß
Peter Lika, Baß
E. O. Fuhrmann, Sprecher
Andreas Meyer-Hanno, Sprecher
Marianne Mosa, Sprecherin
Jeanpierre Faber, Klavier
Hartmut Höll, Klavier
Günter Reinhold, Klavier
Zsigmond Szathmary, Orgel
Klaus Martin Ziegler, Orgel
Siegfried Fink, Schlagzeug

Chöre

Choral-Schola St. Martin, Leitung: Andreas Schulze-Craney
Kinderchor Cantamus Kassel (Einstudierung: Hubert Dapp und Marion Müller)
Kölner Rundfunkchor (Einstudierung: Herbert Schernus)
Südfunkchor Stuttgart

Ensembles und Orchester

Gabrieli-Ensemble
Annette Krause und Bernd Wiedemann, Flöten und Klarinetten
Reinhold Friedrich, Wolfgang Gugenberger und Klaus Schuhwerk, Trompeten und Flügelhorn
Achim Reuss, Benno Trautmann, Wolfgang Braun und Horst Ziegler, Horn
Hartmut Friedrich, Rainer Vogt und Stefan Poppe, Posaune und Tuba
Andreas Boettger und Pit Klingenberg, Schlagzeug
Leitung: Lutz Köhler
Ensemble Ulrich Gasser
Regula Stibi, Klavier
Jürg Lanfranconi, Blockflöten und Saxophon
Ulrich Gasser, Querflöten
Arthur Schneiter, Steinmetzarbeiten
Martin Gasser, Bühnenbild
Melos-Quartett
Wilhelm Melcher, 1. Violine – Gerhard Voss, 2. Violine – Hermann Voss, Viola – Peter Buck, Violoncello
Pro Arte Quartett Salzburg
Harald Herzl, 1. Violine – Brigitte Schmid, 2. Violine – Werner Christof, Viola – Barbara Lübke, Violoncello
Orchester des Staatstheaters Kassel
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Das Geistliche im Weltlichen

Ernst Bloch hat Gustav Mahler einmal den Meister von Allweihnacht genannt, eine Metapher, die durchaus geeignet wäre, das Thema „Das Geistliche im Weltlichen“ auf einen sinnfälligen Nenner zu bringen. Obwohl Mahlers Musik – sieht man einmal ab vom ersten Teil der „Achten Symphonie“ – dem Geistlichen Valet gesagt hat, ist Geistliches in ihr gegenwärtiger als in mancher anderen, die sich an einem liturgischen Text phantasielos entlanghangelt. Die Kerzen, die sie besonders dort anzündet, wo sie ins Dunkel des Leidens hinabsteigt, sind allemal solche von Weihnacht: So fällt das Licht aus einem hellen Nebenzimmer herein, dessen Schwelle noch niemand überschritt. Musik singt von einer Heimat, die, obwohl fast alle sie in ihrer Kindheit erfahren zu haben vermeinen, noch niemandes Fuß betrat. Gegen solche Einsicht ist schwer sich zu sträuben. Große Musik konnte und kann gerade, weil sie, historisch erwachsen, aus dem Kirchendienst austrat und Geistliches nur noch gelegentlich thematisierte, dem Geistlichen beredteren Ausdruck verleihen, als es dort gelingen konnte, wo solcher Ausdruck von Amts wegen vorauszusetzen wäre. Die Trompete in Beethovens „Fidelio“, die mit ihrem buchstäblichen Strahl das Dunkel des Kerkers zerreißt, ist in Wahrheit jene des Jüngsten Tages.

Einmal auf die Fährte gewiesen, konnte es reizen, Musik und besonders jene, die sich gleichgültig stellt gegen Geistliches, daraufhin zu untersuchen, hörend zu untersuchen, was an Geistlichem sie als Konterbande in ihrem Gepäck noch mit sich führt. Immer wieder wurde mit wechselndem Glück gegen die sogenannte absolute Musik ins Feld geführt, ihre Darstellung – das Konzert – habe sich zum säkularisierten Ritus, zu einem atheistischen Gottesdienst verstiegen, sich versteigen können, weil solches Unwesen in ihr selbst bereits vorgebildet sich finde. Der Anspruch der Musik, Geistliches in sich aufzubewahren, war den Orthodoxen Verrat und Blasphemie in einem. Heute, da Pfarrer sich zu Conférenciers, Kirchenmusiker sich zu Handlangern der Unterhaltungsindustrie mausern, ist das Moment von Rettung, das dem konservierenden Verfahren der absoluten Musik eignet, nicht hoch genug zu veranschlagen.

Nun liegen die Funde nicht gerade am Wege. Es bedarf vielmehr geduldigen, vorurteilsfreien Sich-Einhörens, und es bedarf, was noch wichtiger ist, einer sorgfältigen Programmarbeit. Stücke sind nicht beziehungslos zusammenzufügen, sondern so zu disponieren, daß sie sich gegenseitig bestimmen. Wenn zum Beispiel Persephone aus ihrem Grab steigt und unter ihren Schritten die Blumen zu sprießen beginnen, dann ist das nicht nur eine Rekapitulation alter Frühlingsmysterien, sondern auch Verschlüsselung von Christi Auferstehung in einem vorchristlichen Bild. Bachs Kantate „Christ lag in Todesbanden“ leistet eine Bestimmung der „Perséphone“ dadurch, daß sie die Verschlüsselung aufhebt, ausspricht, was auszusprechen Igor Strawinsky und André Gide in diesem Falle nicht wagten. Aber auch Bachs Musik ihrerseits erfährt durch dieses Zusammentreffen eine andere, vielleicht neue Bestimmung. Konfrontiert mit dem homerischen Mythos, den sie christianisiert einlöst, wird sie vom Schein des Partikularen, zumal Protestantischen gereinigt, atmet universaler. Andererseits schlägt jedoch die von Strawinsky geübte Praxis, Ostern vorchristlich zu verschleiern, unverkennbar auf sie zurück als Bewußtsein historischer Distanz. Nicht mehr läßt heute sich alles mit solcher Ungebrochenheit sagen, wie sie dem Thomaskantor noch gegeben scheint: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“ Vielmehr könnte das Exempel die Kraft des Verschweigens lehren: Nicht das ist uns nah, was wir inflationistisch berufen, sondern das, was als Unausgesprochenes den Schwall der Worte korrigierend ablenkt.

Clytus Gottwald

Seminar I

Clytus Gottwald Einführung in das Thema „Das Geistliche im Weltlichen“

Hans Joachim Schaefer Einführung in das Orchesterkonzert I

Orchesterkonzert I

„Lieb und Leid“ und „Welt und Traum“

2. Sinfoniekonzert des Staatstheaters Kassel 1985/86 in Verbindung mit Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1985

Cornelia Kallisch, Alt – Hans Georg Fuhrmann, Bariton

Jeanpierre Faber, Klavier

Orchester des Staatstheaters Kassel

Leitung Peter Gülke

Franz Liszt
(1811–1886)

Légendes für großes Orchester RV 440

aus dem Autograph übertragen und eingerichtet von Friedrich Georg Zeileis

I. San Francesco d'Assisi

Andante

II. San Francesco di Paolo

Andante maestoso

Olivier Messiaen
(* 1908)

Oiseaux exotiques für Klavier, Bläser und Schlagzeug

Revidierte Fassung von 1985

Pause

Gustav Mahler
(1860–1911)

Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

von Achim von Arnim und Clemens Brentano

für tiefe Singstimme und Orchester

1 Der Schildwache Nachtlid	Alt und Bariton
2 Wer hat dies Liedlein erdacht	Alt
3 Verlor'ne Müh	Alt und Bariton
4 Trost im Unglück	Alt und Bariton
5 Das irdische Leben	Alt
6 Revelge	Bariton
7 Des Antonius von Padua Fischpredigt	Bariton
8 Rheinlegendchen	Alt
9 Lob des hohen Verstandes	Bariton
10 Lied des Verfolgten im Turm	Alt und Bariton
11 Wo die schönen Trompeten blasen	Alt
12 Der Tambours'g'sell	Bariton

Da eine vom Komponisten autorisierte Reihenfolge nicht existiert (eine geschlossene Aufführung hat er nie erstrebt), wurde der Versuch einer sinnvoll kontrastierenden bzw. zusammenfassenden Ordnung unternommen, wodurch jedoch kein geschlossener Zyklus suggeriert werden soll.

1 Der Schildwache Nachtlid

„Ich kann und mag nicht fröhlich sein!
Wenn alle Leute schlafen,
so muß ich wachen, ja wachen!
Muß traurig sein!“

„Lieb' Knabe, du mußt nicht traurig sein!
Will deiner warten
im Rosengarten!
Im grünen Klee. Im grünen Klee!“

„Zum grünen Klee da geh' ich nicht!
Zum Waffengarten!
Voll Helleparten!
Bin ich gestellt! Bin ich gestellt!“

„Stehst du im Feld, so helf' dir Gott!
An Gottes Segen
ist alles gelegen!
Wer's glauben thut, wer's glauben thut!“

„Wer's glauben thut, ist weit davon!
Er ist ein König!
Er ist ein Kaiser! Ein Kaiser!
Er führt den Krieg!“

Halt! Wer da! Rund'!
Bleib' mir vom Leib!
„Wer sang es hier? Wer sang zur Stund'?
Verlor'ne Feldwacht
sang es um Mitternacht! Mitternacht!
Mitternacht! Feldwacht.“

2 Wer hat dies Liedlein erdacht

Dort oben am Berg in dem hohen Haus!
In dem Haus,
da gucket ein fein's, lieb's Mädel heraus.
Es ist nicht dort daheime!
Es ist nicht dort daheime!
Es ist des Wirts sein Töchterlein!
Es wohnt auf grüner Heide!

Mein Herzle ist wund!
Komm, Schätzle, mach's g'sund!
Dein schwarzbraunen Äuglein,
die hab'n mich verwund't!
Dein rosiger Mund

macht Herzen gesund.
Macht Jugend verständig,
macht Tote lebendig,
macht Kranke gesund,
macht Kranke gesund, ja gesund.

Wer hat denn das schön schöne Liedlein
erdacht?

Es haben's drei Gäns' übers Wasser gebracht.
Zwei graue und eine weiße!
Zwei graue und eine weiße!
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
dem wollen sie es pfeifen! Ja.

3 Verlor'ne Müh

Sie

„Büble, wir – Büble, wir wollen auß' gehe!
Auß' gehe!
Wollen wir? Wollen wir? Unsere Lämmer
besehe!

Gelt! Komm! Komm, lieb's Büberle,
komm', ich bitt!“

Er

„Närrisches Dinterle,
ich geh dir halt nit!“

Sie

„Willst vielleicht, willst vielleicht a bissel
nasche? Bissel nasche?
Willst vielleicht? Willst vielleicht?
Hol' dir was aus meiner Tasch'!
Hol' dir was! Hol' dir was!
Hol'! Hol'! Hol', lieb's Büberle,
hol', ich bitt!“

Er

„Närrisches Dinterle,
ich nasch' dir halt nit! Nit!“

Sie

„Gelt, ich soll mein Herz dir schenke, Herz dir
schenke!?

Gelt, ich soll? Gelt, ich soll?
Immer wollst an mich gedenke!?
Immer!? Immer!? Immer!?
Nimm's! Nimm's! Nimm's! Lieb's Büberle!
Nimm's, ich bitt!“

Er

„Närrisches Dinterle,
ich mag es halt nit! nit!“

4 Trost im Unglück

Husar

Wohlan! Die Zeit ist kommen!
Mein Pferd, das muß gesattelt sein!
Ich hab' mir's vorgenommen,
geritten muß es sein!

Geh' du nur hin! Ich hab' mein Teil!
Ich lieb' dich nur aus Narretei!
Ohn' dich kann ich wohl leben, ja leben!
Ohn' dich kann ich wohl sein!

So setz' ich mich auf's Pferdchen
und trink' ein Gläschen kühlen Wein!
Und schwör's bei meinem Bärtchen:
dir ewig treu zu sein.

Mädchen

Du glaubst, du bist der Schönste
wohl auf der ganzen weiten Welt,
und auch der Angenehmste!
Ist aber weit, weit gefehlt!

In meines Vaters Garten
wächst eine Blume drin:
So lang will ich noch warten,
bis die noch größer ist!
Und geh du nur hin! Ich hab' mein Teil!
Ich lieb' dich nur aus Narretei!
Ohn' dich kann ich wohl leben!
Ohn' dich kann ich wohl sein!

Beide

Du glaubst, ich werd' dich nehmen!
Das hab' ich lang' noch nicht im Sinn!
Ich muß mich deiner schämen,
ich muß mich deiner schämen,
wenn ich in Gesellschaft bin!

5 Das irdische Leben

„Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir ernten geschwind!“

Und als das Korn geerntet war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir dreschen geschwind!“

Und als das Korn gedroschen war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich!“
„Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir backen geschwind.“

Und als das Brot gebacken war,
lag das Kind auf der Totenbahn!

6 Revelge

Des Morgens zwischen drei'n und vieren,
da müssen wir Soldaten marschieren
das Gäßlein auf und ab,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-le-ra,
mein Schätzel sieht herab!

Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen,
die Kugel hat mich schwere, schwer getroffen,
trag' mich in mein Quartier!
Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-le-ra,
es ist nicht weit von hier!

Ach, Bruder, ach Bruder, ich kann dich
nicht tragen,
die Feinde haben uns geschlagen,
helf' dir der liebe Gott, helf' dir der liebe Gott!
Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-li,
tral-la-ley, tral-la-le-ra,
ich muß, ich muß marschieren bis in Tod!

Ach, Brüder, ach Brüder,
ihr geht ja mir vorüber,
als wär's mit mir vorbei!
Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-le-ra
ihr tretet mir zu nah!

Ich muß wohl meine Trommel rühren,
ich muß meine Trommel wohl rühren,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-li, tral-la-ley,
sonst werd' ich mich verlieren,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-la.
Die Brüder, dick gesät, die Brüder, dick gesät,
sie liegen wie gemäht.

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
er wecket seine stillen Brüder,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-li, tral-la-ley,
sie schlagen und sie schlagen
ihren Feind, Feind, Feind,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-le-ral-la-la,
ein Schrecken schlägt den Feind,
ein Schrecken schlägt den Feind!

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
da sind sie vor dem Nachtquartier schon
wieder,
tral-la-li, tral-la-ley! tral-la-li, tral-la-ley!
Ins Gäßlein hell hinaus, hell hinaus,
sie zieh'n vor Schätzleins Haus,
tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-li,
tral-la-ley, tral-la-le-ra,
sie ziehen vor Schätzleins Haus, tra-la-li!

7 Des Antonius von Padua Fischpredigt

Die Karpfen mit Rogen
seind all' hierher zogen,
hab'n d'Mäuler aufrissen,
sich Zuhörn's beflissen.
Kein Predigt niemals
den Fischen so g'fallen!

Spitzgöschete Hechte,
die immerzu fechten,
sind eilends herschwommen,
zu hören den Frommen!

Auch jene Phantasten,
die immerzu fasten:
die Stockfisch' ich meine,
zur Predigt erscheinen!
Kein Predigt niemals,
den Stockfisch' so q'fallen!

Gut Aale und Hausen,
die Vornehme schmausen,
die selbst sich bequemen,
die Predigt vernehmen!

Auch Krebse, Schildkroten,
sonst langsame Boten,
steigen eilig vom Grund,
zu hören diesen Mund!

Kein Predigt niemals
den Krebsen so q'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine!
Vornehm' und gemeine,
erheben die Köpfe
wie verständ'ge Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren
die Predigt anhören!

Die Predigt geendet,
ein Jeder sich wendet!
Die Hechte bleiben Diebe,
die Aale viel lieben;
die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Die Krebs' geh'n zurücke,
die Stockfisch' bleib'n dicke,
die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen, vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!
Die Predigt hat g'fallen,
hat a'fallen!

8 Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras' ich am Rhein,
bald hab' ich ein Schätzkel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't,
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein;
so werf' ich mein
goldenes Binglein hinein!

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein!

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
auf's Königs sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
„Das Ringlein g'hört mein!“

Mein Schätzlein tät springen
bergauf und bergab,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein fein!

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir nur immer
dein Ringlein hinein!

9 Lob des hohen Verstandes

Einstmals in einem tiefen Tal
Kuckuck und Nachtigall
täten ein' Wett' anschlagen:
Zu singen um das Meisterstück,
gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:
Dank soll er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: „So dir's gefällt,
hab' ich den Richter wählt“,
und tät gleich den Esel ernennen.
„Denn weil er hat zwei Ohren groß,
Ohren groß, Ohren groß,
so kann er hören desto bos
und, was recht ist, kennen!“

Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
schuf er, sie sollten singen.
Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach: „Du machst mir's kraus!
Du machst mir's kraus! I-ja! i-ja!
Ich kann's in Kopf nicht bringen!“

Der Kuckuck drauf fing an geschwind
sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel g'fiel's, er sprach nur: „Wart! Wart!
Wart!

Dein Urteil will ich sprechen, ja sprechen!
Wohl sungen hast du, Nachtigall!
Aber Kuckuck, singst gut Choral! Gut Choral!
Und hältst den Takt fein innen, fein innen!

Das sprech' ich nach mein' hoh'n Verstand!
Hoh'n Verstand! Hoh'n Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
so laß ich's dich gewinnen!
Kuckuck! Kuckuck! I-ja!, gewinnen!“

10 Lied des Verfolgten im Turm

Der Gefangene

Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten;
sie rauschen vorbei
wie nächtliche Schatten,
kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger sie schießen;
es bleibt dabei:
Die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Im Sommer ist gut lustig sein,
auf hohen, wilden Heiden.
Dort findet man grün' Plätzelein,
mein herzverliebtos Schätzlein,
von dir, von dir mag ich nicht scheiden!

Der Gefangene

Und sperrt man mich ein
in finstere Kerker,
dies alles sind nur vergebliche Werke.
Denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
und Mauern entzwei:
Die Gedanken sind frei!
Die Gedanken sind frei!

Mädchen

Im Sommer ist gut lustig sein
gut lustig sein auf hohen, wilden Bergen.
Man ist da ewig ganz allein
auf hohen, wilden Bergen,
man hört da gar kein Kindergeschrei,
kein Kindergeschrei!
Die Luft mag einem da werden,
ja, die Luft mag einem werden.

Der Gefangene

So sei's, wie es will!
Und wenn es sich schicket,
nur alles, alles sei in der Stille,
nur all's in der Still, all's in der Still!
Mein Wunsch und Begehren,
niemand kann's wehren!
Es bleibt dabei,
die Gedanken sind frei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Mein Schatz, du singst so fröhlich hier,
wie's Vögelein im Grase;
ich steh' so traurig bei Kerkertür,
wär' ich doch tot, wär' ich bei dir,
ach muß, ach muß ich immer denn klagen?

Der Gefangene

Und weil du so klagst,
der Lieb' ich entsage!
Und ist es gewagt, und es ist gewagt,
so kann mich nichts plagen!
So kann ich im Herzen
stets lachen und scherzen.
Es bleibt dabei, es bleibt dabei:
Die Gedanken sind frei!
Die Gedanken sind frei!

11 Wo die schönen Trompeten blasen

„Wer ist denn draußen und wer klopft an,
der mich so leise, so leise wecken kann?“
„Das ist der Herzallerliebste dein,
steh' auf und laß mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,
die Morgenröt', zwei helle Stern'.
Bei meinem Schatz da wär' ich gern!
Bei meinem Herzallerlieble!“

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein,
sie heißt ihn auch willkommen sein.
Willkommen, lieber Knabe mein!
So lang hast du gestanden!“
Sie reicht' ihm auch die schneeweiße Hand.
Von Ferne sang die Nachtigall,
das Mädchen fing zu weinen an.

„Ach weine nicht, du Liebste mein,
ach weine nicht, du Liebste mein!
Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
wie's keine sonst auf Erden ist!
O Lieb' auf grüner Erden.
Ich zieh' in Krieg auf grüne Heid;
die grüne Heide, die ist so weit!
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
da ist mein Haus, mein Haus von grünem
Rasen.“

12 Der Tamboursg'sell

Ich armer Tamboursg'sell!
Man führt mich aus dem G'wölb,
man führt mich aus dem G'wölb!
Wär' ich ein Tambour geblieben,
dürft' ich nicht gefangen liegen!

O Galgen, du hohes Haus,
du siehst so furchtbar aus!
Ich schau' dich nicht mehr an!
Ich schau' dich nicht mehr an,
weil i weiß, daß i g'hör d'ran,
weil i weiß, daß i g'hör d'ran!
Wenn Soldaten vorbeimarschier'n,
bei mir nit einquartier'n,
wenn sie fragen, wer i g'wesen bin:
Tambour von der Leibkompanie!
Tambour von der Leibkompanie!

Gute Nacht, ihr Marmelstein'!
Ihr Berg' und Hügelein!
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier!
Gute Nacht! Gute Nacht! Ihr Offizier,
Korporal und Grenadier!

Ich schrei' mit heller Stimm':
von Euch ich Urlaub nimm!
Von Euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Franz Liszt, Légendes für großes Orchester

Franz Liszt war weit mehr als ein dämonischer Tastenmagier, der – gleich Paganini – das Publikum zu „verhexen“ verstand. Dieses landläufige Liszt-Bild, das er selbst durch sein Auftreten als Klaviervirtuose in Salons und öffentlichen Konzerten provozierte (er nannte sich einmal einen „Possenreißer und Salon-Amuseur“), hat einer objektiveren Wertung lange im Wege gestanden. Übersehen wurde, daß Liszt sich 1845 vom Virtuosenleben zurückzog und daß er als Weimarer Hofkapellmeister von 1848 bis 1861 segensreich für die Durchsetzung aller damals modernen Musik wirkte. In diesen Jahren begann sein Kompositionsstil sich zunehmend zu verinnerlichen. Dreizehn sinfonische Dichtungen hatten beispielhafte Wirkungen und gelten heute als ein ganz wesentlicher Beitrag Liszts zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Er suchte eine „Erneuerung der Musik durch ihre innige Verbindung mit der Dichtkunst“ (Liszt). Dabei kam es ihm nicht darauf an, literarische Vorlagen am Text entlang mit illustrativen Ausdrucksmitteln zu vertonen. Tonmalerische Elemente bleiben vielmehr den rein musikalischen Entwicklungen untergeordnet. Liszt wollte mit jedem Werk einen musikalischen Organismus entwickeln, der klingendes Inbild und Sinnbild der gewählten außermusikalischen Anregungen ist. Die dabei angewandte Kompositionstechnik, so sehr sie in Einzelheiten auch Berlioz und Wagner verpflichtet sein mochte, geht über solche Fremdeinflüsse entschieden hinaus. Liszt entwickelt seine Kompositionen oft aus kleinen Motivpartikeln, die sich zu melodischen Themen erweitern, dann aber, nach Art einer „entwickelnden Variation“, harmonisch, rhythmisch, dynamisch, farblich verändert werden und dabei gleichsam organisch „wachsen“ (Liszt). Liszts geniale Improvisationsfähigkeit schlägt auch hier in rhapsodischen Zügen durch. Erstaunlich ist die Klangfarbenpalette und der Reichtum an dynamischen Nuancen. Es gibt visionäre Klangbilder, die sich bereits dem atmosphärischen Impressionismus Debussys nähern. Liszts Harmonik drängt, vor allem in seinen späteren Werken, an die Grenzen der freien Tonalität. Hier haben Béla Bartók, auch Arnold Schönberg anknüpfen können.

Die zwei Legenden, deren Komposition im Oktober 1863 beendet wurde, gehören in den Umkreis jener Liszt-Werke, die man mit einigem Recht als Meditationsmusik bezeichnen kann. Gegenstand ist das Verhältnis des Menschen zur Natur: ein Thema, das Liszt immer wieder anders abgewandelt hat. Weniger steht hier eine betrachtende, romantisch-sentimentale Naturauffassung zur Debatte als eine mystische Versenkung, das Einswerden mit der Natur. Liszt suchte Gott in der Natur, die Offenbarung der göttlichen Geheimnisse. Liszt sah die Natur – mit all ihren Phänomenen und Kreaturen – mit einer großen, barmherzigen Liebe. Die Einsamkeit in der Natur, die Erfahrung naturhafter Schönheit und Größe gab der Seele des Umgetriebenen Ruhe, löste seine Trauer über die unauf lösbaren Gegensätze des Lebens, reinigte das Herz von allen dunklen Gedanken. Nicht Naturalerei, sondern mystische Einstimmung – darauf kam es ihm an. Das gibt den so entstandenen musikalischen Werken einen feierlichen, religiösen, bisweilen mystischen Zug. Es ist eine Religiosität, die sich nicht auf dogmatisierten Katholizismus festlegen läßt. Liszt hatte denn auch, obwohl mit den niederen Priesterweihen versehen, zur Kirche ein ambivalentes Verhältnis. Die Franziskus-Legenden entstanden in einer Zeit schmerzlicher persönlicher Erfahrungen. Der Tod von Liszts ältester Tochter Blandine nach der Geburt ihres Sohnes Daniel, auch die Weigerung der Prinzessin Sayn-Wittgenstein, Liszt zu heiraten, haben ihn tief getroffen und seine Hinwendung zu religiös motivierten Stoffen bestärkt. Er komponierte den „Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi“, jenen großen und reinen Lobgesang Gottes, gesungen, um die Schöpfung, die Sonne, das Leben und alle Geschöpfe zu preisen, ein Gesang aus großer Liebe und Demut. Ein Thema aus diesem „Cantico“ nahm Liszt in die Legende „**San Francesco d'Assisi**“ hinüber, die er – so die Schlußbemerkung der Partitur – als Vorspiel zum „Cantico“ verstanden wissen wollte. Angeregt wurde „San Francesco d'Assisi“ durch die Erzählung von der Vogelpredigt Franz von Assisis in den „Blümlein des heiligen Franziskus“. Thomas von Celano berichtet in seiner Lebensgeschichte Franz von Assisis, daß die Vögel vor ihm nicht davonglogen. „Darüber erfüllte ihn große Freude, und er bat sie demütig, sie sollten doch das Wort Gottes hören. Und er sagte zu den Vögeln: ‚Meine Brüder Vögel, gar sehr müßt ihr den Schöpfer loben und ihn lieben. Denn er hat euch Gefieder zum Gewand, Fittiche zum Flug und was immer ihr nötig habt, gegeben. Gott läßt euch in der reinen Luft leben; weder säet noch erntet ihr, und doch schützt und leitet er euch, ohne daß ihr euch um etwas

kümmern braucht. 'Bei diesen Worten jubelten die Vögel.' Liszt versuchte in seiner Komposition, die Grundstimmung dieser Legende wiederzugeben. Der Andante-Satz ist erfüllt von großer Zartheit und Zärtlichkeit. In das Gezwitscher der Vögel hinein ertönt mit ruhigen, sanften, wie beschwörenden „Worten“ die Predigt des Heiligen. Einige Passagen des Werkes wirken in ihren Klangwirkungen wie eine Vorwegnahme Debussys und Messiaens.

„**San Francesco di Paolo**“ wurde durch ein Bild von Edward Steinle angeregt, das den Franziskus von Paolo über die aufgewühlten Wogen schreitend darstellt: Ausdruck für einen Glauben, der auch das Unwahrscheinliche möglich macht. Der Gläubige ist auf wunderbare Weise gehalten von der Hand Gottes, auch wenn die Elemente wüten. Das Andante maestoso dieser Legende entwickelt sich aus einem lapidaren, fest umrissenen, wie unumstößlichen Thema, das immer mehr an Intensität gewinnt, gestützt durch Akkorde und Harmonien über unruhig beginnenden Baßbewegungen, in denen man das Wogen des Wassers hören mag. Die Komposition durchschreitet alle Stufungen der Dynamik.

Die beiden Legenden, deren Autograph 1975 in die Hände von Friedrich Georg Zeileis kam, wurden von diesem nach der Handschrift Liszts übertragen und zu einer „heute praktikablen, lesbaren und spielbaren Partitur“ eingerichtet, „ohne dabei die strengen Kriterien einer Urtextausgabe außer Acht zu lassen“ (Zeileis). Der Herausgeber macht glaubhaft, daß die Orchesterfassung als die ursprüngliche Fassung des (dann) auch in einer Klavierversion vorliegenden Doppelwerkes angesehen werden kann. Die Klavierfassungen „St. François d'Assisi. La predication aux oiseaux“ und „St. François de Paule marchant sur les flots“ wurden von Liszt am 29. August 1865 in Pest öffentlich uraufgeführt, vorher aber im privaten Zirkel gespielt. Veröffentlicht wurden sie 1866 in Pest und Paris. Nur die Orchesterfassung zeigt das ungewöhnlich reiche Farbenspektrum beider Werke.

Hans Joachim Schaefer

Olivier Messiaen, Oiseaux exotiques

Olivier Messiaen, geboren 1908 in Avignon, von 1919 bis 1930 am Pariser Conservatoire ausgebildet (u. a. bei Paul Dukas und Marcel Dupré), seit 1931 Organist an St. Trinité, Paris, seit 1936 auch als einflußreicher Lehrer verschiedener Musik-Disziplinen tätig, hat durch sein Werk und seine Lehre viele zeitgenössische Komponisten nachhaltig beeinflusst. Zu ihnen gehören Hans Werner Henze, Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez. Seine Kompositionstechnik ist vielfältig und oftmals heterogen. Sie stützt sich auf indische Ragas, griechische Rhythmen, Gregorianik, Kirchentonarten, die Polyphonie und Isometrie der Notre-Dame-Schule, besonders auf Guillaume de Machaut, auf die barocke Orgelmusik Nicolas de Grignys, auf Hector Berlioz, Claude Debussy, Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Edgar Varèse, auf Arnold Schönberg und Anton Webern. All diese auf „Gültigkeit von Ererbtem“ und auf die „Bedeutung historischer Zusammenhänge“ befragten Einflüsse kombiniert, schichtet und verschmilzt Messiaen in seiner eigenen Musik, die mystische Gottversunkenheit und ausgeklügelte konstruktive Organisation auf manchmal merkwürdige Weise miteinander verbindet. Außerdem hat Messiaen eigene Tonsysteme entwickelt, die das Ausdrucksspektrum und die strukturellen Organisationsmethoden der modernen Musik bereichern.

Primär ist Messiaen ein Klang-Mystiker. Sein katholisches Sendungsbewußtsein hat ihn immer wieder dazu getrieben, Musik allein „Zum Lobe Gottes“ zu komponieren: Musik als Akt des Glaubens. Christliche Themen spielen daher eine bestimmende Rolle. Werke wie „L'Apparition de l'Eglise éternelle“ (1932), „L'Ascension“ (1934), „La Nativité du Seigneur“ (1936) sind dafür ebenso Zeugnisse wie das 1940 entstandene „Quatuor pour la fin du Temps“, das den Einfluß Messiaens auf die jüngeren zeitgenössischen Komponisten eingeleitet hat.

Aber nicht nur dezidiert religiöse Themen sind in diesem Zusammenhang für Messiaen wichtig: Gott offenbart sich in seiner Schöpfung, in aller Natur und Kreatur. In der ganzen Spannweite ihrer oft gegensätzlichen Erscheinungen wendet Messiaen sich der Natur, dem Geistlichen im Weltlichen zu. 1946, im Jahre, in dem die überdimensionale „Turangalila-Sinfonie“ entstand, äußerte Messiaen: „Ich kann sagen, daß meine Vorliebe auf eine schillernde, verfeinerte, ja wollüstige Musik – wohlverstanden, nicht sinnlich gemeint – gerichtet ist. Auf eine zarte und heftige Musik, voll

von Liebe und Ungestüm. Auf eine Musik, die sich wiegt, die singt (Ehre sei der Melodie, der melodischen Phrase!). Auf eine Musik, die neues Blut ist, eine sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf. Eine Musik wie Kirchenfenster, ein Wirbel von komplementären Farben. Eine Musik, die das Ende der Zeiten ausdrückt, die Allgegenwart (Gottes), die verklärten Leiber, die göttlichen und die übernatürlichen Geheimnisse. Ein „theologischer Regenbogen“. Und an anderer Stelle: „Eine wahre Musik, eine geistige Musik, die ein Glaubensakt ist, eine Musik, die alle Gegenstände berührt, ohne je die Berührung mit Gott zu verlieren“.

Das schließt Weltzugewandtheit ein. Sie ist bei Messiaen zeitlebens eine leidenschaftliche Hinwendung zur Natur. Natur: Das sind Landschaften, Stimmungen, Licht und Atmosphäre, Spiel der Wolken und Wasserfall, all die abertausend Geräusche des Lebens. Das ist auch die Musik der Sphären, eine „Musik, die etliche, noch ferne Sterne heranholt“ (Messiaen), die Musik der Atome, die Musik der Bewegungen des menschlichen Körpers. Vor allem aber, und immer wieder: Die „Musik“ der Vögel. „Hören Sie den Vögeln zu, das sind große Meister!“ hatte sein Lehrer Paul Dukas ihm geraten. Aber Messiaen wußte es schon längst. Systematisch hat er die Stimmen der Vögel studiert, analysiert und bewundernd aufgeschrieben, oft mit Hilfe von Ornithologen. „Durch die Mischung ihrer Gesänge bringen die Vögel äußerst raffinierte Verflechtungen rhythmischer Ostinati hervor. Ihre melodischen Wendungen übertreffen an Fantasie die menschliche Vorstellungskraft“ (Messiaen). Originale Vogelstimmen wurden Basismaterial für Kompositionen wie „Oiseaux exotiques“ (1955/56), „Réveil des oiseaux“, „Catalogue d'oiseaux“ (1959), „Chronochromie“ (1960). Die Stimmen einheimischer, überseeischer und exotischer Vögel wurden hier auf rhythmische, melodische, modale, klangfarbliche Bestandteile und Intensitäten hin analysiert und dann einer strengen Organisation unterworfen, bei der kein Klangereignis mehr dem Zufall überlassen bleibt. Obwohl dabei rational, ja mathematisch geordnete Kompositionen entstanden, haben sie durch ihre erstaunlich subtilen Klängmischungen doch ein hohes Maß an spontaner Wirkung auf die zuhörenden Sinne, und man spürt auch hier eine glühende, zuweilen ekstatische Intensität: Ausdruck eines tieferen Mystizismus.

„Oiseaux exotiques“ für Klavier, Bläser und Schlagzeug, 1955/56 entstanden, 1985 überarbeitet, basiert – wie der Komponist schreibt – auf „Stimmen exotischer Vögel aus Indien, China, Malaysia, Nord- und Südamerika und von den kanarischen Inseln“. In einem genauen Katalog werden 47 verschiedene Vogelarten angegeben. „Das Soloklavier bringt in seinen Kadenzen vor allem Rufe der folgenden Vögel: indischer Mainate, chinesischer Leiothrix, amerikanische Walddrossel, virginischer roter Kardinal, Paperling oder Bobolink, Katzevogel oder karolinische Spottdrossel, indische Schamadrossel“. Das „Schlagwerk“ benutzt indische und griechische Rhythmen. Messiaen gibt sie im einzelnen an. Die Namen sagen nur dem spezialisierten Musikologen etwas, aber ihre unterschiedlichen Strukturen ergeben ein unerhört differenziertes Gewebe von einander sich überlagernden und durchkreuzenden Rhythmen, das dem Zuhörer sinnlich wahrnehmbar bleibt, ebenso wie das Geflecht der Motive, die sich auf die Stimmen der erwähnten 47 Vogelarten stützen. Messiaen gibt in seinem Kommentar Einzelheiten über die Vögel an: Biotop, Farben des Gefieders, Stimmcharakteristika. So schreibt der Komponist (hier gekürzt) u. a.: „Der indische Mainate stößt einzelne Schreie aus, die dem menschlichen Wort ähnlich sind. – Der Baltimoretrupial singt fröhliche Vokalisieren. – Der virginische rote Kardinal hat einen sehr scharfen, schnellen und flüssigen Gesang. Jede Strophe enthält eine verschiedene melodische Floskel, die ziemlich kurz ist und 2, 5 und selbst 7–mal wiederholt wird. – Der Prairie-Hahn bringt ein seltsames Glucksen hervor, das an ein entferntes Jagdhorn erinnert. Kontrastierend hierzu sind die scharfen Schreie, die langsam in tiefere Tonlagen auslaufen. – Der Orpheusspötter singt schrille, stakkatoartige, aber harmoniereiche Strophen; die litaneiähnlichen Wiederholungen lassen an unsere Singdrossel denken. – Die Schamadrossel ist ein wunderbarer Sänger mit großem Repertoire: rhythmische Schläge, vielfältiges Gezitscher, in dem sich sehr scharfklingende Melodien wie die der Amsel finden, nachtigallenähnliches Schlagen auf zwei getrennten Tönen, und endlich helle Fanfaren von metallischem Klang, klar und fröhlich, die den Refrain bilden.“

„Klar und fröhlich“ wirkt diese ganze Komposition. Sie ist ein „Refrain“, eine der ungezählten Wiederholungen von Messiaens Bekenntnis: „Soli Deo Gloria“.

Hans Joachim Schaefer

Gustav Mahler, Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

Das Schaffen Gustav Mahlers konzentriert sich auf Lieder und sinfonische Werke. Beide Bereiche treten bei ihm in mancherlei Wechselbeziehungen, sind nur zwei Aspekte eines einigenden Verständnisses von Musik.

Die Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“, insgesamt 24, sind ursprünglich für Singstimme und Klavier vertont. Einige gingen in die Sinfonien Nr. 2, 3 und 4 ein und wurden dafür orchestriert, andere erschienen in gesonderten Orchesterfassungen. Die Entstehungszeit erstreckt sich über den Zeitraum von 1888 bis 1901. Eine genaue Chronologie hat Mahler selbst nicht mitgeteilt. Auf eine diesbezügliche Frage Ludwig Karpats antwortete er am 2. März 1905: „Meines Wissens sind die Wunderhornlieder nur vereinzelt komponiert worden. Also ein kleiner Unterschied ist es schon, wenn ich bis zu meinem 40. Lebensjahr meine Texte – sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu) – ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt habe. – Aber ich denke, die Priorität nach dieser Richtung aufrecht erhalten zu wollen wäre müßig. – Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder anderen Art ‚Literaturpoesie‘ wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haar verschrieben habe.“

Wie sehr Mahler selbst geschriebene Texte, wie die zu den 1884/85 in Kassel entstandenen „Lieder eines fahrenden Gesellen“, inhaltlich, der Wort- und Bildwahl nach, in Grundton und Ausdruck den Volksdichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn“ annäherte, beweist jeder Textvergleich. Es ist daher auch mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Mahler die zwischen 1805 und 1808 von Achim von Arnim und Clemens Brentano vorgelegte Sammlung volkstümlicher Liedertexte aus mehreren Jahrhunderten nicht erst 1888 in Leipzig bei Beginn seiner Wunderhorn-Vertonungen kennengelernt hat, sondern wohl schon in Kassel.

Die Frage der Chronologie der Wunderhorn-Vertonungen Mahlers wurde 1929 von Fritz Egon Pamer mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit beantwortet. Bezogen auf die 12 Lieder, die heute zu hören sind, ergibt sich danach die Reihenfolge: 1892 entstanden „Der Schildwache Nachtlied“, „Verlor'ne Müh“, „Trost im Unglück“, „Wer hat dies Liedlein erdacht“; 1895 „Das irdische Leben“, „Des Antonius von Padua Fischpredigt“, „Rheinlegendchen“, „Lied des Verfolgten im Turm“, „Wo die schönen Trompeten blasen“, „Lob des hohen Verstandes“; 1899 „Revelge“ und als letztes 1901 „Der Tamboursg'sell“.

Die Texte hat Mahler nicht wörtlich übernommen. Er änderte sie nach ihm wichtigen musikalischen Gesichtspunkten. Die Änderungen beziehen sich auf Rechtschreibung, Zeichensetzung, Wortlaut, auf Kürzungen und auf Verschmelzungen verschiedener Varianten.

Die ausgewählten Lieder entsprachen vor allem seinem eigenen, von Kindheit an geprägten Lebensgefühl. Sie entsprachen auch jenen Weisen von Liebe und Tod, von Sehnsucht und Verlassenheit, von Wanderburschen und Mädchen, von Gefangenen und Landsknechten, wie er sie als Kind in Iglau gehört, auch nachgesungen hatte. Diese Volksweisen bildeten zeitlebens einen Schatz, von dem Mahler zehren konnte. Viele seiner musikalischen Themen nahmen Ton und Farbe jener Weisen an. Nur wurden sie nicht tongetreu zitiert. Vielmehr erfuhren sie eine völlige Umschmelzung ins Eigene. Sie erschienen jetzt vor einem unheimlichen, ungeborgenen Hintergrund, der Vertrautes in Unvertrautes verwandelte. Stärker noch als in den Texten ist bei Mahler das Zerbrechliche, Zerbrechende und Zerbrochene betont, Groteskes und Verzerrtes auch. Da kommen Katastrophen in den Klängen hoch, manch Erschrecken. Das ist erfüllt von Ängsten. Jeder Marschrhythmus, dem Kind Mahler von den Iglauer Kasernen her vertraut, erhält ein Gefälle, ja einen Sog zum Tode hin. Jedes militärische Signal, das zu Gehorsam oder Kampf ruft, hat hier einen Anhauch von Jüngstem Gericht, vom Ende aller Tage. Schon die alten Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ zeigten oft eine merkwürdige Ambivalenz von Altväterlich-Heimeligem, von scheinbarer Geborgenheit und aufschreckender Ungeborgenheit. Mahler hat das in seiner Musik noch verschärft.

„Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie“, dieser Satz aus dem oben zitierten Brief Mahlers an Karpath ist in der Tat ein Schlüsselwort für das Verständnis seiner Vertonungen. „Natur

und Leben“ war für Mahler das eigentliche Thema der ausgewählten Wunderhorn-Lieder. Mahler selbst erlebte die Natur in all jenen Grundspannungen und unauflösbaren Antinomien, von denen auch sein persönliches Leben bewegt und erschüttert wurde. Für Sentimentalität, für liederseelige „Romantik“ war hier kein Platz, auch nicht für bloße Stimmungen. Mahler sagt einmal, seine Musik sei „immer und überall nur Naturlaut“. Und er wies darauf hin, „daß diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und Lieblichem ist . . . Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von ‚Natur‘ sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. – Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand“ (18. Februar 1896 an Richard Batka). Wichtige Worte, wichtige Verständnishilfen in diesem Zusammenhang. Dionysos/Pan: Das verweist auf Erfahrungen von antiker Größe, von tragischer Unabdingbarkeit. Sie übersteigen jede Idylle, alles Harmlose, Gemütliche, Sentimentale. Sie brechen den oft zitierten „Volkston“ Mahlerscher Lyrik jäh auf. Er ist ungemütlich, von tiefer Trauer erfüllt. Aber war denn der „Volkston“ der Märchen und Volkslieder je so gemütlich und sentimental gewesen, wie man es lange hat wahrhaben wollen? „Natur und Leben“: Werden und Vergehen, Fruchtbarkeit und Verfall, Ekstase und Trauer, Zusammenfügung und Zerstörung, Liebe und Tod – das waren letztlich Mahlers innerste Erfahrungen, die er in seinen Liedvertonungen und in seinen Sinfonien immer wieder neu und anders ausdrücken wollte. Hier ist persönlichste Offenbarung in Klängen und zugleich Ausdruck einer objektiven, allgemeinen, allumfassenden Erfahrung von Leben und Natur: Das Ergriffensein vom Leben, einfach hingenommen, gleichgültig ob es den Menschen trägt oder niederwirft. Auch dies ein Akt des Glaubens, Offenlegung des Geistlichen im Weltlichen. Hans Joachim Schaefer

Ausgaben

Franz Liszt: Manuskript Dr. Friedrich Georg Zeileis

Olivier Messiaen: Universal Edition 13007

Gustav Mahler: Universal Edition

Seminar II

Hermann Danuser

Einführung in das Chor- und Orchesterkonzert

Donnerstag, 24. Oktober 1985

20.00 Uhr Stadthalle, Festsaal

**Chor- und Orchester-
konzert**

„Musik als Vorschein des Lebens“

Gastkonzert des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt

Marianne Mosa, Sprecherin (Persephone)

Christiane Baumann, Sopran

Wolfgang Müller-Lorenz, Tenor

Peter Lika, Baß

Kölner Rundfunkchor, Einstudierung Herbert Schernus

Kinderchor Cantamus Kassel, Einstudierung Hubert Dapp

und Marion Müller

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Leitung David Shallon

Igor Strawinsky
(1882–1971)

„Perséphone“

Melodram in drei Teilen nach Worten von André Gide

für Sprecherin, Tenor, Chor und Orchester

Deutsche Übertragung von Fritz Schröder

I Perséphone ravie / Der Raub der Persephone

II Perséphone aux Enfers / Persephone in der Unterwelt

III Perséphone renaissante / Die Wiedergeburt der Persephone

Pause

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

„Christ lag in Todesbanden“ BWV 4

Kantate zum Ersten Osterfesttag

für Sopran, Tenor, Baß, Chor und Orchester

Igor Strawinsky, Perséphone

I. Der Raub der Persephone

Eumolpus

Demeter namenreich, o mächt'ge Göttin du,
Mit reifer Frucht füllest du die Erde,
Du gibst unsern Feldern das Korn,
Laß uns hier dein Mysterium schau'n
Vor allem Volk, das dir sich neigt.
Du hast Persephone, dein Kind,
Den Nymphen anvertraut,
Die Tochter, die du liebst;
Sie bringt den Frühling auf die Erde.
Sie liebt die Blumen, die auf Wiesen blüh'n.
Wie es geraubt dir wurde, dein Kind,
Wie es war, berichtet uns Homer.

Chor

Bleibe bei uns! Persephone, Prinzessin,
bleibe bei uns.
Des Sommers Königin, Demeter, die dich liebt,
Hat dich uns anvertraut.
Ach bleib' bei Blumen, Vogelsang!
Bleib', wo der Bach dich küßt, wo sanft
ein Windhauch weht.
Wo froh die Sonne schmückt die Wogen!
Bleibe bei uns, Persephone, Prinzessin,
Bleibe bei uns in Glück und Seligkeit.
Sieh', heut erwacht der erste Morgen.

Persephone

Ein flücht'ger Zephyrwind liebkost
mein Blütenfeld!

Chor

Komm, komm, spiele mit uns, Persephone.
Komm spiele mit uns.
Sieh', wie der Wind die Blume küßt!
Sieh', es erglöh't der erste Morgen!
Rings lacht die Welt wie unser Herz;
Was dein Auge erblickt ist Frohsinn.
Komm, spiele mit uns, Persephone,
Komm, spiele mit uns, heiter lacht die Flur.

Persephone

Ich höre süß und lind das erste Morgenlied
der Welt.

Chor

Morgenlicht berauschend,
O Sonnenstrahl neugeboren,
Blütenflor taubenetzt.
Folge doch, o, schließ dich nicht
Treuem Rat, zart gegeben!
Laß in dir, was die Zeit
Späterhin bringt, bestehn.

Persephone

Doch sieh', was heimlich geschieht
Des Windhauchs liebkosendes Wehen,
Läßt selbst in verzagtem Gemüt
Machtvoll die Liebe erstehn!

Chor

Glockenblume, Veilchen, Primel, Anemone,
Hyazinthe, Akelei, Verbene, Lilie, Margerite,
Und all die bunte Frühlingswelt.
Doch von all der ganzen Blumenpracht
Ist die Narzisse die allerschönste!

Eumolpus

Blüte der Narzisse, dein süßes Duften,
Wer es atmet, schaut ein fremdes Land,
Schaut in Plutos unbekanntes Reich.

Chor

Nimm dich wohl in acht
Und hüte dich davor,
Daß du nicht erstrebst
In allzugroßer Liebe,
Was du hast erschaut!
Ach, flieh die Nähe der Narzisse,
Nein, pflücke diese Blume nicht!

Eumolpus

Blüte der Narzisse, dein süßes Duften,
Wer es atmet, schaut ein fremdes Land,
Schaut in Plutos unbekanntes Reich.

Persephone

Ich seh' auf Asphodelenwiesen der Toten
bleiche Schatten.
Ohne Ende stumm sie vorüberfließen!
Ein ganzes Volk, das keine Hoffnung kennt.
Voll Trauer, ohne Rast, wesenlos verblaßt.

Chor

Pflücke diese Blume nicht, pflücke sie nicht!
Hüte dich davor,
Daß du nicht erstrebst
In allzugroßer Liebe,
Was du hast erschaut!
Komm, komm, spiele mit uns.
Komm, Persephone, spiel mit uns!

Eumolpus

Wisse denn, Persephoneia,
Ein ganzes Volk harret deiner,
Ein Volk, das kein Hoffen mehr kennt,
Ein Volk, dem kein Frühling mehr lacht,
Ja, Persephone, ein Volk verlangt dich!
Wisse, dein Mitleid gibt zur Braut dich
Dem Beherrscher des Schattenreichs.
Du wirst hinuntergeh'n
Und wirst die Schatten trösten.
Dein Jugendlächeln macht ihr Dasein
wieder lichter.
Dein Frühling wird die Armen trösten und
erfreu'n!
Komm, komm du wirst gebieten über die
Schatten der Toten.

Persephone

Nymphen, Schwestern, traute Gespielen,
Wie könnt ich singen und lachen, vereint
mit euch,
Wenn all mein Fühlen nicht dorthin zieht,
Wo ich Wartende schaute? Laßt mich fort!

II. Persephone in der Unterwelt

Persephone

O leidend Volk der Schatten, du rufst mich!
Sieh', ich komme!

Eumolpus

So nun hat es erzählt Homer uns,
Daß der Herr der Dunkelheit, der finst're
Pluto

Persephone der Mutter raubte
Und so auch der Erde den Frühling.

Chor

Hier auf diesem Lager ruht sie
Und wir hüten ihren Schlaf.
Der sie sanft noch hält umfassen,
Ach, sanft umfassen, seht o seht:

An das Herz noch drückt sie, an das Herz
Die Narzisse, deren Duft
Ach, das Mitleid ihr, das Mitleid ihr geweckt.
Hier auf diesem Lager ruht sie
Und wir hüten ihren Schlaf.

Persephone

Sagt, wo bin ich erwacht, welch seltsames
Reich umgibt mich?
Brach der Abend herein, oder beginnt schon
der Tag?

Chor

Hier wird nichts mehr vollendet,
Hier verfolgt jeder nur,
Er verfolgt ohne Säumen
Was entschwindet und flieht.

Eumolpus

Und das Ende der Zeit bringt das ewige
Leben.

Persephone

Was soll ich hier tun?

Chor

Über Schatten gebieten!

Persephone

Ihr klagenden Schatten, was tut ihr?

Chor

Ach, wir harren an den Ufern der
Unendlichkeit,
Wo die Wogen träge fließen der
Vergessenheit!
Schweigend schöpfen mit den Schatten
Lethewasser wir.
Ach, wir trinken und wir finden kein
Verweilen hier.
Nichts wird vollendet, es gibt kein Säumen.
Jeder verfolgt, was ihm entflieht.

Persephone

Was kann zu Eurem Glück ich tun?

Chor

Sie sind nicht unglücklich hier, die Schatten.
Den Haß und die Liebe,
Traurigkeit und Neid auch
Kennt niemand hier. Es ist bestimmt,
Daß im Hades alle Schatten
Den Schein des Lebens nur weiterführen.
Rede, ach erzähl uns vom Frühling,
Persephone, rede!

Persephone

Geliebte Mutter!

Ach, Persephone weilt nimmer bei dir,
Doch denkt beglückt sie immer noch
An den Blumenduft, ans gold'ne Ährenfeld,
Erfüllt von Fröhlichkeit,
An die Schönheit deiner Welt.
Doch hier im Schattenreich muß trauernd sie
erblicken,
Daß Blumen bleich erblühen am Tage ohne
Ende.
Des Letheflusses Rand nur weiße Rosen
schmücken,
Und arme Schatten sich an einen Sommer
freu'n,
Der doch ein Abglanz nur des irdischen kann
sein.

Chor

Ach erzähle uns weiter
Persephone, rede!

Persephone

Wer ruft mich?

Chor

Pluto!

Eumolpus

Zu herrschen kommst du her,
Nicht um gerührt zu sein, Persephone,
Und hoff' nicht, daß du dich hier
hilfsbereit kannst zeigen!

Wer, wer, und sei er ein Gott,
Kann seinem Schicksal je entgeh'n?
Bestimmt ist dir zu werden Königin,
So nimm dein Schicksal an!
Leer' diesen Becher Lethe nun,
Er bringe dir Vergessenheit.
Das Volk der Unterwelt reicht ihn dir
Mit allen Schätzen der Erde!

Persephone

Nein, nehmt zurück die Kostbarkeiten!
Die unscheinbarste Blume auf den weiten
Wiesen ist genug,
Sie dient viel besser mir als Schmuck!

Chor

Hermes komm!
Kommt des Tages Stunden
Und der Nacht!

Eumolpus

Persephone wies von sich,
Wer auch immer versuchte, sie zu erfreu'n.
Doch Hermes hofft noch,
Daß er allein es vermöchte,
An ihre Mutter sie mahnend, Persephone zu
gewinnen;
Durch eine reife Frucht vom Baume,
Der dort steht, wo Tantalus leidet Qual.
Drum pflückt er den schönsten der Äpfel.
Selbst hier unten entstrahlt ihm ein Restchen
von Licht.

Und dann reicht er ihn Persephone,
Die sich wundern muß
Und staunen,
Hier zu finden
In der Nacht
Einen Schein der Tageshelle,
Einen Strahl der lichten Erde
Und die Farben einer Erdenfrucht.
Und seht, jetzt faßt sie Vertrauen,
Und mit Lachen nimmt sie die goldene Frucht
Lächelt und beißt dann begierig hinein.
Doch Hermes enteilet und Pluto lacht jetzt
beglückt!

Persephone

Wo bin ich, was geschah?
Was hat mich so verwirrt?
Ach, Schwestern, sagt mir doch
War's der Genuß der Frucht,
Daß meine Seele nun die Erde wieder sucht?

Chor

Du trägst noch am Herzen geborgen
Die Narzisse.
Kannst du nicht durch ihr Duften
Die Wiesen erschau'n und die Mutter?
So wie du von oben erschautest
Das Reich der Schatten
Und sein Lethe trinkendes Volk?

Persephone

Kommt näher, helft mir treue Schatten!
Die schönste Blume, die wir hatten
Oben im Frühlingsfeld,
Ich hab sie mitgebracht zur Unterwelt.
Zu ihr will ich mich fragend neigen.
Was wird sie mir wohl zeigen?

Chor

Den Winter!

Persephone

Wohin seid ihr entflohn,
Ihr Lieder, froh' Geleit der Liebe? . . .
Ach, die Welt zeigt mir nur Todesspuren,
Die Wiesen blumenlos, die fruchteleeren
Fluren
Erzählen den Verlust der frohen Jahreszeit.
Nicht mehr vom Bergeshang ertönen
Hirtenlieder,
Kein Flötenspiel klingt hell von Hain und
Wiesen wieder.
Die weite Erde scheint zu seufzen lang und
schwer.
Sie hofft vergebens auf des Frühlings
Wiederkehr.

Chor

Du bist Frühling, du!

Persephone

Laßt mich nur traurig sein
Und fühlt mit, was ich leide!

Chor

Sage doch, was du siehst!

Persephone

Die Flüsse sind erstarrt.
Durch öde und verschneite Gefilde hör'
ich nicht

Die Bäche munter fließen;
Ihr Murmeln ist erstickt,
Denn Eis und Kälte schließen sie zu.
Im dunklen Wald seh ich
In Nacht und Wind die Mutter,
Wie sie Persephone, ihr Kind, sucht.

Chor

Doch Persephone weilt,
Wo der Zeitstrom enteilt.

Persephone

In wildem Dorngestrüpp, abseits vom Wege
Sucht sie und irrt umher, die Fackel in
der Hand.
Das knorrige Geäst, der Sturmwind und
spitze Steine
Verletzen ihre Haut, zerreißen ihr Gewand.
O Mutter, suche nicht!
Die Tochter, die dich sieht,
Sie wohnt im Schattenreich.
Für immer von dir schied sie. —
Dränge doch mein Rufen zu dir in jenes Land!

Chor

Nein, Demeter kann nicht Persephone rufen
hören!

Eumolpus

Arme Schatten, ihr seid verzweifelt.
Doch der Winter kann nicht ewig währen! –
Demeter naht sich nun dem stolzen Eleusis,
Dort gibt ihr der König Seleucus
Ihr in zarte Obhut ein neugeboren Kind,
Demophoon,
Der einst wird sein Triptolemos.

Persephone

Demeter legt, ich seh' es,
In eine Wiege jetzt voll Feuerglut das Kind
Und es bleibt unverletzt.

Eumolpus

Dem Erdenios willst du das Kind entreißen,
oh Göttin!
Den Sterblichen willst du zum Gott erhöh'n;
Und du gibst ihm nicht Erdenspeise,
Sondern nährst ihn mit Ambrosia und Nektar.
Und so wächst und gedeiht das Kind und
lacht ins Leben.

Chor

So wird neu auch ersteh'n in den Seelen die
Hoffnung.

Persephone

Ich sehe, wie am Strand im Gleichmaß mit
den Wogen
Jetzt meine Mutter auf ihrem Arm das Kind
wiegt
In herber Seeluft wird der Knabe
großgezogen.
Nackt setzt sie ihn nun aus dem Wetter und
dem Wind.
Schön ist er, sonnenbraun und wächst zur
Männlichkeit,
Und strahlend stürmt voran er in
Unsterblichkeit.
Heil dir, Demophoon; mein Herz schenkt dir
Vertrauen.
Werd' ich durch dich die Welt in neuer
Blüte schauen?
Den Menschen wird von dir der Ackerbau
besichert,
Wie meine Mutter dich ihn hat gelehrt.

Chor

Durch deine Schaffenskraft, durch Liebe
ist's geschehn:
Persephone wird neu zum Leben auferstehn!

Persephone

Was sagt ihr? Ich darf fort aus diesem
Reich der Schrecken?
Mein Lachen soll im Feld die Blumen wieder
wecken?
Ich werde Königin?

Chor

Fürstin der Erde und des Frühlings, nicht
des Schattenreichs!

Persephone

Demeter wartet schon. Sie wird mit offenen
Armen die Tochter,
Die ihr neugeboren ist, im Sonnenlicht
empfangen,
Das auch den Schatten schenkt Erbarmen.
Die Todesporten sprengt! Kommt mit!
Und wir gelangen fort aus Plutos' finstern
Reich.
Sehen wieder Gezweig im Frühlingswind
Sanft schaukeln auf und nieder.
Die Sonne ruft uns! Kommt, daß unser Lied
sie heile!
Mein irdischer Gemahl, Triptolemos,
du Strahlender,
Wenn du mich rufst, eil ich zu dir!
Wie bliebe ich fern, da ich dich liebe!

III. Die Wiedergeburt der Persephone

Eumolpus

Und es geschah, so erzählt Homer,
Daß Demophoon
Hat Persephone wieder zurückgebracht der
Mutter
Und schenkt der Erde so den Frühling.
Hoch oben auf einem Hügel,
Der die Zukunft beherrscht und die
Gegenwart,
Baute Griechenland, dankerfüllt, für
Demeter ein Heiligtum.
Ein frohes Volk eilt dorthin.
Triptolemos führt Demeter her,
Seine Sichel glänzt weithin.
Ihnen geben Nymphen treu' Geleit hierher.

Chor und Kinderchor

Kommet zu uns, ihr Menschenkinder!
Empfanget uns, Töchter der Götter!
Wir bringen euch uns're Gaben,
Lauter Blumen:
Lilien, Krokus, Enzian, Ranunkeln,
Anemonen;

Blütensträube für Persephone,
Ährengaben für Demeter!
Die Saaten sind jetzt noch grün,
Gold ist nur der Roggen schon.
O Göttin, Sommerkönigin,
Beglücke uns mit deinem Sonnenschein!
Kehre zurück, o Persephone,
Spreng auf deine Totengruft,
Du Geist des Totenreichs, zünde die
Fackel an,

Dich ruft Demeter!
Triptolemos entreißt sich das Gewand der
Trauer,
Das ihn noch bedeckt,
Und er streut nun Blumen rings um den
Totenschrein.

Tut euch auf, Ihr Schicksalporten,
Erlöschner Brand, tote Fackeln,
Entflammet neu, es ist Zeit!
Endlich Zeit ist es,
Daß du scheidest aus dem Bereich der Nacht.
Frühling!

Noch halb gebannt von Schlummer,
Sieht erstaunt Persephone
Sich aus dem Hades befreit.
Und sie geht jetzt wie vom Schlafe trunken,
Weiß es selbst nicht, ist sie noch lebend.
Doch sie lebt, sie lebt!
Schatten hält dich noch umfängen!
Taumelnd schreitet Persephone
Wie benommen noch von der Nacht.
Doch jeder Schritt, den du wandelst,
Läßt eine Rose erblühen,
Weckt frohen Vogelgesang.
Jetzt wird auch dein Gang gelöster.
Und im Tanze nun wiegst du dich, kündend
allen neues Glück.
Hingegeben ganz der Wonne,
Und die Sonne lockt die Blumen, zart küßt
sie Blüte und Blatt.

Alles auf der weiten Erde
Lacht und trinkt berauscht die Sonne;
Und du eilst jetzt hin zum Licht.
Doch warum willst du nicht reden?
Sei nicht so ernst und so schweigsam!
Liebe erwartet dich doch!

Rede, sag, was ist es,
Rede doch!
Was hält verborgen Winternacht?
Kommt mit dir geheime Kunde uns
Aus des Hades offnem Tor?
Sag, was du sahst im Totenreich?

Persephone

Persephone ist nun zur Mutter heimgekehrt.
Die Erde hat vertauscht des Winters

Trauerkleid

Mit buntem Blumenschmuck, den sie so lang
entbehrt.

Ihr Nymphen, Schwestern, hier versammelt
wieder seid ihr

Auf grünem Rasen zur Freude der
Menschenkinder.

Mein irdischer Gemahl Triptolemos,
Schon keimt die Saat, die du gesät,
Sie sprießt und wächst, bis reif die goldne
Ernte steht.

Allein das Schicksal will's,
Wie auf den Tag die Nacht folgt,
So muß auf den Herbst der kalte Winter
kommen.

Zu ändern dies Gesetz steht nicht in
deiner Macht.

Es naht der Tag, an dem ich wieder dir
genommen sein werde.

Jetzt noch ist Persephone bei dir, um
Gattin dir zu sein.

Doch dringt der Ruf zu ihr, so geht sie hin,
Hälst du sie auch noch so fest umfassen,
Es gibt kein Bitten, kein Verlangen!

Denn unabwendbar ist:
Ich muß hinuntergeh'n zu Pluto,
Der doch ist mein and'rer Gemahl, dort in
der Schattenwelt.
Ich muß zu ihm, und lindern alle Not und
trösten alle Quahl.
Mein liebevolles Herz wird nun den Weg
beschreiten,

Der in die Tiefe führt.
Es bleibt mir keine Wahl!
Hermes, der Bote, naht. Er wird mich
hingeleiten.

Ich brauche keinen Zwang.
Ich geh aus freien Stücken,
Wohin mich nicht Gesetz,
Nein, Leid und Liebe schicken.
Ich werde Schritt für Schritt die Stufen
niedersteigen,
Bis meinem Auge sich der Menschheit Leiden
zeigen.

Eumolpus und Chor

Nun hüll dich ein in dunkle Schleier
Und mach dich auf den Weg sogleich!
Trag stolz als Königin das Feuer!
Es leuchte dir zum Totenreich!
Du wirst hinuntergeh'n und bringen
Den Schatten einen Sonnenstrahl,
Ein wenig Liebe, zu bezwingen
All ihre Leiden ohne Zahl.
So muß, daß Frühling wieder werde,
Das Saatkorn sterben bis erneut
Es sprießt hervor aus dunkler Erde
Zu gold'ner Frucht, für künft'ge Zeit.

**Johann Sebastian Bach,
„Christ lag in Todes Banden“**

1. Sinfonia (Orchester)

2. Versus 1 (Chor, Orchester)

Christ lag in Todes Banden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja.

3. Versus 2 (Sopran, Alt*, Cornetto, Trombone,
Continuo)

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern;
Das macht alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja.

4. Versus 3 (Tenor, Violine I, II, Continuo)

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt;
Da bleibet nichts denn Tod's Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja.

5. Versus 4 (Chor, Continuo)

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja.

6. Versus 5 (Baß, Violine I, II, Viola I, II,
Continuo)

Hie ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unser Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja.

7. Versus 6 (Sopran, Tenor, Continuo)

So feiren wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herr erscheinen läßt.
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja.

8. Versus 7 (Chor, Orchester)

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja.

* Versus 2 wird in dieser Aufführung chorisch gesungen.

Wie bereits das Ballett „Le Baiser de la Fée“ verdankt sich dieses Werk der Anregung der Pariser Mäzenatin und Tänzerin Ida Rubinstein. Da sie wußte, daß André Gide schon vor dem Ersten Weltkrieg eine Dichtung über Persephone nach dem Homerischen Hymnus an Demeter verfaßt hatte, erkundigte sie sich nach der Möglichkeit, durch eine Zusammenarbeit zwischen Gide und Strawinsky ein neues Werk über diesen Stoff zu erhalten, in dem sie die pantomimische und melodramatische Rolle der Titelfigur übernehmen könnte. Die Kooperation der beiden Künstler, die sich 1933 daraus ergab, verlief zu Anfang – etwa in einer ersten Begegnung in Wiesbaden – erfreulich, doch sollte sie mit fortschreitender Arbeit schwieriger werden, bis zur Zeit der Uraufführung des Werkes – am 30. April 1934 in Paris – ein tiefes, nicht reparables Zerwürfnis eingetreten war.

Gide schrieb das Libretto, zu dem er die frühere Dichtung umarbeitete, ursprünglich in drei Spalten: eine erste enthält den Text für den Gesang (Eumolpe und Chöre), eine zweite den für die Sprechpartie (Persephone), eine dritte die szenischen Angaben. Außerdem machte er zahlreiche detaillierte Bemerkungen dazu, wie er sich die Musik, so sie zu seiner Dichtung passen sollte, vorstellte. Um so mehr war Gide dann verbittert, als er bemerkte, daß seine Vorstellungen vom Verhältnis Text–Musik nahezu konträr zu denen Strawinskys waren und daß außerdem in der Uraufführungsinszenierung, die Jacques Copeau besorgte, von seinen szenischen Angaben so gut wie nichts beachtet wurde. Es handelte sich um Strawinskys erste Vertonung eines französischen Textes seit den beiden Verlaine-Liedern von 1910. Den traditionellen Vorstellungen Gides zuwider komponierte er die französische Sprache nicht anders als die russische und die lateinische – später dann auch die englische –, indem er „autonome“ musikalische Gestaltungsprinzipien über eine „korrekte“, der Wortsprache nahestehende und ihren Duktus imitierende Deklamation setzte und die Worte, bei einer weitgehend syllabischen Vertonungsweise, oft sehr eigenwillig betonte. Gerade diese ungewohnten Betonungen aber sind ein Moment der neoklassizistischen Verfremdung, der für Strawinsky zentralen ästhetischen Distanz zu jeglicher Art von „Natürlichkeit“, ein Moment, das die Priorität von den Einzelheiten des Textes, den akustischen Gegebenheiten der Verbalsprache, auf andere, eigenständig-musikalische Bereiche verlagert.

Das Werk hat eine eigentümliche Besetzung: eine Sprechpartie für die Rolle der Titelfigur Persephone, geschrieben für Ida Rubinstein (die keine Sängerin war) und komponiert in jener seit dem späteren 18. Jahrhundert bekannten einfachen Melodram-Technik, welche die gesprochene Sprache mit der Instrumentalbegleitung in ungebundener Weise, d. h. ohne rhythmische oder tonhöhenmäßige Spezifizierung kombiniert; eine Gesangspartie (Tenor) für die Rolle des eleusischen Priesters Eumolpus, eine Partie mit vielerlei Funktionen, vor allem erzählerischen; ein gemischter Chor und ein Kinderchor, die gleichfalls – analog zur Gattung des Oratoriums – verschiedene dramatische Rollen übernehmen; und schließlich ein Orchester mit Streichern, drei- bis vierfacher Bläserbesetzung, zwei Harfen, Schlagzeug und Klavier, ein großes Orchester also, das nicht nur in gelegentlichen Vor-, Zwischen- und Nachspielen den musikalischen Gehalt der Szenen vertieft, sondern auch aufgrund der überaus raffinierten, phantasiereichen und charakteristischen Instrumentation Strawinskys der Musik insgesamt eine solche Bedeutung verleiht, daß sie über gewisse Schwächen der Dramaturgie hinwegträgt. Ob Strawinsky sich dieser Schwächen bewußt war? Jedenfalls wollte er später das Werk, das ursprünglich so stark auf szenische Wirkung ausgerichtet war, auch ohne Szenerie aufführen lassen. Mitunter schlug er auch vor, die Rolle der Persephone zu spalten in eine Sprechrolle, die – wie der Part des Eumolpus – von einer fixen Position aus vorgetragen würde, und eine Tanz- und Pantomimenrolle, die dann ohne Rücksichtnahme auf das Sprechen sich frei auf der Bühne entfalten könnte. Der Chor kennt eine ähnliche Rollenspaltung, die bereits in früheren Werken Strawinskys begegnet (etwa im „Renard“): einerseits singt er als ein statuarischer Chor – nach dem Vorbild von Strawinskys „Oedipus rex“ –, andererseits agieren Tänzer auf der Bühne in verschiedenen entsprechenden Rollen, deren sprachliches Subjekt dem Chor zufällt.

„**Perséphone ravie**“ (Der Raub der Persephone) ist der Titel des ersten Bildes dieses Werkes, das – von den Autoren der Gattung des Melodrams zugewiesen – in Wirklichkeit eine konzeptionelle

Individualität ohne Gattungsbindung darstellt. Der Titel verweist auf Homer und läßt die Umdeutung des Mythos, die Gide vornahm, nicht ahnen: Wird nämlich bei Homer Persephone tatsächlich geraubt und gegen ihren Willen in die Unterwelt verschleppt, so geschieht dies bei Gide durchaus mit ihrem Einverständnis. Demeter, die Göttin der Ernte und des Getreides, hat ihre Tochter Persephone einer Schar von Nymphen zum sorglosen Spiel im Frühling anvertraut. Indem Persephone indessen, den Warnungen ihrer Gefährtinnen zum Trotz, beim Blumenpflücken auch den „Narcissus“ pflückt, gewinnt sie Einblick in die Unterwelt und wird von Mitleid mit den Schatten, den tristen Bedingungen der Unterwelt-Existenz, ergriffen. Da sie nunmehr des irdischen Frühlingsglückes nicht mehr froh werden kann, will sie sich zu den Schatten begeben, um ihnen Trost zu spenden, um bei ihnen – wie Eumolpus als allwissender Erzähler ankündigt – als Königin zu herrschen. Das Unglück der Schatten in der Unterwelt ist jedoch nichts als eine Projektion Persephones, denn sie leben nicht unglücklich, sondern in einem für die antike Sicht des Nachlebens charakteristischen Zustand der Willenlosigkeit.

Das zweite Bild „**Perséphone aux Enfers**“ (Persephone in der Unterwelt) zeigt Persephone dann, eingeführt durch ein längeres Vorspiel, in der Unterwelt. In starkem Kontrast zur Sphäre des Pastoralen, Unbekümmert-Heiteren, welche das erste Bild bestimmt, bringt die Musik hier mit düsteren, herb-öden Klängen die Trostlosigkeit des Schattendaseins zum Ausdruck – eine Unterweltsszene, die in der Operngeschichte nicht ohne Vorbilder ist, wenn auch nicht in der spezifisch verfremdenden Klanglichkeit, die hier herrscht. Der Wechsel der Töne vom Heiteren ins Trübe findet eine Entsprechung in Allegorien der Personen: Im ersten Bild erscheint Persephone als Allegorie des Frühlings, im zweiten Bild Pluto und die Unterwelt als Allegorie des Winters. In einem dramatischen Wendepunkt, dem wichtigsten im zweiten Bild, wird Persephone aufgefordert, den Trank der Lethe zu nehmen, um das Mitleiden zu vergessen und ganz der Unterwelt anzugehören. Nach einem großartigen Zwischenspiel gibt sie indessen ihre Weigerung kund und empfängt stattdessen von Merkur einen Granatapfel, dessen Genuß sie in die Lage versetzt, die Geschehnisse oben auf der Erde – allerdings ohne die Sprache – zu verfolgen. Sie sieht, wie Demeter einen Gatten für sie auswählt und aufzieht, und sehnt sich, von Liebe ergriffen, nach der Rückkehr auf die Erde.

Es folgt das dritte Bild: „**Perséphone renaissante**“ (Die Wiedergeburt Persephones). Auch hier verweist Gide – durch Eumolpus – auf Homer: Auf diese Weise sei Persephone ihrer Mutter wiedergegeben worden – doch die Taten Demophoons, die dies bewirken, bleiben allzu sehr im Dunkeln, als daß die Dramaturgie der Handlungsfolge schlüssig erscheinen könnte. Die Auferstehung, der Frühling, die Öffnung der Schicksalspforten: all dies wird in einer Musik eingefangen, die Robert Craft einer Art russischem Osterhymnus gleichsetzt. Bei aller Fröhlichkeit über das Wiedersehen mit der Mutter Demeter und die Vereinigung mit ihrem geliebten Demophoon gewahrt Persephone jedoch, daß der Frühling, den sie auf immer abwesend glaubte, auf der Erde Einzug gehalten hat, mithin nicht alles so trist sich darstellt, wie es ihr von der Unterwelt aus erschienen ist. So sehnt sie sich bald wieder zurück zu den Schatten, möchte ihnen weiterhin Trost spenden, sie als Königin beherrschen. Und das Werk schließt mit einem erneuten Abschiednehmen, dem Zyklus der Jahreszeiten vergleichbar, dessen ewige Wiederkehr die mythische Struktur der Erzählung spiegelt. Der Kreis der Handlung hat sich damit geschlossen, man fühlt sich auf den Anfang zurückgeworfen, und was vielleicht als dramaturgische Schwäche aufgefaßt werden könnte, läßt sich doch auch begreifen als ästhetische Erscheinung der Zeitstruktur des Mythos, von dem „Perséphone“ handelt.

Hermann Danuser

Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 4 „Christ lag in Todes Banden“

Die Kantate „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 4) ist insofern eine singuläre Komposition, als sie einem älteren historischen Typus der Kantate, der im 17. Jahrhundert verbreitet war, angehört und zugleich wohl eine der frühesten Kantaten Bachs überhaupt ist. Zwar haben wir dieses Werk, wie in manchen anderen Fällen, nicht mehr in seiner ursprünglichen Fassung vorliegen, sondern nur in einer Stimmenkopie, die Bach – geringfügig wohl verändert – in den Leipziger Jahren 1724 und 1725 herstellen ließ und benutzte. Laut Alfred Dürr könnte er die Kantate für sein Probespiel in Mühlhausen, das an Ostern (24. April) 1707 stattfand, geschrieben haben, so daß es sich um die früheste erhaltene Kantate des Meisters handeln würde; in jedem Fall aber ist sie vor 1714 komponiert worden. Denn von den Reformen, die damals von den Textdichtungen Erdmann Neumeisters auf die Gattung der evangelischen Kirchenkantate ausgingen – Reformen, die zur Hauptsache einen „Einfluß“ der italienischen Opernformen Rezitativ und Da-Capo-Arie, aber auch der italienischen Konzertform ermöglichten –, ist in diesem Frühwerk noch nichts greifbar.

BWV 4, eine für Ostersonntag geschriebene Kantate, repräsentiert den Kantatentypus der Choralvariation „per omnes versus“ (eine durch alle Verse geführte Variation also) in reiner Weise. Möglicherweise ist Bach durch das gleichnamige Werk Johann Pachelbels angeregt worden, das demselben Typus zugehört. Als Text hat er das Osterlied Martin Luthers aus dem Jahre 1524 übernommen, das eine freie deutsche Nachdichtung der lateinischen Sequenz „Victimae paschali laudes“ darstellt.

Der Formbau des Werkes ist, was die Besetzungsarten anbetrifft, streng symmetrisch angelegt. Nach einer kurzen instrumentalen Einleitungssinfonia, die in der ersten Violine den umspielten Liedanfang erkennen läßt, folgen die Vokalsätze in nachstehender Anordnung:

1. Versus (= V.): Chor / 2. V.: Duett / 3. V.: Solo / 4. V.: Chor / 5. V.: Solo / 6. V.: Duett / 7. V.: Chor

Drei Chorsätze bilden – von der Sinfonia abgesehen – Anfang, Mitte und Schluß, konzentrisch je ein Satzpaar Duett – Solo (bzw. Solo – Duett) umklammernd. Im Rahmen dieser symmetrischen Anlage sind allerdings die einzelnen Variationen durchaus eigenständig in Satzstruktur und Kompositionstechnik, so daß die Symmetrie mehr eine der Besetzung als eine der konkreten Komposition darstellt. Gemeinsam ist indessen allen Sätzen, mit Ausnahme des Schlußchorals, daß die letzte Zeile „Halleluja“, mit der jede Strophe schließt, zu einem längeren, melismatischen Abschnitt ausgebaut ist.

Versus I, IV und VII offenbaren sehr verschiedenartige Möglichkeiten chorischer Satztechnik. In Versus I (Christ lag in Todes Banden) erscheint die Liedmelodie in lang gehaltenen Notenwerten im Sopran. Die drei übrigen Chorstimmen bilden dazu einen motettisch-imitierenden, oft auch in kleineren Notenwerten vorimitierenden Satz, der zum Teil melodische Elemente des Liedes imitatorisch aufgreift und motivisch abwandelt. Das Stimmpaar der beiden Violinen fügt dem musikalischen Satz eine weitere wichtige Schicht hinzu, eine freie kontrapunktische Figuration, welche zur Belebung des Ganzen außerordentlich beiträgt. Versus IV (Es war ein wunderlicher Krieg), der mittlere Chorsatz, ist gleichfalls motettisch mit Continuo komponiert, doch ohne zusätzliche Instrumentalfigurationen wie in Versus I. Gerade dadurch treten indessen die vorimitatorischen Stimmenverläufe besonders deutlich in Erscheinung. Bei diesen Vorimitationen sind in den verschiedenen Choralzeilen wechselnde Stimmen führend, doch immer zielt das Gefüge auf den Einsatz der Choralmelodie im Alt hin (in gemessenen, dem Choral angenäherten Notenwerten), die hier im Zentrum des Werkes in der Transposition nach h-dorisch – die ganze Kantate steht in e-dorisch – erklingt. Versus VII endlich (Wir essen und leben wohl), mit dem die Kantate schließt, bringt – in Korrespondenz zur instrumentalen Sinfonia am Anfang – den Choral in einem vierstimmigen schlichten Kantionalsatz, bei dem die Instrumente colla parte mitspielen.

Versus II und Versus VI, die beiden Duette, sind im Prinzip ähnlich komponiert: im dreistimmigen Satz mit einem imitierenden Oberstimmenpaar (bei Versus II Sopran/Alt*, bei Versus VI Sopran/Tenor) und einem durchlaufenden, rhythmisch ostinaten Baß im Continuo. Bei Versus II (Den Tod niemand zwingen kunnt) erscheint die Liedmelodie, teilweise variiert, in einer Stimme, nämlich im Alt, während der Sopran imitativ, auch mit Vorimitationen, hinzutritt. Demgegenüber ist die

Liedmelodie in Versus VI (So feiern wir das hohe Fest) auf die beiden Stimmen, Sopran und Tenor, alternierend verteilt, indem wechselweise eine der beiden Stimmen die Führung übernimmt und die andere sich imitatorisch hinzugesellt. Hier sind also zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der gebundenen Duett-Komposition ausgeschöpft.

Versus III und Versus V, die beiden Sätze mit einer einzigen Gesangsstimme, sind sehr unterschiedlich gestaltet. Versus III (Jesus Christus, Gottes Sohn) ist in einem dreistimmigen Satz gleichmäßig komponiert: Der Tenor übernimmt die nur wenig kolorierte Liedmelodie, eingebettet in eine lebhaft figurative Violinen einerseits und in den Baß-Continuo-Part andererseits. (Von den zahlreichen Stellen textgebundener Musikausdeutung sei hier auf die Tempoverzögerung vom Allegro ins Adagio und die Generalpause bei den Worten „nichts denn Tod's Gestalt“ hingewiesen.) Versus V (Hie ist das rechte Osterlamm) weist eine komplexe Konstruktion insofern auf, als jede Liedzeile hier zweimal auftritt, ein erstes Mal in der vokalen Solostimme des Basses, ein weiteres Mal unmittelbar danach in den Streichern (vorab in der ersten Violine) – zum Teil in einer Quintimitation –, wobei der Baß dann einen Kontrapunkt dazu zu singen hat. Wir haben hier also einen Satztypus vor uns, der einen fünfstimmigen Streichersatz, die instrumentale Basis dieses Werkes, mit einer Sologesangsstimme und dem Continuo verbindet.

Insgesamt findet die altertümliche Dichtung der lutherischen Sprache in dieser kunstvollen, aufs 17. Jahrhundert zurückverweisenden Musik Bachs eine adäquate Stütze und Korrespondenz, so daß der musikalisch-religiöse Gehalt des Werkes sich auch heute noch, jenseits der liturgischen Bindung, aufs eindrucksvollste mitzuteilen vermag.

Hermann Danuser

* In der Aufführung chorisch gesungen.

Ausgaben

Igor Strawinsky: Edition Russe de Musique / Boosey & Hawkes 16.495

Johann Sebastian Bach: Partitur in Neue Bach-Ausgabe I/9 (in Vorbereitung, Bärenreiter)

Partitur, Aufführungsmaterial und Klavierauszug: Edition Breitkopf PB/OB 4504 und EB 7004

Donnerstag, 24. Oktober 1985

22.30 Uhr Martinskirche

Nachtstudio I

„Stimm-Kunst einer Kunst der Fuge“

Schola Cantorum Stuttgart, Leitung Clytus Gottwald

fällt aus

Die Herstellung der außerordentlich komplizierten Partituren verschlang so viel Zeit, daß das Ensemble mit seinen für Juni/Juli 1985 geplanten Proben und der Rundfunkproduktion, beides unabdingbare Voraussetzungen des Kasseler Konzertes, in erheblichen Verzug geriet. Da zudem der Monat September wegen anderweitiger Verpflichtungen der Sänger als Probenperiode entfiel, sah sich das Ensemble gezwungen, das Konzert abzusagen.

Clytus Gottwald

Seminar III

Hermann Danuser	Einführung in das Vokalkonzert
Martin Zenck	Einführung in das Orchesterkonzert II
Klaus Röhring	Einführung in das Nachtstudio II

Freitag, 25. Oktober 1985**16.00 Uhr Stadthalle, Blauer Saal****Vokalkonzert****„Laudi alla Vergine Maria“**

Mitsuko Shirai, Sopran
Hartmut Höll, Klavier
Südfunkchor Stuttgart, Leitung Klaus Martin Ziegler

Josquin Desprez
(um 1440–1521)

Drei Marien-Motetten
für Chor a cappella

- 1 Illibata dei virgo nutrix
- 2 Ave Maria
- 3 Benedicta es coelorum Regina

Paul Hindemith
(1895–1963)

Das Marienleben op. 27 (1. Fassung 1922/23)
für Sopran und Klavier
nach Gedichten von Rainer Maria Rilke

- 1 Geburt Mariä
- 2 Die Darstellung Mariä im Tempel
- 3 Mariä Verkündigung
- 4 Mariä Heimsuchung
- 5 Argwohn Josephs
- 6 Verkündigung über die Hirten
- 7 Geburt Christi
- 8 Rast auf der Flucht nach Ägypten
- 9 Von der Hochzeit zu Kana
- 10 Vor der Passion
- 11 Pietà
- 12 Stillung Mariä mit dem Auferstandenen
- 13 Vom Tode Mariä I
- 14 Vom Tode Mariä II (Thema mit Variationen)
- 15 Vom Tode Mariä III

Josquin Desprez, Illibata dei virgo

Illibata dei virgo nutrix,
Olympi tu regis, o genetrix
Sola parens verbi puerpera,
quae fuisti Evae reparatrix,
viri nefas, tuta mediatrix,
Illud clara luce dat scriptura
nata nati alma genitura,
des, ut lacta musarum factura,
praevaleat hymnus et sit ave,
roborando sonos ut guttura,
efflagitent laude teque pura,
zelotica arte clamet ave.

Ave virginum,
Decus hominum
Coelique porta,
Ave lilium,
flos humilium,
Virgo decora,
vale ergo,
tota pulchra
ut luna,
electa ut sol,
clarissima gaude,
salve tu sola
cum sola amica,
consola canentes
in tua laude.
Ave Maria,
mater virtutum,
veniae vena,
ave Maria,
gratia plena dominus tecum
ave Maria mater virtutum.
Amen.

Reine Jungfrau, Nährerin Gottes,
Du, des Himmelskönigs Mutter,
des Wortes Gebälerin, die du Evas
Schuld tilgtest, du Mittlerin, die
du von keinem Manne wußtest,
von der die Schrift verkündet,
daß sie holdes Geschöpf sei
des Schöpfers, den sie gebar,
gib, daß der Lobgesang, von Musen
gesegnet, gelinge und sei würdiger Gruß,
dich zu loben mit lauter Stimme
und heißem Verlangen zu singen: Ave.

Sei begrüßt, Kleinod der Menschen
und Jungfrauen,
Pforte des Himmels
Sie begrüßt, Lilie,
Blume der Armen,
herrliche Jungfrau
sei begrüßt,
schön bist du,
wie der Schein des Mondes,
wie die Sonne erwählt,
sei allein du begrüßt,
tröste die, so singen dein Lob,
o Maria.
Ave Maria,
Mutter der Tugend,
Gefäß der Gnade,
Ave Maria,
voll der Gnaden,
der Herr ist mit dir,
sei begrüßt, Maria,
du Mutter der Tugend.
Amen.

Deutsche Übertragung: Clytus Gottwald

Josquin Desprez, Ave Maria

Excordium

Ave Maria,
Gratia plena
Dominus tecum,
Virgo serena.

Ave Maria
der Gnaden voll,
der Herr ist mit Dir,
Jungfrau licht.

1 Ave cujus conceptio,
Solemni plena gaudio
Coelestia, terrestria
Nova replet laetitia.

Gegrüßt sei, deren Empfängnis
– feierlicher Freude voll –
Himmel- und Erdenwelt
mit neuem Erfreuen erfüllt.

2 Ave cujus nativitas
Nostra fuit solemnitās,
Ut lucifer lux oriens
Verum solem praeveniens.

Gegrüßt sei, deren Geburt
für uns ein hehres Fest;
wie Luzifer, der Morgenstern,
gingst Du der wahren Sonne voraus.

3 Ave pia humilitas
Sine viro foecunditas
Cujus annunciatio
Nostra fuit salvatio.

Gegrüßt Deine fromme Ergebenheit
und männerlose Fruchtbarkeit,
deren Verkündigung
unser Heil bedeutete.

4 Ave vera virginitas,
Immaculata castitas,
Cujus purificatio
Nostra fuit purgatio.

Gegrüßt Deine wahre Jungfrauschaft
und unbefleckte Keuschheit,
deren Reinigung (im Tempel)
auch unsere Reinigung besiegelt.

5 Ave praeclara omnibus
Angelicis virtutibus,
Cujus fuit assumptio
Nostra glorificatio.

Gegrüßt Du über alle erhabene
an englischen (engelhaften) Tugenden
deren Himmelfahrt
auch uns den Himmel wieder öffnete.

Epilogus
O Mater Dei,
Memento mei, Amen.

O Mutter des Herrn,
gedenke meiner, Amen.

Josquin Desprez, *Benedicta es coelorum Regina*

Benedicta es coelorum Regina,
Et mundi totius Domina,
Et aegris medicina.
Tu praeclara maris stella vocaris,
Quae solum justitiae parīs,
A quo illuminaris.
Te Deus Pater, Ut Dei Mater,

Fieres et ipse frater,
Cujus eras filia,
Sanctificavit, Sanctum servavit,
Et mittens sic salutavit:
Ave plena gratiae.

Per illud Ave prolatum
Et tuum responsum gratum
Est ex te verbum incarnatum,
Quo salvantur omnia.

Nunc Mater exora natum,
Ut nostrum tollat reatum,
Et regnum det nobis paratum,
In coelesti patria.
Amen.

Gesegnet bist du, Königin des Himmels,
Herrin der ganzen Welt,
Erquickung der Leidenden.
Meeresstern nennen sie dich,
die die Sonne der Gerechtigkeit gebär,
von der du erstrahlst.
Dich heiligte Gott Vater,
daß du Gottes Mutter wurdest
und er selbst der Bruder,
und warst doch seine Tochter
und er heiligte dich und hielt dich heilig
und grüßte dich so durch seinen Boten:
Gegrüßtest seist du, Gnadenreiche!

Durch jenen Gruß
und deine wohlgefällige Antwort
wurde aus dir das Wort zur Welt geboren,
durch das wir alle selig werden.

Nun, Mutter, bitte deinen Sohn,
daß er unsere Schuld aufhebe
und uns das Reich gebe,
das uns bereitet ist im himmlischen Vaterland.
Amen.

Rainer Maria Rilke, Das Marien-Leben

1 Geburt Mariä

O was muß es die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem
Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald er-
scheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten
die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine
Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

Denn die beiden waren schon so außer sich vor
Getue.
Eine Nachbarin kam und klugte und wußte
nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das
Gemuhe
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

2 Die Darstellung Mariä im Tempel

Um zu begreifen, wie sie damals war,
mußt du dich erst an eine Stelle rufen,
wo Säulen in dir wirken; wo du Stufen
nachfühlen kannst; wo Bogen voll Gefahr
den Abgrund eines Raumes überbrücken,
der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken
getürmt war, daß du sie nicht mehr aus dir
ausheben kannst: du rissest dich denn ein.
Bist du so weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, Durchblick, Wölbung – so
probier
den großen Vorhang, den du vor dir hast,
ein wenig wegzuzern mit beiden Händen:
Da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und übertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht an Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
daß dich, wie du sie siehst, der Schwindel faßt.
Dabei macht ein Gewölk aus Räucherständern
die Nähe trüb; aber das Fernste zielt
in dich hinein mit seinen graden Strahlen,
und wenn jetzt Schein aus klaren Flam-
menschalen
auf langsam nahenden Gewändern spielt:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um dieses alles anzuschauen.
(Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen
Frauen.)

Dann stieg sie ruhig, voller Selbstvertrauen,
dem Aufwand zu, der sich verwöhnt verschob:
So sehr war alles, was die Menschen bauen,
schon überwogen von dem Lob
in ihrem Herzen. Von der Lust,
sich hinzugeben an die innern Zeichen:
Die Eltern meinten, sie hinaufzureichen,
der Drohende mit der Juwelenbrust
empfieng sie scheinbar: Doch sie ging durch
alle,

klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle,
schon fertig war, und schwerer als das Haus.

3 Mariä Verkündigung

Nicht, daß ein Engel eintrat (das erkenn),
erschreckte sie. So wenig andre, wenn
ein Stonnenstrahl oder der Mond bei Nacht
in ihrem Zimmer sich zu schaffen macht,
auffahren, pflegte sie an der Gestalt,
in der ein Engel ging, sich zu entrüsten;
sie ahnte kaum, daß dieser Aufenthalt
mühsam für Engel ist. (O, wenn wir wüßten,
wie rein sie war. Hat eine Hirschkuh nicht,
die, liegend, einmal sie im Wald eräugte,
sich so in sie versehn, daß sich in ihr,
ganz ohne Paarigen, das Einhorn zeugte,
das Tier aus Licht, das reine Tier.)
Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte, daß sein Blick und der,
mit dem sie aufsaß, so zusammenschlugen,
als wäre draußen plötzlich alles leer,
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augen-
weide
sonst nirgends als an dieser Stelle: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschranken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.

4 Mariä Heimsuchung

Noch erging sie's leicht im Anbeginne,
doch im Steigen manchmal ward sie schon
ihres wunderbaren Leibes inne,
und dann stand sie, atmend, auf den hohn

Judenbergen. Aber nicht das Land,
ihre Fülle war um sie gebreitet;
gehend fühlte sie: man überschreitet
nie die Größe, die sie jetzt empfand.

Und es drängte sie, die Hand zu legen
auf den andern Leib, der weiter war.
Und die Frauen schwankten sich entgegen
und berührten sich Gewand und Haar.

Jede, voll von ihrem Heiligtume,
schützte sich mit der Gevatterin.
Ach der Heiland in ihr war noch Blume,
doch den Täufer in dem Schoß der Muhme
riß die Freude schon zum Hüpfen hin.

5 Argwohn Josephs

Und der Engel sprach und gab sich Müh
an dem Mann, der seine Fäuste ballte:
aber siehst du nicht an jeder Falte,
daß sie kühl ist wie die Gottesfrüh.

Doch der andre sah ihn finster an,
murmelnd nur: Was hat sie so verwandelt?
Doch da schrie der Engel: Zimmermann,
merkst du's noch nicht, daß der Herrgott han-
delt?

Weil du Bretter machst, in deinem Stolze,
willst du wirklich den zur Rede stelln,
der bescheiden aus dem gleichen Holze
Blätter treiben macht und Knospen schwelln?

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,
war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

6 Verkündigung über die Hirten

Seht auf, ihr Männer. Männer dort am Feuer,
die ihr den grenzenlosen Himmel kennt,
Sterndeuter, hierher! Seht, ich bin ein neuer
steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt
und strahlt so stark und ist so ungeheuer
voll Licht, daß mir das tiefe Firmament
nicht mehr genügt. Laßt meinen Glanz hinein
in euer Dasein: O, die dunklen Blicke,
die dunklen Herzen, nächtige Gescheicke,
die euch erfüllen. Hirten, wie allein
bin ich in euch. Auf einmal wird mir Raum.
Stauntet ihr nicht: der große Brotruchtbaum
warf einen Schatten. Ja, das kam von mir.

Ihr Unerschrockenen, o wüßtet ihr,
wie jetzt auf eurem schauenden Gesichte
die Zukunft scheint. In diesem starken Lichte
wird viel geschehen. Euch vertrau ich's, denn
ihr seid verschwiegen; euch Gradgläubigen
redet hier alles. Glut und Regen spricht,
der Vögel Zug, der Wind und was ihr seid,
keins überwiegt und wächst zur Eitelkeit
sich mästend an. Ihr haltet nicht
die Dinge auf im Zwischenraum der Brust,
um sie zu quälen. So wie seine Lust
durch einen Engel strömt, so treibt durch euch
das Irdische. Und wenn ein Dorngesträuch
aufflammte plötzlich, dürfte noch aus ihm
der Ewige euch rufen, Cherubim,
wenn sie geruhten neben eurer Herde
einherzuschreiten, wunderten euch nicht:

ihr stürztet euch auf euer Angesicht,
betetet an und nenntet dies die Erde.

Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
von dem der Erdkreis ringender sich weitet.
Was ist ein Dörnicht uns: Gott fühlt sich ein
in einer Jungfrau Schoß. Ich bin der Schein
von ihrer Innigkeit, der euch geleitet.

7 Geburt Christi

Hättest du der Einfalt nicht, wie sollte
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellt?
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du dir ihn größer vorgestellt?

Was ist Größe? Quer durch alle Maße,
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
Selbst ein Stern hat keine solche Straße.
Siehst du, diese Könige sind groß,

und sie schleppen dir vor deinen Schoß

Schätze, die sie für die größten halten,
und du staunst vielleicht bei dieser Gift:
aber schau in deines Tuches Falten,
wie er jetzt schon alles übertrifft.

Aller Amber, den man weit verschifft,
jeder Goldschmuck und das Luftgewürze,
das sich trübend in die Sinne streut:
alles dieses war von rascher Kürze,
und am Ende hat man es bereut.

Aber (du wirst sehen): Er erfreut.

8 Rast auf der Flucht nach Ägypten

Diese, die noch eben atemlos
flogen mitten aus dem Kindermorden:
o, wie waren sie unmerklich groß
über ihrer Wanderschaft geworden.

Kaum noch daß im scheuen Rückwärts
ihres Schreckens Not zergangen war,
und schon brachten sie auf ihrem grauen
Maultier ganze Städte in Gefahr;

denn so wie sie, klein im großen Land,
fast ein Nichts, den starken Tempeln nahten,
platzten alle Götzen wie verraten
und verloren völlig den Verstand.

Ist es denkbar, daß von ihrem Gange
alles so verzweifelt sich erbost?
und sie wurden vor sich selber bange,
nur das Kind war namenlos getrost.

Immerhin, sie mußten sich darüber
eine Weile setzen. Doch da ging –
sieh: der Baum, der still sie überhing,
wie ein Dienender zu ihnen über:

er verneigte sich. Derselbe Baum,
dessen Kränze toten Pharaonen
für das Ewige die Stirnen schonen,
neigte sich. Er fühlte neue Kronen
blühen. Und sie saßen wie im Traum.

9 Von der Hochzeit zu Kana

Konnte sie denn anders, als auf ihn
stolz sein, der ihr Schlichtestes verschönte?
War nicht selbst die hohe, großgewöhnte
Nacht wie außer sich, da er erschien?

Ging nicht auch, daß er sich einst verloren,
unerhört zu seiner Glorie aus?
Hatten nicht die Weisesten die Ohren
mit dem Mund vertauscht? Und war das Haus

nicht wie neu von seiner Stimme? Ach
sicher hatte sie zu hundert Malen
ihre Freude an ihm auszustrahlen
sich verwehrt. Sie ging ihm staunend nach.

Aber da bei jenem Hochzeitsfeste,
als es unversehns an Wein gebrach, –
sah sie hin und bat um eine Geste
und begriff nicht, daß er widersprach.

Und dann tat er's. Sie verstand es später,
wie sie ihn in seinen Weg gedrängt:
denn jetzt war er wirklich Wundertäter,
und das ganze Opfer war verhängt,

unaufhaltsam. Ja, es stand geschrieben.
Aber war es damals schon bereit?
Sie: sie hatte es herbeigetrieben
in der Blindheit ihrer Eitelkeit.

An dem Tisch voll Früchten und Gemüsen
freute sie sich mit und sah nicht ein,
daß das Wasser ihrer Tränendrüsen
Blut geworden war mit diesem Wein.

10 Vor der Passion

O hast du dies gewollt, du hättest nicht
durch eines Weibes Leib entspringen dürfen:
Heilande muß man in den Bergen schürfen,
wo man das Harte aus dem Harten bricht.

Tut dir's nicht selber leid, dein liebes Tal
so zu verwüsten? Siehe meine Schwäche;
ich habe nichts als Milch- und Tränenbäche,
und du warst immer in der Überzahl.

Mit solchem Aufwand wardst du mir verheißen.
Was tratest du nicht gleich wild aus mir heraus?
Wenn du nur Tiger brauchst, dich zu zerreißen,
warum erzog man mich im Frauenhaus?

Ein weiches reines Kleid für dich zu weben,
darin nicht einmal die geringste Spur
von Naht dich drückt: so war mein ganzes
Leben!
und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur.

11 Pietà

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos
erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
Inneres starrt.

Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:
Du wurdest groß –

... und wurdest groß,
um als zu großer Schmerz
ganz über meines Herzens Fassung
hinauszustehn.

Jetzt liegst du quer durch meinen Schoß.
Jetzt kann ich dich nicht mehr
gebären.

12 Stillung Mariä mit dem Auferstandenen

Was sie damals empfanden: ist es nicht
vor allen Geheimnissen süß
und immer noch irdisch:
da er, ein wenig blaß noch vom Grab,
erleichtert zu ihr trat:
an allen Stellen erstanden.
O zu ihr zuerst. Wie waren sie da
unaussprechlich in Heilung.
Ja, sie heilten, das war's. Sie hatten nicht nötig,
sich stark zu berühren.
Er legte ihr eine Sekunde
kaum seine nächstens
ewige Hand auf die frauliche Schulter.
Und sie begannen
still wie die Bäume im Frühling,
unendlich zugleich,
diese Jahreszeit
ihres äußersten Umgangs.

13 Vom Tode Mariä I

Derselbe große Engel, welcher einst
ihr der Gebärg Botschaft niederbrachte,
stand da, abwartend daß die ihn beachte,
und sprach: Jetzt wird es Zeit, daß du er-
scheinst.

Und sie erschrak wie damals und erwies
sich wieder als die Magd, ihn tief bejahend.
Er aber strahlte, und unendlich nahend,
schwand er wie in ihr Angesicht, und hieß
die weithin ausgegangenen Bekehrer
zusammenkommen in das Haus am Hang,
das Haus des Abendmahls. Sie kamen
schwerer

und traten bange ein: Da lag, entlang
die schmale Bettstatt, die in Untergang
und Auserwählung rätselhaft Getauchte,
ganz unversehrt, wie eine Ungebrauchte,
und achtete auf englischen Gesang.

Nun, da sie alle hinter ihren Kerzen
abwarten sah, riß sie vom Übermaß
der Stimmen sich und schenkte noch von
Herzen

die beiden Kleider fort, die sie besaß,
und hob ihr Antlitz auf zu dem und dem ...
(O Ursprung namenloser Tränenbäche.)

Sie aber legte sich in ihre Schwäche
und zog die Himmel an Jerusalem
so nah heran, daß ihre Seele nur,
austretend, sich ein wenig strecken mußte,
schon hob er sie, der alles von ihr wußte,
hinein in ihre göttliche Natur.

14 Vom Tode Mariä II

Wer hat bedacht, daß bis zu ihrem Kommen
der viele Himmel unvollständig war?
Der Auferstandne hatte Platz genommen,
doch neben ihm, durch vierundzwanzig Jahr,
war leer der Sitz. Und sie begannen schon
sich an die reine Lücke zu gewöhnen,
die wie verheilt war, denn mit seinem schönen
Hinüberscheinen füllte sie der Sohn.

So ging auch sie, die in die Himmel trat,
nicht auf ihn zu, so sehr es sie verlangte;
dort war kein Platz, nur Er war dort und prangte
mit einer Strahlung, die ihr wehe tat.
Doch da sie jetzt, die rührende Gestalt,
sich zu den neuen Seligen gesellte
und unauffällig, licht zu licht, sich stellte,
da brach aus ihrem Sein ein Hinterhalt
von solchem Glanz, daß der von ihr erhellte
Engel geblendet aufschrie: Wer ist die?
Ein Staunen war. Dann sahn sie alle, wie
Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt,
so daß, von milder Dämmerung umspielt,
die leere Stelle wie ein wenig Leid
sich zeigte, eine Spur von Einsamkeit,
wie etwas, was er noch ertrug, ein Rest
irdischer Zeit, ein trockenes Gebrest.

Man sah nach ihr: sie schaute ängstlich hin,
weit vorgeneigt, als fühlte sie: ich bin
sein längster Schmerz: und stürzte plötzlich
vor.

Die Engel aber nahmen sie zu sich
und stützten sie und sangen seliglich
und trugen sie das letzte Stück empor.

15 Vom Tode Mariä III

Doch vor dem Apostel Thomas, der
kam, da es zu spät war, trat der schnelle
längst darauf gefaßte Engel her
und befahl an der Begräbnisstelle:

Dräng den Stein beiseite. Willst du wissen,
wo die ist, die dir das Herz bewegt:
Sieh: sie ward wie ein Lavendelkissen
eine Weile da hineingelegt,
daß die Erde künftig nach ihr rieche
in den Falten wie ein feines Tuch.
Alles Tote (fühlst du), alles Sieche
ist betäubt von ihrem Wohlgeruch.

Schau den Leinwand: wo ist eine Bleiche,
wo er blendend wird und geht nicht ein?
Dieses Licht aus dieser reinen Leiche
war ihm klärender als Sonnenschein.

Staunst du nicht, wie sanft sie ihm entging?
Fast als wär sie's noch, nichts ist verschoben.
Doch die Himmel sind erschüttert oben:
Mann, knie hin und sieh mir nach und sing.

Josquin Desprez, Drei Marien-Motetten

Die Motette, die im Vergleich mit der Messe eine weit größere Mannigfaltigkeit der musikalischen Textgestaltung zuläßt, war für Josquin Desprez, den vorab in Italien wirkenden franko-flämischen Meister der Hochrenaissance um 1500, derjenige Gattungsbereich, der seinem schon von seinen Zeitgenossen als singular gerühmten Ingenium am meisten entgegenkam. Regelmäßig hat er sich ihr in allen Phasen seines Musikerlebens gewidmet. Die drei zu Ehren Mariae geschriebenen Werke, die hier zur Aufführung gelangen, dokumentieren denn auch in ihrer Unterschiedlichkeit verschiedene Schaffensperioden Josquins.

Illibata dei virgo nutrix ist eine fünfstimmige Motette im A-cappella-Satz, der allerdings, wie es für alle Werke jener Zeit gilt, durchaus mit colla-parte-geführten Instrumenten verstärkt werden kann. Die langen Melismen, welche die zweistimmigen Imitationen am Anfang prägen, sowie vergleichsweise starke stilistische Kontraste erinnern an Prinzipien Dufays und lassen darauf schließen, daß es sich bei diesem Werk wahrscheinlich um eine eher frühe Komposition handelt. Zwei Besonderheiten bezeugen den hohen Kunstsinn Josquins. Zum einen beruht die Motette auf einem cantus firmus, einer Art „pes“, der im Sinne eines Konstruktionsgerüsts ostinatohaft zwei Tonhöhen im Wechselspiel erklingen läßt: d – a – d bzw. g – d – g. Die Solmisationssilben „la – mi – la“, auf welche diese Wechselquarten gesungen werden müssen, lassen die Bedeutung dieser Ostinatofigur erkennen: Es sind die musikalisch verwertbaren Vokale des Namens „Maria“, welche hier durch das ganze Werk hindurch erklingen und mithin auf der Ebene der musikalischen Konstruktion eine semantische Schicht in Ergänzung zur Marien-Dichtung realisieren. Zum anderen ist das Prinzip des Akrostichons einbezogen: Liest man alle Anfangsbuchstaben der Verse dieser Reimdichtung (jedenfalls ihres ersten Teils) hintereinander, dann ergibt sich der Name des Komponisten „Josquin des Prez“. Man kann daraus vermuten, daß der Text dieser Motette – ein tropiertes Ave Maria – möglicherweise von Josquin selber gedichtet worden ist. Die Tatsache aber, daß er die Huldigung an Maria auf der Textebene mit seiner eigenen Autorschaft verknüpft, zeigt unmißverständlich die selbstbewußte Individualität dieses Komponisten der beginnenden Neuzeit an, welcher das mittelalterliche Denken hinter sich weiß.

Ave Maria ... virgo serena, wie das „Benedicta es“ eine der berühmtesten Motettenwerke Josquins, ist auch eine Sequenz-Komposition, diesmal allerdings im vierstimmigen Satz. Diese Marien-Motette gehört seiner mittleren Schaffensperiode an, in der er in Rom und anderen Teilen Italiens wirkte und in welcher der imitative Stil seine klassische Vollendung erreichte. Im ersten Doppelversikel wird die ursprüngliche Sequenzmelodie noch nachgebildet, danach aber schreitet die Komposition frei weiter. Gleich der Beginn des Werkes macht übrigens deutlich, wie sehr Josquin die vorgegebene Melodie nur mehr als Material betrachtet: Die Eröffnungssphrase „Ave Maria“, die mit einer Tonwiederholung auf c beginnt, wird von ihm zu einem kraftvollen Quartsprung g – c abgewandelt, so daß der Anfang an Plastizität gewinnt. Jede Zeile der gereimten Huldigungsdichtung erhält eine eigene Musik, die an ihrem Beginn melodischen Imitationen unterworfen wird. Die einzelnen Sektionen werden aber durch Überlappung kunstvoll miteinander verbunden. Josquins Formgefühl offenbart sich nun auch darin, daß die vierzeilige Struktur der Dichtung in musikalischen Gliederungsmomenten faßlich zum Ausdruck kommt. Die Satzkunst zeigt sich hier auf einer Höhe, die einen organischen Wechsel zwischen unterschiedlichsten Arten des Tonsatzes ermöglicht: Antiphonale Partien, bei denen zwei Stimmen von zwei anderen beantwortet werden, wechseln mit imitatorischer Polyphonie aller Stimmen; diese wird abgelöst von einem homophonen Satztyp; Vielstimmigkeit macht dann wiederum der Geringstimmigkeit Platz. Kraft all dieser Maßnahmen erscheint die Musik in einem gleichsam natürlichen Fluß gestaltet, wohl zäsurirt, doch niemals mechanisch in Sektionen aufgespalten, so daß die musikalische Form dieser Marien-Motette, die nicht von vornherein durch ein Modell vorgezeichnet ist, aus der mannigfaltigen, expressiven Darstellung der Dichtung erwächst.

Benedicta es coelorum Regina, ein Spätwerk, ist eine motettische Vertonung der bekannten einstimmigen Sequenz gleichen Textes, die von Josquin auch als vorgegebenes Material in die Komposition einbezogen wird. Bei dieser Sequenz – sie wurde übrigens, wie andere Gesänge dieser Art, vom Konzil von Trient aus dem Messgottesdienst verbannt – handelt es sich um eine

Folge dreier Doppelversikel, wobei die Verszahl jedes Versikels drei, beim letzten Mal vier beträgt. Das den Sequenz-Gesängen eigene Prinzip der Wiederholung (a a, b b, c c . . .) macht sich Josquin zunutze, indem er es zum Anlaß einer Variationenkette nimmt (a a', b b', c c'). Erweist sich dadurch die Musik, dem Varietas-Prinzip der damaligen Ästhetik gemäß, in einem stetigen Fluß der Veränderung, so bietet andererseits die Folge der Stimmen den klaren Rahmen einer dreiteiligen Formbildung. Die ersten beiden Doppelversikel sind im sechsstimmigen Satz komponiert, wobei die vorgegebene Sequenzmelodie – leicht abgewandelt – in zwei Stimmen kanonisch geführt wird und dem Satz als Konstruktionsbasis dient, während die übrigen vier Stimmen sich an den Imitationen beteiligen oder sich kontrapunktisch frei bewegen. Das dritte Doppelversikel wird sodann gespalten: seine erste Hälfte („Per illud Ave prolatum“) erklingt in einem zweistimmigen Satz in Diskant und Tenor und bildet durch solche Zurücknahme einen Kontrast; die zweite Hälfte, der Rest des Textes („Nunc Mater exora natum“), stellt die volle Sonorität des sechsstimmigen Satzes wieder her und stiftet damit einen überzeugenden Abschluß. Wesentlich erscheinen im ganzen die klangliche Begründung der kontrapunktischen Satzanlage und die Expressivität dieser Musik, Qualitäten, die historisch als ganz und gar neu empfunden wurden und die sich wohl heute noch dem Hörer mitteilen.

Hermann Danuser

Paul Hindemith, Das Marienleben opus 27

Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus „Das Marien-Leben“, den Paul Hindemith in der Zeit vom Juni 1922 bis Juli 1923 für Sopran und Klavier komponierte, ist Mitte Januar 1912 auf Schloß Duino geschrieben und Anfang Juni 1913 als Buch veröffentlicht worden. Entstehungsgeschichtlich ist er somit innerhalb von Rilkes Schaffen mit den nachfolgenden „Duineser Elegien“ verknüpft, die in jenem Januar 1912 begonnen wurden. In seiner zyklischen Anlage ist er konzipiert als lyrische Erzählung der Lebensgeschichte Mariae in mehreren Stationen, deren Bogen von der „Geburt Mariä“ (Nr. 1) über die an mittlere Stelle gesetzte „Geburt Christi“ (Nr. 7) bis zu „Vom Tode Mariä“ (Nr. 13–15) führt. Was Strophenbildung, Vers- und Reimstruktur anbetrifft, gibt es beträchtliche Unterschiede zwischen den einzelnen Gedichten, gemeinsam ist ihnen aber der hohe Ton einer religiösen Reflexionslyrik, den Rilke allerdings noch weniger esoterisch ausgebildet hat als in den „Duineser Elegien“.

Daß der junge Hindemith sich nicht scheute, sich auf eine Lösung der schwierigen Probleme einzulassen, die jeder Versuch einer musikalischen Komposition dieser Dichtung aufwirft, ist bemerkenswert und bezeugt seinen Willen, in diesem Gattungsbereich ein „Hauptwerk“ zu schaffen. Schon zuvor war er keineswegs unbedarft gewesen in der Wahl seiner Liedertexte, hatte sich vielmehr seit etwa 1917 mit expressionistischer Lyrik – zumal mit Georg Trakl und Else Lasker-Schüler – befaßt und in den acht Klavierliedern opus 18 vertont. Gegenüber der bei der Komposition expressionistischer Dichtungen waltenden Freiheit des musikalischen Ausdrucks zeigt indessen die Wahl von Rilkes „Marien-Leben“ ein Bedürfnis nach einer gewissen Ordnung, nach einem größeren zyklischen Zusammenhang an, kurz: nach einem höher und systematischer durchdachten Kunstanspruch. Inwieweit es Hindemith gelang, ihn einzulösen, ist eine offene Frage. Von einem „losen Potpourri“ zu sprechen – so Hindemith selbst im ausführlichen Vorwort zu der 1948 veröffentlichten zweiten Fassung des Werkes –, ist zweifellos eine Übertreibung. Doch Rudolf Stephan bemerkte zu Recht, daß der Zyklus in seiner ursprünglichen Fassung, die hier zur Aufführung gelangt, als Werk einer „Übergangsperiode“ erscheine und von einer stilistischen Uneinheitlichkeit, einem Schwanken in der Wahl und der Handhabung der kompositorischen Mittel geprägt sei.

Für Hindemith bedeutete die Komposition des „Marienlebens“ 1922/23 eine große Anstrengung, auf deren Ergebnis er zunächst sehr stolz war. Im Juni 1923 schrieb er an den Schott-Verlag, es sei das „Beste“, was er bis jetzt komponiert habe, und im autographen Werkverzeichnis A fügte er es als „Das war nicht leicht zu machen.“ Im Vorwort der Neufassung heißt es indessen 25 Jahre später: „Damals erschien mir trotz allem künstlerischen Verantwortungsgefühl, das ich angesichts der Größe des Vorwurfs aufbringen konnte, das Unternehmen hauptsächlich als ein Experiment, eine Kraftprobe, ein Herumschlagen mit einem Unbekannten, das zu bewältigen war.“ Und weiter: „Hatte ich mit dem Marienleben mein Bestes gegeben, so war dieses Beste trotz aller guten Absichten doch nicht gut genug, um ein für allemal als gelungen beiseitegelegt werden zu können . . .“ Nun ist hier nicht der Ort, uns auf einen Vergleich beider Fassungen einzulassen und zu klären, inwieweit die Ziele der Revision – bessere Sangbarkeit, größere Einfachheit, Milderung der Extreme, Klärung der harmonisch-tonalen Verhältnisse gemäß inzwischen erkannter „Gesetzen“, Klarheit des Formplans – den Kunstcharakter des Werkes gehoben oder umgekehrt gesenkt haben, vorausgesetzt, sie seien erreicht worden. Zwischen der harschen Kritik des Komponisten selber und der Auffassung Glenn Goulds, der 1979 mit Blick auf die Erstfassung von dem „great song cycle ever written“ sprach, besteht jedenfalls eine schwer auflösbare Kluft, welche die Wirkungsgeschichte des Werkes bisher bestimmt hat und weiterhin bestimmen wird.

Hindemith hat nicht versucht, die Rilkesche Reflexionslyrik nach Art einer Stimmungslyrik zu komponieren, bei der der musikalische Ausdruck einer Ausdeutung von Einzelheiten der Dichtung entspringt. Stattdessen hat er den Ausdruck auf einer höheren Ebene angesiedelt, auf der Ebene ganzer Abschnitte, so daß gelegentlich der Eindruck entstehen mag, er musiziere über Details des Textes hinweg, wenngleich zuweilen auch einzelne Wortausdeutungen musikalisch hervortreten. Die Harmonik hat sich von der funktionalen Tonalität verabschiedet und einer neuen Tonalität Platz gemacht, deren Akkordstrukturen nicht mehr auf der Terzschichtung beruhen und dissonanter, freiere Bildungen beinhalten, ohne daß man andererseits von einer „freien Atonalität“ reden könnte. Oft resultiert die Harmonik im einzelnen aus kontrapunktisch-linearen Stimmverläufen, aber auch aus Quart-Quintschichtungen oder – wo ein Terzaufbau weiterhin gegeben ist – aus dem Zusatz frei dissonierender Nebentöne.

In „Geburt Mariä“, dem ersten Lied, sind die harmonischen Grundfunktionen, über denen sich die melodische Linearität entfaltet, noch recht einfach. Auch die Form greift mit einer bogenförmigen Anlage auf ein bewährtes Modell der Tradition zurück. Im Vergleich zur schlichten Deklamation, die hier herrscht, schwingt sich die Musik im zweiten Lied „Die Darstellung Mariä im Tempel“ zu einer breiten und komplexen Entfaltung des Gesangs auf. Satztechnisch und formal handelt es sich hierbei um eine Passacaglia über ein siebentaktiges Baßthema, eine kontrapunktisch strenge Satzform also, deren polyphone Dichte dem Sujet der Dichtung, der Pracht und Größe Mariæ, musikalisch adäquatem Ausdruck verhilft. Hier, wie in den meisten anderen Gesängen des „Marienlebens“, ist die Sopranstimme unabhängig von den Stimmen des Klaviersatzes geführt. „Erzählend“ lautet die Vortragsbezeichnung für das dritte Lied „Mariä Verkündigung“, das die Szene der Begegnung Mariä mit dem Engel, der ihr die bevorstehende Geburt von Gottes Sohn kündigt, thematisiert. Eine Nähe zum Rezitativ, meist zum gebundenen, gelegentlich aber auch zum ungebundenen Rezitativ (so bei der eher peinlichen Textstelle, wo eine Erotisierung durch die Zeugung des Einhorns angedeutet wird), ist hierfür kennzeichnend. „Mariä Heimsuchung“, das nächste Lied (Nr. 4), bewegt sich in einem ruhigen $\frac{3}{4}$ -Rhythmus kontinuierlicher, als es in den meisten anderen Liedern des Zyklus der Fall ist.

Im folgenden werden Charakteristika des musikalischen „Neobarock“ deutlich greifbar, von dem man fragen wäre, ob er schon im Zeichen eines historisierenden Objektivismus stehe. In „Argwohn Josephs“ (Nr. 5) erscheint der Klaviersatz überwiegend zur Einstimmigkeit (in Oktaven) reduziert. Die Kahlheit der zweistimmigen Satzstruktur dient wohl auch dazu, das Gemüt des bescheidenen, beschränkten Handwerkers zu charakterisieren. „Verkündigung über die Hirten“ (Nr. 6), eine über große Strecken verlaufende Musik, erinnert in dem hymnisch-jubilierenden Tonfall, auch in der klaren Akkordführung, an das Engelskonzert aus „Mathis der Maler“. „Geburt Christi“ (Nr. 7) neben Nr. 3 dasjenige Lied, das Hindemith in der Zweitfassung gänzlich neu komponierte, ist seiner freien Linienführung gewiß schwer darzustellen, gewinnt jedoch gerade daraus auch seine

besonderen Reiz. In Nr. 8 „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ kommt das Prinzip des Ostinato zu seinem Recht, im ersten Teil zunächst „motivisch“, sodann – nach einem Rezitativabschnitt – als Baßostinato, der bis zum Schluß in einem eintaktigen Modell präsent bleibt und dadurch der Musik eine große Eindringlichkeit, einen fast beschwörenden Charakter verleiht, der eine Spannung schafft zum Erzählgestus der Deklamation dieses Liedes. „Von der Hochzeit zu Kana“ (Nr. 9) läßt sich als Beispiel für den Übergangstatus des „Marienlebens“ geltend machen, insofern dieses Lied sich von einem eher barockisierenden Fugato-Prinzip stilistisch wandelt zu einem aufgelichteten, von Pausen durchzogenen Tonsatz, wobei diese Veränderung allerdings mit der „Dramaturgie“ des Liedes zusammenhängt.

„Vor der Passion“ (Nr. 10) eröffnet dann eine neue Sphäre des musikalischen Ausdrucks, eine Sphäre, die sich in der Freiheit der Linienführung, der Zartheit der Expressivität und der weitausgreifenden, ungebundenen Gestik der Phrasen mit der Liedästhetik der Schönberg-Schule berührt oder ihr jedenfalls am nächsten kommt. Auch das nachfolgende Lied „Pietà“ (Nr. 11), mit „schmerzlichem Ausdruck“ vorzutragen, überführt den Ausdrucksgehalt in musikalische Struktur, indem die häufige Wiederholung eines Akkordwechsels eine klagende Monotonie beschwört. „Stillung Mariä mit dem Auferstandenen“ (Nr. 12) ist das einzige Lied des Zyklus, das Hindemith unverändert in die Neufassung übernommen hat. Indem auch hier ein Modell von wenigen Takten, das auf einem Pendeln wechselnder Akkorde beruht, im Sinne einer melancholischen Eintönigkeit entfaltet wird, mochte es den Zielen der Einfachheit und Klarheit genügt haben, die Hindemith in der Neufassung für das ganze Werk verallgemeinerte.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Strenge der Polyphonie am deutlichsten in der Schlußgruppe „Vom Tode Mariä“ faßbar wird, die aus drei Liedern besteht. Das erste, sehr langsam, ist – wie bereits Nr. 2 – eine Passacaglia über einen fünf Takte langen, melodisch ausgeformten, keinem traditionellen Modell verpflichteten Baß, wobei im Mittelteil allerdings dieses Prinzip suspendiert wird. Auf das Wort „Tränen“ (T. 52f.) komponierte Hindemith ein Melisma, das durchaus an Figuren in den Passionen Bachs erinnert. Das zweite dieser dem Tod-Sujet gewidmeten Lieder ist ein Thema mit Variationen: Das Thema wird im Klaviersatz vorgestellt, dann erklingen im Gesang mit einer sehr polyphonen Klavierbegleitung sechs Variationen, von denen Hindemith die letzte als „Finale“ bezeichnet hat. Das letzte Lied des „Marienlebens“ greift sodann einerseits in der Harmonik wieder auf das erste zurück – mit „leeren“ Akkorden –, bringt andererseits aber auch eine Steigerung ins Erhabene und führt damit den ganzen Zyklus in formaler Hinsicht zu einem überzeugenden Schluß.

Hermann Danuser

Ausgaben

Paul Hindemith: Edition Schott 2025. – Rainer Maria Rilke, „Das Marien-Leben“ (S. 423–437 aus: Werke in drei Bänden, Band 1, © Insel Verlag Frankfurt am Main 1966). Abdruck des Textes mit Genehmigung des Insel Verlages.

Josquin Desprez: „Ave Maria“ Bärenreiter BA 2642, „Benedicta es coelorum Regina“: in Bärenreiter BA 267, „Illibata dei virgo nutrix“: unveröffentlicht

Orchesterkonzert II

„Musik im Schatten des Todes“

Gastkonzert des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt

Karl-Friedrich Dürr, Baß

E. O. Fuhrmann und Andreas Meyer-Hanno, Sprecher

Pro Arte Quartett Salzburg

Harald Herzl, 1. Violine

Brigitte Schmid, 2. Violine

Werner Christof, Viola

Barbara Lübke, Violoncello

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Leitung David Shallon

**Bernd Alois
Zimmermann**
(1918–1970)

„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“

Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß und Orchester

Pause

Franz Schubert
(1797–1828)

Streichquartett in d-moll „Der Tod und das Mädchen“ D 810

I. Allegro

II. Andante con moto

III. Scherzo: Allegro molto

IV. Presto

Bernd Alois Zimmermann, „Ich wandte mich und sah . . .“

Textquellen:

Das Alte Testament, Der Prediger Salomo, Kap. 4;

Fjodor Michajlowitsch Dostojewskij, „Der Großinquisitor“ aus „Die Brüder Karamasow“ (V,5)

Salomo

1. Sprecher

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne;

Baß

Ich
wandte mich und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne

1. Sprecher

und siehe, da waren Tränen derer,
so Unrecht litten und hatten keinen Tröster;

Baß

und
und siehe, da waren Tränen derer,
so Unrecht litten und hatten keinen Tröster mehr;

1. Sprecher

und die ihnen Unrecht getan hatten,
waren zu mächtig,
daß sie keinen Tröster haben konnten.

Baß

und
die ihnen Unrecht taten,
waren zu mächtig,
daß sie keinen Tröster haben konnten.

(Zwischenspiel)

Dostojewskij

2. Sprecher

Da öffnet sich plötzlich im tiefen Dunkel
die eiserne Tür des Kerkers,
und herein kommt langsam,
eine Leuchte in der Hand,
der greise Großinquisitor selbst.

Er ist allein,
hinter ihm schließt sich sofort die Tür.

Er bleibt am Eingang stehen
 und blickt lange, eine Minute oder zwei,
 Ihm ins Gesicht.
 Endlich tritt er leise näher,
 stellt die Leuchte auf den Tisch
 und sagt zu Ihm:
 „Bist du es? Du?“
 Doch bevor er noch eine Antwort erhielt,
 fügt er rasch hinzu:
 „Antworte nicht, schweige.“
 „Was könntest Du auch sagen?“
 „Ich weiß nur zu gut, was Du sagen würdest.“
 „Auch hast Du gar kein Recht,
 dem etwas hinzuzufügen,
 was Du schon früher gesagt hast.“
 „Warum bist Du gekommen,
 uns zu stören?
 Denn Du bist gekommen,
 uns zu stören,
 und Du weißt das selbst.“
 „Weißt Du aber, was morgen geschehen wird?“
 „Ich weiß nicht, wer Du bist,
 und will auch gar nicht wissen,
 ob Du es wirklich bist oder nur sein Ebenbild,
 doch morgen noch werde ich Dich richten
 und als den schlimmsten aller Ketzer“.

Baß

Salomo

Da lobten, die schon gestorben waren,
 mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten.

1. Sprecher

Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren,
 mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten.

2. Sprecher

Dostojewskij

Und der Gefangene schweigt.
 Er sieht ihn lang an und sagt kein Wort.
 „Hast Du das Recht, uns auch nur ein einziges
 Geheimnis aus jener Welt zu verkünden,
 aus der Du gekommen bist?“ . . .
 „Der furchtbare und kluge Geist,
 der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins,“
 fährt der Greis fort:
 „Der große Geist hat mit Dir in der Wüste gesprochen,
 und es ist uns in der Schrift überliefert,
 er habe Dich dort versucht.
 Triffst das zu?“
 „Und hätte man etwas Wahreres sagen können als das,
 was er Dir in den 3 Fragen verkündete
 und was Du von Dir wiesest
 und was in der Schrift ‚Versuchung‘ genannt wird?“

„Entscheide nun selbst, wer recht hatte:
 Du oder jener, der Dich damals fragte?
 Erwinnere Dich der ersten Frage!“
 „Du willst in die Welt gehen
 und gehst mit leeren Händen,
 mit dem vagen Versprechen einer Freiheit,
 das sie in ihrer Einfalt und angeborenen Zuchtlosigkeit
 nicht einmal begreifen können,
 vor dem sie sich fürchten und das sie beängstigt.“
 „Siehst Du die Steine in dieser nackten und glühenden Wüste?“
 „Verwandle sie in Brote,
 und die Menschheit wird Dir nachlaufen wie eine Herde,
 dankbar und gehorsam . . .“

1. Sprecher

Salomo

Und besser denn alle beide ist,
 der des Bösen nicht innewird,
 das unter der Sonne geschieht.

Baß

Und
 besser denn alle beide ist,
 der des Bösen nicht innewird,
 das unter der Sonne geschieht.

(Zwischenspiel)

2. Sprecher

Dostojewskij

„Doch Du wolltest den Menschen nicht der Freiheit berauben
 und lehntest den Vorschlag ab . . .“

Baß

Salomo

Ich sah an Arbeit und Geschicklichkeit in allen Sachen;
 da neidet einer den andern.
 Das ist auch eitel und Haschen nach dem Wind.

(Zwischenspiel)

Ein Narr schlägt die Finger ineinander
 und verzehrt sich selbst.

2. Sprecher

Dostojewskij

„Ich schwöre Dir,
 der Mensch ist schwächer und niedriger als Du gedacht hast!“
 Vermag er denn zu vollbringen,
 was Du vollbracht hast?
 In Deiner hohen Achtung vor ihm hast Du so gehandelt,
 als hättest Du kein Mitleid mehr mit ihm,
 denn Du verlangtest zuviel von ihm.
 Du, der Du ihn mehr liebst als Dich selbst.

Hättest Du ihn weniger geachtet,
 so hättest Du auch weniger von ihm verlangt,
 und das wäre der Liebe näher gekommen,
 denn seine Bürde wäre dann leichter gewesen.
 Er ist schwach und gemein.
 Was hat es schon zu besagen,
 wenn er jetzt allerorten gegen unsere Herrschaft rebelliert
 und darauf auch noch stolz ist?
 Das ist nur der Stolz eines Kindes,
 eines Schuljungen.
 Sie sind wie kleine Kinder,
 die sich im Klassenzimmer empört
 und ihren Lehrer hinausgejagt haben . . .
 Sie werden die Kirchen niederreißen
 und die Erde mit Blut überschwemmen.
 Aber bei all ihrer Torheit werden sie schließlich einsehen,
 daß sie zwar Aufrührer, aber nur schwache Aufrührer sind,
 die ihren eigenen Aufruhr nicht ertragen . . .
 Unruhe, Verwirrung und Unglück
 das ist das Los nach alledem,
 was Du für ihre Freiheit erduldet hast . . .
 Vielleicht willst Du es gerade aus meinem Munde vernehmen.
 So höre denn:
 Wir sind nicht mit Dir, sondern mit Ihm!
 Das ist unser Geheimnis!
 Wir sind schon längst nicht mehr mit Dir, sondern mit Ihm!!!

(Zwischenspiel)

Oh, es werden noch Jahrhunderte vergehen,
 in denen der Unfug des freien Verstandes . . . /

[Dialog der Sprecher Schlag auf Schlag:]

1. Sprecher
 Salomo Ich wandte mich und sah die Eitelkeit unter der Sonne. /

2. Sprecher
 Dostojewskij ihre Wissenschaft und Menschenfresserei herrschen werden . . . /

1. Sprecher
 Salomo Es ist ein einzelner, und nicht selbender . . . /

2. Sprecher
 Dostojewskij denn sie, die ihren babylonischen Turm ohne uns zu bauen begannen,
 werden bei der Menschenfresserei enden . . . /

1. Sprecher
 Salomo und hat weder Kind noch Bruder;
 doch ist seines Arbeitens kein Ende
 und seine Augen werden Reichtums nicht satt.

[Dialog gleichzeitig und durcheinander:]

Reichtums nicht satt, seine Augen werden Reichtums,
Reichtums, Reichtums nicht satt, und seine Augen werden nicht satt,
und seine Augen werden Reichtums, Reichtums, Reichtums,
und seine Augen . . .

2. Sprecher

Die Freiheit

der freie Geist und die Wissenschaft

werden sie in solche Wirrnisse führen,

der freie Geist und die Wissenschaft.

Freiheit, Wissenschaft, Wirrnis,

sich selbst vernichten, gegenseitig ausrotten,

das Geheimnis,

die große Hure

[nicht identifizierbar, möglicherweise im Zusammenhang mit dem
genannten „babylonischen Turm“ Anspielung auf die „große Hure
Babylon“]

1. Sprecher

Wem arbeite ich doch

und breche meiner Seele ab.

Das ist auch eitel und böse.

Wem arbeite ich doch . . .

und breche meiner Seele ab?

Wem arbeite ich doch

und breche meiner Seele ab?

Wem arbeite ich doch?

2. Sprecher

Du mußt wissen,

daß auch ich in der Wüste gewesen bin,

daß auch ich mich von Heuschrecken und Wurzeln ernährt habe,

daß auch ich, daß auch ich,

daß auch ich die Freiheit gesegnet habe,

mit der Du die Menschheit gesegnet hast.

Auch ich hatte vor,

einer von Deinen Auserwählten zu werden . . .

einer von Deinen Auserwählten!

Baß

Wem arbeite ich doch

und breche meiner Seele ab?

Das ist auch eitel und eine böse Mühe.

Mühe.

(Zwischenspiel)

Dostojewskij

1. Sprecher

Er aber nähert sich schweigend dem Greis
und küßt ihn still auf seine blutleeren neunzigjährigen Lippen. –
Das ist seine ganze Antwort –
Der Greis fährt zusammen.
Seine Mundwinkel zucken;
er geht zur Tür, öffnet sie und sagt zu ihm:

2. Sprecher

„Geh und komm nicht wieder . . .
Komme nie, nie mehr wieder . . .
niemals, niemals!“

(Zwischenspiel)

(Schreie und Laute der Sprecher, Vokalisieren des Basses.)

Salomo/Dostojewskij

1. und 2. Sprecher

Reichtum, Selbstvernichtung, sich gegenseitig ausrotten . . .

2. Sprecher

auf die dunklen Straßen und Plätze der Stadt. [nicht identifizierbar]
Der Gefangene geht

Dostojewskij

Baß

(Vokalisieren)
und er läßt ihn hinaus.
(Vokalisieren)

Salomo

1. Sprecher

So ist's ja besser
zwei als eins;

Baß

So ist's ja besser
zwei denn eins;
denn sie genießen doch ihrer Arbeit wohl.

1. Sprecher

Fällt ihrer einer,
so hilft ihm sein Gesell auf.
Fällt ihrer einer –
Fällt einer

Baß

Weh dem!
Weh dem, der allein ist!

[Bezugsworte aus dem 2., 3. und 4. Kapitel Salomos und aus Dostojewskijs „Großinquisitor“ – lesend, sprechend . . . schreiend.]

[Weheklage (Lamento der Baßstimme) über die Schlußworte „Wehe dem, der allein ist“, hinzu Laute der Klage, der Todesangst und der Bedrückung, gestoßene, gequälte, gepreßte Laute des Sprechens, der Verlassenheit und der menschlichen Erbärmlichkeit.]

(Choralfragment „Es ist genug“)

© 1972 by B. Schott's Söhne, Mainz

Wiedergabe des Textes mit Genehmigung des Musikverlages B. Schott's Söhne, Mainz

Reproduktion der Seiten aus Bernd Alois Zimmermann, „Ich wandte mich und sah . . .“ mit freundlicher Genehmigung von Frau Sabine Zimmermann, Frechen-Großkönigsdorf (vgl. S. 57–59)

Bernd Alois Zimmermann, „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht“

Am Ende der Partitur der ekklesiastischen Aktion steht als Datum der 5. 8. 1970. Nur fünf Tage später nahm sich der Komponist Bernd Alois Zimmermann das Leben. Zwischen der anklagenden Klage über das „Unrecht unter der Sonne“ in der Komposition und der aus Ohnmacht über dieses „Unrecht“ vollzogenen Selbsttötung besteht ein unmittelbarer Zusammenhang. Zimmermanns letztes Werk chiffriert keine Todesahnung wie das Spätwerk Schuberts, sondern verweist in direkter Absicht auf den Freitod. (Darin ist es vergleichbar mit dem „Diskurs über den Freitod“¹ von Jean Améry, der auf das Buch die Tat folgen ließ.)

Vor diesem Zusammenhang müssen auch die letzten Partiturseiten gelesen und gehört werden.

Der in der Bachschen Ausharmonisierung zitierte Choral „Es ist genug“, der das Schlußstück der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ bildet, stellt in Zimmermanns Vermächtnis keine Glorifizierung dar, er wird weder ins Hymnische gesteigert noch als Harmonisierung des irdischen Schreckens eingesetzt, sondern klingt nach der vergeblichen „Weheklage“ zuvor wie ein Hohn auf dieses Lamento, weil nach dem Aussichtslosen schlechterdings kein Choral² mehr angestimmt werden kann. Deswegen darf der Choral auch in keinem Fall „schön“ und „erlösend“ gespielt werden, sondern muß scharf, aggressiv und schneidend gebracht werden. Daß ihm nicht ein befreiender Gestus zugesprochen wird, ist an seinem fragmentarischen Charakter zu erkennen. Der Choral bricht plötzlich ab, wird als nicht mehr helfend und tragend „weggewischt“. Nach ihm kommt nur noch im „Presto“ und harmonisch ohne Verbindung zum Halbschluß des Chorals der Sturz in die Tiefe. (Vgl. das auf S. 58/59 wiedergegebene Facsimile mit den letzten beiden Partiturseiten in der Handschrift des Komponisten, die Frau Sabine Zimmermann freundlicherweise für die Reproduktion zur Verfügung stellte.) Damit bleibt der Schluß des Werkes insgesamt brüchig ohne die gesicherte Kontinuität, die geradlinig und sich steigernd zum Ende führen würde. Auf das extensive Lamento folgt abrupt und schockierend der Choral; in ihn hinein fährt die hinabstürzende Figur. Hatte derselbe, auch von Alban Berg in seinem Violinkonzert aufgenommene Bach-Choral durch seine vollständige Präsentation und Weiterführung den Ausdruck auch des Tröstlichen, so bleibt das Leben Zimmermanns am Ende und der Schluß seiner letzten Komposition untröstlich, auch wenn es nach dem Doppelstrich „O. A. M. D. G.“ (omnia ad maiorem Dei gloriam) „Groß-Königsdorf 5. 8. 1970.“ heißt. Die Eintragung „Alles zum größeren Ruhme Gottes“ ist einmal ein außerhalb der Komposition Liegendes, eine Konvention auch der Kirchenkomponisten früherer Jahrhunderte, oder Ausdruck einer Verpflichtung gegenüber einer religiösen Tradition, in die der Komponist Zimmermann sich seit dem Elternhaus und der Internatszeit eingebunden fühlte. Ob sie noch lebendig und substantiell war, als der Komponist 1970 diese Formel eintrug, mag bezweifelt werden. Die Gewalt des Innerweltlichen, das Scheitern jeglicher Aufklärung (ihr Umschlag in die Wirmis des „Narren“ und in die Stumpfheit des Viehs³, wie er im vierten Kapitel des Predigers Salomo und in der Erzählung „Der Großinquisitor“ aus Dostojewskijs „Die Brüder Karamasow“ thematisch ist) und die Einsamkeit des Einzelnen werden so verzweifelt erfahren, daß ein Verweis auf die Aufhebung des Schreckens im „Geistlichen“ und Außerweltlichen nur als Zynismus gegenüber einer dergestalt verfaßten Realität empfunden werden könnte. Zum anderen könnte diese Auffassung noch dadurch bestärkt werden, wenn die Formel keine Gepflogenheit, wie in früheren Werken Zimmermanns, darstellt, sondern auch zu den Zitatschichten aus Dostojewskijs Erzählung gehört, der Zimmermann an einzelnen Stellen auch nur Bruchstücke entnommen hatte. So heißt es an einer Stelle, daß „... in Anwesenheit auch der zahlreichen Bevölkerung von ganz Sevilla durch den Kardinal-Großinquisitor fast gleichzeitig ein ganzes Hundert von Ketzern ad maiorem Dei gloriam verbrannt wurde“.⁴ Wenn Zimmermanns letztes Notat also keine religiöse Formel ist, sondern ein Zitat aus der Erzählung Dostojewskijs, dann wäre weder die Annahme vom letzten Werk als einem opus metaphysicum „ad maiorem Dei gloriam“ berechtigt noch die Behauptung von Zimmermanns unerschütterter Religiosität plausibel. Bei Dostojewskij taucht die religiöse Formel in Verbindung mit den verbrannten Ketzern auf. Darin ist sie Kritik an einer Opferpraxis, die nicht durch den Verweis auf Gott legitimiert werden kann. In diesem Sinne wäre Zimmermanns Eintragung keine Reverenz gegenüber Gott, sondern äußerste Empörung über eine leer gewordene Formel, in deren Namen geopfert und die Rechtfertigung des irdischen erfolgt. Somit bilden der Hohn des Chorals, der Sturz in die Tiefe und die äußerste Wut und Verzweiflung über die zitierte Formel eine Einheit.

Wie die Partitur Zimmermanns ein letztes, in seiner Radikalität nicht mehr übersteigbares Artefakt ist, in dem das „Unrecht“ nicht nur ohnmächtig hingenommen, sondern auch durch Aktionen angegriffen wird, so stellt sie für den Hörer eine äußerste Zumutung, für die Interpreten, Instrumentalisten und den Dirigenten eine Herausforderung dar, die weit über technisch-künstlerische Ansprüche hinaus den Gestus des Körpers, seine ganze Ausdrucksbewegung, mit einbezieht. Nicht die distanzierte Darstellung von Affekten im Sinne Brechts ist gefragt, sondern die uneingeschränkte Identifikation des Darstellers mit dem Dargestellten, die Verkörperung von Ohnmacht, Leid, Verlassenheit und Wut.

Bestand seit 1956 der Plan, ein Oratorium zu schreiben, und wurde nach einem zentralen Hinweis des Zimmermann-Forschers Klaus Ebbeke dieses Projekt zwar aufgegeben, später aber in drei anderen Werken wieder aufgenommen und in verschiedenen Gattungen realisiert, und zwar in der Kantate „Omnia tempus habent“ (1957), im „Requiem für einen jungen Dichter“ (1967/1969) und schließlich in der „ekklesiastischen Aktion“ (1970), so sind in diesem letzten Werk Zimmermanns die Züge des früher geplanten Oratoriums zunächst noch deutlich erkennbar. Soll im Oratorium nach der Poetik des 18. und 19. Jahrhunderts das Drama als Epos erscheinen, so wird diese Forderung zu Beginn des Stückes noch erfüllt. Danach aber führen spezifische Dispositionen zur Auflösung des Epos: Aus dem statuarischen Oratorium auf dem Konzertpodium wird durch die räumliche Position der Posaunen des Jüngsten Gerichts und durch die Aktionen der Interpreten eine Szene im Musiktheater hergestellt. So müssen die beiden Sprecher nach einiger Zeit den Text mitspielen, sich auf den Boden werfen, in Sprunghaltung verharren, um am Ende ekstatisch aufzuspringen. Parallel zu dieser Entwicklung werden Textpräsentation und Artikulationsform verändert. Solange die Sprecher nur stehen, wird der Text verhalten und neutral wiedergegeben. Mit zunehmender Dramatik aber geht der Erzählstil (stile narrativo) auf den emotional beteiligten Darstellungsstil des stile rappresentativo Monteverdis über, auf den Zimmermann sich ausdrücklich bezieht. Schließlich wird mit der ins Äußerste gesteigerten Affektsituation auf die Darstellung „von etwas“ ganz verzichtet und die lauten, asynchron eingesetzten Ausbrüche des Schreiens mit den ekstatischen Aufsprüngen der Akteure derart verbunden, daß Leid nicht wie in den optischen Medien ausgestellt, sondern von den Spielern selbst verkörpert wird. Im Höhepunkt dieser sich zuspitzenden Entwicklung und als Peripetie zugleich, die zum Lamentoso vor dem Choral „überleitet“, haben sich „beide Sprecher sowie auch der Dirigent (letzterer die Hände schirmend vor das Gesicht gehalten) im ‚Meditations-Sitz‘ zu setzen“, wodurch vor allem der Dirigent nicht mehr durch seine Bewegungen Leid durch die Musiker spielen läßt und dadurch inszeniert, sondern selbst Teil des Leidens ist, welches er stumm und verzweifelt erfährt.

Martin Zenck

¹ J. Améry, Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod, Stuttgart 1976.

² An dieser Stelle möchte ich Frau Sabine Zimmermann ganz herzlich für ein Gespräch danken, in dem wir einige der hier nur angedeuteten Gedanken bewegt haben.

³ Trotz aller Mühen und Erkenntnisse bleiben die Menschen in den Predigten Salomos und in der Erzählung Dostojewskijs auf eine dumpfe Kreatürlichkeit beschränkt. Im Bezug auf die bekannte Wendung „denn es geht dem Menschen wie dem Vieh“ hat Ernst Bloch eine Einsicht formuliert, die sich mit der äußersten Empörung und Wut Zimmermanns über eben diesen Zustand deckt: „Von daher das längerwährende Befreiungsgefühl, die revolutionär gewordene, keinesfalls auch niederdrückende Reproduktion des Koheleth-Satzes, der Mensch gehe dahin wie das Vieh; das politische Bonum von damals überdeckte den tiefen, nicht einmal tiefen Pessimismus dieses Satzes. Samt der Entwertung, die ja nicht nur, mit wieviel Recht, den repressiv gebrauchten Jenseitsschreck wegnimmt, sondern auch jede versuchte Sinngebung über den Tod hinaus, das gesamte Menschheitswerk einsam, sinnlos, vergeblich macht – mit dem schließlichen Hintergrund kosmischer Entropie oder vorher des Atomtods auf Erden.“ (E. Bloch, Atheismus und Christentum, Werkausgabe, Band 14, Frankfurt am Main 1968, S. 340).

⁴ F. M. Dostojewskij, Die Brüder Karamasow, übertragen von Reinhold von Walter, Zürich 1964, S. 385.

Franz Schubert, Streichquartett in d-moll „Der Tod und das Mädchen“ D 810

Im Unterschied zur ganz offensichtlichen Todesthematik in Bernd Alois Zimmermanns „ekklesiastischer Aktion“ ist das Problem des Todes in Schuberts Streichquartett in d-moll nicht ausdrücklich gestellt. Der Untertitel „Der Tod und das Mädchen“ wurde diesem erst posthum angedichtet und später teilweise zum programmatischen Werktitel umgedeutet und hochstilisiert. Weder das Autograph der zwar nur unvollständig erhaltenen Partitur noch die Erstausgabe verweisen explizit auf das 1817 geschriebene Lied „Der Tod und das Mädchen“. Auf der Titelseite von Schuberts Manuskript heißt es einfach „Quartetto . . .“, in der Erstausgabe „Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle; composé par Franç. Schubert. Oeuvre posthume . . .“ (vgl. Deutsch-Verzeichnis 810).

Abgesehen vom Werktitel ist die Annahme einer Todesthematik in diesem Quartett aus mehreren Gründen fragwürdig: Einmal sind dem Thema des Variationensatzes nicht wie im zweiten Satz von Brahms dritter Klaviersonate die entsprechenden Textworte unterlegt oder als Programm vorangestellt (Schubert hätte beispielsweise die an die Komturszene aus Mozarts „Don Giovanni“ erinnernde Skandierung in d-moll mit den Textworten „Gib deine Hand, du schön und zart Gebild“ versehen können), zum anderen kann das Quartett nur dann insgesamt auf die Todesthematik bezogen werden, wenn sich das Lied „Der Tod und das Mädchen“ in thematischen Anklängen auch in den anderen Sätzen nachweisen läßt, so daß davon gesprochen werden könnte, daß Schubert aus dem Zentrum des Variationensatzes heraus die Todesthematik auf das ganze Quartett projiziert hat. Schließlich ist die Vorstellung, daß die Wahl der düsteren Molltonarten³ und das Selbstzitat aus dem Lied Ausdruck einer Todesahnung seien, kaum aufrechtzuerhalten, weil die Datierung dieses Werkes nach dem Deutsch-Verzeichnis auf den März 1824 festgelegt wird und damit eine Entstehungszeit angibt, die viereinhalb Jahre vor Schuberts Tod liegt.

Der sich im späten 19. Jahrhundert durchsetzende Haupt- und Untertitel „Der Tod und das Mädchen“ und die Abbildungen von entsprechenden, herzerreißenden Szenen auf den Covers der Schallplatten unterstellt also einen Zusammenhang zwischen Lied und Quartett, der Ausdruck einer mythischen Todessehnsucht ist. Diese ist auch nach Kagels eigenen Worten⁵ und in seiner Liedoper „Aus Deutschland“ Gegenstand der Kritik. Im Bild Nr. 10 wird darin der Dialog zwischen dem Tod und dem Mädchen so inszeniert, daß die allegorische Szene durch den drastischen Realismus aller Todesverklärung und jeglicher Versöhnung von Tod und Leben entkleidet erscheint. In Kagels Szene liegt „das Mädchen – als Junge mit blonder Lockenperücke getarnt – auf einem sehr schmalen, jedoch 2,50 bis 3 m langen Bett, dessen Länge genau der Höhe des Todes entspricht. Der Tod in schwarzen Gewändern und auf Koturnen steht in einer Ecke des Raumes; er hält eine überdimensionierte Sense“. Bei Kegel nimmt die Szene, im Gegensatz vielleicht zu Schuberts Lied, in dem der Tod des Mädchens durch die Wendung in die Dur-Variante in den Schlaf umgedeutet wird („sollst sanft in meinen Armen schlafen“), einen ganz realen Charakter an. Aus Claudius' und Schuberts Todesschlaf wird bei Kegel ein gewaltsam erzwungener Beischlaf. Auf die letzte Abwehr des Mädchens „Nicht!“ folgt auf die Bewegung des Todes ein alles zerreißen der Schrei. Nach weiteren eingeblendeten Texten über die romantische Todessehnsucht heißt es dann bei Kegel: „Der Tod legt sich langsam auf das Bett. Dabei unterbricht er seine ungelenken Bewegungen durch häufige Pausen. Das Mädchen verschwindet allmählich unter ihm. Erst gegen Ende des Satzes liegt er vollkommen ausgestreckt.“ – Kagels Reflexion des Schubert-Liedes kann ein Weg sein, sowohl das Lied als auch das Quartett neu zu verstehen: Die Wendung in D-dur im Lied nicht als Versöhnung, sondern wie zuweilen in der „Winterreise“ als bedrohliche Realität; der Variationensatz im Quartett als ergreifender Todeskampf. Das Thema kehrt nach den Variationen nicht wörtlich wieder, sondern klingt aufgelöst, fahl und kalt, ohne den ausdrucksvollen und versöhnlichen Doppelschlag, wie er zu Beginn des Variationensatzes die Phrasenenden beschloß. Das Thema erscheint wie der Tod mit der Sense in den Darstellungen des 18. Jahrhunderts nackt, ohne Verzierungen.

Martin Zenck

¹ Vgl. zu diesem Zusammenhang: Christoph Wolff, Schubert's „Der Tod und das Mädchen“: analytical and explanatory notes on the song D 531 and the quartet D 810, in: Schubert Studies. Problems of style and chronology, ed. by Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe, Cambridge 1982, S. 159.

² Vgl. Hans Hollander, Stil und poetische Idee in Schuberts d-moll-Streichquartett, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 131 (1970), S. 239f.

³ Vgl. Walter Riezler, Schuberts Instrumentalmusik, Zürich–Freiburg 1967, S. 83.

⁴ Siehe z. B. Seite 60.

⁵ Vgl. Mauricio Kegel, „Über ‚Aus Deutschland‘“, in: Aus Deutschland. Eine Lied-Oper von Mauricio Kegel, herausgegeben von der Deutschen Oper Berlin 1980. (Vgl. S. 61).

Ausgaben

Bernd Alois Zimmermann: Edition Schott

Franz Schubert: Stimmen Edition Breitkopf KM 624; Taschenpartitur Edition Eulenburg No. 11

Wenn der Dichter die Aktion des Sängers für gelungen hält, gibt er diesem das Zeichen zum Beginn: sich hinzusetzen, in den Spenden und Spiel des 3. Agierten. Er ist dem Sänger freigestellt den Beginn seine oder explorativ zu gestalten. Ihm obliegt nun die Aufgabe, die "Wahrheits" zu singen, wobei ihm also wieder "Wahrheit", was dem, der es "ist" anhängen muss, wobei oder in der Abfolge vornehmlich, oder auch, aufgelöst in der Vielfalt und Konsonante eines Wörtern. Ihm können auch noch alle Laute der Sprache, der Forderung und der Bedeutung kommen: gestrichen, geräusch, gepresste Laute der Gekochten, der Verbesserten und des mangelhaften Erkennlichkeit: da allen aber im Zusammenwirken mit den anderen 3 Agierten, und die Abfolge wieder und dynamische Abfolge der Töne ist dem Sänger freigestellt, und die Funktionen sind festgelegt, Wirkung ist, dass der Sänger, trotz der Eingaben, auf die antwortet, dass grundsätzlich unabhängig agiert: aber seine Darstellung gibt. Die Gattungsbeziehung der Aktion des Sängers steht nicht zu lang sein; denn diese Aufgabe ist die Einführung in die Aktion des Sängers: die hier folgende

Wage & Wage

Bass - Solo

Winkel α

(Der Abstand der eingehenden Wellen gibt eine relative Unschärfe an, ist: inverteils zerlegt (s.o.) die von Sängern gebildeten Töne)

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as ff and ffz . The notation includes complex rhythmic patterns and some illegible handwritten text.

1.

wähme = d. cello. Fernate

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text "3. Tromp." and "3. Pos." are visible on the left side, indicating the positions of the instruments. The score is written in a cursive, handwritten style.



Titelseite der Schallplatten-Tasche zu Franz Schubert, Streichquartett in d-moll „Der Tod und das Mädchen“. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1812. Entwurf: Eberhardt Brucks

10.

zugig
Dunkle Mansarde; durch das kleine Fenster dringt Mondlicht.³⁾

Tacet bis Takt 52 (Seite 172)

sehr ruhig, mit gebrochener Stimme
p Vorüber, *mp* ach, *p* vorüber! *mf* Geh! *pp* wilder Knochenmann!

c.p.

elektrisch verstärkt *p* *mf* *p*

* Ossia: mit Klavier II ausführen

1) Mit einem Jungen zu besetzen.

2) Das Instrument soll – im Gegensatz zum stark verstimmten Harmonium I im Orchestergraben – tadellos intoniert werden.

3) Der Junge – mit blonder Lockenperücke – liegt auf einem sehr schmalen, jedoch 2,50 – 3 m langen Bett (dessen Länge genau der Höhe des Todes entspricht). Der Tod, in schwarzen Gewändern und auf Koturnen steht in einer Ecke des Raumes; er hält eine überdimensionierte Sense. (Stelzen sind wegen der Aktion am Ende des Bildes zu vermeiden; dagegen wäre ein Aufbau mit zwei Darstellern denkbar.)

Ossia: Es ist auch möglich, den Tod bereits in den letzten Takten des 9. Bildes auftreten zu lassen. Voraussetzung dafür wäre, daß die Figur bei der Dekorationsverwandlung zum 10. Bild sich weder bewegt noch verdeckt wird.

Nachtstudio II

„STEIN / ZEIT / SPIELE“

Regula Stibi, Klavier
 Jürg Lanfranchi, Blockflöten und Saxophon
 Ulrich Gasser, Querflöten
 Arthur Schneiter, Steinmetzarbeiten
 Martin Gasser, Bühnenbild

Ulrich Gasser
 (* 1950)

STEIN / ZEIT / SPIELE
 Szenische Aktion für Klavier, Block- und Querflöten,
 Saxophon und Steine

- Der 1. Kieselstein: im dunkeln präludierend
- Der 2. Kieselstein: hinter der wand aus stein
- Der 3. Kieselstein: eine steinkugel
- Der 4. Kieselstein:
- Der 5. Kieselstein: zuerst die arbeit, dann das spiel
- Der 6. Kieselstein: tanz mit mir
- Der 7. Kieselstein: mit dem sternguckenden kriechgänger
- Der 8. und der 9. Kieselstein: das mehrfachtänzchen
- Der 10. Kieselstein:
- Der 11. Kieselstein: die steine im klavier
- Der 12. und der 13. Kieselstein: via isolata und felsen der meteor
klöster I
- Der 14. Kieselstein: piccolomina
- Der 15. Kieselstein:
- Der 16. Kieselstein: gedudl
- Der 17. Kieselstein: mit dem Sägestein
- Der 18. Kieselstein: was du nicht sagst
- Der 19. Kieselstein: ein choral
- Der 20. Kieselstein: himmel und hölle

schon lange beschäftigen mich steine und wie ich als komponist damit umgehen könnte. so
 entstanden 1978 die STEINSTUECKE: miniaturen, in denen ich versuchte, verschiedene eigen-
 schaften – aufbau, form, farbe, zusammensetzung – bestimmter gesteine mit musikalischen mitteln
 erlebbar zu machen, und ein jahr darauf die VERSTEINERUNGEN, bei denen mich mehr der
 symbolgehalt der versteinerung fesselte. mit dem bildhauer arthur schneiter arbeite ich seit einige-
 zeit an KLANGSTEINEN: steinplastiken auf eisentischen, die instrumente sein sollen, klingend und
 von vollendeter form. in den STEIN/ZEIT/SPIELEN schliesslich habe ich die bisherigen erfahrungen
 aufgenommen und mit den mitspielern gemeinsam in richtung inszenierte musik weitergeführt: vier
 charaktere richten sich ein in einem raum zwischen intmem wohnzimmer, werkstatt, konzertsaal
 und künstlichem steinbruch und verrichten dort ihre arbeit: in eigener weise zelebrieren sie
 KIESELSTEINE, miniaturen wie die STEINSTUECKE, doch sinnlicher, voller erotik und verborgene
 anspielungen –: ein spiel mit steinen, den instrumenten und der zeit.

24/25-8-85
 ulrich gasser

Seminar IV

Hermann Danuser	Einführung in das Kammerkonzert
Klaus Röhling	Einführung in das Chorkonzert
Martin Zenck	Einführung in das Nachtstudio III

Samstag, 26. Oktober 1985 16.00 Uhr Stadthalle, Blauer Saal

Kammerkonzert „Vermächtnis und Verpflichtung“

Melos-Quartett
Wilhelm Melcher, 1. Violine
Gerhard Voss, 2. Violine
Hermann Voss, Viola
Peter Buck, Violoncello

Alban Berg
(1885–1935)

Streichquartett op. 3
in zwei Sätzen

Langsam (wechselnde Tempi)
Mäßige Viertel

Wolfgang Fortner
(*1907)

Streichquartett Nr. 4.

I. Prélude
II. Variations
III. Burlesque
IV. Madrigal

Pause

Ludwig van Beethoven Streichquartett in cis-moll op. 131
(1770–1827)

- I. Adagio, ma non troppo e molto espressivo
- II. Allegro molto vivace
- III. Allegro moderato, Adagio
- IV. Andante, ma non troppo e molto cantabile, Più mosso, Andante moderato e lusinghiero, Adagio, Allegretto, Adagio, ma non troppo e semplice, Allegretto
- V. Presto
- VI. Adagio, quasi un poco andante
- VII. Allegro

Das große Quartett in cis-moll von Beethoven, eines der bedeutendsten Werke der gesamten Kammermusik-, wohl der Musikkultur überhaupt, erscheint in manchen Zügen als ein völlig einzigartiges, exzeptionelles Werk. Als solches machte es Richard Wagner zum Ausgangspunkt eines Mythos, indem er es ins Zentrum seiner „Beethoven“-Abhandlung von 1870 rückte. Entstanden zwischen November 1825 und Juli 1826, gehört es zu jenen Spätwerken des Meisters, die sich allen herkömmlichen Kategorien entziehen und die ihre geheimnisvolle Rätselhaftigkeit, die Wirkungsgeschichte zum Trotz, bis heute unvermindert bewahrt haben. Im Unterschied zur Darstellung des Beethovenschen Spätstils, die Theodor W. Adorno im Sinne einer Quintessenz vom Spätstil in der Musik überhaupt am Begriff des Fragmentarischen und des Nicht-Organischen entwickelte, dürfte es heute indessen geboten sein, die Kräfte der konstruktiven Integration gegenüber den Tendenzen zur Auflösung der überlieferten Formmodelle nicht zu vernachlässigen. Das Quartett umfaßt sieben Sätze, ein Zeichen dafür, wie sehr Beethoven die satzzyklische Anlage des Werkes im Vergleich zu dem viersätzigen Formmodell der Gattungstradition des Streichquartetts modifiziert hat. Von einer Individualisierung der Gesamtform in einer Weise, die alle Brücken zur Tradition abgebrochen hätte, kann jedoch keineswegs die Rede sein. Denn die sieben Sätze, deren Zusammengehörigkeit zu einem kontinuierlichen Gesamtverlauf auch daraus hervorgeht, daß sie nur mit einfachen Trennungsstrichen voneinander abgehoben sind, gruppieren sich bei näherer Betrachtung so, daß der viersätzliche Typus als Traditionsgrund, d. h. als Bezugspunkt der individuellen musikalischen Formbildung, erkennbar wird.

Die ersten beiden Sätze – Nr. 1 eine Adagio-Fuge, Nr. 2 ein monothematisches Allegro im durchbrochenen Sonatenstil – stehen an jener Stelle, die üblicherweise ein großer Eröffnungssatz in Sonatenform innehat. Gelangt dort bei Beethoven meist ein in Kontrasten sich entfaltendes Formprinzip zum Tragen, so zeigt sich hier das Kontrastprinzip wirksam in der Beziehung der beiden Sätze, die für sich einheitlich durchgestaltet sind: Die feierlich-getragene Fuge, in einem polyphonen Stil vier gleichberechtigter Stimmen komponiert, geht über in ein fröhliches, fast tänzerisches Allegro in einem primär homophonen Tonsatz, dessen achttaktiges Thema eher Rondo- als Sonatencharakter hat. Die Halbtonbeziehung zwischen der Fuge in cis-moll und dem Allegro in D-dur realisiert im übrigen im Verhältnis der beiden Anfangssätze jene Relation der kleinen Sekunde, die man als Kernintervall des ganzen Werkes auch in motivischer Hinsicht ansprechen kann.

Die Sätze Nr. 3 (Allegro moderato, Adagio) und Nr. 6 (Adagio, quasi un poco andante) sind sehr kurz. Ihre Funktion besteht in der Verbindung der umliegenden Sätze; es handelt sich mithin um Überleitungen bzw. Einleitungen, wie sie auch in traditionellen Quartetten auftreten, dort allerdings ohne eigene Satznummerierung. Im Zentrum des Werkes steht ein Variationensatz (Nr. 4). Er vertritt zwar im Prinzip den langsamen Satz, hat aber seine Besonderheit darin, daß auch das Tempo zum Gegenstand der Veränderung gemacht ist. Ausgehend von einem mittleren Tempo im Thema-Teil (Andante, ma non troppo e molto cantabile) fächert er sich in einer Fülle von Charakteren nach beiden Richtungen hin auf: einerseits ins Adagio (mit einem Gipfelpunkt lyrischer Versenkung in der Variation im $\frac{3}{4}$ -Takt), andererseits ins Allegretto (mit dessen beschwingtem Duktus gleichzeitig ein vermittelnder Übergang zum Folgenden geschaffen wird). Es schließt sich an der Scherzo-Satz (Nr. 5), der in einem rasenden Presto-Alla-Breve vorzutragen ist. Gegen die im Scherzo vorherrschende Staccato-Artikulation bilden die Legato-Phrasen der Trio-Teile einen wirksamen Kontrast. Erscheint bereits die Grundform Scherzo-Trio-Scherzo, wie im Falle etwa der Siebenten Symphonie, erweitert zu einer fünfteiligen Form, indem sich ein zweites Trio und ein dritter Scherzo-Teil anschließen, so erfährt dieses fünfteilige Modell eine weitere Individualisierung hier dadurch, daß daraufhin in einer knapp gehaltenen Schlußbildung sowohl der Trio-Teil als auch das Scherzo nochmals, ein letztes Mal, anklingt, die Scherzo-Partie übrigens arco, sul ponticello und pianissimo – eine Spielweise, die einen geradezu gespenstisch vorüberhuschenden Charakter ergibt.

Das Finale (Nr. 7), ein Allegro im Alla-Breve, führt die Tonart-Regionen der mittleren Sätze – sie sind von dem anfänglichen cis-moll weit abgewichen und haben mit Ausnahme der Subdominante alle Regionen der Grundtonart zu Zentren der einzelnen Sätze erhoben – zurück nach cis-moll. Ohne

daß man sagen könnte, nach all dem unvergleichlichen Reichtum der zurückliegenden Sätze würde hier, im Finale, der Schwerpunkt des gesamten Werkes im Sinne einer letzten Steigerung gestiftet, so ist doch dieser Satz, der einzige in Sonatenform in diesem Werk, von besonderem Gewicht. Während der Seitensatz nur eine kurze, ruhige Episode in der parallelen Durtonart E-dur darstellt, hat der Hauptsatz mehrere Abschnitte: ein kurzes, rhythmisch äußerst prägnantes „Devisen“-Motiv am Anfang, dann eine Periode mit erweitertem Nachsatz und schließlich – variativ aus dem Nachsatz hervorgehend – eine Rückerinnerung an das Fugenthema, welche die insgesamt grundlegenden Halbtonintervalle nun in die Folge cis – his – a – gis bringt. Die Partie, die man als Überleitung zum Seitensatz bezeichnen könnte, bringt dann bereits zwei Elemente des Hauptsatzes zu einer kontrapunktischen Gleichzeitigkeit und läßt damit die Bedeutung eines Vermittlungsprinzips erkennen, das für den dynamisch-prozessualen Charakter, den vorwärtstreibenden Zug des weiteren Satzverlaufes grundlegend bleibt. Hier, im Finale, feiert die Logik des Beethovenischen „Sonatendenkens“ einen ihrer größten Triumphe. Und doch erweist sich selten so deutlich wie in diesem Werk, wie begrenzt die Kategorie der musikalischen „Logik“ erscheint gegenüber einer ästhetischen Individualität, die sich aus einer Dialektik zwischen einer im Einzelnen unfafßbaren Fülle wechselnder musikalischer Gedanken, Charaktere, auch Tempi, und einer stets gegenwärtigen, darum zwingenden Idee eines Werk-Ganzen ergibt. Obzwar das Werk eines Menschen, läßt Opus 131 uns auch heute noch, mehr als andere Kompositionen, erfahren, mit welchem Recht die Musik in der romantischen Ästhetik als eine Ahnung des Unendlichen, des Göttlichen aufgefaßt worden ist.

Hermann Danuser

Ausgaben

Ludwig van Beethoven: Stimmen Edition Peters, Taschenpartitur Edition Eulenburg No. 2

Berg: Universal Edition Wien, Taschenpartitur Philharmonia Nr. 309

Fortner: Edition Schott Nr. 6663

Zu unserem größten Bedauern hat das Melos-Quartett die Uraufführung des 6. Streichquartetts „Blaubuch“ von Wolfgang Rihm kurzfristig abgesagt. Die Aufführung des Werkes von Wolfgang Rihm wird während der Kasseler Musiktage 1986 durch das Pro Arte Quartett Salzburg nachgeholt.

Chorkonzert

„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“

Südfunkchor Stuttgart
Leitung Klaus Martin Ziegler

Josquin Desprez
(um 1140–1521)

Miserere mei, deus
Psalm 51 (50) für fünf Stimmen

Hugo Wolf
(1860–1903)

Sechs geistliche Lieder
für vierstimmigen gemischten Chor
nach Gedichten von Joseph von Eichendorff

1. Aufblick
2. Einklang
3. Resignation
4. Letzte Bitte
5. Ergebung
6. Erhebung

Dieter Schnebel
(* 1930)

FÜR STIMMEN
(... MISSA EST)
:! (MADRASHA II)
für drei Chorgruppen

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

„Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225
Motette für zwei vierstimmige gemischte Chöre

Josquin Desprez, Miserere mei, deus

Miserere mei, deus,
secundum magnam misericordiam tuam,
et secundum multitudinem miserationum
tuarum
dele iniquitatem meam.

Miserere mei, deus.
Amplius lava me ab iniquitate mea,
et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me est semper.

Miserere mei, deus.
Tibi soli peccavi,
et malum coram te feci,
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.

Miserere mei, deus.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum,
et in peccatis concepit me mater mea.

Miserere mei, deus.
Ecce enim veritatem dilexisti,
incerta et occulta sapientiae
tuae manifestasti mihi.

Miserere mei, deus.
Asperges me, domine, hyssopo, et mun dabor,
lavabis me, et super nivem dealbabor.

Miserere mei, deus.
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam,
et exultabunt ossa humiliata.

Miserere mei, deus.
Averte faciem tuam a peccatis meis,
et omnes iniquitates meas dele.

Miserere mei, deus.
Cor mundum crea in me, deus,
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Miserere mei, deus.
Ne projicias me a facie tua,
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Miserere mei, deus.
Redde mihi laetitiam salutaris tui,
et spiritu principali confirma me.

Gott, sei mir gnädig
nach deiner Güte
und tilge meine Sünden
nach deiner großen Barmherzigkeit.

Wasche mich rein von meiner Missetat,
und reinige mich von meiner Sünde;
denn ich erkenne meine Missetat,
und meine Sünde ist immer vor mir.

An dir allein habe ich gesündigt
und übel vor dir getan,
auf daß du recht behaltest in deinen Worten
und rein dastehst, wenn du richtest.

Siehe, ich bin als Sünder geboren,
und meine Mutter hat mich in Sünden emp-
fangen.

Siehe, dir gefällt Wahrheit,
die im Verborgenen liegt, und im Geheimen
tust du mir Weisheit kund.

Entsündige mich mit Ysop, daß ich rein werde;
wasche mich, daß ich schneeweiß werde.

Laß mich hören Freude und Wonne,
daß die Gebeine fröhlich werden, die du zer-
schlagen hast.

Verbirg dein Antlitz vor meinen Sünden,
und tilge alle meine Missetat.

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz,
und gib mir einen neuen beständigen Geist.

Verwirf mich nicht von deinem Angesicht,
und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir.

Erfreue mich wieder mit deiner Hilfe,
und mit einem willigen Geist rüste mich aus.

Miserere mei, deus.
Docebo iniquos vias tuas,
et impiis te convertentur.

Miserere mei, deus.
Libera me de sanguinibus, deus, salutis meae,
et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Miserere mei, deus, miserere mei.
Domine, labia mea aperies,
et os meum annuntia bit laudem tuam.

Miserere mei, deus.
Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique,
holocaustis non delectaberis.

Miserere mei, deus.
Sacrificium deo spiritus contribulatus,
cor contritum et humiliatum,
deus, non despicies.

Miserere mei, deus.
Benigne fac, domine,
in bona voluntate tua Sion,
ut aedificentur muri Jerusalem.

Miserere mei, deus.
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes et holocausta,
tunc imponent super altare tuum vitulos.

Miserere mei, deus.

Ich will die Übertreter deine Wege lehren,
daß sich die Sünder zu dir bekehren.

Errette mich von Blutschuld, Gott, der du mein
Gott und Heiland bist,
daß meine Zunge deine Gerechtigkeit rühme.

Herr, tu meine Lippen auf,
daß mein Mund deinen Ruhm verkündige.

Denn Schlachtopfer willst du nicht,
ich wollte sie dir sonst geben,
und Brandopfer gefallen dir nicht.

Die Opfer, die Gott gefallen,
sind ein geängsteter Geist;
ein geängstetes, zerschlagenes Herz
wirst du, Gott, nicht verachten.

Tu wohl an Zion nach deiner Gnade,
baue die Mauern zu Jerusalem.

Dann werden dir gefallen rechte Opfer,
Brandopfer und Ganzopfer;
dann wird man Stiere auf deinem Altar opfern.

Hugo Wolf, Sechs geistliche Lieder

nach Gedichten von Joseph von Eichendorff

1. Aufblick

Vergeht mir der Himmel vor Staube schier,
Herr, im Getümmel, zeig' dein Panier!
Wie schwank' ich sündlich, läßt du von mir:
unüberwindlich, bin ich mit dir!
Herr, im Getümmel, zeig' dein Panier!
Unüberwindlich bin ich mit dir!

2. Einklang

Weil jetzt alles stille ist
und alle Menschen schlafen;
mein' Seel' das ew'ge Licht begrüßt,
ruht wie ein Schiff im Hafen.

Der falsche Fleiß, die Eitelkeit,
was keinen mag erlaben,
darin der Tag das Herz zerstreut,
liegt alles tief begraben.

Ein andrer König wundergleich
mit königlichen Sinnen,
zieht herrlich ein im stillen Reich,
besteigt die ew'gen Zinnen.

3. Resignation

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
die Lüfte alle schlafen;
ein Schiffer nur noch, wandermüd',
singt übers Meer sein Abendlied
zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
und lassen mich hier einsam stehn,
die Welt hat mich vergessen,
da trat'st du wunderbar zu mir,
als ich beim Waldesrauschen hier
gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
das weite Meer schon dunkelt,
laß ausruhn mich von Lust und Not,
bis einst das ew'ge Morgenrot
den stillen Wald durchfunkelt.

4. Letzte Bitte

Wie ein todeswunder Streiter,
der den Weg verloren hat,
schwank' ich nun und kann nicht weiter,
von dem Leben sterbensmatt.

Nacht schon deckt alle Müden,
und so still ist's um mich her,
Herr, gib Frieden! Gib Frieden.
Herr, auch mir gib endlich Frieden
denn ich wünsch' und hoff' nichts mehr!

5. Ergebung

Dein Wille, Herr, geschehe!
Verdunkelt schweigt das Land.
Im Zug der Wetter sehe,
seh' ich schauernd deine Hand.

O mit uns Sündern gehe
erbarmend ins Gericht!
Ich beug' im tiefsten Wehe
zum Staub mein Angesicht.
Dein Wille, Herr, geschehe!

6. Erhebung

So laß herein nun brechen
die Brandung, wie sie will,
du darfst ein Wort nur sprechen,
so wird der Abgrund still.

Und bricht die letzte Brücke
zu dir, der treulich steht,
hebt über Not und Glücke
mich einsam das Gebet.

Johann Sebastian Bach, „Singet dem Herrn ein neues Lied“ Motette BWV 225

Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeinde
der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich
des, der ihn gemacht hat. Die Kinder Zion sei'n
fröhlich über ihrem Könige, sie sollen loben
seinen Namen im Reigen; mit Pauken und mit
Harfen sollen sie ihm spielen.

Wie sich ein Vater erbarmet
Gott, nimm dich ferner unser an,
Über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
Ein Blum und fallend Laub.
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da,
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.
Also der Mensch vergehet,
Sein End, das ist ihm nah.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verläßt.

Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in
seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, halleluja!

Chorkonzert „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“

Der letzte Vers des 150. Psalms, also des Psalters überhaupt, faßt zusammen, worauf es mit der Musik insgesamt hinaus soll, sei sie geistlich oder weltlich, nennt, wie Johann Sebastian Bach ohne Verschlüsselung „Finis und Endursache“ aller Musik „als nur zur Gottesehre und Recreation des Gemütes“. Wäre sie es nicht, wäre sie „keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier“. Solchem Anspruch dürfen sich die Werke des Chorkonzertes durchaus stellen.

Bachs Motette für achttimmigen Doppelchor „**Singet dem Herrn ein neues Lied**“ (BWV 225-1726/27) hat sein Thema aus eben demselben Psalm und eben demselben Vers genommen, um von dem im Christus erneuerten Schöpfungswerk her alles „Singen“ als ein „neues Lied“ zu qualifizieren, von dem eine neumachende Kraft, ein neuschöpferischer Geist ausgeht. Dreisätzig angelegt könnte man den ersten Satz (Takt 1–151) eine Evokation zum Lobpreis nennen, den zweiten Satz (Takt 151–220) mit seinem Zueinander von Choral („Wie sich ein Vater erbarmet“) und freier Arie („Gott, nimm dich ferner unser an“) eine Meditation über unsere Vergänglichkeit und Gottes Verlässlichkeit. Der Ort und der Grund des Lobens ist damit genannt. Daraus erhebt sich im dritten Satz (Takt 220–367) der eschatologische Lobpreis der neuen Schöpfung als „praeludium vitae aeternae“ (Augustin), stellvertretend von menschlichen Stimmen für alles, was Odem hat, gesungen.

„Wer die Musik als einen Christo erneuertes Schöpfungswerk betrachtet, das geschaffen ist, um die Herrlichkeit des Schöpfers zu loben, kann es als seinen Endzweck betrachten, immer tiefer in die Ordnungen dieser Schöpfung einzudringen und dadurch Gottes Lob immer mächtiger zu singen“ (Martin Geck). Immer tiefer eindringen heißt aber auch, soll dieses Lob, diese Dedikation an den Schöpfer nicht selber zum Geplärr werden, die Schöpfung als gefallene Schöpfung wahrzunehmen, als Ort des Leidens, des Todes, der Vergänglichkeit, worin nicht nur die Menschen, sondern alle Kreatur seufzt. So gehört zum Loben, zum „Gloria“ auch die Klage, das „Kyrie“ und „Miserere“. Denn das Gloria ohne das Kyrie wäre Verrat am Leiden, schwärmerisch-weltflüchtige Apathie. Das Kyrie und Miserere wären ohne das Gloria bloße Verzweiflung, verbissene Resignation.

Dies drückt sich besonders in **Josquin Desprez**, „**Miserere mei, deus**“ für fünf Stimmen aus (ca. 1501/05). Josquin wählt hier den „Ton der Leidenschaft“. Der mittelalterliche Psalmton „zerbricht unter dem Ansturm der Subjektivität, wird mit großer Gebärde umgewertet zur Sprache des Leidens“ (Clytus Gottwald). 20 mal ertönt der Ruf „Miserere mei, deus“ (erbarme dich unser, o Gott) in immer anderem Tonfall, das ganze dreiteilige Werk immer wieder unterbrechend und gliedernd zugleich. Es ist ein eindringlicher Ruf, heraustretend aus bloßem liturgischen Psalmmodieren, zu einem individuell drängenden wehklagenden Ton werdend, auch immer wieder das allgemeine („ängstliche Harren der Kreatur“) entschlüsselnd, daß sie frei werden von der Vergänglichkeit (Römer 8, 18ff.) für den Lobpreis von all dem, „was Odem hat“.

In **Hugo Wolfs** „**Sechs geistliche Lieder**“ für vierstimmigen gemischten Chor nach Gedichten von Joseph Freiherr von Eichendorff findet solche Subjektivität – romantisch – ihren Höhepunkt. Eichendorffs Dichtungen (z. T. von Wolf mit anderen Titeln versehen) können jenes Klagen und jenen Lobpreis für Wolf ihres naturnahen, naturreligiösen Charakters wegen adäquater, individueller und gefühlsmäßiger aussagen als biblische Texte. Sie schienen ihm geeigneter, die musikalische Aussage klanghaft werden zu lassen. Die sechs Lieder sind 1881 entstanden, zu einer Zeit, in der Wolf unter seelischen Spannungen gelitten haben soll. Sie gehören damit wie so viele Dichtungen und Kompositionen, wie große Kunst überhaupt, in den „Kyrie- und Gloria-Zusammenhang“, den Heinrich Heine mit einem Zweizeiler treffend umschreibt:

„Aus meinen großen Schmerzen
mach ich die kleinen Lieder.“

Nur daß bei Wolf auch diese Lieder halten, was Alfred Einstein allen seinen Liedern nachsagt: „Jedes seiner Lieder ist eine Art von ‚Gesamtkunstwerk‘ en miniature“:

1. Aufblick – 2. Einklang – 3. Resignation – 4. letzte Bitte – 5. Ergebung – 6. Erhebung.

Harmonik und Färbung dieser sechs Lieder verhelfen in ihrer komplizierten und komplexen klang- und stimmungsverrückenden Art, diese individuelle Klage und dieses Lob auszusagen, den Hörer

in den schmerzhaften wie resignierenden, ergebenden wie erhebenden Ton einzubeziehen, in ein aufblickendes Preisen wie in ein demütiges, choralhaftes Beten. Es ist die Einzelseele, die zerrissen wie durchglüht, „erschauernd“ vor Gottes Größe (man denke an Caspar David Friedrichs Bild „Mönch am Meer“), sich einstimmend im Gebet Gottes Willen sich lobpreisend fügt. Solche Subjektivität wird in **Dieter Schnebels „:! (madrasha II)“** (1958/67–68) allgemein, die aller möglichen Stimmen, auch jenseits der menschlichen, eben die der ganzen Schöpfung, Klage, Lob, Jubilus kommen hier umfassend zum Ausdruck, ganz im Sinn des auch von Schnebel gewählten Psalmtextes, welcher auch dem Chorkonzert seinen Titel gab „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“.

„Der unaussprechliche Titel dieses Stückes ist : ! und meint wortlosen Ausbruch, Exklamation. Der komplementäre Untertitel *madrasha* bedeutet im Syrischen der frühchristlichen Epoche Hymnus und ist Hilfsmittel, um den Namen des Werkes akustisch zugänglich zu machen. Insgesamt bezeichnen die Titel Jubilus a verbalen Gesang, somit Musik, welche kraft sprachlosen Ausdrucks ihre eigene ausschweifende Sprache gebiert. Um Expression geht es aber insofern, als in diesem Stück Vorgänge des Ausdrückens, des Aus-sich-heraussetzens von Lauten das Material bilden. Also wird Artikulation selbst gestaltet und zum musikalischen Prozeß gemacht . . . also visiert *madrasha* die Gesamtheit stimmlicher Äußerungen, Musik aller Stimmen“ (Dieter Schnebel). Somit kommt bei Dieter Schnebel zusammen, was sowohl unter dem Blick der Schöpfung als auch sub specie aeternitatis eines ist: Geistliches und Weltliches. Dies dem Schöpfer gegenüber lobpreisend auszusingen heißt, gegen den Tod das Leben bekunden.

Klaus Röhling

Ausgaben

Josquin Desprez: Edition Merseburger 550

Hugo Wolf: Bärenreiter BA 19 310

Dieter Schnebel: Edition Schott 6457

Johann Sebastian Bach: Bärenreiter BA 5129

Nachtstudio III

„Laudi alla Sulamith“

Sigune von Osten, Sopran
Günter Reinhold, Klavier
Choral-Schola St. Martin, Leitung Andreas Schulze-Craney

Hildegard von Bingen
(1098–1179)

Lieder

Caritas abundat
O quam mirabilis
O virga mediatrix

Giacinto Scelsi
(* 1905)

Canti francesi
für Stimme solo

- 1 Mème si je voyais
- 2 Il est temps o mon âme

Olivier Messiaen
(* 1908)

Poèmes pour Mi
für Sopran und Klavier

1. Teil I. Action des grâces
II. Paysage
III. La maison
IV. Épouvante
2. Teil V. L'Épouse
VI. Ta voix fraîche
VII. Les deux Guerriers
VIII. Le Collier
IX. Prière exaucée

Giacinto Scelsi

Kövirügivogerü
für Stimme solo

Olehö
für Stimme solo

Hildegard von Bingen

Lieder

De sancta Maria
O virtus sapientiae

Hildegard von Bingen, Lieder

Caritas abundat

(Antiphona)

Caritas abundat in omnia,
de imis excellentissima super sidera,
atque amantissima in omnia,
quia summo Regi
osculum pacis dedit.

O quam mirabilis

(Antiphona)

O quam mirabilis est praescientia divini pectoris,
quae praescivit omnem creaturam.
Nam cum Deus inspexit faciem hominis,
quem formavit,
omnia opera sua
in eadem forma hominis integra aspexit.
O quam mirabilis est inspiratio,
quae hominem sic suscitavit.

O virga mediatrix

Alleluia. O virga, mediatrix,
sancta viscera tua mortem superaverunt,
et venter tuus omnes creaturas illuminavit
in pulchro flore
de suavissima integritate
clausi pudoris tui orto.

Die Liebe überflutet das All

(Antiphon)

Von der Tiefe bis hoch zu den Sternen
überflutet die Liebe das All,
sie ist liebend zugetan allem,
da dem König, dem höchsten,
sie den Friedenskuß gab.

Gottes Vorausschau

(Antiphon)

Wie wunderbar ist doch das Wissen im Herzen der
Gottheit,
das urewig jedes Geschöpf hat erschaut!
Denn Gott, da er blickte ins Antlitz des Menschen,
den er gebildet,
er sah all sein Werk insgesamt
in dieser Menschengestalt.
Wie wunderbar ist dieser Hauch,
der also den Menschen erweckte!

An Maria

Alleluja! O Reis, du unsere Mittlerin,
dein heiliger Leib, er hat den Tod besiegt,
dein Schoß hat alle Kreatur erhellt
durch jene lichte Blüte,
die dem verschloßnen Schoße dein
in zarter Unberührtheit ist entsprossen.

Giacinto Scelsi, Canti francesi

1 Même si je voyais

Même si je voyais un homme me hair
Je l'aimerai o Dieu Père
Aide moi Père.
O Dieu Createur
Aide moi Père.
Même si je voyais un homme me hair
Je l'aimerai, je l'aimerai, je l'aimerai.

2 Il est temps o mon âme

Il est temps o mon âme
il est grand temps
si tu veux te connaitre toi même
et ta destinée d'ou tu viens
et ou il te faudra te reposer

1 Selbst wenn ich sähe

Selbst wenn ich sähe, daß ein Mensch mich haßt
Ich werde ihn lieben o Gott Vater
Hilf mir Vater.
O Gott Schöpfer
Hilf mir Vater.
Selbst wenn ich sähe, daß ein Mensch mich haßt
Ich werde ihn lieben, ich werde ihn lieben, ich
werde ihn lieben.

2 Es ist Zeit o meine Seele

Es ist Zeit o meine Seele
es ist hohe Zeit
wenn du dich selbst kennen willst
und deine Bestimmung woher du kommst
und wo du ausruhen muß

met toi au travail, o mon âme
 il est grand temps
 cherches Dieu
 et ses mystères
 ne regarde plus que Dieu
 éclaire mon esprit
 il est temps o mon âme
 il est grand temps.

begib dich an die Arbeit, o meine Seele
 es ist hohe Zeit
 suche Gott
 und sein Geheimnis
 achte nicht mehr darauf daß Gott
 meinen Geist erleuchtet
 es ist Zeit o meine Seele
 es ist hohe Zeit.

Deutsche Übertragung: Marianne Damm

Olivier Messiaen, Poèmes pour Mi

I. Action des grâces

Le ciel,
 Et l'eau qui suit les variations des nuages,
 Et la terre, et les montagnes qui attendent
 toujours.
 Et la lumière que transforme.

Et un oeil près de mon oeil, une pensée près de
 ma pensée,
 Et un visage que sourit et pleure avec le mien,
 Et deux pieds derrière mes pieds
 Comme la vague à la vague est unie.

Et une âme.
 Invisible, pleine d'amour et d'immortalité,
 Et un vêtement de chair et d'os qui germera
 pour la résurrection,
 Et la Vérité, et l'Esprit, et la grâce avec son
 héritage de lumière.
 Tout cela, vous me l'avez donné.

Et vous vous êtes encore donné vous-même,
 Dans l'obéissance et dans le sang de votre
 Croix,
 Et dans un Pain plus doux que la fraîcheur des
 étoiles

Mon Dieu.
 Alleluia. Alleluia. Alleluia.

II. Paysage

Le lac comme un gros bijou bleu.
 La route pleine de chagrins et de fondrières,
 Mes pieds que hésitent dans la poussière,
 Le lac comme un gros bijou bleu.

Et la voilà, verte et bleue comme le paysage!
 Entre le blé et le soleil je vois son visage:
 Elle sourit, la main sur les yeux.
 Le lac comme un gros bijou bleu.

Gedichte für Mi

I. Gnadenakt

Der Himmel
 Und das Wasser, das dem Spiele der Wolken
 folgt,
 und die Erde und die immer erwartungsvollen
 Berge,
 und das verwandelte Licht.

Und ein Auge, meinem Auge nahe, ein Gedan-
 ke, meinem Denken nahe,
 und ein Gesicht, das lacht und weint mit mir,
 und zwei Füße, meinem Gehen folgend
 wie eine Welle mit der nächsten eins ist.

Und eine Seele
 unsichtbar, erfüllt von Liebe und Unsterblich-
 keit,
 und aus Fleisch und Knochen ein Gewand voll
 guter Hoffnung auf die Auferstehung,
 und Wahrheit, Geist und Gnade mit ihrem
 Lichtgeschenk:

Das alles gabst du mir.
 Dich selbst ja gabst du hin
 im Gehorsam und im Blute deines Kreuzes
 und in dem Brot, süßer noch als die Frische der
 Sterne,
 mein Gott.
 Halleluja, Halleluja, Halleluja.

II. Landschaft

Der See, einem großen Blaujuwel gleich.
 Der Weg voller Schluchten und Gram,
 meine Schritte im Staube suchen die Bahn:
 Der See, einem großen Blaujuwel gleich.

Wie das Land rings: Blau und Grün sie vereint!
 Zwischen Korn und Sonne ihr Gesicht mir
 erscheint:
 Die Hand über den Augen lächelt sie weich.
 Der See, einem großen Blaujuwel gleich.

III. La maison

Cette maison nous allons la quitter:
Je la vois dans ton oeil.
Nous quitterons nos corps aussi:
Je les vois dans ton oeil.
Toutes ces images de douleur qui s'impriment
dans ton oeil,

Ton oeil ne les retrouvera plus:
Quand nous contemplerons la Vérité,
Dans des Corps purs, jeunes, éternellement
lumineux.

IV. Épouvante

Ha, Ho!
N'enfouis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne
les retrouverais plus.
Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas.
Des lambeaux sanglants te suivraient dans les
ténèbres
Comme une vomissure triangulaire,

... Et le choc bruyant des anneaux sur la porte
irréparable
Rythmerait ton désespoir ...

... Pour rassasier les puissances du feu.
Ha, Ha! Ho!

V. L'Épouse

Va où l'Ésprit te mène,
Nul ne peut séparer ce que Dieu a uni,
Va où l'Ésprit te mène,
L'épouse est le prolongement de l'époux,
Va où l'Ésprit te mène,
Comme l'Église est le prolongement du Christ.

VI. Ta voix fraîche

Fenêtre pleine d'après-midi,
Qui s'ouvre sur l'après-midi,
Et sur ta voix fraîche
(Oiseau de printemps que s'éveille).
Si elle s'ouvrirait sur l'éternité,
Je te verrais plus belle encore.

Tu es la servante du Fils,
Et le Père l'aimerait pour cela.
Sa lumière sans fin tomberait sur les épaules,
Sa marque sur ton front.
Tu compléterais le nombre des anges incorporels.

III. Das Haus

Dies Haus – ich seh's in deinem Auge –
wir werden hinausgehen.
Unsere Körper – in deinem Aug' erblickt –
wir werden sie verlassen.
All diese Bilder des Schmerzes, wie sie in
deinem Aug' geschrieben stehn:

Nicht wiederfinden wird sie dein Blick,
wenn als reine, junge, ewige Lichtgestalten
wir die Wahrheit schauen werden.

IV. Entsetzen

Ha, Ho!
Deine Erinnerungen, grab sie nicht ein – du
fändest sie nimmer.
Zerre, zerknülle, zerreiße sie nicht.
Blutfetzen würden ins Dunkel dir folgen:
kantig Ausgespienes.

Und der harte Schlag, das Pochen am ewig
zerstörten Tor
würde deine Verzweiflung durchpulsen,
um Feuermächten genüge zu tun.
Ha, Ho! Ha!

V. Die Braut

Geh, wohin der Geist dich führt.
Niemand vermag zu trennen, was Gott zusam-
mengefügt hat.
Geh, wohin der Geist dich führt.
Die Braut ist des Bräutigams Weiterführung.
Geh, wohin der Geist dich führt –
wie die Kirche Christus weiterführt.

VI. Deine klare Stimme

Weites Nachmittagsfenster,
auf Nachmittag sich öffnend
und auf deine klare Stimme –
(Frühlings-erwachender Vogel) –
Öffnete dies Fenster sich auf Ewigkeit,
schöner noch sähe ich dich.

Du Magd des Sohnes.
Der Vater würde darum dich lieben.
Auf deine Schultern fiele sein Licht ohne Ende,
sein Zeichen auf deine Stirn.
All die vom Leib befreiten Engel würdest du
schauen.

A la gloire de la Trinité sainte
 Un toujours de bonheur élèverait ta voix fraîche
 (Oiseau de printemps que s'éveille)
 Tu chanterais.

Zum Ruhme der heiligen Dreifaltigkeit
 würde ein Immer an Glück deine Stimme hell
 erklingen lassen
 (Frühlings-erwachender Vogel):
 du sängest.

VII. Les deux Guerriers

De deux nous voici un. En avant!
 Comme des guerriers bardés de fer!
 Ton oeil et mon oeil parmi les statues que
 marchent,
 Parmi les hurlements noirs, les écroulements
 de sulfureuses géométries.
 Nous gémissons: Ah! écoute-moi, je suis tes
 deux enfants, mon Dieu!
 En avant, guerriers sacramentels!
 Tendez joyeusement vos boucliers.
 Lancez vers le ciel les flèches du dévouement
 d'aurore:
 Vous parviendrez aux porcs de la Ville.

VII. Die beiden Krieger

Aus zweien eins geworden. Voran!
 Eisenbewehrt wie Krieger!
 Dein Auge und meins zwischen Figuren im
 Marsch,
 zusammenstürzende Schwefelgeometrien zwi-
 schen finsternen Schreien.
 Unser Stöhnen: O mein Gott, erhöre mich, ich
 bin deine beiden Kinder!
 Vorwärts, Krieger des Sakraments!
 Haltet voll Freude die Schilder,
 schießt zum Himmel empor die Pfeile der
 morgenroten Anbetung:
 An die Tore der Stadt werdet ihr kommen.

VIII. Le Collier

Printemps enchainé, arc-en-ciel léger du matin,
 Ah! mon collier! Ah! mon collier!

Petit soutien vivant de mes oreilles lasses,
 Collier de renouveau, de sourire et de grâce,
 Collier d'Orient, collier choisi multicolore aux
 perles dures et cocasses.

Paysage courbe, épousant l'air frais du matin,

Ah! mon collier! Ah! mon collier!

Tes deux bras autour de mon cou, ce matin.

VIII. Die Halskette

Frühling in Banden, zarter Regenbogen am
 Morgen,
 Ach, meine Halskette, du meine Kette!

Kleine lebendige Stütze für meine ermüdeten
 Ohren,
 immer wieder, lächelnd und lieblich, reihen sich
 ins bunte Orientband erwählte Perlen, lustig
 und hart!

Gerundete Landschaft, wie sie die frische Mor-
 genluft umfängt.

Ach, meine Kette, du meine Kette!

Um meinen Hals deine Arme, heut früh.

IX. Prière exaucée

Ebranlez la solitaire, la vieille montagne de
 douleur,
 Que le soleil travaille les eaux amères de mon
 coeur!
 O Jésus, Pain vivant et qui donnez la vie.
 Ne dites qu'une seule parole et mon âme sera
 guérie.

IX. Erhörte Bitte

Erschütter den einsamen, uralten Berg meiner
 Schmerzen,
 möge die Sonne schmelzen die bitteren Was-
 ser im Herzen!
 O Jesus, lebendiges Brot, das da lebendig
 macht,
 sprich nur ein einziges Wort, so wird meine
 Seele gesund.

Ebranlez la solitaire, la vielle montagne de
 Que le soleil travaille les eaux amères de mon
 coeur!
 Donnez-moi votre grâce, Donnez-moi votre
 grâce –

Carillonne, mon coeur!
 Que ta résonance soit dure, et longue, et
 profonde!
 Frappe, tape, choque pour ton roi!
 Frappe, tape, choque pour ton Dieu!
 Voice ton jour de gloire et de résurrection!
 La joie et revenue.

© 1937 by Durand S. A. Paris

Erschütter den einsamen, uralten Berg meiner
 Schmerzen,
 möge die Sonne schmelzen die bitteren Was-
 ser im Herzen!
 Sei mir gnädig, sei mir gnädig, sei mir gnädig!

Läute, mein Herz!
 Stark, anhaltend und tief sei dein Klang!
 Für deinen König schlage, klopfe, stoße!
 Schlage, klopfe, stoße für deinen Gott!
 Anbricht dein Ruhmestag, dein Auferstehn!
 Nun herrschet Freude wieder.

Deutsche Übersetzung: Gesine Remy

Hildegard von Bingen, Lieder

De sancta Maria

(Responsorium)

O clarissima Mater sanctae medicinae,
 tu unguenta per sanctum Filium tuum

infudisti in plangentia vulnera mortis,
 quae Eva aedificavit in tormenta animarum.
 Tu destruxisti mortem
 aedificando vitam.
 Ora pro nobis ad tuum Natum,
 stella maris, Maria.

O vivificum instrumentum et laetum
 ornamentum
 et dulcedo omnium deliciarum, quae in
 te non deficient.

Ora pro nobis ad tuum Natum,
 stella maris, Maria.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Ora pro nobis ad tuum Natum,
 stella maris, Maria.

O virtus sapientiae

(Antiphona)

O virtus Sapientiae,
 quae circuiens circui
 comprehendo omnia
 in una via, quae habet vitam,
 tres alas habens,
 quarum una in altum volat,
 et altera de terra sudat,
 et tertia undique volat.
 Laus tibi sit, sicut te decet, o Sapientia.

An Maria

(Responsorium)

O lichte Mutter der heiligen Heilkunst,
 durch deinen heiligen Sohn hast Salböl du ge-
 gossen

in Wund und Wehe des Todes,
 das Eva hat gebracht zum Schmerz der Seelen.
 Den Tod hast du vernichtet
 und aufgebaut das Leben.
 Bitt deinen Sohn für uns,
 du Meeresstern, Maria.

Mittlerin des Lebens und Freude voll Glanz,
 Köstlichkeit jeglicher Wonnen, die allzeit dir eigen!

Bitt deinen Sohn für uns,
 du Meeresstern, Maria!

Dem Vater sei die Ehre, dem Sohn und Heiligen
 Geist!

Bitt deinen Sohn für uns,
 du Meeresstern, Maria!

O Kraft der Weisheit

(Antiphon)

O Kraft der Weisheit, umkreisend die Bahn,
 die eine des Lebens,
 ziehst um das All du die Kreise,
 alles umfangend!
 Drei Flügel hast du:
 In die Höhe empor schwingt der eine,
 auf der Erde müht sich der zweite,
 und allüberall schwingt der dritte.
 Lob sei dir, Weisheit, würdig des Lobes!

Hildegard von Bingen, Lieder

Wen es wundern möchte, daß unter den wenigen schöpferischen Frauen, die der Musikgeschichte bekannt wurden, auch die große rheinische Seherin erscheint, der möge einmal in ihren Schriften und Briefen prüfen, wie oft die Heilige Bilder und Vergleiche aus der Welt des Klanges bringt. Weit über die dem Mittelalter geläufige Symbolik der Instrumente hinaus, geht sie bis in die urtümlichen Gebiete des Schalls, der Stimme, des Hörens: Liturgie und Psalmengesang, das Gotteslob der Mönche und Jungfrauen, natürlicher Quellgrund der Anschauungen Hildegards, werden in diese Symbolik einbezogen. Die Musikinstrumente erscheinen in immer neuen Vergleichen: Zither und Psalter, Horn und Posaune, Flöte und Orgel, Pauke und Zymbel werden manchmal in überlieferter, sehr oft aber auch in ungewohnter, neuer Symbolik herangezogen. Von einem weiten Gebiet geht Hildegard aus: doch geradezu ohne Grenzen ist der Bereich, der im einzelnen symbolische Deutung findet. Der ganze Kosmos, Tier und Mensch, die Eigenschaften des Körpers und der Seele, die Kirche, die Heiligen, die Engel und bösen Geister, die Gottesmutter, die drei göttlichen Personen: alles wird im tönenden Symbol erfaßt und vollendet sich in der himmlischen Harmonie. So stark leuchtet an Hunderten von Stellen in Hildegards Schrifttum diese Klangbezogenheit auf, daß es einen geradezu wundernehmen müßte, wenn die Heilige nicht auch in eigenen Liedern hätte ausströmen lassen, was im Worte unaussprechbar blieb.

Das musikalische Werk Hildegards ist einmal dadurch gekennzeichnet, daß die einzelnen Gattungen ineinanderfließen, dann durch die Verwendung weniger, aber vielfach variiert Melodieformeln, schließlich durch eine offensichtliche Bevorzugung der Finalis und Dominante sogar bei kleineren Melodieabschnitten. Das Kennzeichen der Psalmodie, eine Aufeinanderfolge stets gleicher Melodiezeilen, bringt ein Element der Ruhe, des Statischen; man könnte in Hildegards Gesängen an ähnliches denken bei den Wiederholungen der Formeln, den auffallenden Ruhepunkten auf Finalis und Dominante. Sie bewirken melodische und tonale Einheit. Die ständigen Wechsel und Umgestaltungen in den Formeln, oft nur angedeutet, bringen aber wieder ein Element der Bewegung in das melodische Gefüge. Bewegte Ruhe, ruhige Bewegung – auch hier wieder Vermischung, Übergang des einen ins andere. Man wird hier eine Eigentümlichkeit sehen, die das Denken der großen rheinischen Frau überhaupt zeigt. So nimmt es nicht wunder, daß auch ihr eigenes musikalisches Schaffen aus einem Worte zu erklären ist, das Licht und Klang kühn miteinander verbindet. In einem Briefe sagt sie von sich selbst: „Sed et ego, quae iaceo in pusillanimitate timoris, interdum sonans aliquantulum velut parvus sonus a vivente lumine . . .“ „Posaunenklang vom lebendigen Licht“ nennt sie sich selbst. Wie die Posaune, sie sagt es kurz vorher im selben Briefe, nur ihren Klang gibt, selbst aber nicht wirkt, „sed in quam alius spirat, ut sonum reddat . . .“ aber ein anderer in ihr atmet, damit sie einen Klang gebe, so sieht sich die Heilige auch in ihren Gesängen als Werkzeug eines Höheren, Gottes selbst.

Ihr musikalisches Werk steht nicht nur gültig in ihrem Gesamtwerk, es ist gleichsam dessen Abschluß und Blüte.

Joseph Schmidt-Görg*

* Aus: Hildegard von Bingen, Lieder. Nach den Handschriften herausgegeben von Pudentiana Barth OSB, M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg, Otto Müller Verlag Salzburg 1969.

Abdruck der Liedertexte mit Genehmigung des Otto Müller Verlages Salzburg aus diesem Band.

Giacinto Scelsi, Vokalstücke „Kövirügivogerü“ und „Olehö“

Vom gegenwärtig achtzigjährigen, in Rom lebenden hermetischen Esoteriker Giacinto Scelsi gibt es keine Photographie. Als Hinweis auf seine Person läßt er über seiner Unterschrift einen geschlossenen Kreis abbilden, der nichts vom Komponisten Scelsi und nichts vom möglichen Sinn seiner Musik preisgibt. Wenn er sich einmal dazu überreden läßt, überhaupt etwas über sich zu sagen, dann verfolgen seine Verlautbarungen die Absicht, sich selbst und sein Œuvre noch fremder erscheinen zu lassen, als sie es beide zuvor ohnehin schon waren. Damit entzieht er sich dem prostitutiven Zugriff der Öffentlichkeit und ihrer sensationslüsternen Medien und sein Werk der Erklärbarkeit. Von der Biographie kann nicht aufs Werk geschlossen werden. Der analytische Kommentar öffnet kein Weg ins Werk, verstellt ihn eher, weil nach Scelsis Auffassung keine wirklich existierende Entsprechung ausgemacht werden kann zwischen den Kategorien des Verstehens und den „Kategorien, die der Komponist in die klingende Materie projiziert.“ (Giacinto Scelsi, *Der Sinn der Musik*, in: Giacinto Scelsi, *Musik-Konzepte*, Band 31, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 3.)

Deswegen geben manche der Werktitel Scelsis auch keinen Anhaltspunkt für das Verstehen ab, sondern ihnen kommt eher die Funktion zu, durch die gleichsam magischen Geheimworte, die die Titel bilden, den Sinn der Kompositionen zu verdunkeln. Dies gilt auch für die Vokalstücke „Kövirügivogerü“ und „Olehö“, von denen das eine ein „zentralafrikanisches Lied“, das andere einen „indonesischen Gesang“ darstellen soll. (Vgl. Programmheft der Wittener Tage für Neue Kammermusik 1985, S. 42.) Wichtiger aber als die Bedeutung dieser Werktitel scheint ganz im Sinne des italienischen „Ermetismo“ deren Sprachklang zu sein, wie er dann in diesen beiden Stücken entfaltet wird. Nicht die Bedeutung der Worte wird vertont, sondern der Klang der Silben und Phoneme.

Scelsis radikales Bilder- und Erklärungsverbot läßt sich vielleicht in folgender Weise verstehen. Da die Werke zum einen nicht auf die Produktivität des Komponisten zurückgeführt werden können, sind sie absolute Musik im Sinne eines von Subjektivität losgelösten Ausdrucks; sie sind Emanationen der „Schöpfung“ und einer universal-kultischen Musik (die Nähe zu Stockhausens Idee einer „Weltmusik“ drängt sich auf), nehmen deswegen bei Aufführungen häufig die Form eines Rituals an. Zum anderen gibt das so verstandene Bilder- und Erklärungsverbot dem Werk und dem Hörer eine Autonomie zurück, die durch bildhafte Übertragungen und programmatische Erklärungen eingeschränkt und gelenkt würde. Insofern ist der geschlossene Kreis ein angemessenes Symbol der Person und der Musik Scelsis: Es verwehrt ein Bild von ihm und eine Vorstellung von seiner Musik. Diese soll rein aus sich heraus klingen und will als solche – ohne jede vorgängige Sinnprojektion – vernommen werden.

Trotz Scelsis grundlegender Skepsis gegenüber Erklärungen seiner Musik sei hier dennoch Folgendes über die beiden Vokalstücke „Kövirügivogerü“ und „Olehö“ gesagt; vielleicht mit der Rechtfertigung, daß sich der Kommentar mit der konkreten Hörerfahrung aufhebt, daß er nicht beansprucht, etwas dem Werk gegenüber Eigenständiges zu sein, welches über die Komposition und über die Autonomie des Hörers verfügen möchte.

Die beiden 1963 und 1967 komponierten und der Sängerin Sigune von Osten gewidmeten Vokalstücke „Olehö“ und „Kövirügivogerü“ sind in unmittelbarem Zusammenhang mit dem umfangreichen Zyklus der 20 „Canti del Capricorno“ (1962–1967) entstanden. Für ihren „Klangstil“ sind zwei Aspekte bestimmend: erstens der orientalische und koreanische Deklamations- und Artikulationsstil der Singstimme; zweitens die vom unendlichen Atemstrom erfüllte „Melodie“, die kein Singen von Ton zu Ton erfordert, sondern eine Gestaltung, die die Räume zwischen den Tönen ekstatisch durchzieht.

Während in der westeuropäischen Vokal- und Liedliteratur vor allem Vokale den eigentlichen Bereich der Komposition darstellen, spielen bei Scelsi Konsonanten eine entscheidende Rolle. Durch ihre gutturale und stark gepreßte Artikulation, die in der koreanischen und mongolischen Musik bereits eine lange Tradition hinter sich hat, steht Scelsis Vokalmusik seit den späten fünfziger Jahren im Gegensatz zur Ästhetik der westeuropäischen Vokalmusik. Dabei wird die Erzeugung des Tons mit der Stimme mit den „unreinen“, d. h. geräuschhaft-körperlichen Anteilen ebenso

wichtig wie der „reine“ Ton, der als Resultat aus dieser Bewegung hervorgeht. Darin sind die beiden genannten Stücke und die „Canti del Capricorno“ von gleichsam rückwirkender Aktualität für die Vokalkompositionen der westeuropäischen Avantgarde der späten fünfziger und sechziger Jahre. Die Zerlegung der Textworte in ihre kleinsten Klangpartikel, die Behandlung der Sprache als reines Klang- und nicht semantisches Bedeutungsmaterial und der Vorgang der Artikulation der Stimme sind beispielsweise in Luciano Berios „Sequenza III“ für Solostimme aus dem Jahre 1966 ebenso Thema der Komposition wie in Scelsis Vokalwerken aus dieser Zeit, obwohl die Behandlung des Themas zu ganz verschiedenen Ergebnissen führt.

Das zweite wichtige Charakteristicum von Scelsis „Klangstil“ bezieht sich auf die Melodiebildung. Mit Ausnahme der Vokalstücke mit streng syllabischer Deklamation kennt seine Musik die in der westeuropäischen Kunstmusik vorherrschende Trennung der Töne voneinander nicht. Sie werden vielmehr durch Glissandi, verschieden stark schwingende Vibrati und durch die intensive Verwendung von Vierteltönen miteinander verbunden. Es werden keine einzelnen Töne definiert und diese dann voneinander abgegrenzt, sondern der Umfang, das gleichsam räumliche Volumen eines Tons ist soweit dehnbar, daß er in den folgenden, tiefer oder höher liegenden nächsten Ton fließend übergehen kann. Dadurch ist der Gegensatz von Ton und Klang, von Linearität und Vertikalität aufgehoben: Jeder Ton ist auch Klang.

Martin Zenck

Olivier Messiaen, „Poèmes pour Mi“

Die „Poèmes pour Mi“, die Gedichte und Klavierlieder für „Mi“, sind 1936 entstanden, als Messiaen Lehrer an der École Normale de Musique und an der Schola Cantorum war. Wie die Liedzyklen „Chants de Terre et de Ciel“ (1938) und „Harawi“ (1945) beruhen die „Poèmes pour Mi“ auf eigenen Texten. Als Sohn der Dichterin Cécile Sauvage war es für ihn zu dieser Zeit noch selbstverständlich, die Textvorlagen für eigene Kompositionen selbst zu verfassen, zumal für die genannten Werke eine ganz persönliche Thematik bestimmend war: die religiös begründete Unvergänglichkeit einer Beziehung. Dieser Thematik gilt auch der Titel der „Poèmes pour Mi“. Die Gedichte wie die Lieder sind an „Mi“, den Kosenamen der ersten Frau Claire Delbos gerichtet, die der Komponist im Entstehungsjahr des genannten Werkes geheiratet hatte. In ihnen versucht Messiaen eigene Erfahrungen und Wunschvorstellungen einer „idealen Liebe“ in beschwörende Bilder umzusetzen, deren Überzeugungskraft in dem Maße schwindet, wie der Dichtermusiker zur Objektivierung Symbole der Kirche heranzieht. In der Nr. VI „Ta Voix“, „Deine Stimme“, etwa wird die „Trinité sainte“ („Die heilige Dreifaltigkeit“) bemüht, um die in die Natur projizierte Liebe zu verewigen, ein Vorgang, der das Bild und die Atmosphäre eines den „Nachmittag“ aufnehmenden Zimmers, in das der Gesang des Vogels im erwachenden Frühling gleich dem Lied der Geliebten hinaufklingt, zerstört. Im Gegensatz zum Text hatte Messiaen bei der Vertonung eine glücklichere Hand. Die vor dem Erwachen noch ruhende Natur ist in eine schwebende Pendelbewegung zwischen spannungslosen Akkorden gefaßt, die auch beim wiederkehrenden Teil A bei der „gloire de la Trinité sainte“ beibehalten wird. Zum Schluß hin verwandelt sich dann das Naturbild in eine Naturszene: Die Natur, der Frühling, erwacht mit den von Messiaen so geliebten Vogelrufen („Vif“) und abgesetzt davon erklingt der Vergleich mit dem Gesang der Geliebten („Lent“: „Tu chanterais“). Was dem Text zuweilen nicht gelingt, Religiosität glaubwürdig zu machen, vermag die Musik in ihrer schwebenden Leichtigkeit. Wie die Musik Debussys will sie im Gegensatz zum Ausdruck der Musik Beethovens nicht mit Argumenten überzeugen, sondern das Spirituelle den Sinnen fühlbar machen.

Martin Zenck

Ausgaben

Olivier Messiaen: Durand 12 729. Wiedergabe der Liedertexte mit Genehmigung des Musikverlages Durant S. A. Paris.

Giacinto Scelsi: Manuskripte

Hildegard von Bingen: Otto Müller Verlag Salzburg

Sonntag, 27. Oktober 1985

10.00 Uhr Martinskirche

Gottesdienst
(evangelisch)

„Die sieben Bitten oder die heilige Welt“

Liturgie und Predigt: Klaus Röhring

Klaus Martin Ziegler und Zsigmond Szathmary, Orgel
Siegfried Fink, Schlagzeug

Anrede, Doxologie und die sieben Bitten des Vaterunsers bestimmen den Inhalt, die Form und die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes. Spricht die Anrede Gott als Vater (hebräisch ‚abba‘) in kindlicher Vertrautheit an, so wenden sich die ersten drei Bitten der Welt Gottes, dem Heiligen selber zu: Gottes Name, Reich, Wille. Sie formulieren, was Beten eigentlich erst möglich macht. Die Mitte des Vaterunsers, die vierte Bitte ums tägliche Brot zeigt, wo und wie Himmel und Erde, Heiliges und Profanes, Geistliches und Weltliches zusammenkommen: im Natürlichen, Alltäglichen, Selbstverständlichen. Gerade darin ist die profane Welt die geheiligte Welt. Aber eben dadurch auch immer wieder die daran schuldig werdende Welt. So wenden sich die letzten drei Bitten der Welt der Menschen zu, den Abgründen, dem Versagen, der Schuld. Sie formulieren, was Beten nötig macht, notwendig, um in der Doxologie Erde und Himmel, Menschenwelt und Gotteswelt als Einheit zusammenzubringen in eschatologischer Perspektive.

Dieser inhaltlichen Gliederung entspricht die formale und musikalische des Gottesdienstes, die auch den Kirchen-Raum einbezieht. Zum Teil improvisierend, zum Teil mit festen Strukturen arbeitend und thematisch Luthers Vaterunser-Lied einbeziehend, werden Zsigmond Szathmary und Klaus Martin Ziegler (Orgel und Chororgel) und Siegfried Fink (Schlagzeug) drei räumliche und klangliche Schwerpunkte setzen: Chorkirche – „Metall“; Altarraum – „Fell“; Kirchenschiff – „Holz“. Die Auslegung der vierten Bitte (die im täglichen Brot geheiligte Welt) wird dialogisch vom Prediger und Schlagzeuger durchgeführt. In der Doxologie werden die Raum- und Klangelemente zusammengefaßt. Der eschatologische Lobpreis bedeutet gleichzeitig eine Sendung in die geheiligte Welt.

Klaus Röhring

Sonntag, 27. Oktober 1985

10.00 Uhr St. Marien

Gottesdienst
(katholisch)

Liturgie und Predigt: NN
Paul Friesenhagen, Orgel
Chor der Kugelkirche Marburg
Leitung Gerhard Blank

Sonntag, 27. Oktober 1985

11.30 Uhr Lutherkirche

Seminar V

Helmut Rösing

Einführung in das Blaskonzert

Abschlußgespräch

mit Hermann Danuser, Heinz Enke, Wolfgang Rehm, Klaus Röhring,
Helmut Rösing, Martin Zenck, Klaus Martin Ziegler
Moderation: Klaus Röhring

Blaskonzert**„Marsch und Choral“**

Zsigmond Szathmary, Orgel
 Andreas Boettger und Pit Klingenberg, Schlagzeug
 Gabrieli-Ensemble, Leitung Lutz Köhler

Marco Enrico Bossi
 (1861–1925)

Marche héroïque
 für große Orgel

Marziale – Maestoso – Grandioso

Mauricio Kagel
 (* 1931)

Zehn Märsche den Sieg zu verfehlen
 für Bläser und Schlagzeug

Marsch 1 Allegro
 Marsch 2 Allegro
 Marsch 3 Vivace
 Marsch 4 Vivace
 Marsch 5 Moderato

Max Reger
 (1873–1916)

„Siegesfeier“ op. 145, 7
 für Orgel

Grave – Vivace – Allegro moderato – Maestoso – Vivace – Maestoso,
 Adagio

Johann Nepomuk David
 (1895–1977)

Introitus, Choral und Fuge
 für Orgel und 9 Blasinstrumente
 über ein Thema von Anton Bruckner
 Werk 25

Charles Ives
 (1874–1954)

Variations on „America“
 für Orgel

Allegro – Moderato – Variation I Moderato – Variation II Andante –
 Interlude – Variation III Allegro – Variation IV Polonaise – Interlude –
 Variation V Allegro, Allegretto

Mauricio Kagel

Zehn Märsche den Sieg zu verfehlen

Marsch 6 Allegretto
 Marsch 7 Andantino
 Marsch 8 Vivace
 Marsch 9 Wie ein Kondukt. Marcia funebre
 Marsch 10 Allegro

Ausgaben

Marco Enrico Bossi: Durand 4493
 Mauricio Kagel: Edition Peters 8458
 Max Reger: Edition Breitkopf 4163
 Charles Ives: Mercury Music Corp. 601
 Johann Nepomuk David: Edition Breitkopf EB 5725 und OB 2865

Blaskonzert „Marsch und Choral“

Der Choral steht als musikalischer Prototyp für die geistliche, der Marsch für die weltliche Macht ein. Das musikalische Marschmodell ist Abbild menschlichen Imponiergehabes: Dem selbstbewußten Auftreten, dem sich in voller Größe und Stärke Zur-Schau-Stellen entsprechen ein markant akzentuierter Schreitrythmus, großes Klangvolumen, die Vereinnahmung des Tonraums von der Tiefe bis zur Höhe und eine strahlende, in ihrer Bewegungsrichtung vornehmlich aufsteigende Melodik. Intention und Funktion von Marschmusik liegen auf der Hand. Sie gibt den Gleichgesinnten Mut, eint sie zu gemeinsamer Stärke, sie überredet und vereinnahmt die Unschlüssigen, Wankelmütigen, Schwachen, und sie flößt den Widersachern Angst ein. Marschmusik ist akustisches Attribut alles Militärischen wie die Uniform optisches, sie gehört als essentieller Bestandteil überall dorthin, wo Macht, Stärke, Einigkeit demonstriert und repräsentiert werden sollen.

Der Choral dagegen ist klingender Ausdruck religiöser Verinnerlichung und geistlichen Ernstes. Der in ruhigen Schritten sich entfaltende Unisono-Gesang des gregorianischen Chorals läßt sich interpretieren als Sinnbild des Gleichklangs der Menschen im Angesicht von Gottes Reich. Vielfalt und Gegensätzlichkeiten des realen Lebens gehen auf in dem alles einigenden Gesang zum Lob Gottes. Der Bachsche Choral, hervorgegangen aus dem evangelischen Gemeindegesang, hat die Einstimmigkeit aufgegeben zugunsten komplex-akkordischer Mehrstimmigkeit. Menschliches Leid, Zweifel und Verzweiflung finden hier ihren Ausdruck, letztlich aber immer wieder durch eine Ruhe und Festigkeit ausströmende Melodie, durch den Cantus firmus des Chorals zusammengeführt in Zuversicht und Gottergebenheit. Der dialektische Aspekt kirchlichen Glaubens hat hörbare Gestalt angenommen.

Choräle gehören der Sakralsphäre an, Märsche der weltlichen Sphäre. Trotz aller Unterschiede beider Prototypen im Musikalischen, trotz unterschiedlichster Intentionen gibt es aber auch Übereinstimmungen hinsichtlich der Funktionen von Marsch und Choral. Jeder Choral glorifiziert letztlich Gottesmacht, jeder Marsch weltliche Macht. Beide binden Menschen zu einer Gemeinschaft, beide wirken normativ und systemstabilisierend, beide beeinflussen die Psyche bewußt oder unbewußt, kurz, beide haben ein Gutteil an manipulativem Potential. Pointiert formuliert: Der Choral fungiert als Marsch der christlichen Kirche wie der Marsch als Choral der weltlichen Macht. Eine Synthese, den Schnittpunkt beider Bereiche stellt die Nationalhymne dar. Bei ihr pflegen die durch die Hymne ausgelösten Emotionen religiöse Dimension zu erhalten, bei ihr wird weltliche Macht ins Überrationale transzendiert.

Von Grenzüberschreitungen zwischen sakraler und weltlicher Sphäre lebt die Musik des Blaskonzerts. Viel genauer, als das mit Worten möglich wäre, berichtet sie über das ambivalente Verhältnis von Marsch und Choral (David), stellt sie Prototypen musikalischer Gestaltung in neue Zusammenhänge (Ives), demonstriert sie (Kagel) oder muß es sich gefallen lassen, auf ihre Aussagen hin kritisch hinterfragt zu werden (Bossi, Reger).

Marco Enrico Bossi (geboren 1861 zu Salò am Gardasee, gestorben 1925 auf der Überfahrt von New York nach Le Havre) war ein international gefeierter Konzertorganist. Er gilt als Vorkämpfer der italienischen Orgelreform; sein zweibändiges Lehrbuch über das Orgelspiel (1893/1897) wurde zu einem Standardwerk an italienischen Konservatorien. Als Komponist knüpfte er bei den deutschen Romantikern an, von Schumann übernahm er die Idee des poetischen Charakterstücks. Seine Orgelwerke tragen Überschriften wie „Trauerzug“, „Ländliche Szene“, „Stunde der Weihe“. Trotz aller Poesie sind es virtuose, von Chromatismen und gewagten Modulationen durchzogene Stücke. Der **Marche héroïque** ist für diesen, wenn man so will, nachbrahmsischen und vorregerschen Stil ein gutes Beispiel; darüber hinaus verdeutlicht er aber auch besonders eindringlich, wie im Gefolge konzertanter Organistenpraxis die Säkularisierung in die Orgelmusik Einzug hielt. Martialisch soll die Einleitung gespielt werden, die nach neun Takten in das gewichtige Maestoso des meist fünfstimmig gesetzten Marsches übergeht und schließlich im vollgriffig-akkordischen Grandioso kulminiert: Die Orgel, Instrument der Sakralsphäre par excellence, entfaltet weltliche Pracht, weltliche Klangfülle und weltliches Kolorit.

Mauricio Kagel (geboren 1931 in Buenos Aires) kam nach der musikalischen Ausbildung in seiner Heimatstadt 1957 im Rahmen eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdien-

stes in die Bundesrepublik. Hier arbeitete er zunächst zusammen mit Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen im elektronischen Studio des WDR, war in den 60er Jahren Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, übernahm 1969 die Leitung des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikhochschule und erhielt 1974 einen Ruf als Professor für Komposition an die Kölner Musikhochschule. Kagel gilt als experimentierfreudige, sozialkritisch und gesellschaftspolitisch stark engagierte Komponistenpersönlichkeit. Im Zentrum seines Schaffens steht nicht zuletzt aus diesen Gründen die „szenische Musik“.

Auch seine **Zehn Märsche den Sieg zu verfehlen** für Bläser und Schlagzeug gehören zur Kategorie der szenischen Musik. Sie sind Bestandteil des Hörspiels „Der Tribun“ für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher. Das Hörspiel wurde von Kagel, sicher auch im Hinblick auf die politische Situation in seinem Heimatland Argentinien, in den Jahren 1978/79 geschrieben und im Hörspielstudio des WDR realisiert. Die Ursendung fand am 7. November 1979 statt. Kagel geht es, wie er selber äußerte, „um den Versuch, die sprachliche Haltung von politischen Rednern im allumfassenden Sinn bloßzustellen“. Als Material dienten ihm Auszüge aus politischen Reden, die er seit Jahren gesammelt und katalogisiert hatte. Heraus kam eine Suada aus logischen, scheinlogischen und unsinnigen Sätzen, die um stereotype Vorstellungsklischees kreisen und die Kunst der Demagogie verdeutlichen: Wahrheit wird zur Unwahrheit, Unwahrheit kann zur Wahrheit werden. Zu der Rede des Tribuns erklingen in asymmetrischer Folge Sprechchöre, Beifall, Straßengeräusche, Regengeprassel, Gewitter und die zehn Militärmärsche, deren Funktionsbezeichnung „um den Sieg zu verfehlen“ unmißverständlich den antagonistischen Bezug zur Rede klarstellt.

Die Märsche sind sechsstimmig für Holz- und Blechbläser sowie zwei Schlagzeuger gesetzt. Die Reihenfolge des Ablaufs bleibt freigestellt. Eine Aufführung aller zehn Märsche hintereinander wird jedoch strikt untersagt. Aus gutem Grund sollen ein oder mehrere Musikstücke anderer Komponisten an beliebigen Stellen eingeschoben werden: Das erhöht die destruktive Wirkung der Märsche durch den Kontrast unterschiedlicher Perspektiven. Für die Darbietung erwünscht ist der typische Klang von Dorfkapellen. „Er kann“ – so Kagel – „durch verstimmte Instrumente oder das Fehlen eines gemeinsamen ‚A‘ erreicht werden. Absichtlich unsauberes Spiel dagegen ist zu unterlassen“. Ein „provinzielles Klangbild“ kann aber auch dadurch erreicht werden, daß die Spieler wiederholt ihre Partien untereinander austauschen und transponierend blasen. Wiederholungen, typisches Kennzeichen von Märschen, sollen ohnehin immer in anderen Stimmkombinationen und in Oktavversetzungen erklingen, und Übertreibungen bei dynamischen Abstufungen sind durchaus erwünscht.

Schon diese Spielanweisungen machen deutlich, wie ernst es Kagel damit ist, marschartiges Imponiergehabe in sein Gegenteil umzumünzen, das Ausdrucksklischee von Macht, Stärke und Gewalt zu zersetzen und unschädlich zu machen. In diesem Sinn spricht die Musik natürlich auch für sich selbst. Rudimente herkömmlicher Marschmusik werden paraphrasiert und kolportiert. Übertriebene oder – in Anbetracht des Marschmodells – falsche Akzentuierungen, Aufschwünge, die ihr Ziel verfehlen, stolpernde Synkopen, depressive Chromatismen, Akkordfortschreitungen ohne Ziel und Stoßkraft, stereotype Motivpartikel ohne Entwicklung, ein Trauermarsch (Nr. 9), bei dem Bewegung kaum aufkommen will, weil die Motive auf der Stelle treten – das alles ist bewußte Demontage. Eine Militärkapelle dürfte sich dieser Stücke wohl kaum je annehmen, es sei denn, sie bliese zum Widerstand gegen sich selbst.

Max Reger (geboren 1873 in Brand/Oberpfalz, gestorben 1916 zu Leipzig) erhielt ab seinem elften Lebensjahr regelmäßig Orgelunterricht. In seinem kurzen, ereignisreichen, von innerem Zwiespalt und äußeren Auseinandersetzungen geprägten Leben als Komponist, Organist, Dirigent und Kompositionslehrer schuf er ein umfangreiches Oeuvre, in dem die für die eigene Konzerttätigkeit geschriebenen Orgelwerke einen zentralen Platz einnehmen. Reger knüpfte hier – wie wäre es anders für einen in der europäischen Musiktradition Aufgewachsenen zu erwarten – bei Johann Sebastian Bach an. Entscheidende Anregungen erhielt er aber auch durch das Orgelschaffen von Franz Liszt. Er selber verstand sich als „extremer Fortschrittsmann“, dessen Bedeutung für die weitere Entwicklung der Orgelmusik und der Musik ganz allgemein in der Tat gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. So wird z. B. bei ihm das tonale System durch extreme Modulationen ad

absurdum geführt, die Melodik einerseits bis zur Zwölftönigkeit erweitert, andererseits bis zur Unkenntlichkeit atomisiert, so werden Agogik und Dynamik durch minutiöse Spielanweisungen gleichsam serialisiert und die herkömmlichen Variationstechniken bis in den Grenzbereich der variativen Umformung vorangetrieben. Kompositionsprinzipien der 2. Wiener Schule kündigen sich hier an.

Kurz vor Regers Tod, in den Jahren 1914–1916, entstanden jene Orgelstücke, die im Opus 145 zusammengefaßt sind: Trauerode – Dankpsalm – Weihnachten – Passion – Ostern – Pfingsten – **Siegesfeier**. Ursprünglich in Konzerten als freie Improvisationen vorgetragen, verdichteten sich die sieben Stücke zu einem Zyklus vaterländischer Ehrerbietung. Neben der Trauerode für die im Krieg gefallenen Soldaten und dem Dankespsalm, dem Deutschen Heer gewidmet, läßt vor allem die Siegesfeier jenen Geist auferstehen, der für das Wilhelminische Deutschland nur allzu typisch war und schließlich im 3. Reich kulminierte. Eine zweitaktige akkordische Grave-Einleitung, durchsetzt von quasi-improvisatorischen Läufen im Vivace, mündet in einen markanten Soldatenmarsch im Allegro moderato. In kurztaktigem Wechselspiel folgen Versatzstücke des Chorals „Nun danket alle Gott“ (Maestoso) sowie Reminiszenzen an die turbulente, angeblich „wildes Kriegsgeschehen“ schildernde Einleitung und an das Soldatenlied im Vivace. Krönenden Abschluß bildet die Deutschlandhymne, marcatissimo im Maestoso intoniert. Das Stück endet mit einem zweitaktigen Adagio.

Man hat Reger gerade diese Komposition sehr verübelt, nicht nur wegen der „seltsamen Ehe“ zwischen Kirche, Militär und Vaterland, sondern auch wegen seines anscheinend festen Glaubens an einen Endsieg. Den Noten allerdings läßt sich diese Interpretation weniger eindeutig entnehmen als dem Titel. Maestoso- und Vivace-Teile halten sich im Verlauf des Stückes durchaus die Waage, wenn man so will also Freude, Jubel, anspornende Vitalität und ernsthafte Trauer, tiefe Besinnung. Und durch den Adagio-Schluß wird die Kraft der Nationalhymne schließlich gebrochen, wenn nicht gar in Frage gestellt, freilich auf ganz andere und weit zurückhaltendere Art als bei dem viel unbekümmerter mit musikalischem Nationalgut umgehenden Charles Edward Ives.

Charles Edward Ives, geboren 1874 in Danbury (Connecticut, USA), starb 1954 in New York, bekannt nicht nur als Komponist, sondern auch als Mitinhaber einer Versicherungsfirma und Autor eines in hoher Auflage verkauften Fachbuchs für Versicherungsagenten. Bereits in früher Kindheit spielte Ives als Trommler in der von seinem Vater geleiteten Blaskapelle mit, arrangierte Stücke für die Kapelle, komponierte einen (nicht erhaltenen) Grabgesang auf den Tod der Familienkatze und erlernte das Klavier- und Orgelspiel. Mit 13 Jahren erhielt er einen Organistenvertrag an der West Street Congregational Church seines Heimatortes. Bis zum Abschluß seines Musikstudiums an der Yale University im Jahr 1898 versah er in steter Regelmäßigkeit den Organistendienst an verschiedenen Kirchen. In diesem Zusammenhang komponierte er 1891 die **Variations on America**, neben dem Präludium „Adeste Fidelis“ aus dem Jahr 1897 seine einzige Orgelkomposition.

Das vaterländische Lied „America“, identisch mit „God save the Queen“, wurde seinerzeit in Ives' Heimat am Schluß eines jeden Gottesdienstes gesungen, sozusagen als zweite amerikanische Nationalhymne. Mit ihm pflegten hohe, ehrfürchtige Assoziationen geweckt zu werden. Ives schrieb zu dem Lied fünf Variationen. Das Thema erklingt, nach einleitenden kontrastreichen Assoziationen, in gleichbleibendem Forte im vierstimmigen Satz. Die erste Variation übernimmt das Tempo, obwohl es subjektiv durch markante Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Figurationen beschleunigt zu sein scheint. Die zweite Variation im Andante mündet in ein neuntaktiges Zwischenspiel (Interlude), in dem das Thema in der Oberstimme in parallel geführten F-dur-Akkorden, in der Unterstimme um einen Takt versetzt in Des-dur-Akkorden erklingt: das früheste Beispiel von Bitonalität bei Ives. Variation 3 mit rhythmisch prägnanten Läufen in zügigem Zeitmaß (Allegro) führt in die Sphäre von Tanz- und Gebrauchsmusik. Variation 4 verdichtet diesen Aspekt, sie ist mit Polonaise überschrieben. Ihr folgt ein wiederum bitonales kurzes Zwischenspiel, bevor sich die fünfte und letzte Variation anschließt, so schnell, wie es das Pedalspiel erlaubt, eine Art virtuoser, mitreißender Abgang.

Ives hat mit diesem Stück als Siebzehnjähriger bereits vorweggenommen, was erst nach seiner regulären Musikausbildung und der streng akademisch komponierten 1. Sinfonie von 1898 seinen

Stil in zunehmendem Maß prägte: Die sukzessive und simultane Verwendung von Musik der unterschiedlichsten Sphären und Stilbereiche – Marschmusik, geistliche Lieder, Tanz- und Gebrauchsmusik, klassische Musik – in einer Collagetechnik, die zwangsläufig zu Polytonalität und Polymetrik führte. Für den in der abendländischen Musiktradition aufgewachsenen Hörer können derartige Collagen durchaus polemisch wirken, vor allem, wenn „hohe“ geistliche und „niedere“ weltliche Sphäre derart ineinander verwoben werden wie in den „Variations“. Für Ives aber gibt es keine Wertungshierarchie zwischen den verschiedenen musikalischen Sphären, zwischen hoher und niedriger, zwischen Kunst- und Trivialmusik. Wenn er patriotische Hymnen, sakrale Variationen, Zirkusmusik, Music-Hall-Reminiszenzen und Brass-Band-Charakteristiken zusammenführt, dann deswegen, weil diese „Musiken“ seinem Verständnis nach ebenso zusammengehören wie die verschiedenen Klassen und Gruppen der amerikanischen Gesellschaft. So gesehen sind seine „Variations“ Ausdruck einer freiheitlich-demokratischen Gesinnung, klingende Realisation vollkommener Gleichberechtigung bei gleichzeitiger vorurteilsfreier Meinungsvielfalt.

Johann Nepomuk David (geboren 1895 in Eferding/Österreich, gestorben 1977 in Stuttgart) war während seiner Schulzeit Chorknabe in St. Florian bei Linz. Nach seiner Ausbildung zum Volksschullehrer studierte er ab 1920 Musik an der Wiener Musikakademie. Nach längerer Zeit als Chorleiter und Organist in Wels wurde er 1934 an das Leipziger Konservatorium berufen. Nach dem Krieg wirkte er zunächst als Leiter des Mozarteums in Salzburg, bevor er eine Kompositionsklasse an der Stuttgarter Musikhochschule übernahm. Johann Nepomuk David, Jahrgangsgenosse von Paul Hindemith, ist vor allem bekannt geworden als Komponist sakraler Musik. Zu nennen sind hier besonders seine Chorwerke, seine Motetten und das umfangreiche Choralwerk für Orgel (21 Hefte, 1932–1974). Tiefe Religiosität durchzieht jedoch auch sein umfangreiches weltliches Oeuvre (u. a. 8 Sinfonien). Seine Musik ist geprägt durch den Versuch einer Synthese von Barock (alte Polyphonie) und Moderne. Zwiespältig gibt sich in vielen seiner Werke die musikalische Diktion; rational-konstruktivistisches Denken und elementarer Ausdrucksdrang finden nicht immer und unbedingt zu einer Einheit. In jungen Jahren glaubte David eine klare Trennungslinie zwischen kirchlicher und weltlicher Musik ziehen zu können: Orgelmusik „singt nicht aus dem Empfinden des Menschen im Diesseitsleben, sie gibt Zeugnis vom Walten Gottes . . . Das Orchester drückt aus – das Gefühl. Die Orgel drückt aus – das Gesetz.“ Auf dem Bachfest 1939 in Bremen, dem Entstehungsjahr von **Introitus, Choral und Fuge für Orgel und 9 Blasinstrumente**, nimmt er Abstand von dieser strikten Trennung: „Und doch sind auch in der kontrapunktischen Musik Mächte, die unser Gefühl ansprechen – freilich anders als in der homophonen Musik.“ Introitus, Choral und Fuge, Werk 25, basieren auf einem Thema, das Anton Bruckner anlässlich eines Orgelkonzertes 1884 in Kremsmünster niedergeschrieben hatte. Der Geist Bruckners ist aber auch darüber hinaus in der Komposition gegenwärtig: Das von den Blasinstrumenten vorgetragene Choralthema entstammt dem 1. Satz seiner 9. Sinfonie. Der Introitus, feierlich und breit zu spielen, gehört ausschließlich der Orgel. Das Brucknerthema wird auf kunstvolle Weise verarbeitet und in einen groß angelegten Spannungsbogen integriert. Der Mittelteil bringt kontrastierende chromatische Themen, im 3. Teil wird wieder das Brucknerthema verarbeitet. In den Schlußakkord der Orgel fällt der Fortissimo-Einsatz des Blechbläserchors (2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen), geprägt von einer Vielzahl dynamischer Schweller: Hier dominiert der Ausdruck, das „diesseitige Gefühl“ gegenüber kontrapunktischer Gesetzesstrenge. Nach nur 25 Takten hat sich die Stoßkraft des Chors im Pianissimo erschöpft. Erneut erklingt Bruckners Orgelthema – die Fuge beginnt. Nach einer ersten Durchführung werden chromatisches Introitus-Thema und Choralthema in den Fugenplan übernommen. Eine weitere polyphone Verdichtung bringt der 2. Teil der Fuge. Die 1. Trompete führt ein neues, bläsertypisches Thema ein, das, von allen Blechbläsern aufgenommen, im steten Auf und Ab der Kräfte mit dem Orgelthema konkurriert. Der Schluß endet im dreifachen Fortissimo. Fast scheint es, als hätten die Blechbläser den Sieg über die Orgel errungen. Wie dieser Schluß zu interpretieren sei, verbirgt sich hier – anders als bei den Stücken von Kagel oder Ives – hinter der vieldeutbaren Formensprache komplexer Musik. Sollte Davids Musik einen kritischen Bezug zur damaligen politischen Situation enthalten, so ist dieser Bezug, wie auch in anderen Kompositionen Davids, durchaus verschlüsselt.

Helmut Rösing

Disposition der Hauptorgel in St. Martin Kassel

(Entsprechend der Registeranordnung im Spieltisch)

Pedal

(Sololade*)

- D Pedaltutti 32'
- C Zungenpleno Ped. 32'
- B Pleno Ped. 16'
- A Vorpleno Ped. 16'

- 16. Tremulant*
- 15. Cornett 2'*
- 14. Clairon 4'*
- 13. Kopftrompete 8'*
- 12. Posaune 16'
- 11. Kontrafagott 32'
- 10. Glöckleinton 2'1''*
- 9. Rohrpfefe 4'*
- 8. Rauschwerk 3f 5 1/3'
- 7. Gedecktbaß 8'
- 6. Untersatz 16'
- 5. Choralbaß 4f 4'*
- 4. Hintersatz 4f 5 1/3'
- 3. Oktavbaß 8'
- 2. Baßzink 10 2/3' 6 2/5'
- 1. Prinzipal 16'

Hauptwerk

(II. Manual)

- N Tutti
- M Gesamtzungenpleno 16'
- L Zungenpleno HW 16'
- K Gesamtpleno 16'
- I Pleno HW 16'
- H Pleno HW 8'
- G Vorpleno HW 8'

- 56. Tremulant HW
- 55. Span. Trompete 4'
- 54. Span. Trompete 8'
- 53. Trompete 16'
- 52. Larigot 1 1/3' 1'
- 51. Rauschharfe 4' 2 2/3'
- 50. Nachthorn 4'
- 49. Gemshorn 8'
- 48. Gedacktpommer 16'
- 47. Mixtur II 4f 1'
- 46. Mixtur I 4-6f 2'
- 45. Ital. Prinzipal 2'

- 44. Quinte 2 2/3'
- 43. Nonenkornett 3f 2 2/3'
- 42. Oktave 4'
- 41. Prinzipal 8'

Rückpositiv

(I. Manual)

- F Kornett RP 8'
- E Pleno RP 8'
- 34. Tremulant RP
- 33. Messingschalmel 4'
- 32. Vox Humana 8'
- 31. Unruh 3f 1/3'
- 30. Siebenquart 1 1/7' 1 1/19'
- 29. Terzzone 1 2/5' 2/9'
- 28. Hohlflöte 2'
- 27. Rohrmasat 2 2/3'
- 26. Flötgedackt 4'
- 25. Gedackt 8'
- 24. Scharf 5f 1'
- 23. Quarte 1 1/3' 1'
- 22. Prinzipal 4'
- 21. Quintade 8'

Oberwerk-Schwellwerk

(III. Manual)

- Q Einzelregister aus Gruppenzügen
- P Kornett OW 8'
- O Pleno OW 8'
- 75. Tremulant OW
- 74. Hautbois 8'
- 73. Fagott 16'
- 72. Blockflöte 1'
- 71. Obertöne 3f 1 1/7'
- 70. Sifflöte 1 1/3'
- 69. Gemshorn 2'
- 68. Sesquialter 2 2/3' 1 2/5'
- 67. Rohrflöte 4'
- 66. Spitzgedackt 8'
- 65. Quintzimbel 4f 1/2'
- 64. Grobmixtur 6-8f 1 1/3'
- 63. Prinzipal 2'
- 62. Ital. Prinzipal 4'
- 61. Rohrpommer 8'

Koppel: 03 III/Ped. 04 III/I 06 III/II
02 II/Ped. 05 I/II
01 /Ped.

als Registerwippen, Druckknöpfe unter dem 1. Manual und Pistons in Wechselwirkung.

6 freie Kombinationen
Zungeneinzelabsteller

Disposition und Mensuren: Helmut Bornefeld
Erbauer: Werner Bosch, Kassel, Op. 350
Baujahr: 1964

Disposition der Chororgel in St. Martin Kassel

Pedal

Gedacktpommer 16'

Weitgedackt 8'

Spitzflöte 4'

Hauptwerk

(I. Manual)

Holzgedackt 8'

Prinzipal 4'

Koppelflöte 4'

Quinte 2 $\frac{2}{3}$ '

Mixtur 5fach

Tremulant HW

Oberwerk

(II. Manual)

Spitzgedackt 8'

Rohrflöte 4'

Prinzipal 2'

Sifflöte 1'

Krummhorn 8'

Tremulant OW

Koppel: HW/OW, HW/Ped., OW/Ped. als Registerwippen

2 freie Kombinationen

Erbaut 1957 durch Fa. Hammer, Hannover

umgebaut 1964 durch Fa. Bosch, Kassel.

„Das Geistliche im Weltlichen“ im 2. Hörfunkprogramm des Hessischen Rundfunks Frankfurt

1. November 1985

- 20.30 Uhr Chor- und Orchesterkonzert „Musik als Vorschein des Lebens“
22.00 Uhr Blaskonzert „Marsch und Choral“

2. November 1985

- 19.00 Uhr Gottesdienst „Die sieben Bitten oder die heilige Welt“
20.30 Uhr Vokalkonzert „Laudi alla Vergine Maria“

3. November 1985

- 21.30 Uhr Kammerkonzert „Vermächtnis und Verpflichtung“

4. November 1985

- 20.30 Uhr Orchesterkonzert II „Musik im Schatten des Todes“
21.30 Uhr Nachtstudio II „STEIN / ZEIT / SPIELE“

6. November 1985

- 20.30 Uhr Chorkonzert „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“

23. Oktober 1985–5. Januar 1986

Heinrich Schütz in Kassel

Ausstellung im Brüder-Grimm-Museum (Schloß Bellevue), Schöne Aussicht 2

Diese Ausstellung bietet die Möglichkeit, Kunstwerke und Zeitdokumente aus den Kasseler Sammlungen, dazu die reichen Schätze aus der Handschriftenabteilung der Gesamthochschulbibliothek, soweit sie Heinrich Schütz und den Kasseler Hof zu Beginn des 17. Jahrhunderts betreffen, einer breiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen. Darüber hinaus soll der zeitliche und allgemeinhistorische Hintergrund in Wort und Bild dokumentiert werden.

Veranstaltet von der Stadt Kassel in Verbindung mit der Gesamthochschulbibliothek Kassel und der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

geöffnet dienstags bis freitags von 10–17 Uhr, samstags und sonntags von 10–13 Uhr

Biographische Hinweise

Hans Georg Ahrens, geb. 1944 in Hitzacker/Elbe, Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Berlin. Stipendiat der Richard-Wagner-Gesellschaft und der Stiftung Rotary International, Preisträger der Kurt-Schubert-Stiftung Berlin, 1968 Aufnahme in die Studienstiftung des deutschen Volkes, 1969 und 1970 Studium in der Meisterklasse für Liedinterpretation von Gerald Moore in England. Seit 1971 Engagement an verschiedenen Opernhäusern, seit 1978 am Opernhaus Kiel. Erfolgreiche Mitwirkung bei den Schloßfestspielen Ludwigsburg, umfangreiche Konzerttätigkeit im In- und Ausland, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Mit dem „ensemble modern“ der Jungen deutschen Philharmonie widmet er sich der Musik des 20. Jahrhunderts.

Christiane Baumann, geb. in St. Georgen, Studium Schulmusik mit Hauptfach Klavier und Theologie an der Hochschule für Musik Freiburg, nach der Konzertreifeprüfung Studium am Conservatoire Lausanne bei Juliette Bise. Preisträger internationaler Wettbewerbe. Rege Konzerttätigkeit in Europa. Rundfunk- und Schallplatten-Aufnahmen.

Hermann Danuser, geb. 1946 in Frauenfeld/Schweiz, Studium der Musik, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Zürich. Lehrdiplom für Oboe 1967, Lehr- und Konzertdiplom für Klavier 1968/1971. Promotion 1973. Wissenschaftlicher Assistent am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin 1974, ab 1975 an der Pädagogischen Hochschule. Habilitation an der Technischen Universität Berlin 1982, seitdem Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Hubert Dapp, studierte Schulmusik in Karlsruhe, Musikwissenschaft in Heidelberg, Komposition bei Jacques Wilsberger in Basel und in der Kapellmeisterklasse Arthur Grüber in Karlsruhe. Vielfache Aktivitäten im Bereich der Neuen Musik (u. a. mit Wolfgang Rihm). Engagement als Repetitor, später Chordirektor und 2. Kapellmeister in Ulm. Seit 1983 am Staatstheater Kassel Chordirektor und Kapellmeister.

1984 Gründung des Kinderchores Cantamus, zusammen mit Marion Müller.

Karl-Friedrich Dürr, geb. 1949 in Stuttgart, Studium der Germanistik, Politischen Wissenschaft und Pädagogik mit Promotionsabschluß sowie Gesangsausbildung privat u. a. bei Günter Reich und an der Opernklasse der Musikhochschule Stuttgart. Seit 1978 rege Konzerttätigkeit, seit 1980 Ensemble-Mitglied der Staatsoper Stuttgart, Gastspiele an anderen Opernhäusern und bei Festspielen.

Jeanpierre Faber, geb. 1947 in Luxemburg, studierte dort und in Paris und Salzburg Dirigieren, Komposition und Klavier. Kapellmeister in Istanbul, Ankara und am Landestheater Salzburg, Assistent von Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen, Pianist in Kammermusikensembles, Liedbegleiter. Seit 1980 Kapellmeister am Staatstheater Kassel, wo er Opern, Operetten, Musicals, Sinfoniekonzerte und Werkstattkonzerte dirigierte. Gastdirigate in Luxemburg und Salzburg sowie Studienleiter der Salzburger Festspiele.

Siegfried Fink, geb. 1928 in Zerbst/Anhalt. Studierte Schlagzeug und Komposition an der Musikhochschule Weimar und wirkte dort als Orchestermusiker und Lehrer, später in Magdeburg, Lübeck, Hannover. Jetzt Professor für Pauken/Schlagzeug und Leiter des Percussionsstudios an der Musikhochschule Würzburg. Konzertreisen in alle europäischen Länder sowie nach Amerika, Afrika und Asien. Siegfried Finks Repertoire umfaßt Solowerke von Bussotti, Feldman, Stockhausen, Hashagen, Heider, Ishii, Riedl, Lachenmann, Solo mit Orchester u. a. von Benguerel, Hummel, Milhaud, Jolivet, Soler, Stahmer.

E. O. Fuhrmann, zunächst Schauspieler im Berliner (Brecht-) Ensemble, später Mitglied der Münchner Kammerspiele und am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Jetzt als freier Schauspieler, auch für Film und Fernsehen, tätig.

Martin Gasser s. u. Ulrich Gasser

Ulrich Gasser, geb. 1950, Musikstudium in Wintherthur und Zürich, Kompositionsstudium bei Klaus Huber in Freiburg/Breisgau, seit 1983 Zusammenarbeit mit dem Blockflötisten **Jürg Lanfranconi** (geb. 1955, Studien in Zürich mit Schwergewicht auf Musik und Bewegung sowie Improvisation), mit der Pianistin **Regula Stibi** (geb. 1965, Musikstudium in Zürich), mit dem Photographen **Martin Gasser** (geb. 1955, Studium an der ETH Zürich und am Institute of Technology in Rochester/N. Y./USA) und dem Steinbildhauer **Arthur Schneider** (geb. 1952). Das Ensemble arbeitet an Projekten, bei denen sich die einzelnen Disziplinen gegenseitig befruchten und sich soweit wie möglich untereinander verbinden sollen (STEIN/ZEIT/SPIELE, KLANG-STEINE).

Clytus Gottwald, geb. 1925 in Bad Salzbrunn/Schlesien. Gesangsstudium in Frankfurt bei G. Hüsch, Studium Chorleitung, Musikwissenschaft, Soziologie, Theologie und Volkskunde in Tübingen und Frankfurt. Promotion zum Dr. phil. 1961 über „J. Ghiselin – J. Verbonnet. Stilkritische Untersuchungen zum Problem ihrer Identität“. Seit 1967 Redakteur für Neue Musik beim Süddeutschen Rundfunk. Zahlreiche eigene Kompositionen (für Chor), musikwissenschaftliche Schriften und Musikeditionen.

Peter Gülke, geb. 1934 in Weimar, Studium der Musikwissenschaft, Violoncello, Romanistik, 1958 Promotion zum Dr. phil. über „Liedprinzip und Polyphonie in der Chanson des 15. Jahrhunderts“, 1959–1983 Repetitor, Dramaturg, Kapellmeister, Musikalischer Oberleiter, Generalmusikdirektor an verschiedenen Theatern in der DDR, seit 1983 freiberuflich in der Bundesrepublik Deutschland, 1984 Dr. habil. an der Technischen Universität Berlin. Ab 1986/87 Generalmusikdirektor an den Wuppertaler Bühnen. Zahlreiche Rundfunkproduktionen, Gastdirigate, Zeitschriftenaufsätze, Bücher, Musikeditionen, Opernübersetzungen.

Hartmut Höll, geb. in Heilbronn, Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, Studium in Stuttgart, München und Mailand. Seit 1979 Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (Leiter einer Liedklasse für Sänger und Pianisten). 1977 offiziell

ler Begleiter beim ARD-Wettbewerb, später zeitweise Begleiter der Lied-Meisterklassen von Elisabeth Schwarzkopf. Seit 1982 ständiger Klavierpartner von Dietrich Fischer-Dieskau. Zahlreiche Konzertreisen und Schallplattenaufnahmen. Seit zehn Jahren erfolgreich als Liedduo mit Mitsuko Shirai.

Cornelia Kallisch, geb. in Marbach/Neckar, studierte Violine und Klavier und nach einem abgeschlossenen Schulmusikstudium Gesang. Wichtigster Lehrer war Josef Metternich. Als Solistin mit ihrer Partnerin Siglind Bruhn erfolgreich bei zahlreichen Wettbewerben, z. B. 1. Preis im Deutschen Musikwettbewerb Bonn 1979, 1. Preis im Internationalen Gesangswettbewerb Rio de Janeiro 1983, 1. Preis im Internationalen Gesangswettbewerb Pretoria 1984 und Grand Prix im Festival des Jeunes Solistes Bordeaux 1984. Zahlreiche Konzert- und Opern-Verpflichtungen, Liederabende, Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen.

Lutz Köhler s. u. Gabrieli-Quintett

Jürg Lanfranconi s. u. Ulrich Gasser

Peter Lika. Studium am Leopold-Mozart-Konservatorium Augsburg, erstes Theaterengagement an den Städtischen Bühnen Augsburg, Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, rege Konzerttätigkeit vor allem auf dem Gebiet der Kirchenmusik im In- und Ausland, Rundfunk- und Schallplatten-Aufnahmen.

Andreas Meyer-Hanno, geb. 1932 in Berlin. Studium der Musik- und Theaterwissenschaften in Berlin, Promotion 1956 und anschließend Regie-Assistent an der Wuppertaler Oper, ab 1960 dort zweiter Regisseur. 1964–1972 Spielleiter der Oper am Staatstheater Karlsruhe, 1972–1976 am Staatstheater Braunschweig. Ca. 100 Opern-Inszenierungen. Seit 1976 Leiter der szenischen Arbeit an der Opernabteilung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Nebenbei Inszenierungen und schauspielerische Tätigkeit an der freien Theatergruppe „Die Maintöchter“.

Marianne Mosa kam von der Freien Universität Berlin zum Theater: Schauspielregisseur Heinrich Koch sah sie in einer Aufführung der

Berliner Studentenbühne und engagierte sie an die Städtischen Bühnen Frankfurt/M. Bald folgten Verpflichtungen für das Fernsehen, für Hörfunk und Kabarett, für Spielfilm-Synchronisationen. So ergab sich schließlich ihr Hauptberuf: Sprecherin für alle Sparten bei den Sendern der ARD.

Wolfgang Müller-Lorenz, geb. 1946 in Köln, studierte im Bariton-Fach Gesang an den Musikhochschulen Köln und München. Nach Jahresengagements in Mainz, München, Nürnberg und Karlsruhe Engagement an das Opernhaus Graz, wo er den Fachwechsel zum Heldentenor vornahm. Seit 1983 auch Gast an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin und am Staatstheater Wiesbaden. Daneben ausgedehnte Tätigkeit als Konzertsänger.

Marion Müller, studierte Musik (Schwerpunkt Chor- und Orchesterleitung) in Berlin, Privatmusiklehrerexamen in Kassel. Vielfache intensive Chorarbeit mit Erwachsenen und Kindern. Leitet zusammen mit Hubert Dapp den Kinderchor Cantamus Kassel.

Sigune von Osten, geb. in Dresden. Studium an der Universität Hamburg und den Musikhochschulen in Hamburg und Karlsruhe und bei Elisabeth Grümmer. Mehrere Gesangspreise. Ihr Repertoire umfaßt Oper, Oratorium, Lied, besonderes Engagement für die Musik des 20. Jahrhunderts. Gast auf allen wichtigen internationalen Festivals für zeitgenössische Musik. Uraufführungen, Initiatorin und Widmungsträgerin zahlreicher Kompositionen. Konzertreisen, Workshops, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Europa, USA, Japan, Südamerika; Gastverträge an die Opernhäuser von Stuttgart, Straßburg, Venedig, Lissabon; Schallplatten.

Wolfgang Rehm, geb. 1929 in München. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg/Breisgau. Gleichzeitig Studium Klavier- und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, Promotion 1952 in Freiburg bei Wilibald Gurlitt. 1952–1954 Volontär bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 1954–1982 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lektor im Bärenreiter-Verlag, Kassel (1971–1982 dessen Cheflektor). Seit 1960 Mitglied der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe (seit 1981 haupt-

beruflich). 1974 bis 1983 Vorsitzender des Internationalen Arbeitskreises für Musik e.V. und in dieser Eigenschaft von 1975 bis 1983 verantwortlich für die Kasseler Musiktage. Zweiter Vorsitzender des 1982 gegründeten Vereins Kasseler Musiktage e.V. (Erster Vorsitzender: Klaus Martin Ziegler, Schatzmeister: Hans-Karl Nelle), der ab 1984 das jährliche Musikfestival „Kasseler Musiktage/neue musik in der kirche“ durchführt.

Günter Reinhold, geb. 1935, studierte bei Yvonne Loriod und Alfred Cortot Klavier, bei Olivier Messiaen musikalische Analyse. Nach seinen Studien an der Musikhochschule Karlsruhe und am Conservatoire National Supérieur de Musique Paris ausgedehnte Konzerttätigkeit, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Professor für Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe. Olivier Messiaen schrieb anlässlich der Aufführung eines seiner Werke über Günter Reinhold: „... die Rhythmen, die Akkorde, die Klangfarben, die Schönheit des Klanges, alles ist da – wie ich es mir erträumt habe, wie ich selbst es spielen möchte!...“

Klaus Röhring, geb. 1941 in Ansbach. Nach humanistischem Gymnasium Studium der Theologie, Gemeindepfarrer in Nürnberg und München. 1968–1972 Studienleiter der Evangelischen Akademie Tutzing, seit 1975 der Evangelischen Akademie Hofgeismar, seit 1983 deren Direktor. Studienkurs für elektronische Musik und Computer-Musik in Stockholm. Verschiedene theologische, philosophische und musiktheoretische Essays.

Helmut Rösing, geb. 1943 in Kiel, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte in Köln, Berlin, Hamburg und Wien. Nach der Promotion 1967 mit einer vergleichend-musikwissenschaftlichen Arbeit leitet er Programmgestalter für sinfonische Musik und Oper beim Saarländischen Rundfunk Saarbrücken, 1974 Habilitation an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft („Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei von Haydn bis Strauss“, München 1977). Seit 1974 Mitarbeiter, von 1976–1981 Leiter der Zentralredaktion des Internationalen Quellenlexikons der Musik in Kassel. Seit 1977 Professur für

Systematische Musikwissenschaft/Musikpädagogik an der Gesamthochschule Kassel. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musiksoziologie und Musikpsychologie, zuletzt mit H. Bruhn und R. Oerter: Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen, München 1985.

Giacinto Scelsi, geb. 1905 in La Spezia. Kompositionsstudium in Wien und Rom, u. a. bei Ottorino Respighi und Alfredo Casella. 1943–1945 Mitherausgeber der literarischen Zeitschrift „La Suisse contemporaine“. Lebt als freischaffender Komponist in Rom.

David Shallon, geb. 1950 in Tel-Aviv. Studium in Israel in den Fächern Komposition, Dirigieren, Violine, Viola, Horn, bei Hans Swarowsky in Wien, Abschluß des Dirigierstudiums an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien mit Auszeichnung. Assistent Leonard Bernsteins in den Jahren 1974 bis 1979. Shallon dirigierte das Orchestre National de Paris, Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Israel Philharmonic, Rotterdamer Philharmoniker, RSO Berlin, San Francisco Symphony Orchestra, Wiener Sinfoniker, Amsterdamer Philharmoniker, Cincinnati Symphony, New York Philharmonic Orchestra. Auch als Operndirigent sehr erfolgreich; er leitete u. a. die Uraufführung von Gottfried von Einem, „Jesu Hochzeit“ bei den Wiener Festwochen 1980. In der Bundesrepublik Deutschland dirigiert Shallon das Orchester der Frankfurter Museums-gesellschaft, das Sinfonie-Orchester des WDR Köln, das Gürzenich Orchester in Köln, an der Frankfurter Oper. Regelmäßige Tourneen in Japan und Südamerika.

Mitsuko Shirai, seit 1972 in Europa, Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. 1973–1976 Gewinnerin zahlreicher bedeutender internationaler Gesangswettbewerbe, Solistin namhafter Orchester und Dirigenten sowie bei bedeutenden Festspielen. Das Repertoire reicht von Werken Scarlattis bis zur Moderne (Spezialitäten wie Julian Carrillos vierteltöniges „Preludio a Colon“). 1982 Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau. Seit zehn Jahren erfolgreich als Liedduo mit dem Pianisten Hartmut Höll. Zahlreiche Schallplatten-, Rundfunk-, Fernsehaufnahmen und Konzertreisen.

Zsigmond Szathmáry, geboren 1939 in Ungarn. 1958–1963 Kompositions- und Orgelstudien an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest. Weiterbildung 1963/64 an der Musikakademie Wien, 1964–1966 an der Musikhochschule Frankfurt. 1970–1977 Kantor und Organist in Hamburg-Wellingsbüttel und Dozent an der Musikhochschule Lübeck. 1977/78 Organist am Bremer Dom und Dozent an der Musikhochschule Hannover, Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Seit 1978 Professor an der Musikhochschule in Freiburg.

Hans Joachim Schaefer, geb. 1923 in Laaspe/Westfalen, aufgewachsen in Kassel, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Universität Marburg. 1950 Dissertation über Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Seit 1950 am Staatstheater Kassel als Dramaturg, seit 1959 dort als Chefdramaturg tätig mit Hauptverantwortung für die Sparten Musiktheater und Konzerte. Zahlreiche Vorträge an Akademien, Universitäten, Volksbildungswerken. Veröffentlichungen u. a. „Theater in Kassel“ 1959, „475 Jahre Orchester in Kassel“ 1977, „Gustav Mahler in Kassel“ 1982.

Herbert Schernus s. u. Kölner Rundfunkchor

Arthur Schneiter s. u. Ulrich Gasser

Regula Stibi s. u. unter Ulrich Gasser

Martin Zenck, geb. 1945 in St. Peter/Freiburg, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik in Freiburg und Berlin. 1975 Promotion zum Dr. phil., 1982 Habilitation zum Dr. habil., danach Privatdozent an der TU Berlin und Redakteur für Neue Musik beim WDR, Köln. Seit 1984 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Bonn und seit Oktober 1985 Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Bücher: „Kunst als begriffslose Erkenntnis“, München 1977. „Die Bach-Rezeption des späten Beethoven“, Wiesbaden 1985. Aufsätze mit dem Schwerpunkt Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, der Musikästhetik und der Musiksoziologie.

Klaus Martin Ziegler, geb. 1929 in Freiburg/Breisgau. Humanistisches Gymnasium. Kapell-

meister- und Kirchenmusikstudium u. a. in Heidelberg bei H. M. Poppen und Wolfgang Fortner. 1954 Kantor der Christuskirche Karlsruhe. 1957 Leiter der Kirchenmusikabteilung der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe. 1960 Kantor an St. Martin Kassel (1967 Kirchenmusikdirektor). 1970 bis 1981 Lehrauftrag für Neue Musik und für Chorleitung an der Kirchenmusikschule Herford. 1981–1984 künstlerischer Leiter des Südfunk-Chores Stuttgart. Initiator und Leiter der Wochen für geistliche Musik der Gegenwart in Kassel (1965–1983). Vorsitzender des Vereins Kasseler Musiktage e.V., der ab 1984 das jährliche Musikfestival „Kasseler Musiktage/neue musik in der kirche“ durchführt. Zahlreiche Uraufführungen als Organist und Dirigent im In- und Ausland. Schallplattenaufnahmen.

Das Gabrieli-Quintett Karlsruhe wurde 1979 aus Mitgliedern des Jungen Blechbläserensembles Baden-Württemberg gegründet. Das Repertoire ist mit Originalliteratur von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert weit gespannt. Den ersten Konzerten folgten rasch Rundfunkaufnahmen bei Sendeanstalten in der BRD und in Österreich sowie Tourneen in benachbarte europäische Länder. Für die Aufführung der Kegel-Märsche hat sich das Gabrieli-Quintett zum **Gabrieli-Ensemble** erweitert. Sein Leiter **Lutz Köhler** ist Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik Hannover und leitet Konzerte und Arbeitsphasen der Bläsergruppen des Bundesjugendorchesters, der Jungen Deutschen Philharmonie, des Europäischen Jugendorchesters, des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt, des Bergen Sinfonieorchesters (Norwegen) u. a.

Der **Kölner Rundfunkchor** wurde 1948 unter der Leitung von Bernhard Zimmermann neu gegründet. Das Berufsensemble besteht aus 48 Mitgliedern; sein Repertoire reicht von der Ars antiqua des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Besondere musikgeschichtliche Bedeutung gewann der Chor durch den erfolgreichen Einsatz und sein persönliches Engagement für die Neue Musik, begünstigt durch die Tatsache, daß Köln für eine halbe Generation Werkstatt der neuesten Musikentwicklung war. Der Chor sang mehr als 80 Ur- und Erstaufführungen bedeutender Werke der zeitgenössischen Musik, u. a. Luigi Nonos „Il canto

sospeso“ – einem Werk, in dem zum ersten Male die Singbarkeit auch serieller Musik bewiesen wurde. Zahlreiche Konzertreisen, Mitwirkung bei den wichtigsten Festspielen. Seit 1962 ist **Herbert Schernus** Leiter des Kölner Rundfunkchores. Er ist Schüler von Hans Schmidt-Isserstedt, war Kapellmeister am Stadttheater Bremerhaven, Chordirektor an der Staatsoper Hamburg unter Rolf Liebermann.

Cantamus ist der Kinderchor im Staatstheater Kassel. Er setzt sich aus 60 Jungen und Mädchen im Alter von 8 bis 16 Jahren zusammen. Gute stimmliche und allgemein musikalische Veranlagung sowie privater Instrumentalunterricht sind Voraussetzung für die Aufnahme. Neben dem Einsatz in der Oper werden eigene Programme entwickelt. Mitwirkung u. a. auch in Sinfoniekonzerten, im kirchlichen Bereich. Das Repertoire umfaßt geistliche und weltliche, alte und neue Musik. Leitung des Kinderchores Hubert Dapp und Marion Müller.

Melos-Quartett, 1965 gegründet, Teilnahme an der Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“, Gewinner zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Konzerte in allen Erdteilen. Schallplattenaufnahmen, zahlreiche Schallplattenpreise, Fernsehaufnahmen. Professoren an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.

Wilhelm Melcher (1. Violine), geb. in Hamburg, erster Geigenunterricht mit 7 Jahren beim Vater, 1950 Aufnahme als „außerordentlicher Studierender“ in die Klasse von Erich Röhn an der Hamburger Musikhochschule. 1959 bis 1961 reguläres Studium in Hamburg. 1961–1963 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und Studium in Rom bei Arrigo Pelliccia, anschließend an der Accademia di Santa Cecilia bei Pina Carmirelli.

Gerhard Voss (2. Violine), geb. in Burscheid. Studium am Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf und an den Musikhochschulen Köln und Freiburg bei Wolfgang Marschner und Sándor Végh.

Hermann Voss (Viola), geb. in Brünen. Violinstudium am Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf und in der Meisterklasse Sándor Végh an der Musikhochschule Freiburg. Anschließend Studium bei dem Bratschisten Ulrich Koch. Sommerkurse bei Sándor Végh und Pablo Casals.

Peter Buck (Violoncello), geb. in Stuttgart. Studium bei Alfred Saal, Gerhard Saal, an der staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart, bei Alfred Gemeinhardt und in der Meisterklasse von Ludwig Hoelscher.

Das Orchester des Staatstheaters Kassel kann auf über 475 Jahre Geschichte zurückblicken. Bekannte Komponisten wie John Dowland, Ruggiero Fedeli, Fortunatus Chelleri, Johann Stamitz, Johann Friedrich Reichardt, Louis Spohr (1822–1857), Gustav Mahler (1883–1885) gehörten zu seinen Dirigenten. Seit 1914 waren Richard Laugs, Robert Heger, Richard Kotz, Karl Elmendorff, Paul Schmitz, Christoph von Dohnányi, Gerd Albrecht, James Lockhart die leitenden Dirigenten. Seit 1980 ist Woldemar Nelsson Generalmusikdirektor. Das Orchester hat z. Z. 78 Musiker. Neben dem regelmäßigen Theaterdienst (Oper, Operette, Musical, Ballett) werden jährlich 10–11 Sinfoniekonzerte, dazu Werkstattkonzerte und Kammerkonzerte mit Kammermusikensembles des Orchesters veranstaltet.

Pro Arte Quartett Salzburg. Harald Herzl, 1. Violine – Brigitte Schmid, 2. Violine – Werner Christof, Viola – Barbara Lübke, Violoncello. Sándor Végh, hervorragender Kammermusiker und Pädagoge, erkannte und förderte frühzeitig das kammermusikalische Talent seines langjährigen Schülers Harald Herzl und hat den entscheidenden Anstoß zur Gründung des Pro Arte Quartetts gegeben. Von der Walter Kaminsky-Stiftung großzügig unterstützt, hatten die Musiker während ihres Studiums wiederholt Gelegenheit, mit Otto Strasser zusammenzutreffen und aus seiner jahrzehntelangen Erfahrung als Mitglied des Schneiderhan- und Barylli-Quartetts zu lernen und somit an die Wiener Kammermusiktradition anzuknüpfen. Entscheidend geprägt wurde das Quartett durch das Amadeus-Quartett: Bei ihm haben die vier Salzburger Musiker durch intensives Studium wesentliche Impulse aufgenommen, die ihr spezifisches Klangbild bestimmten. Nahtlos konnten die Musiker an die Lehrjahre anknüpfen. Tourneen durch ganz Europa, Teilnahme an renommierten Musikfestivals, Auszeichnungen und Preise beim 1. Streichquartett-Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten in Helsinki und beim Internationalen Karl-Klinger-Streichquartett-Wettbewerb 1981. Zahlreiche

Rundfunk-, Schallplatten- und Fernsehaufnahmen.

Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, das 1979 sein goldenes Jubiläum feiern konnte, hatte in seiner inzwischen mehr als fünfzigjährigen Geschichte zahlreiche bedeutende Leiter. Hans Rosbaud setzte gleich zu Beginn (1929–1937) entscheidende Akzente in der Pflege von Tradition und zeitgenössischer Musik. Den Wiederaufbau nach 1945 betrieben Kurt Schröder und Winfried Zillig mit Karl Böhm als ständigem Gast. Die erzieherischen Qualitäten Dean Dixons halfen später wesentlich mit, wachsenden Ansprüchen zu genügen. Mit Dixons Nachfolger Eliahu Inbal kamen erneute Wiederverjüngung, Aufschwung und erweiterte Aufgaben. Inzwischen belegen Schallplattenproduktionen, ein internationales Echo etwa auf die Bemühungen um die Urfassungen der Sinfonien Bruckners, aber auch Einladungen zu Gastspielkonzerten in aller Welt ein Ansehen auch über die engeren Grenzen der Heimat hinaus. Nach der Eröffnung der neuen Alten Oper Frankfurt finden die Abonnementkonzerte des Frankfurter Orchesterensembles dort statt.

Der **Südfunk-Chor Stuttgart** wurde 1946 gegründet. Das mit 36 Sängerinnen und Sängern besetzte Ensemble hat in den drei Jahrzehnten seines Bestehens im Studio und in öffentlichen Konzerten eine Fülle vielfältiger Aufgaben bewältigt. Die Pflege der zeitgenössischen Chormusik hat seit geraumer Zeit an Bedeutung gewonnen. Die Leistungen des Chors haben die Anerkennung vieler namhafter Dirigenten und Komponisten gefunden, die im Laufe der Jahre mit dem Chor gearbeitet haben; darunter waren Carl Schuricht, Igor Strawinsky, Witold Lutoslawski, Werner Ekg, Hans Gillesberger, Bruno Maderna, Sergiu Celibidache, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Karl Richter, Giuseppe Sinopoli, Rafael Kubelik, Klaus Martin Ziegler, Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel.

Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1986

Johannes Brahms und Arnold Schönberg

29. Oktober bis 2. November 1986

Konzerte, Nachtstudios, Symposion, Gottesdienste (s. S. 97)

Programmausschuß: Heinz Enke, Frankfurt – Wolfgang Rehm, München / Salzburg – Rudolph Stephan, Berlin – Klaus Martin Ziegler, Kassel

Prospekt erhältlich ab März 1986

Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1987

Musik und bildende Kunst

10. bis 13. September 1987

in Verbindung mit documenta 8 Kassel 1987

Programmausschuß: Heinz Enke, Frankfurt – Harald Heckmann, Frankfurt – Elisabeth Jappe, Köln – Wolfgang Rehm, München / Salzburg – Ernstalbrecht Stiebler, Frankfurt – Klaus Martin Ziegler, Kassel

Prospekt erhältlich ab März 1987

KASSELER MUSIKTAGE e. V.

Postfach 100329, D-3500 Kassel 1, Telefon 0561/35869

Johannes Brahms + Arnold Schönberg

Kasseler Musiktage /
neue musik in der kirche
1986

Kassel, 29. Oktober
bis 2. November 1986

Symposion

über Arnold Schönberg, Suite op. 29 für Klavier, Klarinetten, Violine, Viola,
Violoncello. Leitung Heinz Holliger und Rudolf Stephan
29. Oktober von 9.00–12.30 und 14.00–17.00 Uhr
30. Oktober von 9.00–12.30 und 14.00–16.00 Uhr

Mittwoch, 29. Oktober

Gottesdienst I 17.30

Chorkonzert I 20.00 Uhr

Werke von Brahms, Schönberg, Theodor W. Adorno, Heinrich von Herzogen-
berg, Gustav Jenner, Ernst Krenek u. a.
Kammerchor Stuttgart, Leitung Frieder Bernius
Schönberg, Pierrot lunaire op. 21 – Hans Werner Henze, El Rey de Harlem
Ensemble L'art pour l'art

Nachtstudio I 22.30 Uhr

Donnerstag, 30. Oktober

Kammer-
konzert I 17.00 Uhr

Brahms, Horn-Trio op. 40 – Schönberg, Das Buch der hängenden Gärten
op. 15 – György Ligeti, Horn-Trio

Liederabend 20.00 Uhr

Roswitha Trexler, Sopran – Wilhelm Neuhaus, Klavier – Ligeti-Trio
Lieder von Schönberg und Alban Berg
Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton – Hartmut Höll, Klavier

Freitag, 31. Oktober

Matinee 11.00 Uhr

Werke von Brahms, Béla Bartók, Clara Schumann, Max Reger, Jaqueline
Fontyn, Schönberg – Franzpeter Goebels, Klavier

Chorkonzert II 16.00 Uhr

Werke von Brahms, Schönberg, Igor Strawinsky u. a.

Sinfonie-
konzert 20.00 Uhr

RIAS-Kammerchor, Leitung Uwe Gronostay
Georg Friedrich Händel, Concerto grosso op. 7 – Schönberg, Konzert für
Streichquartett und Orchester – Mauricio Kagel, Variationen ohne Fuge –
Brahms, Haydn-Variationen für Orchester op. 56a

Nachtstudio II 22.30 Uhr

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt – Leitung Alexander Rahbari
Schönberg, Suite op. 29 – Brahms, Klavierquartett g-moll op. 25
Mitglieder der Jungen Deutschen Philharmonie – Leitung Heinz Holliger

Samstag, 1. November

Kammer-
konzert II 16.00 Uhr

Brahms, Klarinetten-Quintett op. 115 – Schönberg, 2. Streichquartett fis-moll
op. 10 – Rosemarie Hardy, Sopran – Orlando-Quartett mit Walter Boeykens,
Klarinette

Chor-
konzert III 20.00 Uhr

Schönberg, De Profundis op. 50 B – Brahms, Missa canonica – Max Reger,
Motette – „Ach Herr, strafe mich nicht“ – Schönberg, Friede auf Erden op. 13
Vokalensemble Kassel – Mitglieder des Orchesters des Staatstheaters Kassel
Leitung Klaus Martin Ziegler

Nacht-
studio III 22.30 Uhr

Werke von Ernst Krenek, Frank Martin, Hans Erich Apostel, Alan Rawsthorne,
Elliot Carter, Milton Babbitt, Hans Werner Henze, Benjamin Britten
Reinbert Evers, Gitarre

Sonntag, 2. November

Gottesdienst II 10.00 Uhr

Orgelkonzert 11.30 Uhr

Werke von Brahms, Schönberg, Josef Labor, Robert Schumann, Ernst Krenek
Martin Haselböck, Orgel

Kammer-
konzert III 16.00 Uhr

Streichquartette von Brahms und Wolfgang Rihm

Klavierrecital 20.00 Uhr

Pro Arte Quartett Salzburg
Klavierwerke von Brahms (Opus 116 bis 119) und Schönberg
(Opus 11, 19, 23, 25) – Andras Schiff, Klavier

Änderungen vorbehalten. Prospekt erhältlich ab März 1986

KASSELER MUSIKTAGE E.V.

Postfach 100329, D-3500 Kassel 1, Telefon 0561/35869

musik- lehrgänge in den ferien

der internationale arbeitskreis für
musik veranstaltet jährlich ca. 80
ferienkurse in der bundesrepublik
deutschland und im europäischen
ausland:

**orchester- und chorwochen
lehrgänge für kammermusik
internationale musikkurse**
für laien- und berufsmusiker,
für studenten und schüler

sowie **fortbildungslehrgänge** für in-
strumental- und chorleiter, für
musikpädagogen u. a.

nähere informationen enthält
der veranstaltungsplan des iam
(erscheint für 1986 im dezember 1985),
der auf anforderung kostenlos
versandt wird.



**Internationaler
Arbeitskreis für Musik e. V.
Heinrich-Schütz-Allee 33
D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe**

Kursprogramm 1986

Bach &

Italien

Internationale Bachakademie
Johann-Sebastian-Bach-Platz
7000 Stuttgart 1
Telefon: 07 11 / 6 19 21-0

Dozenten
Helmuth Rilling
Arleen Auger
Luigi Tagliavini
Silvano Busotti
Daniel Chorzempa
Bruno Canino
Henryk Szeryng
Elio Battaglia
Reinhard Goebel

Sommerakademie
J. S. Bach
> Von Monteverdi
zu Verdik
2. 8. - 17. 8. 86

MINTERNATIONALE STIFTUNG **Mozarteum** SALZBURG

Orchesterkonzerte

Camerata Academica
Bamberger Symphoniker
Mozarteum-Orchester
Wiener Philharmoniker

Chor- und Orchesterkonzert

Arnold-Schönberg-Chor,
ORF-Chor Wien, Wiener
Philharmoniker

Kammerkonzerte

Die Bläser der Berliner
Philharmoniker
Divertimento Salzburg
Hagen Quartett

Solistenkonzert

Andras Schiff, Klavier
Yuuko Shiokawa, Violine

Matineen

Ensemble Wolfgang
Schulz
Hochschule Mozarteum:
Hochschulorchester
Orpheus Chamber
Orchestra
New York

Konzert Geistlicher Musik
ORF-Chor Wien, ORF-
Symphonieorchester

Geistliche Musik der Mozart-Zeit

Salzburger Rundfunk-
und Mozarteum-Chor,
Haydn-Orchester Wien

Musiken im

**Tanzmeistersaal · Messen
im Dom**

Mozartwoche 1986: 24. Jan. bis 2. Febr.

Prospekt anfordern bei
**Internationale Stiftung Mozarteum, Postfach 34,
A-5024 Salzburg**

KONZERTDIREKTION HANS LAUGS · KASSEL

Meisterkonzerte 1985/86 Festsaal der Stadthalle

Donnerstag, 7. November 1985, 20.00 Uhr
HET RESIDENTIE ORKEST DEN HAAG
SINGVEREIN DER GESELLSCHAFT DER
MUSIKFREUNDE WIEN
 Dirigent: **HANS VONK**
 Solisten: **ROBERTA ALEXANDER**, Sopran
JARD VAN NES, Alt

Brahms
 Mahler

Schicksalslied
 2. Sinfonie „Auferstehung“

Sonnabend, 23. November 1985, 20.00 Uhr
CONCENTUS MUSICUS WIEN
 Leitung: **NIKOLAUS HARNONCOURT**

J. S. Bach
 Biber
 Händel
 Vivaldi
 Purcell

Ouvertüre C-Dur BWV 1066
 Streichersonaten
 Oboenkonzert g-moll
 Concerto grosso op. 3 Nr. 4
 Suite aus „The Fairy Queen“

Sonnabend, 14. Dezember 1985, 20.00 Uhr
BAMBERGER SYMPHONIKER
 Dirigent: **HORST STEIN**
 Solist: **HEINRICH SCHIFF**, Violoncello

Egk
 Schumann
 Dvořák

Französische Suite
 Cellokonzert a-moll
 8. Sinfonie G-Dur

Sonntag, 19. Januar 1986, 20.00 Uhr
ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA
NEW YORK
 Solistin: **CAROLE DAWN REINHART**, Trompete

Mozart
 Haydn
 Schubert
 Dvořák

Sinfonie B-Dur KV 319
 Trompetenkonzert Es-Dur
 2 Stücke aus „Rosamunde“
 Romanze f-moll op. 11

Sonntag, 16. Februar 1986, 20.00 Uhr
TONHALLE-ORCHESTER ZÜRICH
 Dirigent und Solist: **CHRISTOPH ESCHENBACH**

Beethoven
 Mozart
 Bruckner

Egmont-Ouvertüre
 Klavierkonzert A-Dur KV 488
 8. Sinfonie c-moll

Dienstag, 4. März 1986, 20.00 Uhr
HALLÉ ORCHESTRA MANCHESTER
 Dirigent: **STANISLAV SKROWACZEWSKI**
 Solist: **RUDOLF BUCHBINDER**, Klavier

Mozart
 Beethoven
 Brahms

Sinfonie Es-Dur KV 543
 Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur
 2. Sinfonie D-Dur

Montag, 21. April 1986, 20.00 Uhr
CECILE LICAD, Klavier

Beethoven
 Ravel
 Schumann
 Chopin

Sonate Es-Dur op. 31/3
 Le Tombeau de Couperin
 Sonate g-moll op. 22
 Scherzo Nr. 2 b-moll
 Nocturne Nr. 4 F-Dur
 Ballade Nr. 1 g-moll

Freitag, 9. Mai 1986, 20.00 Uhr
IGOR OISTRACH, Violine
NATALIA SERZALOWA, Klavier

Mozart
 Beethoven
 Liszt
 Ysaye
 Wieniawski

Sonate F-Dur KV 376
 Sonate c-moll op. 30/2
 Grand Duo Concertant
 Poème de l'Extase d-moll
 Légende g-moll op. 17
 Polonaise D-Dur op. 4

SONDERKONZERT

Sonnabend, 15. März 1986, 20.00 Uhr
WÜRTTEMBERGISCHES KAMMERORCHESTER
HEILBRONN
 Dirigent: **JÖRG FAERBER**
 Solistin: **ANNE-SOPHIE MUTTER**, Violine

Haydn
 J. S. Bach
 Respighi
 Mozart

Sinfonie Nr. 79 F-Dur
 Violinkonzert E-Dur BWV 1042
 Antiche Danze ed Arie
 Violinkonzert A-Dur KV 219

Änderungen vorbehalten

Auskünfte, Abonnementseinzeichnungen und Platzauswahl erbitten wir persönlich in unserem Abonnementsbüro, Konzertdirektion Laugs, Heinrich-Schütz-Allee 35 (im Hause Bärenreiter), Kassel-Wilhelms-
 höhe, Ruf (0561) 315122. Bitte beachten Sie die Öffnungszeiten: Montag bis Freitag von 10–13 Uhr.

SCHUBERTIAD E HOHENEMS 1986

18. – 29. Juni

Liederabende

Robert Holl · Janet Baker
Edith Mathis, Marjana Lipovšek, Josef Protschka, Thomas Hampson
Peter Schreier · Christa Ludwig · Dietrich Fischer-Dieskau
Brigitte Fassbaender · Francisco Araiza

Klavierabend /-matinéeen

Claudio Arrau · András Schiff · Markus Hinterhäuser

Kammerkonzerte

Alfred Brendel, Heinz Holliger, Eduard Brunner, Hermann Baumann,
Klaus Thunemann · Thomas Zehetmair, Anette Bik, Hatto Beyerle,
Heinrich Schiff, Alois Posch, Alois Brandhofer, Günther Högner,
Milan Turković · Alban-Berg-Quartett · Emerson String Quartet,
Antonio Meneses · Hagen-Quartett, Sabine Meyer

Ludwig van Beethoven: **Fidelio** Konzertante Aufführung

Julia Varady (Leonore), Peter Schreier (Florestan),
Dietrich Fischer-Dieskau (Don Pizarro), Robert Holl (Don Fernando),
Krisztina Laki (Marzelline), Peter Jelosits (Jaquino),
Jan-Hendrik Rootering (Rocco)
Arnold-Schönberg-Chor Wien, Residenzorchester Den Haag
Dirigent: Nikolaus Harnoncourt

Orchesterkonzert

Gidon Kremer, Residenzorchester Den Haag, Nikolaus Harnoncourt

Kirchenkonzert

Krisztina Laki, Els Kloos, Peter Jelosits, Robert Holl, Erwin Ortner
Arnold-Schönberg-Chor Wien, Vorarlberger Landesorchester

Information: Schubertiade Hohenems
A-6845 Hohenems, Postfach 100, Telefon (05576) 2091



KLINGENDE KOSTBARKEITEN

Konzert- und Kirchenorgeln
aus Meisterhand

- SCHUKE - EULE - JEHMLICH -
- SAUER -
- Orgelneubau - Orgelpflege -
- Restauration -



Demusa

Exporteur:

DDR-9652 Klingenthal

SCHOTT **Konzertführer**

**Handliche Nachschlagewerke
für den Konzertbesucher,
Schallplatten- und Rundfunkhörer,
für den Studierenden
und den Musikfreund.**

Nach Gattungen übersichtlich geordnet, begleitet von jeweils einer »Biographischen Skizze« und Verzeichnissen, die das Auffinden einzelner Kompositionen erleichtert, werden die Werke mit ihrer Entstehungsgeschichte eingehend beschrieben. Die Auswahl repräsentiert den Standard des Repertoires im heutigen Musikleben.



Johann Sebastian Bach

Best.-Nr. ED 7306 (ISBN 3-7957-2468-6)
260 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen
gebunden, DM 26.–



Georg Friedrich Händel

Best.-Nr. ED 7305 (ISBN 3-7957-2467-8)
160 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen
gebunden, DM 22.–

Musikverlag B. Schott's Söhne, Postfach 3640, 6500 Mainz 1

Konzert-Almanach

Ordnung für's Konzert. '85/'86

4.500 Konzerte

5. Jahrgang

DM 29,80



Der Liebhaber klassischer Musik findet hier einen umfassenden Überblick über das Konzertgeschehen in der Bundesrepublik Deutschland. Alle wichtigen Informationen sind übersichtlich nach Städten geordnet und in einem neuen Registerteil erfaßt. So gibt der bewährte Konzert-Almanach in diesem Jahr noch schneller und detaillierter Auskunft als bisher.

Termine
Programme
Mitwirkende
Vorverkaufsstellen
Preise
Sitzpläne
Registerteil

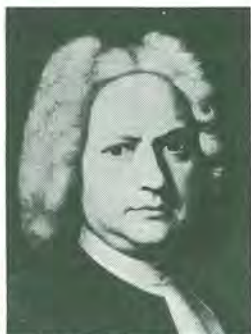


F.Ch.Heel-Verlag, Königswinterer Straße 528-536, 5300 Bonn 3, Tel.: 02 28/44 26 30

Zum 300. Geburtstag Johann Sebastian Bachs

Eine musikhistorisch fundierte und zugleich verständliche Biographie, die einen lebendigen Eindruck vermittelt von dem Menschen Johann Sebastian Bach und seiner Zeit.

288 S., mit zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen, im Anhang: Zeittafel, Erklärung von Fachausdrücken und Register. E-falin mit Schutzumschlag
DM 29,80.



Soli Deo Gloria. Johann Sebastian Bach

Eine Biographie
von Christoph Rueger

Erika Klopp Verlag

In jeder
Buchhandlung.

Prospekte
auch vom

**Erika Klopp
Verlag,
Berlin 31**

Postfach 31 08 29
Telefon 891 1008

Schwann Schallplatten

Franz Liszt



Franz Liszt (1811 – 1886)

Legende des Francesco di Paolo „Der hl. Franziskus über die Wogen schreitend“ für Orchester
Legende des Francesco d'Assisi „Die Vogelpredigt des hl. Franziskus“ für Orchester
Der Sonnenhymnus des hl. Franziskus für Bariton, Männerchor und Orchester
Walton Grönroos, Bariton
RIAS-Kammerchor
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent/conductor Gerd Albrecht
AMS CD 11 619 digital

AMS 1619

AMS CD 11 619

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Neue Bärenreiter-Taschenpartituren Johann Sebastian Bach



Freue dich, erlöste Schar

Kantate BWV 30 für Solisten, Chor und Orchester. Urtext, nach Band I/29 der Neuen Bach-Ausgabe, herausgegeben von Frieder Rempp. TP 264, DM 12.–

Lutherische Messen

(A-dur BWV 234 / G-dur BWV 236 / g-moll BWV 235 / F-dur BWV 233). Urtext, nach Band II/2 der Neuen Bach-Ausgabe, herausgegeben von Emil Platen. TP 266, DM 36.–

Weiterhin lieferbar:

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

Kantate BWV 26 zum 24. Sonntag nach Trinitatis. Urtext, nach Band I/27 der Neuen Bach-Ausgabe, herausgegeben von Alfred Dürr. TP 199, DM 10.–

Musikalisches Opfer

BWV 1079. Urtext, nach Band VIII/1 der Neuen Bach-Ausgabe, herausgegeben von Christoph Wolff. TP 198, DM 16.–

Erstmals veröffentlicht!

Johann Sebastian Bach und seine Schule

Neu entdeckte Choral- und Liedsätze

In einer Anfang 1984 aufgefundenen handschriebenen Bach-Choral-Sammlung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden sich, neben 92 bekannten Choral-sätzen Johann Sebastian Bachs, auch 32 bisher unbekannte Sätze. Vierzehn lassen sich ohne weiteres Johann Sebastian Bach zuschreiben. Die übrigen Sätze entstammen vermutlich Bachs Unterrichtswerkstatt. Als Schreiber der Handschrift wurde Christian Friedrich Penzel (1737–1801) ermittelt.

Die 32 bisher unbekannten Sätze liegen jetzt vor:

Vierstimmig, mit unterlegtem Text, Folgestrophen beigegeben, in Klaviernotation für Orgel oder andere Tasteninstrumente mit oder ohne Singstimme(n). Herausgegeben von Wolfgang Wiemer. BA 6839, DM 22.–



Bärenreiter

Einzelausgabe daraus:

Johann Sebastian Bach. Denket doch, ihr Menschenkinder. In Geschenkausstattung mit Faksimile der neu entdeckten Quelle. BA 6840, DM 15.–

Eine Sensation für die Musikwelt

„... rund 2000 Takte authentischer Bach,
von denen man jahrhundertlang keinen Schimmer
hatte.“ Spiegel

Zu Beginn des Bach-Jahres 1985 berichtete der „Spiegel“:
„Und er, Johann Sebastian Bach (1685–1750), war tatsächlich, kaum zu
fassen, der Schöpfer jener 33 Orgel-Präludien, die der Harvard-Professor
Christoph Wolff kurz vor Heiligabend aus einem braunen, ledergebundenen
Notenkonvolut in der Bibliothek der amerikanischen Yale-Universität ans Ker-
zenlicht brachte ...“.

Als Erstausgabe

erschieden diese Präludien nun in einer Koproduktion des Bärenreiter-Verla-
ges und der Yale University Press unter dem Titel

Johann Sebastian Bach. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung

35 Choralvorspiele BWV 714, 719, 742, 957, 1090–1120 aus der Handschrift
LM 4708 der Yale University, New Haven. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.
Herausgegeben von Christoph Wolff. BA 5181, DM 29.–

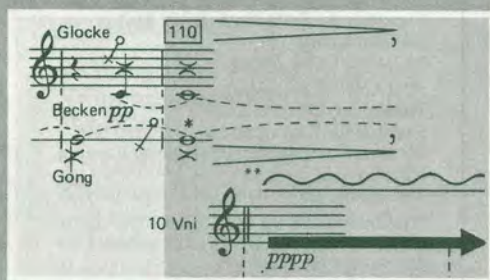


Bärenreiter

Endlich erschienen!

dtv-Atlas zur Musik

Tafeln und Texte



Historischer Teil:
Vom Barock bis zur
Gegenwart

Band 2

DM 16.80

Aus dem Inhalt des zweiten Bandes:

Historischer Teil: Barock, Klassik, 19. (Romantik) und 20. Jahrhundert mit Vokal- und Instrumentalmusik der verschiedenen Länder und Komponisten. Literatur- und Quellenverzeichnis. Personen- und Sachregister für beide Bände.



Deutscher Taschenbuch Verlag
Bärenreiter Verlag

Urtext Edition + Faksimile



URTEXT EDITION + FAKSIMILE ist eine Reihe der bekannten roten Urtext Edition. Die persönliche Beziehung des Musikers und Musikfreundes zum Komponisten wird durch nichts vollkommener ergänzt als durch das Studium der Handschrift in Verbindung mit dem edierten Urtext. In der Reihe **URTEXT EDITION + FAKSIMILE** wird dem gestochenen, edierten Notentext ein Faksimile der Handschrift beigelegt, um den Weg vom Manuskript zur Edition vollständig verfolgen zu können.

Lieferbare Ausgaben für Klavier

JOHANN SEBASTIAN BACH
Das Wohltemperierte Klavier, Teil I:
Praeludium 1, Fuga 1 C-Dur (BWV 846)
(Dehnhard/Kraus)
Best.-Nr. UT 51003, DM 7,-

3 zweistimmige Inventionen,
C-Dur, E-Dur, F-Dur
(BWV 772, 777, 779)
(Ratzl/Füssl/Jonas)
Best.-Nr. UT 51004, DM 8,-

Französische Suite Nr. 5 (BWV 816)
(Müller/Kann)
Best.-Nr. UT 51011, DM 12,-

JOHANNES BRAHMS
Walzer, op. 39 Nr. 15
Fassung für Klavier zu zwei Händen und
die vom Komponisten erleichterte Fassung
(Höpl)
Best.-Nr. UT 51005, DM 6,-

Drei Intermezzi, op. 117
(Müller/Eschenbach)
Best.-Nr. UT 51015, DM 11,-

FRÉDÉRIC CHOPIN
Nocturne f-Moll, op. 55 Nr. 1
(Ekier)
Best.-Nr. UT 51006, DM 8,-

Etude D-Dur, op. 10 Nr. 3
(Badura-Skoda)
Best.-Nr. UT 51007, DM 7,-

Prélude Des-Dur, op. 28 Nr. 15
(Hansen/Demus)
Best.-Nr. UT 51008, DM 7,-

CLAUDE DEBUSSY
Golliwoog's cake walk
(Stegemann/Béroff)
Best.-Nr. UT 51009, DM 8,-

JOSEPH HAYDN
Klaversonate Es-Dur, Hob XVI: 49
(Chr. Landon/Jonas)
Best.-Nr. UT 51006, DM 16,-

Variationen über die Hymne
„Gott erhalte“.
Authentische Klavierfassung nach
Hob. III/77 II (Eibner/Jarecki)
Vorwort von Paul Badura-Skoda zur Rezeptions-
geschichte des über 150 Jahre unbekannt gebliebenen
Werkes
Best.-Nr. UT 51012, DM 9,-



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Klaversonate a-Moll, KV 300d
(310) (Füssl/Scholz)
Best.-Nr. UT 51010, DM 9,-

Rondo D-Dur, KV 485
(Müller/Kann)
Best.-Nr. UT 51018, DM 9,-

Rondo a-Moll, KV 511
(Müller/Kann)
Best.-Nr. UT 51019, DM 10,-

FRANZ SCHUBERT
Impromptu As-Dur D 935,
op. posth. 142 Nr. 2 (Badura-Skoda)
Best.-Nr. UT 51001, DM 7,-

ROBERT SCHUMANN
3 sehr leichte Stücke aus dem Album
für die Jugend, op. 68
Nr. 1 Melodie, Nr. 8 Wilder Reiter,
Nr. 10 Fröhlicher Landmann
(Ronnau/Kann)
Best.-Nr. UT 51002, DM 7,-

Papillons, op. 2
(Müller/Puchelt)
Best.-Nr. UT 51021, DM 12,-

Wiener Urtext Edition, Musikverlag, Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage
B. Schott's Söhne, Mainz und
Universal Edition, Wien



NEUE KLAVIERAUSZÜGE

Oratorien / Chorwerke

ANTON BRUCKNER

Messe Nr. 2 e-moll für gem. Chor und Bläser

EP 8168 DM 13.50

LUIGI CHERUBINI

Requiem c-moll für gem. Chor und Orchester

Neuauflage EP 52 DM 13.50

DOMENICO CIMAROSA

Magnificat für gem. Chor und Orchester

EP 8351 DM 8.-

GAETANO DONIZETTI

Ave Maria für Sopran, gem. Chor und Streicher

EP 8328 DM 11.50

Messa di Gloria e Credo für Soli, gem. Chor und Orchester

EP 8524 DM 28.-

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Foundling Hospital Anthem für Soli, gem. Chor und Orchester

EP 7228 DM 26.-

JOSEPH HAYDN

Messe d-moll (Nelson-Messe) für Soli, gem. Chor und Orchester

EP 4351 DM 21.-

FRANZ LISZT

Der 13. Psalm für Tenor, gem. Chor und Orchester

EP 8354 DM 16.50

FELIX MENDELSSOHN

BARTHOLDY

O Haupt voll Blut und Wunden, Kantate für Baß, gem. Chor und Orchester

EP 8352 DM 15.50

Die erste Walpurgisnacht (Goethe) für Soli, gem. Chor und Orchester

EP 1752 DM 17.50

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Krönungsmesse KV 317

EP 8115 DM 15.-

ANTONIO SALIERI

Krönungs-Te-Deum für gem. Chor und Orchester

EP 8350 DM 10.50

Requiem c-moll für Soli, gem. Chor und Orchester

EP 8311 DM 24.-

FRANZ SCHUBERT

Messen Nr. 2 G-dur / Nr. 3 B-dur / Nr. 4 C-dur / Nr. 5 As-dur /

Nr. 6 Es-dur

EP 1049/50/51 / 1160 / 1052

ROBERT SCHUMANN

Szenen aus Goethes „Faust“ für Soli, Chor und Orchester

EP 2400 DM 48.-

CARL MARIA VON WEBER

Messe in G (Jubelmesse) für Soli, gem. Chor und Orchester

S 2306 DM 23.-

(Edition Schwann Musikverlag, Frankfurt)

Bitte verlangen Sie den ausführlichen Katalog EDITION PETERS 1985/86

C. F. PETERS · FRANKFURT

NEW YORK · LONDON

Ersteinspielungen Neuerscheinungen Raritäten in hervorragender Qualität

Aufnahmen mit Siegfried Heinrich

GIACOMO CARISSIMI (1605–1674)

Historia di Jephthe

Historia di Job (Ersteinspielung)

CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

Hymnus »Ave maris stella«

aus der Marienvesper

Christine Baumann (Sopran) / Ursula Ankele-Fischer (Sopran) / Gerda Hagner (Sopran) / Herbert Klein / Richard Levitt (Altus) / Hanspeter Blochwitz (Tenor) / Paul Sorgenfrei (Tenor) / Rolf Nünlist (Baß)

Frankfurter Madrigal-Ensemble / Studio für Alte Musik des Hessischen Kammerorchesters Frankfurt (M)

Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 624 / stereo / DM 24,—

JOHANNES OCKEGHEM (um 1425 – um 1495)

Missa Cuiusvis Toni

Gesamtaufnahme – Ersteinspielung

Irene Hammann (Sopran) / Herbert Klein (Contra-Tenor) / Paul Mühlischlegel (Tenor) / Thomas Pfeiffer (Bariton) / Frankfurter Madrigal-Ensemble / Studio für Alte Musik

Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 211 / stereo / DM 24,—

LOUIS SPOHR (1784–1859)

Die letzten Dinge (Apocalypse)

Gesamtaufnahme – Ersteinspielung

Gerda Hagner (S) / Angelika Nowski (A) / Alejandro Ramirez (T) / Cornelius Hauptmann (B) / Hersfelder Festspielchor / Frankfurter und Marburger Konzertchor / Frankfurter Symphoniker / Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 191/2 stereo – 2 Platten DM 48,—

In Vorbereitung

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Ein deutsches Requiem JU 85 197/8

FRANZ LISZT (1811–1886)

Die Heilige Elisabeth JU 85/193/4

Prospekte und Pressestimmen kostenlos bei:

JUBILATE SCHALLPLATTEN, Baumweg 44, 6000 Frankfurt (M)

Auslieferung: Schwann, Postfach 76 40, 4000 Düsseldorf 1 und in allen Fachgeschäften

Neu bei Heinrichshofen

Eine Auswahl aus unserem Programm 1985/86

		DM
KLAVIER	Tonnie de Graaf 15 Improvisationen für Klavier (5531)	14,–
GAMBE	Karl Friedrich Abel 10 Solostücke für Viola da gamba senza basso (W. Knappe/F. Längin) (1888)	12,–
BLOCK- FLÖTE	FOLKLORE AUS BOLIVIEN für Sopran- und Altblockflöte (H. Lewitus) (3515)	9,–
	FOLKLORE AUS CHILE für Sopran- und Altblockflöte (H. Lewitus) (3527)	9,–
	Johann Jacob van Eyck Euterpe oder Die Muse des Flötenspiels 1644 für Altblockflöte (A. v. Arx) (3571)	14,–
	Peter Heilbut	
	– Das Frühlings-Quartett (SATB-Blockflöten) (2008)	8,–
	– Das Sommer-Quartett (SATB-Blockflöten) (2009)	8,–
	– Das Herbst-Quartett (SATB-Blockflöten) (2010)	8,–
	– Das Winter-Quartett (SATB-Blockflöten) (2011)	8,–
	Philbert de Lavigne Duos op. 4 „Les Fleurs“ für Sopran- und Altblockflöte (Querflöte oder Violine) (J. Harf), Heft 1 (3608), Heft 2 (3609)	je 12,–
	Georg Philipp Telemann 36 Fantasien als methodisches Duettbuch für Alt- und Tenorblockflöte (Chr. Sokoll), Band 3 (3574), Band 4 (3575)	je 10,–
	Georg Philipp Telemann Die kleine Kammermusik. Sechs Partiten für Blockflöte, Querflöte, Oboe oder Violine und Basso continuo (G. Maurischat) (2002)	22,–
BLOCK- FLÖTE UND GITARRE	AUS ALTEN LAUTENBÜCHERN. Originalsätze des 16. und 17. Jahrhunderts für Altblockflöte (Querflöte, Violine) und Renaissancelaute oder Gitarre (E. Wensiecki), Heft 1 (3510), Heft 2 (3511)	je 14,–
BLOCK- FLÖTE UND ORGEL	Johann Sebastian Bach Arien und Choräle für Altblockflöte und Orgel (E. Kraus) (1154)	15,–
QUERFLÖTE	Johann Christian Fischer Zwei Sonaten D-Dur/d-Moll für Querflöte und Basso continuo (H. Ruf) (3595)	18,–
	James Hook Sechs Trios für drei Querflöten op. 83 (J. Harf), Heft 1: Trios 1–3 (1892)	15,–
	– Heft 2: Trios 4–6 (1894)	15,–
	Georg Philipp Telemann Sonata a tre G-Dur für zwei Querflöten oder zwei Violinen und Basso continuo (H. Kölbel) (1376)	14,–
TROMPETE UND ORGEL	Johann Sebastian Bach Arien und Choräle für zwei Trompeten und Orgel (E. Kraus) (1837)	14,–
	Heinrich Schütz Vier Canzonen für Trompete und Orgel (E. Kraus) (1378)	18,–

Heinrichshofen · Noetzel Edition · 2940 Wilhelmshaven

Leopold Nowak

Über Anton Bruckner

Gesammelte Aufsätze

Werk und Schaffen Anton Bruckners standen und stehen im Mittelpunkt der musikalischen Arbeit Leopold Nowaks; das bezeugen nicht nur die Bände der von Nowak herausgegebenen Bruckner-Gesamtausgabe, sondern auch zahlreiche größere und kleinere Aufsätze und Studien des Forschers. Sie werden hier erstmals geschlossen vorgelegt: eine wahrlich imponierende Summe, in klarer, auch dem Laien verständlicher Sprache geschrieben; ein wesentlicher Beitrag zum umfangreichen Themenkreis Anton Bruckner.

Mit einer Bibliographie aller auf Bruckner bezogenen Arbeiten Nowaks und einem Personen- und Sachregister (Redaktion: Walburga Litschauer).

284 Seiten im Format 23 x 17, broschürt, mit vielen Abbildungen im Text DM 26,-



**Musikwissenschaftlicher Verlag
Wien**

Hugo Wolf

Kritische Gesamtausgabe

Herausgegeben von der Internationalen Hugo-Wolf-Gesellschaft

Wissenschaftlicher Herausgeber:

HANS JANCIK

Bisher sind erschienen:		DM
W I	Gedichte von Eduard Mörike	33,-
W II	Gedichte von Joseph von Eichendorff	33,-
W III	Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe 2 Bände, zusammen	35,-
W IV	Spanisches Liederbuch	33,-
W V	Italienisches Liederbuch	25,-
W VI	Lieder nach verschiedenen Dichtern	25,-
W VII/1	Nachgelassene Lieder I	20,-
W VII/2	Nachgelassene Lieder II	25,-
W VII/3	Nachgelassene Lieder III	20,-
W VIII	Lieder mit Orchesterbegleitung I	50,-
W IX	Lieder mit Orchesterbegleitung II	40,-
W X	Kleine Chöre a cappella oder mit Klavierbegleitung.	30,-
Chöre mit Orchesterbegleitung:		
W XI/1	Christnacht	*
W XI/2	Elfenlied	*
W XI/3	Der Feuerreiter	*
W XI/4	Dem Vaterland	*
W XI/5,6	Morgenhymnus / Frühlingschor	*
W XIII	Manuel Venegas. Opernfragment. Klavierauszug	25,-
W XV/1	Streichquartett d-Moll Studienpartitur.	13,-
	Stimmen.	17,-
W XV/2	Intermezzo Es-Dur für Streichquartett Studienpartitur.	8,-
	Stimmen.	15,-
W XV/3	Serenade G-Dur („Italienische“) für Streichquartett Studienpartitur.	8,-
	Stimmen.	12,-
W XVI	Penthesilea. Symphonische Dichtung	70,-
W XVII/1	Scherzo und Finale für Orchester	40,-
W XVII/2	Italienische Serenade für kleines Orchester	22,-
W XVIII	Klavierkompositionen.	35,-

* erscheint im Herbst 1985

Hofrat Prof. Dr.

HANS JANCIK

feierte am 15. August 1985 seinen 80. Geburtstag.

Wir gratulieren zum reichen Lebenswerk

und danken für Jahrzehnte harmonischer Zusammenarbeit!



Musikwissenschaftlicher Verlag
Wien

Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger

herausgegeben von
Walter Wiora

Inhalt: Oskar Söhngen, Theologische, geistes- und musikgeschichtliche Voraussetzungen der Entstehung der außerliturgisch religiösen Musik im 19. Jahrhundert; Adolf Nowak, Zur Auffassung der Musik als religiöser Kunst im 19. Jahrhundert; Hermann Beck, Das Religiöse in der nichtliturgischen Musik Ludwig van Beethovens; Günther Massenkeil, Religiöse Aspekte der Gellert-Lieder Beethovens; Georg Feder, Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik; Klaus Wolfgang Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt; Winfried Kirsch, Religiöse und liturgische Aspekte bei Johannes Brahms und Anton Bruckner; Walter Wiora, Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien; Adolf Nowak, Der religiöse Sinn der „Wunderhorn-Sinfonien“ Gustav Mahlers; Alfred Dürr, Zur geistlichen Musik Max Regers; Karl Gustav Fellerer, Oratorium und geistliche Musik in Frankreich; Hans-Josef Irmen, Das Oratorium in München und der Münchner Oratorien-Verein; Erich Reimer, Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhunderts; Oskar Söhngen, Die Renaissance der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.



BE 2135, 285 Seiten

DM 91,-

Beiträge zur Gregorianik

Gregorianik wird wieder mehr und mehr gehört und praktiziert. Die interpretatorische Bedeutung der ältesten Quellen ist dabei in den Vordergrund gerückt, der Sinn der Neumenzeichen. Dieser Semiologie dienen die **Beiträge zur Gregorianik**, die schwer zugängliche oder fremdsprachige Forschungsergebnisse in deutscher Sprache vorlegen.

Erscheinungsweise: 2x jährlich, zum 1. April und 1. Oktober
(das erste Heft 1986 erscheint vorgezogen zum Jahresende 1985)

Umfang: jedes Heft ca. 100 Seiten

Format: 17 x 24 cm

Bezugspreis: Abonnement DM 48,- + Versandspesen
Einzelheftpreis DM 29,-

Abonnementsbestellungen bitte möglichst bis 15. Oktober 1985.

GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG

Neuerscheinung im GILLES & FRANCKE VERLAG

Almut Rößler

Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens mit Originaltexten des Komponisten

Die international anerkannte Messiaen-Interpretin Almut Rößler legt hier, nach verschiedenen Einzel-Veröffentlichungen, ihr erstes Buch als Resumé ihrer persönlichen Begegnungen mit einem der großen Komponisten unseres Jahrhunderts vor.

Von einem besonderen dokumentarischen Wert sind die Selbstzeugnisse Messiaens: zwei seiner Vorträge liegen hier erstmalig auf deutsch vor, sowie die Texte zweier Gespräche, die Almut Rößler 1979 und 1983 mit Olivier Messiaen führte. Redigierte und kommentierte Notizen von den Podiumsgesprächen bei den ersten Düsseldorfer Messiaen-Festen, sowie zwei Aufsätze der Organistin, der Persönlichkeit Messiaen und rhythmischen Interpretationsproblemen gewidmet, runden den Inhalt des Buches ab.

Kart. 23.- DM

Außerdem ist im Gilles & Francke Verlag über Olivier Messiaen erschienen:

Ingrid Hohlfeld-Ufer

Die musikalische Sprache Olivier Messiaens

mit einem Anhang

„Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens“

von Almut Rößler

Das vorliegende Buch will Spielern und Hörern eine Hilfe sein, Olivier Messiaen und seine musikalische Sprache besser kennenzulernen. Messiaen selbst hat viel über seine Arbeit reflektiert und diskutiert. Diese Aussagen finden sich in veröffentlichten Gesprächen, Vorträgen und Interviews, die aber größtenteils bisher nur in französische Sprache vorliegen. Durch Übersetzung aller angeführten Zitate gibt die Verfasserin, die Messiaen persönlich kennt, einem größeren Leserkreis als bisher die Möglichkeit, Olivier Messiaen durch Olivier Messiaen kennenzulernen.

Als Anhang schreibt Almut Rößler, eine der bekanntesten deutschen Messiaen-Interpreten, über ihren langjährigen Umgang mit Messiaens Orgelmusik und die daraus gewonnene Einsicht, die durch viele persönliche Begegnungen mit dem Komponisten an den verschiedensten Orgeln vertieft worden sind – eine wertvolle Information für alle, die mit Messiaens Orgelmusik zu tun haben.

Leinen 20.- DM

GILLES & FRANCKE VERLAG

Blumenstraße 67-69, Postfach 10 07 64, 4100 Duisburg 1, Telefon 0203 / 35 50 97

Neue Musik in der Kirche

– Neuerscheinungen –

Hans Darmstadt

By the Rivers of Babylon

Psalmotette für gemischten Chor, Sprecher, Pauken und kleine Trommel
Spielpartitur (zugleich Chorpertitur)

PB 5124 DM 8,--

Sonate aus h' - Hommage à Igor Strawinsky für Orgel

Anhang: Ein feste Burg ist unser Gott
EB 8465 DM 22,--

Willy Giefer

alles was odem hat...

für vier Solostimmen (S, A, T, B) und Kammerensemble
Aufführungsmaterial leihweise

Werner Jacob

Sub cruce

für Mezzosopran, Tenor und neunstimmigen gemischten Chor
Partitur

ChB 5169 DM 8,--

Marek Kopelent

Agnus Dei

nach Texten von Martin Luther†
für Sopran und Kammerensemble
Aufführungsmaterial leihweise

Claus Kühnl

Die Klage des Hiob

fünf dramatische Szenen für große Orgel,
Klavier und Sprecher ad lib.
Spielpartitur mit Textbuch

KM 2186 DM 48,--

Marienstatter Orgelbüchlein

herausgegeben von P.G. Hammer
Choralvorspiele und Orgelsätze zeitgenössischer Komponisten zu Liedern des katholischen und evangelischen Gesangbuches
Passion – Ostern – Pfingsten

EB 8291 DM 32,--

Advent – Weihnachten

EB 8292 DM 32,--

Auf Wunsch übersenden wir Ihnen gerne unsere umfassenden Kataloge.

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

Pfeifenorgel im Wohnzimmer

etwas Besonderes für
außergewöhnliche Ansprüche.

Neben dem Bau von Kirchenorgeln
werden in unseren Werkstätten formschöne
Haus- und Zimmerorgeln für jeden Raum
und jeden Anspruch — ganz individuell —
gefertigt.



KARL LÜTZERICH

ORGELBAUMEISTER

3549 WOLFHAGEN-IPPINGHAUSEN • TELEFON 0 56 92 / 59 25

Stimmungen sowie Reparaturen und Restaurationen von Orgeln
und Harmonien

.....bei  **HENKEL**

Restaurant im Hauptbahnhof Kassel · Tel. 1 39 20 und 1 45 11

....behaglich gegessen,vorzüglich gegessen

Für Ihre Gäste im Haus unsere Stadtküche.

Neu!

Kasseläner Stube

Rustikale Atmosphäre

am Querbahnsteig im Hauptbahnhof

Doblinger



FRANZ TRENNER

RICHARD STRAUSS

WERKVERZEICHNIS

09 568 6S 175,— / DM 25,—
168 Seiten im Format DIN A5, broschür, ISBN 3-900035-30-X

Mehr als 10 Jahre nach Abschluß der Arbeit am dreibändigen Asow-Verzeichnis der Werke von Richard Strauss legt der Münchner Musikwissenschaftler Franz Trenner, der am 3. Band des AV mitgearbeitet hat, dieses handliche Kompendium vor. Es bringt zu den chronologisch geordneten 298 Katalognummern Angaben über: Ort und Datum der Komposition; Fundort des Manuskripts; Widmungsträger; Verlag; genaue Besetzung; Aufführungsdauer; Ort und Datum der Uraufführung mit Interpreten; Anmerkungen.

Der neueste Stand der Strauss-Forschung konnte eingearbeitet werden. Im Anhang sind die Kompositionen samt Incipit aufgenommen, die seit Erscheinen des dreibändigen Thematischen Verzeichnisses von E. H. Mueller v. Asow (AV) neu aufgefunden wurden. Ein ausführliches Register schlüsselt den Inhalt erschöpfend auf.

Unentbehrlich für den Fachmann —
willkommen für den Musikfreund!

Musikverlag Doblinger
Wien - München



Novitäten Chorliteratur

Johann Sebastian Bach

Kantate Nr. 129

Partitur	PB 4629	DM 32,—
Streicher	OB 4629	je DM 5,—
Harmonie		DM 24,—
Orgel		DM 19,—

Johannes Brahms

Ave Maria op. 12

für Frauenchor und Orchester

Chorpartitur	ChB 3540	DM 1,40
Partitur	PB 3217	DM 14,—
Streicher	OB 3217	je DM 2,50
Harmonie		DM 13,—

Begräbnisgesang op. 13

für gemischten Chor und Bläser

Chorpartitur	ChB 3541	DM 2,20
Partitur	PB 3225	DM 15,—
Harmonie		DM 22,—

Fest- und Gedenksprüche op. 109

für gemischten Chor

Chorpartitur	ChB 5188	DM 4,80
--------------	----------	---------

Hans Leo Haßler

Missa secunda

für gemischten Chor, revidierte Neuauflage von A. Reinthaler

PB 5120	DM 2,50
---------	---------

Wolfgang Amadeus Mozart

Meistermusik

Urfassung der Maurerischen Trauermusik KV 477 für Männerchor und Orchester (Ph. Autexier)

Klavierauszug	EB 8433	DM 8,—
Partitur	PB 5148	DM 20,—
Streicher	OB 5148	je DM 3,—
Harmonie		DM 18,—

Missa longa C-dur KV 262

für Soli, Chor, Orchester und Orgel

Chorpartitur	ChB 5166	DM 9,60
Klavierauszug	EB 8084	DM 26,—
Partitur	PB 5086	DM 56,—
Streicher	OB 5086	je DM 6,50
Harmonie		DM 42,—
Orgel		DM 26,—
Studienpartitur	PB 5151	DM 15,—

Franz Schubert

Offertorium D 963

Klavierauszug	EB 8429	DM 14,—
---------------	---------	---------

Bitte fordern Sie unsere ausführlichen und detaillierten Chorkataloge an.



**Breitkopf &
Härtel**
Wiesbaden

**Das „Europäische Jahr der Musik“
hört für uns nicht auf:**

n m z
NEUE MUSIKZEITUNG

**Die auflagenstärkste allgemeine
Musik-Fachzeitschrift im
deutschsprachigen Raum.**

Mit aktuellen Berichten, Kommentaren,
Nachrichten, Rezensionen spiegeln
wir das ganze Spektrum der Musik.

Alle zwei Monate.

Jahresabonnement: DM 19.–
+ Versandspesen

Bestellen Sie Ihr Abonnement und/oder
ein kostenloses Probeheft beim

GUSTAV BOSSE VERLAG
Postfach 417 – 8400 Regensburg 1

Der KAUFhof

**Wir wollen von Ihnen
nur gute Noten...**



**...Deshalb halten wir
für jeden Musikfreund
ein großes aktuelles
Angebot aus allen
Musikbereichen, von Pop
bis Orgelkonzert, bereit.**

**Unsere Abteilung für
Schallplatten und
Musikkassetten in der
3. Etage freut sich auf
Ihren Besuch.**





Die LKK – eines der
tonangebenden
Kreditinstitute im Raum Kassel-
begrüßt die Gäste der
Kasseler Musiktage 1985

Landeskreditkasse zu Kassel
Niederlassung der Hessischen Landesbank -Girozentrale-

Kultur

Aktuelle Berichte, Kritiken,
Kommentare, Rezensionen.

Aus Kassel, der Region,
aus Deutschland und
aus aller Welt.

Täglich



Verzeichnis der Inserenten

- 107–109 Bärenreiter-Verlag, Kassel
- 116, 120 Gustav Bosse Verlag, Regensburg
- 117, 119 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
- 103 Demusa, Klingenthal
- 119 Doblinger Musikverlag, Wien
- 117 Gilles & Franke Verlag, Duisburg
- 105 Heel-Verlag, Bonn
- 113 Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
- Umschlagseite 4 G. Henle Verlag, München
- 123 Hessische/Niedersächsische Allgemeine, Kassel
- 99 Internationale Bachakademie e.V., Stuttgart
- 98 Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Kassel
- 112 Jubilate Schallplatten, Frankfurt
- 96, 97 Kasseler Musiktage e.V., Kassel
- 121 Kaufhof AG, Kassel
- 106 Erika Klopp Verlag, Berlin
- 122 Landeskreditkasse, Kassel
- 101 Konzertdirektion Hans Laugs, Kassel
- 118 Karl Lötzerich Orgelbau, Wolfhagen
- Umschlagseite 3 Mannheimer Versicherung, Mannheim
- 100 Mozartwoche 1986, Salzburg
- 114, 115 Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien
- 111 C. F. Peters, Frankfurt
- 118 Restaurant bei Henkel, Kassel
- 104, 110 B. Schott's Söhne, Mainz
- 102 Schubertiade 1986, Hohenems
- 106 Schwann Verlag, Düsseldorf
- Umschlagseite 2 Stadtparkasse, Kassel

Musikinstrumenten-Versicherung

Spezial- Unfallversicherung für Berufsmusiker

Sie kennen den Wert eines gut eingespielten Musikinstrumentes. Sicherlich behandeln Sie Ihr Instrument sorgfältig. Doch dies genügt nicht immer. Denken Sie an Schäden, die zum Beispiel durch Transport, Transportmittelunfall, Diebstahl, Abhandenkommen, Raub, räuberische Erpressung, Brand, Explosion, Wasser oder elementare Ereignisse entstehen.

Mit unserer Musikinstrumenten-Versicherung sind Sie gegen die finanziellen Folgen der genannten Schäden versichert.

Für Sie als Orchestermusiker oder konzertierender Künstler ist das Risiko dauernder Berufsunfähigkeit durch eine unfallbedingte Verletzung besonders groß. Mit unserer Spezial-Unfallversicherung berücksichtigen wir Ihre individuellen Interessen bei der Bemessung des Invaliditätsgrades.

Vertrauen Sie unserer Erfahrung. Die „Mannheimer“ bietet seit über 100 Jahren Sicherheit und die Möglichkeit zur Vorsorge.

Mannheimer Versicherung AG
Augusta-Anlage 65
6800 Mannheim 1
Telefon 06 21 / 45 70

Mannheimer

Versicherungsschutz · da hilft die Mannheimer

Europäisches Jahr der Musik 1985

URTEXTAUSGABEN ZU DEN

Gedenktagen berühmter Komponisten

300. Geburtstag

J.S. BACH	1685–1750
G.Fr. HÄNDEL	1685–1759
L.G. da PISTOIA	1685–1743
D. SCARLATTI	1685–1757

275. Geburtstag

W.Fr. BACH	1710–1784
------------	-----------

250. Geburtstag

J.Chr. BACH	1735–1782
-------------	-----------

175. Geburtstag

Fr. CHOPIN	1810–1849
R. SCHUMANN	1810–1856

125. Geburtstag

I. ALBENIZ	1860–1919
E.A. MacDOWELL	1860–1908

Die Klavier- und Kammermusikwerke dieser Komponisten finden Sie
in unserem Gesamtverzeichnis
unter deren Namen oder in Auswahlbänden aufgeführt

G. HENLE VERLAG · MÜNCHEN