

Camerata vocale heidelberg

In diesem Text-Block sind die Texte für die Werkbeschreibungen aus den Programmheften der Konzerte der Camerata Vocale Heidelberg enthalten, soweit diese aus den letzten Aufführungen zurückreichend bis in das Jahr 2000 noch erhalten sind. Noch fehlende Texte werden alsbald eingefügt. Die Texte sind nach den Namen der Komponisten angeordnet, weil so ein gewisser auch textlicher Zusammenhang leichter lesbar wird. Aeltere Texte werden alsbald eingestellt, wenn solche wieder aufgefunden werden. Es werden hier nur Texte aus Originalmanuskripten eingestellt. Das Copy-Right für die Texte ist bei der Camerata Vocale Heidelberg e.V.

Werkeinführungen zu den Aufführungen der
Oratorien und anderer Chorwerke, soweit diese von
der Camerata vocale heidelberg in den letzten
Jahren in Heidelberg aufgeführt wurden.

Inhalt: Joh. Seb. Bach: Messe in h-Moll

Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion

Joh. Seb. Bach: Weihnachtsoratorium

Ludwig van Beethoven: Missa solemnis

G. Fr. Händel: Der Messias

G. Fr. Händel: Judas Maccabäus

G. Fr. Händel: Solomon

Joseph Haydn: Die Schöpfung

W. A. Mozart: Missa in c-Moll / Sinfonia concertante

W. A. Mozart: Requiem / Klarinettenkonzert

Carl Orff: Carmina Burana

Johann Sebastian Bach

Die hohe Messe in h – Moll

von Eckehard J. Häberle

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 14. Dezember 2008.

Es ist nicht möglich, ein genaues Entstehungsjahr zu Bachs großer Messe in h-Moll anzugeben, es sei denn, man nennt sein letztes Lebensjahr 1749 bis 1750, denn Bach hatte an diesem Werk, ebenso wie an der großen Kunst der Fuge, bis zuletzt gearbeitet. Die Entstehungsgeschichte dieser Messe reicht zurück bis 1714, da entstand die erste Kantate, die dann auch in der hohen Messe sich wiederfindet: das Crucifixus, das auf die Kantate BWV 12, ‚Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‘, zurückreicht. Das Crucifixus hat Bach erst ganz spät, nämlich 1749, der Messe zugefügt, während die beiden ersten Teile, das Kyrie und das Gloria, schon frühzeitig, nämlich 1733, eine eigene erste Messe gebildet hatten. Der allerletzte Teil allerdings, den Bach dieser Messe hinzugefügt hat, bildet das auch musikalisch besondere ‚et incarnatus est‘, das Bach scheinbar zusammenhangslos dem Crucifixus vorausschickt. Beide sind die Mitte des Werkes und stehen in h-Moll und in e-Moll. Jedoch, wie könnte es anders sein, Bach verstand es, die vielen unterschiedlichen Teile dieses großen Werkes mit seinem einzigartigen kompositorischen Können zusammenzufügen, ohne dass der Eindruck entsteht, dass hier Verschiedenes nacheinander erklingt. Das Sanctus schließlich war schon 1724 eine Weihnachtskantate, und so ist auch eine gewisse Reife vorhanden, wenn diese Messe Bachs zur Weihnachtszeit aufgeführt wird.

Camerata vocale heidelberg

Die Messe h-Moll besteht aus zwei Hauptteilen: Den ersten Teil bildet die alte Messe mit dem Kyrie und dem Gloria. Diese ‚Missa‘ beginnt in h-Moll und endet mit dem ‚Cum Sancto Spiritu‘ in der ‚himmlischen‘ Tonart D-Dur. Der zweite umfasst drei Teile: Das Glaubensbekenntnis ‚Credo‘, Symbolum Nicenum titulierte, das Sanctus, und der Schluß mit Osanna, dem Benedictus, dem Agnus Dei und dem Schlußchor ‚Dona Nobis Pacem‘.

Insgesamt folgt Bach dem katholischen Ritus und beachtet zugleich die liturgischen Vorgaben Luthers. Musikalisch allerdings wird der Bogen weit über das im Rahmen einer apostolischen Messe vorgegebene Maß hinaus gespannt: Bach hat besonders in den Arbeiten nach 1738 die gesamte Musikgeschichte bis zu seiner Zeit berücksichtigt, indem er z. B. die Gregorianik ebenso erklingen lässt wie die eigentümliche Musizierweise der klassischen Renaissance. Heute wissen wir, dass Bach seiner Zeit weit voraus-gegriffen hat, indem er sowohl harmonische als auch konstruktive Musikbauteile erarbeitet hat, die erst im zwanzigsten Jahrhundert etwa in der Harmonik eines Claude Debussy oder sogar der Rhythmik der modernen Jazzmusik wieder erstanden sind. Gerade letztere hat sich intensiv mit der Musik Bachs befasst. Und das genannte Symbolum Nicenum enthält im ersten Credo einen durchgängigen Basso Continuo, den auch Mendelssohn-Bartholdy 1834 in seinem Vespergesang für Männerstimmen aufgenommen hatte, und der sich beinahe nahtlos in der Spielweise moderner Jazz-Bassisten wieder findet. Das Symbolum Nicenum verweist auf das um die Rettung des Glaubens bemühte Kirchenkonzil von 325 in Nicäa, auf der südlichen Seite des Bosphorus gelegen.

Das Urteil des Direktors der Berliner Sing-Akademie, Georg Friedrich Zelter, bei der Messe in h-Moll handele es sich um das größte Kunstwerk, das die Welt gesehen, mag zwar etwas überhöht sein, dass diese Messe aber zu den allergrößten

Camerata vocale heidelberg

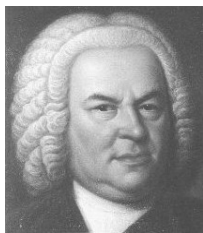
Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte zu zählen ist, dürfte unbestreitbar sein. Die Berliner Sing-Akademie war es übrigens, die das gesamte Werk am 20. Februar 1834 erstmals aufgeführt hat.

Literatur: Friedrich Smend: J. S. Bach, Messe in h-Moll, Kritischer Bericht, Kassel und Basel 1956, und Christoph Wolff: J. S. Bach, Frankfurt M., 2000, S. 478-482. Die Erstaufführung wird von anderen mit Fragezeichen auf den 12. Februar 1835 datiert. So bei Hartmut Haenchen: Fragen der Aufführungspraxis: Bachs h-Moll-Messe (pdf-Text im Internet, S. 1). Dagegen Smend, Kritischer Bericht, S. 41.

Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach, BWV 244: Eine Pyramide aus Tönen.

Von Eckehard J. Häberle

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 01. April 2007.



Johann Sebastian Bach und seine ‚Groß Passion‘:

Johann Sebastian Bach entstammte einer alten Musikerfamilie aus Thüringen. Geboren wurde er 1685 in Eisenach, er starb 1750 in Leipzig. Nach langen „Wanderungen“ als Kantor und Organist über verschiedene Fürstenhöfe und Kirchenbezirke wurde Bach schließlich 1723 als Kantor der Thomaskirche in Leipzig angestellt. Dabei galt er nur als dritte Wahl – man hätte ihm Händel, der in London blieb, oder den zu seiner Zeit hoch geschätzten Darmstädter Kantor Graupner - ein Thomas-Schüler aus Leipzig - vorgezogen. So auch Telemann, der aber in Hamburg blieb. 1729 wurde Bach die Leitung des

Camerata vocale heidelberg

Collegium Musicum übertragen, wodurch er auf die Aufführungen seiner inzwischen schon sehr zahlreichen Kantaten und insbesondere auch für die späteren Aufführungen der Matthäus-Passion entscheidenden Einfluss gewann.

Die Matthäus-Passion entstand bis zum Jahr 1727. Bach hatte bis dahin bereits eine Vielzahl von weltlichen und kirchlichen Kantaten sowie drei Jahre zuvor die Johannes-Passion komponiert. Die Aufführung dieser Kantatenwerke, auch der beiden großen Passionen erfolgte zumeist mit einem kleinen Chor und einem kleinen Instrumental-Ensemble. Bach spielte regelmäßig selbst an der Orgel und die Solisten beteiligten sich an den Chören. Die Matthäus-Passion aber sprengte diesen Rahmen, ist sie doch für zwei Chöre, einen Knabenchor, sowie für ein Doppelorchester geschrieben. Dies ermöglichte Bach eine ganz neue Dimension kompositorischer Ausgestaltung als auch musikalischer Aufführung mit geradezu modernen stereophonen Effekten.

Bachs musikalischer Erfindungsreichtum übertraf den seiner Zunftkollegen seiner Zeit; dennoch hat er bei der Komposition nahezu aller seiner Werke (bis auf die späteren großen Orgelkompositionen gegen Ende seines Lebens) auf Text- und Liedgut seiner Zeit zurückgegriffen (seine Bewunderung z.B. für die Musik Antonio Vivaldis ist bekannt). Aber auch eigene Werke hat er vielfältig als Ganzes oder in Teilen wiederverwendet. Die Matthäus-Passion ist das erste große Werk, das er vollständig mit dem Leipziger Finanzbeamten und Literaten Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, erarbeitet hat. Zugleich aber hat er Liedtexte des ihm zeitgenössischen Pfarrers und Kirchenlied-Dichters Paul Gerhardt benutzt, der in diesem Jahr den 400sten Geburtstag hat. Besonders dessen Kirchenlied ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ hat Bach im Choral Nr. 63 verwendet, und die mit diesem entstandene Melodie ist wohl zur Kernmelodie der ganzen Matthäus-Passion und

Camerata vocale heidelberg

darüber hinaus geradezu zur Erkennungsmelodie der Bachschen Musik insgesamt geworden.

Zur Werkgeschichte der Matthäus-Passion:

Felix Mendelssohn-Bartholdy hat als Zwanzigjähriger am Karfreitag 1829 mit der Berliner Singakademie die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach aufgeführt. Davor hatte zuletzt Bachs Sohn C. Phillip Emanuel in Hamburg die wohl letzte Aufführung 1789 geleitet. Mendelssohn hat später immer wieder für Aufführungen Sorge getragen und hat dabei sein eigenes kompositorisches Können genutzt, um die Passion dem musikalischen Geschmack seiner (romantischen) Zeit näher zu bringen, so besonders auch hinsichtlich der Instrumentierungen bei den Holzbläsern. Moderne Klarinetten z.B. waren Bach noch unbekannt. In Heidelberg gab es zuletzt vor fünf Jahren eine Aufführung der Matthäus-Passion nach dem Skript von Mendelssohn-Bartholdy.

Der heutigen Aufführung der Matthäus-Passion liegt die Urtext-Version in der Bearbeitung des weithin anerkannten Bach-Forschers und Bach-Editors Alfred Dürr zugrunde. Die Dürrsche Ausgabe der Passion berücksichtigt alle von Bach bis wenige Jahre vor seinem Tode immer wieder vorgenommenen Änderungen, Umarbeitungen, Verbesserungen, Erweiterungen, etc., hat jedoch zugleich die jeweils vorausgegangene Textfassung im Blick, soweit sie überhaupt erhalten sind. Solche gibt es aus den 1740er Jahren, von 1736, und eben die Erstfassung, die freilich nur in einer Abschrift von Bachs Schwiegersohn erhalten ist. Zudem ist bis heute unklar, ob die Erstaufführung der Matthäuspassion vom Karfreitag 1729 oder schon vom Jahre 1727 datiert. Bachs Arbeitsgeschwindigkeit war enorm, sodass angenommen werden kann, dass er neben seinen vielfältigen anderen Leipziger Verpflichtungen in der Lage war, bereits 3 Jahre nach der

Camerata vocale heidelberg

Erstaufführung der Johannespassion eine zweite, beträchtlich umfassendere Passionskomposition in Leipzig vor-zulegen. Die lange gepflegte Meinung, die Matthäus-Passion sei schon vor der Johannes-Passion entstanden, wird heute allgemein verworfen.

Bach hatte bis zur Entstehung dieser Passionen einen Großteil seiner Kantaten bereits geschrieben, und konnte somit auf einen reichen Fundus vorliegender Kompositionen gleichen Genres zurückgreifen. Darüber hinaus aber erweitert er in großem Umfange die Orchestrierung dieser Kompositionen, die in beiden Werken nahezu symphonische Abschnitte enthalten. Zudem gestaltet er die Solo-Arien zum großen Teil so, dass seine Zeitgenossen ihm vorwerfen konnten, er wolle in Wirklichkeit nicht eine Passion für religiöse Zwecke schreiben, vielmehr sich dem von orthodoxen lutheranischen Christen als frivol und gotteslästerlich gehaltenen Opern-Theater zuwenden. Tatsächlich erinnern viele der Arien eher an barocke Opern-Arien denn an Kirchenmusik. Dennoch gelten beide Passionen, insbesondere die Matthäus-Passion als bedeutendste kirchen-musikalische Werke der europäischen Musik-geschichte.

Das Gesamtwerk ist auf der Grundlage des ganzen Quintenzirkels komponiert, d.h. es kommen fast alle verfügbaren Tonarten der chromatischen Harmonielehre vor. Darüber hinaus liebt Bach es offensichtlich, die Hörer mit immer neuen Wendungen chromatischer Wandlungen und Verschiebungen zu überraschen, hierin ein grandioses Vorbild für spätere Komponisten, insbesondere für die deutschen Romantiker Schubert, Schumann und Brahms. ‚Halt‘ in diesem kaum zu fassenden Gesamtorganon bieten die Choräle, die sich zumeist der gleichen Grundmelodie in vielfältigen Abwandlungen bedienen, wie diese besonders in dem von Paul Gerhardt übernommenen Choral ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ enthalten ist. Die Dramatik der erzählten Geschichte, der letzten

Camerata vocal e heidelberg

Leidensgeschichte des Jesus von Nazareth, wird mit allen Bach zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln ausgereizt und in Szene gesetzt, hierin tatsächlich eher an dramatische Oper erinnernd, denn an lutheranisch strenge Kirchenmusik: Dynamik, also die Tempi, Agogik, also das temperamentvolle Auspielen der Tempi und der Rhythmen, die schon genannte differenzierte Chromatik, und schließlich die enorm variantenreiche Instrumentierung, sowie die das Klangbild enorm verbreiternde Fugen- und Kontrapunkt- Technik der Komposition, untermalen und unterstreichen die an Dramatik gewiss nicht arme Passionsgeschichte, die sich in der Tat ganz im Shakespearschen Sinne bestens als Stoff für eine überwältigende Tragödie eignen könnte, wegen ihrer kirchlichen Einbindung hierfür aber nicht frei ist. Deshalb wird die Matthäus-Passion häufig den großen klassischen griechischen Dramen des Aischylos gleichgestellt.

Eine Sinndeutung der Matthäus-Passion:

Bach hat sich auf andere Weise frei gemacht von allzu engen kirchlichen Einbindungen, die in Leipzig auf ihm lasteten, und deren kirchlich-städtische Repräsentanten ihn arg bedrängten. So konnte der französische Biograph L. A. Marcel schreiben: „Diese Passion (die Matthäus-Passion, E.H), das frömmste seiner Werke, scheint mir seine schönste Rache an den Pietisten zu sein.“ Er nahm schon während der Arbeiten an den beiden großen Passionen intensiv Anteil an den neuen naturwissenschaftlichen Diskussionen seiner Zeit. Später erst, nämlich Mitte der 1730er Jahre, wurde er förmliches Mitglied der Leipziger wissenschaftlichen Gesellschaft, die sich mit den neuen Theorien des Isaac Newton, aber auch des Mathematikers Euler und des Universalgelehrten Leibniz auseinandersetzte. Die Idee, nach der die Welt mathematisch gebaut sei, hatte zur Folge, dass quantitative Verhältnisse in allen natürlichen Erscheinungen der Welt

Camerata vocale heidelberg

gesucht wurden. Ein gewisser Zahlen-Mystizismus mag hieraus im 18. Jahrhundert in Mode gekommen sein, und Bach hatte durchaus daran teilgenommen. Dass alle seine Kompositionen auch (aber natürlich nicht nur) in Zahlen-Symbolen und in geometrischen oder sogar architektonischen Figuren darstellbar sind, ist heute kaum noch bestritten. Aber obwohl dies für Bach bekannt ist, haben selbst die großen Bachforscher der jüngeren Zeit – Albert Schweitzer etwa, oder auch Emil Platen, der genannte Dürr, oder neuerdings Christoph Wolff, nicht wirklich versucht, dieses Mathematik-Problem weiter aufzuspüren; eine Arbeit von W. Luetge von 1936 über die Architektur der Bachschen Musik blieb Ausnahme.

Es gibt jedoch eine neuere Darstellung dieser Frage durch den Kantor Wolfgang Kleber aus Darmstadt von 1998: Dieser hatte in einem Begleittext zur Aufführung der Matthäus-Passion detailliert auf die Zahlen-Geometrie der ganzen Komposition verwiesen. Kleber bemerkte beiläufig, dass der Takt 27 im 27. Teil des ersten Teiles der Passion exakt im Goldenen Schnitt stünde, nämlich im goldenen Schnitt sowohl dieses Teiles als auch des ersten Gesamt-Teiles, als auch des ganzen Werkes. An dieser Stelle steht der Text: „Das ist mein Blut des neuen Testaments“. Ein rätselhaftes Resultat.

Der Goldene Schnitt ergibt sich bekanntlich aus dem Verhältnis der Länge zweier Teilstücke zueinander wie das Verhältnis des größeren Teilstückes zur ganzen Strecke. Wenn man dies auf die Takt- und Teil-Zahlen der Bachschen Komposition überträgt, dann ergibt sich ein Zahlenverhältnis von: $19: 27 = 27 : 39$. Multipliziert mit 100 ergibt dies (gerundet): $70 = 70$. Die Zahl 70 aber bedeutet etwas in der biblischen Geschichte: Sie ist das Jahr der Zerstörung des Tempels von Jerusalem, also das Ende der Geschichte Israels, so wie es der Prophet Hosea angekündigt hatte, wo es heißt: „... denn es ist noch um eine kleine Zeit, so will ich die

Camerata vocal e heidelberg

Blutschulden in Isreel heimsuchen über das Haus Jehu und will mit dem Königreich des Hauses Israel ein Ende machen.“ (Hosea, 1,4). Nun könnte man meinen, der Untergang Israels im Jahre 70 war die gerechte Strafe Gottes für den Tod seines Sohnes Jesus von Nazareth in dieser irdischen Welt. Und man könnte Bach unterstellen, dass er hierin eine solche Gerechtigkeits-Haltung mit seiner Komposition der Matthäus-Passion mitvollzieht, vielleicht allzu eifrigen lutheranischen Pietisten der Leipziger Kirchengemeinden zu Gefallen. Bach scheint jedoch ganz anderes mit seiner Zahlengeometrie vorgehabt zu haben:

Die Matthäus-Passion ist in zwei Hauptteile zerlegt, die sich über den Goldenen Schnitt in vier Teile gliedern. Die grundlegende Seitenlänge ist 70. Bildet man hieraus ein Quadrat, dann enthält dieses das mathematische Unvereinbarkeitsproblem der Diagonale zu den Seiten des Quadrats. Gewissermaßen gelingt die vom Propheten Hosea angesprochene Möglichkeit der rechtzeitigen Besinnung („Ja, im Glauben will ich mich mit dir verloben, und du wirst den Herrn erkennen“, Hosea 2,22) nicht, solange die Bewegung in der Fläche des Quadrats verharrt. Erst die Überhöhung über der Mitte des Ganzen in Form der Aufrichtung gleicher Seitenlängen zur Spitze einer Pyramide deutet des Rätsels Lösung an. Eine vollkommene Pyramide ausnahmslos gleicher Seitenlängen entsteht, und das Unvereinbarkeitsproblem der quadratischen Fläche ist in der Pyramide aufgelöst. Im Blick nach oben, d. h. im Blick zu Gott, so teilt Bach in seiner mathematischen Idee mit, erst gelingt die Erlösung aus dem selbstverschuldeten Unheil, und der prophezeite Untergang Israels kann unterbleiben. Interessant dabei mag sein, dass die Sinndeutung der ägyptischen Pyramiden hiervon nicht weit entfernt ist, was ingenieurwissenschaftliche Untersuchungen der Geometrie der Pyramiden von Gizeh ergeben haben. Die Pyramide enthält den Blick-Kanal zum Jenseits der irdischen Welt, dort zum

Camerata vocal e heidelberg

vermeintlichen Gott Isis der ägyptischen Welt, verborgen im Sternbild des Orion, der alleine diese Erlösung verspricht. Dass im 18. Jahrhundert auch in Leipzig die Ägypten-Verehrung beginnt, ist zu vermuten, und dass sie nicht erst mit Mozarts letzten Schaffensjahren in der Zauberflöte Einzug gehalten hatte. Dass die Zahl 70 konkret auch mit der Geometrie der Pyramiden von Gizeh in Verbindung zu bringen wäre, kann im Zusammenhang mit Bach bis jetzt nicht behauptet werden. Wenn wir aber annehmen, dass Bach in Weimarer Längenmaßen seiner Zeit gerechnet hat, so ergibt sich: Eine Weimarer Rute sind 5,67 m, multipliziert wie oben mit 100 und geteilt durch die gleichen 8 Seiten-Längen ‚seiner‘ Pyramide, ergibt (gerundet): 70, wiederum die tragische Zahl der Geschichte Israels.

Bleibt die Frage, ob dies alles eine inhaltliche Bedeutung für die Passions-Geschichte in der Matthäus-Passion hat? Gerade wenn man sich daran erinnert, dass besonders die Matthäus-Passion gelegentlich für anti-israelische Haltungen in Anspruch genommen wurde oder ihr selbst eine solche unterstellt wurde, so folgt aus der hier versuchten Sinndeutung eine ganz andere Konsequenz: Was Bach letztlich anbietet, ist die übergreifende Synthese der Religiosität in den drei direkt angesprochenen Religionen, die gleichermaßen Existenzgefährdungen ausgesetzt waren und sind: Die Religion des alten Ägypten, das Judentum Israels, und das Christentum. Was der genannte L.A. Marcel noch auf die Musik bezogen reduzierte: „Es ist vielleicht das erste Mal, dass ein Genie von seinem Rang, über seine Zeit hinausgehend, eine Synthese gegensätzlicher Elemente aus Jahrhunderten versucht hat.“, das wird auf solche Weise über die Musik hinausreichend und über die eigene Zeit Bachs hinausreichend auf die universellen Religionen ausgedehnt: Die Synthese der Idee der Religion und der Frömmigkeit, von welcher Marcel schon gesprochen hatte.

Unabhängig aber von solchen Überlegungen bleibt die Matthäus-Passion eine grandiose „Pyramide in Tönen“, wovon Bach selbst zutiefst überzeugt war.

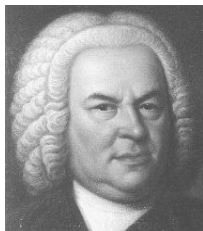
Das Weihnachtsoratorium

von Johann Sebastian Bach

BWV 248

von Eckehard J. Häberle

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 11. Dezember 2005.



Johann Sebastian Bach: Leben und Werk

Johann Sebastian Bach entstammte einer alten Musikerfamilie aus Thüringen. Geboren wurde er 1685 in Eisenach, er starb 1750 in Leipzig. Nach langen „Wanderungen“ als Kantor und Organist über verschiedene Fürstentümer und Kirchenbezirke wurde Bach schließlich 1723 als Kantor der Thomaskirche in Leipzig angestellt. Dabei galt er nur als dritte Wahl – man hätte ihm Händel, der in London blieb, oder den zu seiner Zeit hoch geschätzten Darmstädter Kantor Graupner - ein Thomas-Schüler aus Leipzig - vorgezogen. So auch Telemann, der aber in Hamburg blieb. 1729 übertrug man Bach die Leitung des Collegium Musicum, wodurch er auf die Aufführungen seiner inzwischen schon sehr zahlreichen Kantaten entscheidenden Einfluss gewann.

Vor dem Weihnachtsoratorium hatte Bach bereits eine Vielzahl von weltlichen und kirchlichen Kantaten komponiert. Diese Möglichkeit und auch die zu deren

Camerata vocale heidelberg

Aufführung bot ihm vor allem seine Anstellung am herzoglichen Hof von Weimar, wo er ab 1708 tätig war. In Leipzig schließlich war es sein ausdrücklicher Auftrag, die drei Hauptkirchen der Stadt - St. Thomas, St. Nicolai und die Peterskirche - mit sonntäglichen Kantaten zu versorgen. Er komponierte daher Kantaten im Wochenrhythmus und führte diese nach täglichen Proben während der Woche am darauffolgenden Sonntag auf – mit einem kleinen Chor und einem kleinen Instrumental-Ensemble, an der Orgel regelmäßig Bach selbst.

Bachs musikalischer Erfindungsreichtum übertraf den aller seiner Zunftkollegen seiner Zeit; dennoch hat er bei der Komposition nahezu aller seiner Werke (bis auf die späteren großen Orgelkompositionen gegen Ende seines Lebens) auf Text- und Liedgut seiner Zeit zurückgegriffen (seine Bewunderung z.B. für die Musik Antonio Vivaldis ist bekannt). Aber auch eigene Werke hat er vielfältig als Ganzes oder in Teilen wiederverwendet. Man spricht in diesem Zusammenhang von „Parodie“, jedoch in einem anderen Sinn als der heutigen Wortbedeutung: Gemeint ist die Lehrbuch-richtige Übertragung von Teilen eines Werkes auf ein neues, wobei die weggelassenen Anteile durch Neukomposition ausgetauscht werden. Diese Arbeitsmethode kann als im 18. Jahrhundert sehr verbreitet angenommen werden. Bach hat vor allem eigene weltliche Kantaten, besonders aus seiner Weimarer Zeit, mit neuen Texten versehen. So übernahm er aus der für ein herzogliches Geburtstagsfest komponierten Kantate Nr. 214 von 1733 u.a. den Eingangsschor „Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten“ mit seinem freudigen und ganz optimistisch gehaltenen Grundtenor in das Weihnachtsoratorium und verwandelte diesen in „Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage“.

Zur Werkgeschichte:

Das Weihnachtsoratorium wurde 1734 in Leipzig uraufgeführt, verschwand danach aber für lange Zeit aus dem Musikleben. Bach selbst, der von seinen

Camerata vocale heidelberg

Dienstherren nur als Kapellmeister, nicht aber als Kantor eingeschätzt wurde, war nach seinem Tod 1750 schnell vergessen. Zwar setzte nach Mozart und Beethoven in Europa und so auch in Deutschland eine breite Musikbegeisterung ein, aber die Musik Bachs gehörte zunächst nicht dazu, zum einen mangels gedruckter Partituren, überwiegend aber, weil die streng polyphone Musik Bachs der Aufführung durch Laien entgegenstand. Es war Felix Mendelssohn-Bartholdy, der ab 1829 in Leipzig auch die Musik Bachs wieder zur Aufführung brachte, die großen Passionen und dann auch das Weihnachtsoratorium, dieses aber zuerst in Berlin mit der dortigen Singakademie. Von da an bekam das Weihnachtsoratorium allmählich die Bedeutung, die es bis heute zu Weihnachten nicht nur in Deutschland, sondern weithin in Europa besitzt. Vielleicht gerade wegen der durchgängig optimistischen Tonart D-Dur, die auch von anderen Komponisten, etwa Mozart, Beethoven oder Brahms, für aufmunternde und ausgleichende Musikwerke genutzt wurde.

Der Aufbau:

Das gesamte Werk ist zwar weitgehend eine Umschreibung und Umtextierung früherer Werke von Bach, mit Teilen aus weltlichen Kantaten, die nicht für Kirchaufführungen gedacht waren. Dennoch ist es eine im Sinne des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr als Gesamtkunstwerk zu verstehende Schöpfung. In sechs Teilen wird die Weihnachtsgeschichte erzählt, unterlegt mit reflexiv-religiösen Betrachtungen, Ermahnungen oder Erinnerungen zum menschlichen Schicksal. Diese halten am D-Dur Optimismus fest, auch wenn sie sich in scheinbar dramatischer Gestalt zeigen, wie etwa der Chorsatz über die „wutschraubenden Feinde“ zu Beginn des VI. Teils: „Herr, wenn die stolzen Feinde schrauben“. Sie können nicht länger Furcht und Schrecken verbreiten, wie

Camerata vocale heidelberg

dies z.B. in Haydns "Schöpfung" aus dem Eingangschor zum Chaos vor der Schöpfung herausklingt, sondern Freude und Zuversicht.

Die Texte von Bachs Librettisten Picander entstammen im wesentlichen den Evangelien von Lukas und Matthäus. In diese biblische Erzählung sind dann die Lied-Arien und Choräle eingefügt, deren wunderschöne Melodien z.T. auf bekannte Kirchenlieder zurückgehen oder solche nachfolgen ließen. Nur Weniges, so vermutet man, wie z.B. die Alt- und die Tenorarien, hat Bach neu komponiert.

Zwei der schönsten Arien:

Zwei der Arien, nämlich die Alt-Arie aus dem II. Teil: „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh“, und die Tenor-Arie aus dem IV. Teil: „Ich will nur dir zu Ehren leben“ seien hervorgehoben: Diese beiden Arien gehören textlich wie musikalisch wohl zum Schönsten, was das Weihnachtsoratorium zu bieten hat. Die Alt-Arie, in der zur Grundtonart D in der Sub-Dominante G-Dur geschriebenen Tonlage, verkündet nichts, sondern erinnert den Menschen an das, was er aus dem Heilsgeschehen der Weihnachtsgeschichte erwarten kann: den auch für ihn gültigen natürlichen Rhythmus von Schlafen und Wachen, von Licht und Dunkel, vom Bewusstsein neben dem Unbewussten, das fortan nicht mehr Gefährdung bedeutet, sondern den Ausblick dorthin freigibt „wo wir unser Herz erfreuen“.

Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh,
Wache nach diesem vor aller Gedeihen!
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen!

Die Tenor-Arie vom Schluss des IV. Teils, in der nur scheinbaren Neben-Tonart F-Dur gesetzt, schließt hieraus eine Lebensregel für den wohlgemuten christlichen Menschen: „Ich will nur dir zu Ehren leben“, woraufhin der Chor ebenfalls in F-Dur als Repräsentant des Kirchenvolkes antwortet: „Jesus richte mein Beginnen,

Camerata vocale heidelberg

Jesus bleibe stets bei mir“, wohl wissend, dass all dieses nicht alleine nach dem eigenen Willen gelingen kann.

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gib mir Kraft und Mut,
Dass es mein Herz recht eifrig tut!
Stärke mich,
Deine Gnade würdiglich
Und mit Danken zu erheben!

Das Weihnachtsoratorium verstehen:

Das Gesamtwerk ist komponiert in den Dur-Tonarten, aufsteigend über den Grundton D nach G – D – F – A – D. Wenn man diese Reihenfolge verändert, ist folgendes zu hören: A – F – G – D, und in leicht modifizierter Umkehrung: D – G – A – F. Dieses letzte F erklärt dann auch den Sinn der Tonart F-Dur für den IV. Teil. Diesen Teil mit dem F-Dur in der Mitte führt Bach folgerichtig auf C-Dur herunter, wodurch der gleich zu erläuternde Sinn der ganzen Operation zu verstehen ist. Die zweite Änderung bringt das Grundschema aller Teile des Oratoriums, nämlich Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika, zum Ausdruck, und dieses war das grundlegende Schema von Liedkompositionen, wie es später auch von den großen Liedkomponisten von Schubert bis Brahms - die bekanntlich die Bachsche Musik intensiv studiert hatten - benutzt wurde. Die Grundmelodie, um die es hier geht, und die den weltlichen Hintergrund des Ausblicks auf die Freude, auf ein neues, menschliches, von den alten Bedrückungen befreites Leben beinhaltet, kommt erst dann zum Vorschein, wenn man die trotz der Dur-Tonlage herausklingende Trauer oder Skepsis der Tonfolge in eine frohe und ungetrübte Stimmung transferiert. Statt die Tonfolge in ein C-Dur, das in der vorherrschenden D-Dur Tonalität den Moll-Klang erbringt, herunter zu nehmen, wird jetzt D-Dur angespielt. Wenn man die veränderte

Camerata vocale heidelberg

Tonfolge solchermaßen verschiebt, diesmal absteigend hin zum Grundton D, dann lautet die Umkehrung wie folgt: H – G – A – D - ... D – A – H – G. Und dieses Klangbild der zweiten Verschiebung ist der Glockenschlag aus Westminster in London, dem gegenüber in Leipzig die „trübere“ normale Tonfolge über D – G – A – F bestehen bleibt, bei dem das F, das bei D-Dur ja ein Fis sein sollte, geradezu die Funktion einer ‚Blue Note‘ besitzt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war mehrstimmiges Glockengeläut in Moll-Terzen gestimmt. Westminster Abbey hatte das Geläut in einer Dur-Terz.

Die Botschaft des Weihnachtsoratoriums:

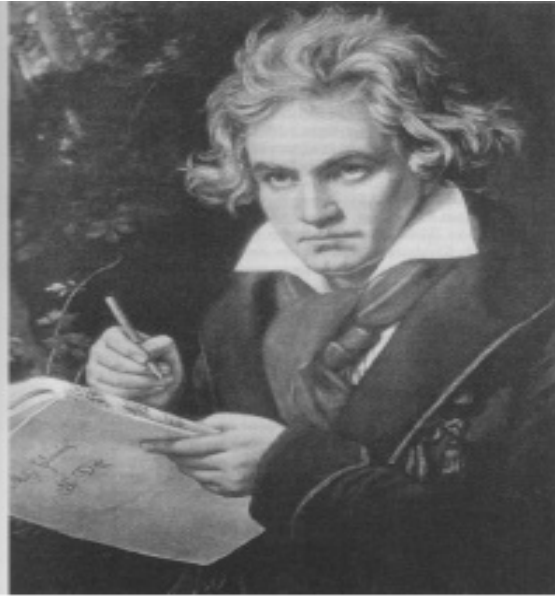
Bach hat hier wie auch in anderen seiner Kompositionen nur im Verborgenen hinter der Weihnachtsgeschichte seine Botschaft mitgeteilt. Warum das? Von Georg Friedrich Händel über Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, ja bis hin zu Brahms und Mahler, haben alle diese Musiker davon geträumt, in London ihre Musik machen zu können. London war das Symbol und das Zentrum des Aufbruchs in „eine neue Welt“ aus dem auch zu Bachs Zeit schon absehbar zerfallenden „Ancien Régime“. Joseph Haydn hat diese „Neue Welt“ in seinem Oratorium „Die Schöpfung“ dann unverborgен angesprochen. Das Glockengeläut aus England ist das klangliche Symbol für die Gewissheit eines neuen Lebens, das Bach uns in seinem Weihnachtsoratorium anhand der biblischen Geschichte von der Ankunft des Welterlösers Jesus Christus mitteilt.

Beethovens Missa solennis

Von Christian Schauwecker

Camerata vocale heidelberg

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 22. November 2009.



Die Entstehungsgeschichte der Missa solemnis („Feierliche Messe“) ist eng verknüpft mit der langjährigen Beziehung zwischen Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) und Erzherzog Rudolph, dem jüngsten Bruder des österreichischen Kaisers Franz I. Der fast 20 Jahre jüngere Prinz war ein begabter Schüler Beethovens und war später dessen verlässlichster Förderer in ideeller und finanzieller Hinsicht.

Nachdem Rudolph 1819 zum Erzbischof von Olmütz (und damit zum Primas von Ungarn) ernannt worden war, erhielt Beethoven von ihm den Auftrag, eine Messe zur Inthronisationsfeier zu komponieren. Damit verband Beethoven die schon lang gehegte Hoffnung, Rudolphs Hofkapellmeister zu werden – eine Hoffnung, die nie in Erfüllung gehen sollte. Die Messe wurde zur Inthronisation im Kölner Dom im März 1820 nicht fertig, sondern nach diversen Verzögerungen erst 3 Jahre später.

Das oben abgebildete Porträt Beethovens von Joseph K. Stiele aus dem Jahr 1820 lässt ahnen, welche große Herausforderung Beethoven in der Komposition der Messe spürte. Während der Arbeiten daran erweiterte Beethoven seine Messe mehr und mehr zu einem „Großen Werk“, das zeitgleich mit anderen umfassenden Werken seiner letzten Lebensjahre entstand, darunter der IX. Symphonie. Umfang

Camerata vocale heidelberg

und Konzept der Missa solemnis sprengten zuletzt den Rahmen einer katholischen Liturgiefeier; vielmehr zielten sie auf eine Aufführung im Konzertsaal. Dies spiegelt nicht nur einen Trend jener Zeit (nach der Aufklärung) wider, sondern auch Beethovens zwiespältige Einstellung zur katholischen Kirche und – vielleicht am wichtigsten – sein ständiges Ringen um seine eigene Gottesvorstellung.

Als Kernidee der Missa solemnis wird von heutigen Musikwissenschaftlern angesehen: „...nicht nur ein ‚objektives‘ Bild von der Größe Gottes zu malen, sondern die Umstände des Menschen in seiner Beziehung zu Gott einzufangen“ (B. Lodes, zitiert nach Hiemke): Es werden einerseits die zeitlose ungestaltliche Größe Gottes, das Himmlische, andererseits der „nichtige“ „Erdgeborene“, die „Schwachheiten der Natur“ (Beethoven) sowie die unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen musikalisch ausgedrückt. Strahlende, jubelnde Passagen kontrastieren, häufig im abrupten Wechsel, mit andächtigen, bittenden. Wie in der IX. Symphonie wird die himmlische Sphäre mehrmals (etwa im Gloria) durch „flimmernde“ Akkordrepetitionen in metrisch schneller Bewegung dargestellt; diese sollen das Funkeln der Sterne und damit Gottes unvorstellbare Größe symbolisieren. Im Agnus Dei meldet sich das irdische Leben mit Kriegsgetöse von Trommeln und Fanfaren, das in die Bitten um Frieden im *Dona nobis pacem* eingebettet ist.

Wie J. S. Bach in seiner H-Moll-Messe griff Beethoven in der Missa solemnis häufig auf traditionelle musikalische Elemente zurück (etwa die Gregorianik oder Fuge), die er dann aber überhöhte, erweiterte und potenzierte. Damit wies er, wie Bach, in die Zukunft, getreu seiner Einstellung: „Allein Freyheit, weiter gehen, ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung, Zweck“.

Das Autograph trägt den später zurückgezogenen Text der Widmung für Erzherzog Rudolph: „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen“. Ein Jahr nach der

Camerata vocale heidelberg

Fertigstellung der Messe erklärte Beethoven einem Zeitgenossen, es sei seine „Hauptabsicht“ gewesen, mit ihr „sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“.

Die Uraufführung der Missa solemnis fand im April 1824 in St. Petersburg statt, wenige Wochen später die erste österreichische Teilaufführung des Kyrie, Credo und Agnus Dei (als „Hymnen“ für die Zensur getarnt), gemeinsam mit der Uraufführung der IX. Symphonie im Wiener Kärntnertor-Theater.

Georg Friedrich Händel

Der messias

Von Wolfgang Neumann

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 22. Juni 2008.

Georg Friedrich Händel ist mit seinem reichen Opern- und Oratorienchaffen neben Johann Sebastian Bach einer der wichtigsten Vertreter des Spätbarock.

Händel wurde 1685 in Halle/Saale geboren, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung erhielt. 1702, als 17-Jähriger, nahm er dort seine erste Organistenstelle an, ein Jahr später wurde er Geiger und bald darauf „Maestro al Cembalo“ am Hamburger Opernhaus. Dort entstand 1705 seine erste Oper Almira, mit der er für großes Aufsehen sorgte.

Camerata vocal e heidelberg

Von 1707 an hielt Händel sich zwei Jahre lang in Italien auf und studierte die Werke der damals führenden Komponisten Corelli, Scarlatti und Steffani. Er schrieb Opern, Oratorien sowie zahlreiche geistliche Kantaten und eignete sich die Stilmittel der modernen italienischen Musik umfassend an. 1709 wurde seine Oper *Agrippina* in Venedig uraufgeführt.

Nach nur einem knappen Jahr in Hannover reiste Händel Ende 1710 nach London und ließ sich 1711 endgültig in England nieder. 1727 wurde er britischer Staatsbürger. 1719 erhielt Händel den Auftrag, ein Opernhaus zu gründen: Die *Royal Academy of Music*, für die er 14 große italienische Opern schuf.

Während seine Opern auf dem europäischen Kontinent ihren Siegeszug antraten, wandte sich das Londoner Publikum aber mehr und mehr von der italienischen „Adelsoper“ ab – die bürgerliche Bewegung in England wurde immer stärker und suchte nach eigenen musikalischen Ausdrucksformen. 1728 mußte das königliche Opernhaus wegen wirtschaftlicher Misserfolge schließen. Händel versuchte zwar noch, das Unternehmen zu retten, musste aber das finanziell desaströse Projekt 1737 endgültig aufgeben.

Aufgrund der zunehmenden Misserfolge auf dem Gebiet der Oper wandte sich Händel bereits während der dreißiger Jahre parallel anderen musikalischen Gattungen zu, vor allem dem volkssprachlichen Oratorium in der Tradition Henry Purcells und der Instrumentalmusik. Damit vollzog sich ein Wandel von der adeligen Musikkultur der italienischen Oper hin zur modernen, bürgerlichen Form des Oratoriums mit englischen Texten, englischen Sängern und einem „vernünftigen“ Aufbau anstelle der künstlichen Verwicklungen der barocken Oper. Wichtige Oratorien neben dem *Messias* (1741) sind *Israel in Egypt* (1739), *Samson* (1743), *Judas Maccabäus* (1747), und *Solomon* (1749).

Camerata vocale heidelberg

1749 schrieb Händel die Feuerwerksmusik, die zusammen mit seiner Wassermusik (1717) eines der meistgespielten Instrumentalwerke ist. Während der Arbeit am Oratorium Jephtha (1751) erblindete der Komponist. Händel starb am 14. April 1759 in London und wurde in der Westminster Abbey beigesetzt.

Georg Friedrich Händels Messias entstand 1741. Das Oratorium ist sein an virtuosen Arien reichstes und im Aufschwung und der Gewalt der Chöre mächtigstes Werk (16 Arien, 19 Chöre). In seinem Meisterwerk deutet Händel die Person des Messias im Sinne des 18. Jahrhunderts als positiven Helden und machtvollen König, der zum Fortschritt der Menschheit und ihrer Erlösung erscheint. 1742 wurde das Oratorium in Dublin uraufgeführt. Mit diesem Werk, das zu den bedeutendsten seiner Art gehört und zum Inbegriff der Gattung wurde, erlangte Händel als erster deutscher Musiker Weltruhm (das Halleluja aus dem Messias gehört bis heute zu den meistgespielten Musikstücken überhaupt).

In England wurde das Oratorium schnell zu einer nationalen Institution. Dort ist es bis heute üblich, das Halleluja stehend anzuhören. Diese Tradition führte der König von England bei der ersten Aufführung in London ein, als er sich spontan vor Begeisterung erhob.

Georg Friedrich Händel:

Judas Maccabäus

Von Eckehard J. Häberle

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 09. Mai 2009.

Zur Geschichte des Oratoriums:

Anfang der 40er Jahre im 18. Jahrhundert versuchten die jakobitisch-schottischen vormalig englischen Thronerben unter der Anführung ihres jungen Prinzen Edward erneut, ihren Anspruch auf die englische Krone mit militärischer Gewalt durchzusetzen. Damit waren sie dreißig Jahre zuvor schon einmal gescheitert. Diesmal schien Edward mehr Erfolg zu haben, denn er rückte mit seiner Streitmacht bedenklich weit ins englische Midland vor. Die Möglichkeit einer Rekatholisierung Londons schien nicht mehr ausgeschlossen. Die Londoner gerieten in Panik. Denn es drohten die mit dem englischen Puritanismus gegenüber dem katholischen Kontinent errungenen Freiheiten wieder verloren zu gehen.

Georg Friedrich Händel, durch den hannoveranischen König Georg in London als Hof- und Stadtkomponist in Anstellung gekommen, mag wohl auch ein wenig von dieser Panik verspürt haben, basierte doch seine gesamte künstlerische als auch wirtschaftliche Existenz auf genau jenem anglikanischen Protestantismus. Händel nutzte die Stimmung in London. Er schrieb noch 1743 ein kleineres Vor-Oratorium über die Geschichte der Makkabäer in Israel und ihren erfolgreichen Widerstand gegen die Besetzung Jerusalems durch die heidnischen Seleukiden unter Antiochus und Nikanor. Erst nach dem Erfolg Londons über die katholischen Stuarts arbeitete Händel das Werk zu einem vollen Oratorium aus. Sein Librettist Thomas Morell hielt sich dabei an die ausführliche Erzählung der Geschichte der Makkabäer in den Apokryphen. Diese bildhafte Erzählung sollte den Widerstandsgeist der Londoner stärken. Denn auch ihnen drohte, jedenfalls in der zeitgenössischen Empfindung, was die Bibel erzählt: „Da ergrimmete Antiochus und gedachte die Schmach an den Juden zu rächen, ... es trieb ihn Gottes Zorn, ...

Camerata vocal e heidelberg

sobald er gen Jerusalem käme, so wollte er aus der Stadt eine Totengrube machen.“ (2. Makkabäer, 9, 4). Die Juden – das waren die protestantischen freien Londoner, Jerusalem – das war London. Dieser Vergleich war für Morell und Händel, aber auch für die Londoner der damaligen Zeit, naheliegend, und fand seine Wiederholung mit dem Bombenkrieg Hitlers gegen London im Herbst 1940.

Die Geschichte geht in Jerusalem zu Gunsten der Makkabäer zu Ende: Der Tempel wird gereinigt und Israel wird von fremder Besatzung befreit. Morell und Händel nehmen im Oratorium hierauf Bezug, indem sie nicht primär den Frieden lobpreisen, wie dies in der klassischen katholischen Messe mit den Formeln ‚et in terra pax hominibus bonae voluntatis‘ und der Schlussbitte ‚dona nobis pacem‘ üblich ist, sondern die Freiheit. In der Mitte des Werkes, wo die Israeliten den Widerstand aufnehmen, heißt es:

The pleasing dreadful call, and follow thee to conquest,
If to fall, for laws, religion, for liberty we fall.

Der Chorus endet mit ‚for liberty we fall‘. Damit wird deutlich, wie die drei Motive für den Widerstand bei Händel und Morell und den Londonern 1743 gewichtet wurden. Bis heute umgibt das Oratorium Judas Maccabäus ein nationaler Nimbus, der zweihundert Jahre nach Händel noch einmal auf bedrohliche Weise für London bedeutsam wurde.

Die biblische Geschichte vom König Salomo:

Buch der Könige 1, 1-12 und Chronik 2, 1-9:

König Salomo, Sohn König Davids, Schwiegersohn des Pharaos von Aegypten, und Erbauer des neuen Tempels von Jerusalem, ist nach seinem Vater die zweite prägende Königsgestalt in der israelischen Geschichte. Händel hat diese

Camerata vocale heidelberg

Geschichte sicher in Anspielung auf seinen Dienstherrn, König Georg von Hannover-England, gewählt, und lässt in seinem Oratorium Solomon fünf Episoden der biblischen Geschichte aus dem Alten Testament zur Aufführung kommen.

1. In einer gewagten Dialektik spricht Händel bzw. sein unbekannter Librettist die beiden Grenzdimensionen Solomons an: Er vollendet den von König David begonnenen Tempelbau, was zugleich auch die Vollendung der obersten richterlichen Kompetenz des Königs bedeutet, zugleich aber feiert das Oratorium die neue Liebe zwischen dem König und der Tochter des Pharaos, womit das im biblischen Text angesprochene Ende des Königs wegen seiner orientalischen Liebe zu vielen Frauen rätselhaft verkehrt wird.

2. Im zweiten Akt wird Salomo als der große weise neue Herrscher gefeiert, jedoch zugleich daran erinnert, dass er seinen Thron nur durch Morde an seinen um den Thron konkurrierenden Brüdern erlangt hat. Dennoch oder vielleicht deshalb heißt es: Heaven blesses Davids Throne. Darauf folgt die berühmte Geschichte seines Richterspruches über die Ansprüche zweier Dirnen auf einen Knaben. Was mörderisch klingt, zeigt sich als große Weisheit: Erst die tödliche Bedrohung für das Leben des Knaben offenbart, wer die wahre Mutter ist.

3. Die Schlusszene gilt einem Besuch der Königin von Saba, die als die schönste Frau ihrer Zeit galt, zugleich aus dem reichen Handels-Königreich am Roten Meer herkam. Salomon prahlt ihr gegenüber mit den Vorzügen seiner neuen Stadt Jerusalem und seines Tempels, von Musik und schönen Künsten strahlend. Händel nimmt dies zum Anlass, seinerseits seine Kunst weit differenzierter Kompositionen einem staunenden Publikum vorzuführen. Salomo und die Königin enden ihren Besuch in einem gemeinsamen Duett, einem Liebesduett vergleichbar, wie es in den Opern des 18. Jahrhunderts beliebt war. Gegenüber derart auf

Camerata vocale heidelberg

dramatische Oper hinweisende Geschichten ‚rettet‘ Händel den pietistischen Anspruch seines Oratoriums mit der Schlussbotschaft des Chores: ..the fame of the just shall eternally last!

Georg friedrich händel

Solomon (HWV 67)

Von Wolfgang Neumann

Konzert in der Peterskirche Heidelberg am 25. November 2007.

Händel begann am 5. Mai 1748 mit der Arbeit am Solomon. Er beendete den ersten Akt am 23. Mai und füllte bis zum 26. Mai die Stimmen aus. Die Arbeit an den beiden anderen Akten schloss er vollständig am 13. Juni ab.

Die englischen Protestanten des 17. und 18. Jahrhunderts identifizierten sich in hohem Maße mit dem auserwählten Volk Israel, und betrachteten das Alte Testament als Instanz in Fragen der Gesellschaft und der Staatsführung, ebenso wie in religiösen und ethischen Dingen.

Es war dennoch möglich, in Dramen und Oratorien biblischen Inhalts gesellschaftliche Kritik zu üben.

Für das Londoner Publikum brachte dieses Oratorium Unterhaltung und Anregung in vielerlei Hinsicht. Beispielsweise außer der Schilderung aller Vorzüge der Person Solomons der Hinweis im zweiten Akt, wo unverblümt erwähnt wird,

Camerata vocal e heidelberg

wie seine konkurrierenden Thronanwärter durch Hinrichtung ausgeschaltet worden waren.

1748 ging für England ein langer Krieg zuende. Der Frieden von Aachen wurde ausgehandelt, als Händel am Solomon arbeitete. Grund genug darüber zu sinnieren, was man in Friedenszeiten dem englischen Volk als nunmehr lohnendes Ziel vor Augen stellen sollte. Einen Herrscher, ausgestattet mit Weisheit und Charisma - Wunschvorstellung und Notwendigkeit zugleich?

Die Uraufführung fand am 17. März 1749 im Theatre Royal in Covent Garden, London, statt. Der Librettist des Werks ist unbekannt. Es ist zwar vermutet worden, dass Thomas Morell den Text geliefert haben könnte, aber Winton Dean argumentiert, dass die Naturmetaphern ungewöhnlich für Morells eher trockenen Stil seien. Die Solisten waren Mitglieder der Theatertruppe aus Händels Operntätigkeit in London. Die Rolle des Salomo sang eine italienische Altistin aus der Händelschen Theatertruppe. Das Libretto basiert auf den Büchern der Könige (1. Könige 1-11) und der Chronik (2. Chronik 1-9). Für den Besuch der Königin von Saba fanden die „Antiquitates Judaicae“ des jüdischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus Verwendung.

Der erste Akt schildert das Eheglück Solomons, der zweite gilt dem Richter, dessen weises Urteil den Streit zweier Frauen um ein Kind schlichtet. Der dritte gibt Bericht von einem Fest, welches der Sängerkönig zu Ehren der Königin von Saba veranstaltet.

Das Ganze ist weniger Drama, eher eine dreiteilige Kantate, vielleicht auch eine englische Pastorale, die der Musik weiten Raum zu bildhafter und emotionaler Darstellung öffnet.

Camerata vocale heidelberg

Nebenbei könnte man die musikalischen Darbietungen, von denen die Königin von Saba im dritten Akt so begeistert ist, als charmanten Wink mit dem Zaunpfahl über allzu spärlich fließende Subventionen in der Kunstförderung – ein Nationaltheater blieb noch über zweihundert Jahre ein Traum – auffassen.

Joseph Haydn – Die Schöpfung

Von N.N.

Wieblinger Konzerte in der Kreuzkirche in Wieblingen,

am 16. April 2005.

Franz Joseph Haydn wurde am 31. März 1732 in Rohrau (Niederösterreich) als Sohn eines Schmiedemeisters geboren. Bereits mit 8 Jahren kam er als Chorknabe nach Wien und sang dort im Stephansdom. 1749 wurde er wegen Stimmbruchs entlassen und verdiente sich fortan als Geiger seinen Lebensunterhalt. 1759 wurde Joseph Haydn Kapellmeister beim Grafen Morzin in Lukavec in Böhmen bei Pilsen, für den er auch seine erste Sinfonie schrieb. Ab 1761 arbeitete Haydn - zunächst als zweiter, ab 1766 dann als erster Kapellmeister - für die Fürsten Esterhazy in Eisenstadt / Österreich beim Neusiedler See. 1790 wurde die Kapelle aufgelöst. Haydn erhielt eine jährliche Pension und zog nach Wien. Seine Werke, die ihn weit über die Grenzen bekannt gemacht hatten (seit 1756 lieferte er Kammermusik nach England, 1779 schrieb er sechs Sinfonien für das „Concert spirituel“ in Paris), ermöglichten ihm eine Reise nach England. 1791/1792 hatte er einen großen Erfolg in London mit der Aufführung seiner Londoner Sinfonien. 1794/1795 gab er weitere Konzerte in England und wurde mit dem Dokortitel der

Camerata vocale heidelberg

Universität Oxford geehrt. 1795 wurde die Esterhazysche Kapelle in Wien neu aufgebaut, der inzwischen 63jährige Haydn übernahm die Leitung. Die Melodie des Deutschlandliedes (seit 1922 mit dem Text von Hoffmann von Fallersleben deutsche Nationalhymne) wurde von Joseph Haydn ursprünglich als Kaiserhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ komponiert und zum ersten Mal 1797 aufgeführt. Im Alter von 66 Jahren schrieb Joseph Haydn das Oratorium „Die Schöpfung“ und 1801 das Oratorium „Die Jahreszeiten“ - Werke, die Weltruhm erlangten und bis heute nichts von ihrer Schönheit verloren haben.

Zum Werk – Entstehung:

Bei seiner ersten Englandreise 1791 hatte Haydn Gelegenheit, in der Westminster Abbey in London ein großes Händel-Festival mitzuerleben. In großer Besetzung erklangen dort mehrere Oratorien des englischen „Nationalheros“. Sowohl die Darbietungen selbst als auch die allgemeine Begeisterung der Zuhörerschaft bewegten Haydn tief. Zweifelsfrei war es dieses Händel-Erlebnis, das die ursprüngliche Inspiration zur „Schöpfung“ darstellte, auch wenn die eigentliche Arbeit daran erst fünf Jahre später begann.

Die direkte Anregung zum gewählten Stoff- eine Adaptation von John Miltons Versepos „Paradise Lost“ (1658-1665) - erhielt Haydn auf seiner zweiten Englandreise, als ihm sein Konzertveranstalter eine Textvorlage vorlegte, die ursprünglich für Händel angefertigt sein soll. Übersetzt und frei bearbeitet wurde sie von Baron van Swieten, der Haydn auch detaillierte Anregungen zur musikalischen Umsetzung gab, was Haydn sehr zu schätzen wusste. Durch die präzise Einteilung des Textes für musikalische Formen werde, so der Komponist in einem Brief, „die Arbeit des Compositeurs erleichtert, und der Dichter sey genötigt musicalisch zu dichten“.

Cam er ata vocal e heidel berg

Haydn arbeitete von Ende 1796 bis Anfang 1798 an seinem Oratorium. Er komponierte
ingsamer als je zuvor, fertigte auch viele Skizzen an (sonst bei ihm
lte immer wieder um, änderte und feilte.

Handlung und Text:

Swietens Libretto verknüpft die Prosatexte der biblischen Schöpfungsgeschichte nach dem ersten Buch Mose in der Fassung der Luther-Bibel mit den kommentierenden und lobpreisenden freien Auszügen aus Mittons Dichtung. Die Handlung ist dabei nach Händelschem Vorbild dreigeteilt. Teil 1 schildert die ersten vier Tage der Schöpfung: die Erschaffung der Erde, der Pflanzen und des Firmaments; Teil 2 behandelt die Geschöpfe, von der Tierwelt bis zum Menschen; Teil 3 stellt das Leben des ersten Paares, Adam und Eva, vor und gipfelt in zwei großen Lob- und Dankeschören. Swietens Text bietet eine stete Abfolge von biblischer Erzählung (Rezitativ), dichterischem Kommentar (Arien) und rühmender Erhöhung durch die Engel (Chöre).

Dabei gelang es dem. Autor meisterhaft, den Geist der Epoche, den ganzen Optimismus des aufklärerischen Denkens in seinen Text einzubringen. Das hier entworfene Gottes- und Menschenbild hat sich stark vom christlichen, insbesondere katholischen Dogma fort entwickelt; dies zeigt sich etwa in Formulierungen wie „der Himmelsbürger frohe Schar“, in der die himmlische Hierarchie quasi in eine republikanische Ordnung übertragen wird. Adam erscheint nicht als erlösungsbedürftiger Sünder, sondern als das wirkliche Ebenbild Gottes. „Geist“, „Vernunft“ und „Licht“ sind die Kernworte einer Haltung, die Gott nicht in Demut begegnet, sondern ihm als Baumeister der Welt bewundernd gegenübersteht.

Camerata vocale heidelberg

Zur Musik:

Das eigentlich Neue und Besondere dieses Oratoriums lässt sich in drei Kernpunkten zusammenfassen: knappe epische Vermittlung, Freiheit der Form, und Synthese der musikalischen Mittel. Die Handlung bleibt nie in langen Betrachtungen stehen, die einzelnen Situationen werden knapp gefasst, die Abfolge der Bilder und Haltungen ist geschmeidig und schnell. Bezeichnend auch die Verwendung von Vergangenheits- und Gegenwartsform als Stilmittel im Text.

Voraussetzung hierfür war die Abkehr von den standardisierten Formen großer Vokalmusik, insbesondere der Da-capo-Arie. In der „Schöpfung“ ist jede Nummer ganz den Erfordernissen des Textes entsprechend entworfen und keinen überlieferten Formprinzipien verpflichtet. Die Arien sind völlig unterschiedlich aufgebaut, oft mehr dem Liedhaften angenähert. In den Chorstücken stehen aufwändige fugenmäßige Partien und schlichte homophone Fakturen einander gegenüber; besonders wirkungsvoll ist die Kombination von Soloensemble und Chor („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“).

Die drei Solisten repräsentieren Erzengel, die die sechs Tage der Schöpfung erzählen und kommentieren: Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raphael (Bass). Im 3. Teil wird die Rolle des Adam, Haydns Praxis folgend, von dem Solisten gesungen, der auch den Raphael singt. Das gleiche gilt für Eva / Gabriel. Der Chor ist in einer Serie monumentaler Chorpässagen eingesetzt, von denen einige das Ende eines Schöpfungstages feiern. Dem Orchester sind, neben der Begleitung der Arien und Chöre, mehrere Tonmalerei-Episoden anvertraut: der Aufgang der Sonne, die Erschaffung der verschiedenen Tiere und natürlich in der Ouvertüre, die berühmte Beschreibung des Chaos vor der Schöpfung. Obwohl das Gesamtwerk von großer Einheit ist, prägen charakteristische Qualitäten die einzelnen Teile: Zu Beginn

Camerata vocale heidelberg

stehen das „Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde“ als beklemmend düsterer Hintergrund sowie die Darstellung des Chaos vor der Entstehung der Welt in starkem musikalischen Kontrast zu der sich danach entfaltenden Ordnung der Welt in ihrem leuchtenden Glanz.

Dem zweiten Teil geben vor allem die zahlreichen tonmalerischen Elemente bei der Schilderung der Tierwelt seine ganz eigene Färbung. Besonders deutlich wird dies in „Gleich öffnet sich der Erde Schoß“, einem Tongemälde mit erzählendem Bass. Haydn erlaubt sich hier etwas liebenswürdigen Humor, als die neu geschaffenen Kreaturen auftreten, jedes mit musikalischer Untermalung: Löwe, Tiger, Hirsch, Pferd, Rind, Schaf, Insekten und Würmer. Im dritten Teil leitet der Komponist von der Erzählung der Genesis zurück in die historische Wirklichkeit, so dass der Schlusschor kein Engelschor mehr ist, sondern ein Dankgesang aller Menschen.

Mit diesen Charakteristika ist die „Schöpfung“ so etwas wie das Paradigma der Wiener Klassik und verkörpert, mehr als jedes andere Werk, die epochale Leistung Haydns in musikalischer wie in inhaltlicher Hinsicht.

Mozarts Messe in c-Moll KV 427 und die konzertante Sinfonia KV 364

von Eckehard Häberle

Konzert vom 10. Dezember 2006 in der Peterskirche in Heidelberg.

Mozart war Anfang 1781, zunächst einer Weisung seines Dienstherrn, des Erzbischofs von Salzburg, folgend, nach Wien gereist. Dort geriet er alsbald in schwerwiegenden Dissens zum Bischof und hat noch im Mai um seinen Abschied gebeten, der im Juni ‚mit einem Fußtritt‘ gewährt wurde. Sein Verhältnis zu seinem Vater und seiner Schwester war deutlich getrübt, seine Mutter war wenige Jahre zuvor bei seiner letzten Paris-Reise gestorben, und seine große Liebe Aloisia Weber war während seiner Abwesenheit in Paris nach München übersiedelt, hatte dort Opern-Karriere gemacht, und hatte sich Mozart gegenüber bei dessen kurzem Aufenthalt in München äußerst hochmütig und abweisend verhalten. Mozart war alleine auf sich gestellt, ein Gefühl der Verlassenheit musste ihn befallen. In Paris hatte er deutliche Neigungen zu einem Bohemien-Leben gezeigt (welche dem Vater sehr missfallen hatten), in Wien aber landete er tatsächlich in einer Art eines solchen Lebensstiles. Mozart war zum freischaffenden Künstler geworden, mit allen damit verbundenen Risiken, Unwägbarkeiten, Demütigungen und Abhängigkeiten.

Es scheint, dass er dennoch in dreierlei Hinsicht Halt gefunden hat, abgesehen davon, dass der innerste Kern seiner Lebensfestigkeit seine Genialität, sein kompositorisches Schaffen war: Er bewegte sich fortan im engsten Kontakt zu der nach Wien übersiedelten Familie Weber aus Mannheim, sodann besuchte er alsbald die musikalischen Salons des Barons van Swieten, und schließlich fand er relativ schnell Zugang zu etwas absonderlichen aber Musik- zugewandten Adeligen, insbesondere zur Baronin Waldstätten. Diese spielte denn auch eine entscheidende Rolle im letztlich endgültigen Vollzug von Mozarts Lebenswende weg von der kirchlich-erzbischöflichen Welt in Salzburg hin zu einem Prototyp freischaffender Kunst, nämlich seine Heirat mit der jüngeren Schwester der Aloisia

Camerata vocale heidelberg

Weber, Constanze. Die Ehe währte nur 7 Jahre bis zu Mozarts frühem Tod. Constanze, selbst eine eher bohemienhafte Persönlichkeit, war dennoch in Mozarts intensivster Schaffenszeit ganz sicher emotionaler, wenn auch nicht wirklich bürgerlich-wirtschaftlicher und schon gar nicht künstlerischer Rückhalt für Mozart. Im Salon van Swietens lernte er eine andere' Musik intensiv kennen, nämlich die polyphone kontrapunktische Musik Johann Sebastian Bachs und vor allem auch die Oratorien Georg Friedrich Händels. Intensive kompositorische Arbeiten zu deren musikalischem Werk prägen denn Mozarts Kompositionen in diesen wenigen Jahren.

Diese Übergangszeit von 1778 (Paris) bis 1783 (Wien, das Jahr der c-Moll Messe) mussten für Mozart eine Zeit intensivster Wirrungen und Irrungen gewesen sein. Die Erfahrung des Allein-Gelassen-Seins in einer mehr und mehr auf äußerlichen Tand zurückgefallenen Rokoko-Gesellschaft scheint jedoch einen starken Impuls auf seine künstlerische Schaffenskraft gehabt zu haben. Eine bei nüchterner Betrachtung dieser Lebensphase Mozarts nur zu deutlich sichtbare Drohung eines Falls in tiefe Depressionen scheint Mozart mit seiner Musik aufgefangen zu haben. Großartige Werke entstehen in dieser Zeit, vielleicht die kompositorisch und emotional bewegendsten: das d-Moll Klavierkonzert, das d-Moll Streichquartett aus dem Haydn-Zyklus, - die Tonart d-Moll kommt erst beim letzten Werk Mozarts, beim Requiem, wieder zum Zuge -, die Pariser Sinfonie und mit ihr die verschollene erste concertante Sinfonie, dann die Linzer und besonders die Haffner-Sinfonie. Und zwischen diesen entsteht die c-Moll Messe.

Die c-Moll Messe wird in der Literatur regelmäßig als Mozarts Hochzeitsgabe an seine junge Ehefrau Constanze gepriesen. Dies mag insoweit richtig sein, als Mozart diese Messe nach tiefem Erschrecken über eine schwere Erkrankung Constanzes noch in ihrer Brautzeit kurz vor der Hochzeit erarbeitet hat. Die

Camerata vocale heidelberg

Ahnung eines weiteren Verlustes - ein Jahr zuvor (1781) war der Mozart freundschaftlich verbundene Joh. Christian Bach gestorben - musste in ihm aufkommen, die dann wohl endgültig seine Verlassenheit in dieser Endzeit-Welt des Ancien Regime im Ende des 18. Jahrhunderts bedeutet hätte. Mozart und Constanze beschließen nach der Geburt ihres ersten Kindes nach Salzburg zu reisen, und Mozart bringt einige Teile einer großen Messe für eine Aufführung mit, bei welcher Constanze für die erste Sopranpartie als Solistin vorgesehen war. Im Oktober 1783 soll es zu einer Aufführung gekommen sein, worüber es aber nur ganz unvollständige Berichte in den Quellen gibt, und worüber die Fachleute bis heute uneins sind und darüber rätseln, was wirklich geschehen ist. Es könnte sein, dass eine Aufführung tatsächlich abgelehnt wurde, eben weil diese Messe Mozarts im Stadium des Oktober 83 in Salzburg unvollständig war. Jedenfalls reist Mozart mit seiner Ehefrau noch am folgenden Tag der angeblichen Aufführung aus Salzburg wieder ab und fand zunächst Zuflucht in Linz, wo die Linzer Sinfonie in einer Art wütenden kompositorischen Elans in drei Tagen zustande kommt.

In Wien wieder angekommen, hat sich Mozart bis zum Requiem überhaupt nicht mehr mit kirchlicher Musik befasst. Und nur zwei Jahre später schreibt er der c-Moll Messe einen gänzlich anderen Text, nämlich einen volksfestlichen Text mit der Kantate ‚Davidde penitente‘ zu, komponiert diese frühere Messe aus, und entzieht sie damit völlig ihrem kirchlich-salzburgischen Hintergrund.

In der jetzigen Aufführung kommt eine Fassung der c-Moll Messe von Franz Beyer zu Gehör, die erst seit ca. 16 Jahren in Gebrauch ist. Die älteren zuvor gebräuchlichen Fassungen von Helmut Eder aus der Mitte des letzten Jahrhunderts und von Alois Schmitt von 1901 werden damit nur noch historischen Wert haben, zumal ganz neu eine umfänglichere Neubearbeitung der Messe von Robert Levin vorliegt. Beyer ist hinsichtlich einer vollständigen Ausschreibung der

Camerata vocale heidelberg

Messe vorsichtiger, zwar unterschlägt er nicht die liturgischen Zwecke, beachtet aber, dass Mozart in Wirklichkeit schon längst keine liturgische Musik mehr komponiert hatte, auch wenn er scheinbar den Textvorgaben folgt. Beyer hat insbesondere das unvollständige Credo ergänzt, z.T. in Anlehnung an die Schmittsche Ausarbeitung, hat dann aber besonders den Schluss, das Agnus Dei insofern problemlos hinzugefügt, als er dafür die Vorlage des anfänglichen Kyrie übernimmt. Beyer übernimmt von Schmitt ebenfalls den Doppelchor Sanctus, der eine fulminante fugische Komposition darstellt. Einen wunderbaren Teil der c-Moll Messe bildet das Solistenquartett im Benedictus. Dieses ist nicht im originalen Mozartschen Autographen erhalten geblieben, sondern nur in Abschriften. Auch hier war sorgfältige editorische Rekonstruktion notwendig, welche in der Fassung von Franz Beyer wohl ganz im Kontext der auch hier vorgetragenen Einsamkeits-Philosophie im Mozartschen Gemüt eingefügt ist. Gerade dieses Solistenquartett mit zwei Sopran-Stimmen, Tenor und Bass bildet eines der überhaupt schönsten Gesangsstücke der gesamten Musik-Literatur. Die ersten beiden Teile der Messe, Kyrie und Gloria, letzteres mit dem zugleich demutsvoll, majestätisch und selbstachtend aufklingenden Qui tollis', erklingen bis heute in der mutmaßlichen originalen Version Mozarts, obwohl, weil der persönliche Autograph Mozarts im 2ten Weltkrieg verloren ging, auch hier einige Fraglichkeiten sich einstellen mögen.

Die c-Moll Messe Mozarts, in der Mitte zwischen der Messe h-Moll von Bach und der Missa solemnis von Beethoven, ist somit so etwas wie ein tragisches Zeugnis der europäischen Kultur- und Musikgeschichte: Sie ist verknüpft mit dem persönlichen Schicksal Mozarts in einer Kultur- verbrauchenden Endphase des Ancien Regime, und zugleich mit dem weiteren Verlauf der europäischen

Camerata vocale heidelberg

Geschichte mit ihren merkwürdigen wiederkehrenden kulturellen Verwerfungen und Neuerungen, die anderen Kulturen in solcher Form unbekannt geblieben sind.

Mozart werden zwei konzertante Sinfonien zugeschrieben, eine für Bläser und die hier aufgeführte für Violine und Viola. Die erste, noch 1778 in Paris entstanden, ist im Autograph verschollen. Die bis heute vorliegende Partitur könnte das Werk eines anderen Komponisten sein (dem dann allerdings größte Hochachtung zuteil werden sollte). Die hier aufgeführte Konzertante Sinfonie KV 364 datiert von 1779. Sie ist also nach der Paris-Reise Mozarts entstanden, aber in Salzburg, dem Mozart so sehr zu entfliehen gehofft hatte. Ob sie die Niederschrift der ersten Konzertanten' ist - Mozart hatte seinem Vater angekündigt, dass er die verlorene erste aus dem Kopf nachschreiben könne - ist fraglich. Der Eindruck der möglichen künstlerischen Freiheit, den Mozart in Paris erfahren konnte, prägt allerdings dieses wunderbare Orchesterstück: Die konzertante Sinfonia KV 364 darf neben dem sehr viel späteren Klarinetten-Konzert als eines der schönsten und heitersten Musikstücke Mozarts überhaupt gelten.

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur, KV 622

und Requiem, KV 626

Von Wolfgang Neumann

Wieblinger Konzerte in der Kreuzkirche Wieblingen,

am 21. November 2004.

Camerata vocale heidelberg

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622:

Das Klarinettenkonzert KV 622, zugeeignet seinem Freund, dem hervorragenden Klarinettenisten Anton Stadler, ist Mozarts letztes Konzert überhaupt, dazu das einzige, in dem er die Klarinette als Soloinstrument einsetzt. Die Komposition entstand im Herbst 1791, unter Benutzung eines früher komponierten Allegrosatzes für Bassethorn sowie des Klarinettenquintetts KV 581. Mozarts Spätstil prägt sich in diesem Konzert nochmals in seiner ganzen lyrischen Schönheit und innigen Eleganz aus.

Requiem:

Im Sommer 1791 bestellte Graf Franz Walsegg-Stoppach für seine im Februar verstorbene Frau bei Wolfgang Amadeus Mozart eine "Totenmesse, und zwar anonym, denn der musikbegeisterte Graf komponierte selbst und wollte sie als seine eigene ausgeben. Mozart sollte für seine Arbeit die bescheidene Summe von 50 Dukaten (heute etwa 4.580 Euro) erhalten, doch dies kam dem unter Geldmangel leidenden Komponisten sehr gelegen; ohnehin wollte er sich wieder der Kirchenmusik widmen. Die Möglichkeiten zur Komposition geistlicher Werke waren für einen freischaffenden Künstler im Josefinischen Wien rar geworden. Mit der Komposition konnte Mozart erst im September 1791 beginnen. Zuvor musste er noch die Oper *La Clemenza di Tito* für die Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. in Prag fertig stellen. Aber auch danach wurde die Arbeit am Requiem immer wieder unterbrochen, denn Mozart komponierte zur selben Zeit *Die Zauberflöte*, das Klarinettenkonzert und die *Kleine Freimaurer-Kantate*, sein letztes vollendetes Werk.

Camerata vocal e heidelberg

Die musikalische Gattung des Requiems (lat. „Ruhe“) hat ihren Ursprung im francogallischen Raum. Den Namen bezieht das Requiem vom Introitus zum Allerseelentag, der seit dem 10. Jahrhundert am 2. November gefeiert wird. Liturgisch reformiert wurde die Totenmesse 1570 durch Papst Pius V. und besaß in ihrer zehnteiligen Form rund vierhundert Jahre lang Gültigkeit. Als Sonderform einer Messe vereint sie Teile des gewöhnlichen Ordinariums (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei) mit ausgewählten liturgischen Texten (Introitus, Tractus, Responsorium). Den inhaltlichen Mittelpunkt bildet seit dem 14. Jahrhundert die Sequenz „Dies irae“ („Tag des Zornes, Tag der Sünden, wird das Weltall sich entzünden“). Sie beschreibt das Jüngste Gericht und wird dem italienischen Franziskaner Thomas von Celano (j. 1250) zugeschrieben. Dieser dramatische, Angst und Schrecken schildernde Text wurde wie das „Libera me“ („Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tod an jenem Tage des Schreckens“) auf dem Zweiten Vatikanischen Konzil zugunsten der österlichen Botschaft aus den liturgischen Büchern gestrichen. Mozart hält sich genau an die textlichen Vorlagen, die er bis auf zwei Teile übernimmt. Das Requiem gliederte er in die fünf Teile Requiem, Dies irae, Domine Jesu, Sanctus und Agnus Dei. Die speziell für die Totenmesse vorgesehenen Texte hat er im Ausdruck wesentlich intensiver gestaltet. Das motettische Reihungsprinzip erlaubt äußerst kontrastreiche Gegenüberstellungen, etwa im „Confutatis maledictis“. Dort werden zunächst die züngelnden Flammen der Hölle beschrieben, die von den Männerstimmen in kurzen, punktierten Notenwerten vorgetragen und dabei von hektisch bewegten, aufwärts drängenden Figuren in den Instrumenten unterstützt werden. Dann schlägt die Stimmung plötzlich um: Heil und Erlösung werden durch die Oberstimmen verheißen („Vocant cum benedictis“).

Camerata vocale heidelberg

Das Hauptgewicht der Vertonung trägt der vierstimmige Chor. Der Chorsatz ist entweder sehr kompakt und blockartig gehalten, mit einer melodiebetonten Oberstimmenführung, oder polyphon - und darin orientiert er sich an der Kontrapunktik Bachs. Die relativ kleine Instrumentalbesetzung besteht aus Streichern, Posaunen, Trompeten und Pauken. Hörner und hohe Holzbläser fehlen ganz. Das überwiegend dunkle Timbre wird durch Fagotte und Bassethörner erzeugt. Orgel, Violone und Violoncello bilden die Generalbassgruppe. Eigenständige instrumentale Partien finden sich nur selten und sind in der Regel auf wenige Takte beschränkt.

In Mozarts Requiem-Fragment sind Introitus/Kyrie, Sequenz und Offertorium notiert. Dagegen fehlen Sanctus und Agnus Dei/Communio. Nach seinem Willen sollte das Requiem für den Auftraggeber möglichst rasch vollendet werden. Deshalb wurde die Partitur an Franz Jakob Freystädtler (1761-1841) übergeben. Mit dessen Ergänzungen wurde das Requiem am 10. Dezember 1791 anlässlich der Exequien für Mozart in Wien uraufgeführt.

Nach Freystädtler nahm Joseph Eybler (1765-1845) weitere Ergänzungen am Requiem vor. Vollendet wurde es aber erst von Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr (1766-1803), der schon mehrmals für seinen Lehrer musikalische Hilfsarbeiten übernommen hatte. Er stellte die Totenmesse nach Notizen und musikalischen Vorlagen Mozarts innerhalb von nur knapp zwei Monaten fertig.