

Das Weltumspannende der Musik

Nicht gerade nahe sind die Städte Warschau und Bogotá. Und doch trifft man sich im Fokus einer Musikstadt wie Wien zu gemeinsamem Musizieren! Welten sind dazwischen in Bezug auf Herkunft, Weltanschauung, sozialem Umfeld, Bildungschancen. Was macht es, dass die eine Künstlerin tatsächlich aus der Alten und die andere aus der Neuen Welt stammt? Gibt es da nicht Grenzen, Barrieren, Hindernisse? Man trifft sich in einer evangelischen Kirche, um mit der gemeinsamen Sprache der Musik zu kommunizieren; in einer Sprache, die in Noten niedergelegt ist, die für solche, die es gelernt haben, zu lesen und verstehen ist. Darüber hinaus kann aber weltweites Verständnis über alle Grenzen hinweg auch durch andere Parameter aufkommen. Ja, die Noten mögen die Basis sein, aber mysteriös bleibt das Umsetzen durch gemeinsames Arbeiten am Werk (Proben), das eine Veränderung des nüchtern in den Noten Fixierten bedeutet und erst dann in dieser Veränderung vollkommen wird. Die Sprache der Musik ist eine besondere, die weit über die Noten hinaus Kommunikation, Annäherung, Bereicherung ermöglicht. Sie kann gelehrt werden durch Menschen, sie kann aber auch wirken durch bloßes Hören, Fühlen und Nachahmen (μίμησις). Und durch die dabei unweigerlich stattfindende Veränderung kommt es zu Höchstleistungen – und das gilt nicht nur für die ausübenden und nachschaffenden Musiker sondern vielmehr auch für die schöpferisch Kreativen, die Komponisten. Und gleichzeitig gilt das nicht nur über Kontinente hinweg (also räumlich), sondern auch – jedenfalls in einer Richtung – auch für Stilepochen. Die Vielfalt unterschiedlichster Elemente mag eine Einheit ergeben, vor allem wenn der Augenblick der Aufführung der richtige (ein καρός) ist.

Zum heutigen Programm:

Ein Barockmeister aus Frankreich ist **François Couperin** (1668 Paris – 1733 Paris). Der Komponist des Orgelstücks, mit dem das Konzert seinen Anfang nimmt, wird „Le Grande“ genannt, weil er wohl den bedeutendsten aus der Familie der Couperins, die ihrerseits alle Organisten gewesen waren, darstellte. Trotz seiner anderen Interessen blieb der Schwerpunkt seines Schaffens die Orgel. Er wurde Hoforganist (nach Lullys Tod auch Hofkomponist) beim Sonnenkönig Ludwig XIV. Aus der einzig überlieferten Sammlung von Orgelmusik stammen zwei Messen (für Zelebranten, Chor und Orgel). Davon war eine für den Gebrauch an hohen Feiertagen in gewöhnlichen Kirchengemeinden (Parochien) bestimmt: Messe des paroisses. Dem gegenüber stand die für den Gebrauch in Klöstern: Messe pour les couvents. Die Abfolge der Stücke folgte bei beiden Messen dem Ordo Missae. In ihnen gab es Stücke für Orgel Solo. Heute aufgeführt wird das **Kyrie** aus der **Messe solennelle à l'usage des paroisses**. Es ist fünfteilig: Ursprünglich wurde es innerhalb der Messfeier im Wechsel mit den entsprechenden gregorianischen Chorälen vorgetragen. Zwischen den Teilen für die Orgel gab es also vier gregorianischen „Kyrie“- bzw. „Christe eleison“-Rufe. Der Beginn ist ein volles Spiel im Alle breve (**Plein chant du premier Kyrie, en taille**). Der zweite Teil (wie auch der dritte und vierte Couplet, also Strophe, genannt) ist eine Fuge (**Fugue sur les jeux d'anches** – Moderato), der dritte und längste Teil ist rezitativisch angelegt (**Récit de Chromhorne** – Andante). Der vierte Teil stellt einen Dialog zwischen zwei Registern dar (**Dialogue sur la Trompette et le Chromhorne** – Andante con moto) und den Schluss bildet wieder ein **Plein chant (Dernier Kyrie)**. Bemerkenswert ist, dass in Frankreich zu dieser Zeit im Unterschied zu anderen Ländern die gewünschte Registrierung genau angegeben ist (Taille – also Tenor, Zungenpfeifen, Krummhorn, Trompete....)

Von den sechs Werken, die **Johann Sebastian Bach** (1685 Eisenach – 1750 Leipzig) für Violine solo im Zeitraum von 1703 (Weimar) bis 1720 (Köthen) geschrieben hat, sind in wechselnder Folge drei ihrem Wesen nach Kirchensonaten und drei sogenannte Partiten, also Werke, die wie Suiten mehrere Tanzform-Sätze zu einem Werk vereinen. Die **Partita Nr.3 BWV 1006** steht in hellem E-Dur. Der Meister hat hier wie in den anderen Partiten bzw.

Sonaten (am ausgeprägtesten vielleicht in der Chaconne, dem letzten Satz der Partita Nr.2 d-Moll BWV 1004) so etwas wie die Quadratur des Kreises versucht, nämlich aus der linearen Einstimmigkeit des Instruments, das allenfalls eben Akkorde als Doppelgriffe halten kann und Drei- und Vierklänge nur als Arpeggio kennt, eine virtuelle Mehrstimmigkeit zu generieren. Der erste Satz ist mit **Preludio** bezeichnet. Bach exponiert eine Melodie im Dreivierteltakt, die von gebrochenen Akkorden begleitet wird. Auch Gegenstimmen haben Platz. Der Satz endet im Einklang einer Oktave. Von den insgesamt sieben Teile hören wir weiters den dritten (**Gavotte en Rondeau**), den sechsten (**Bourrée**) und den siebenten (**Gigue**), lauter echte Tanzsätze allerdings in kunstvollst ausgearbeiteter Ausformung.

Es folgt ein Werk des zweitältesten Sohns von Johann Sebastian Bach: **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 Weimar – 1788 Hamburg) war das dritte Kind (wenn man von den zwei unmittelbar nach der Geburt verstorbenen absieht) Johann Sebastians. Seine Mutter Maria Barbara war bald nach der Übersiedlung der Familie in Köthen gestorben, aber musikalische Erziehung im Hause Bach war Selbstverständlichkeit. Mit der Familie zog Philipp Emanuel nach Köthen und Leipzig, studierte dann aber in Frankfurt/Oder Jus, bevor er sich gänzlich der Musik zuwandte. Ab 1740 war er Kammercembalist Friedrichs, des späteren „Großen“, in dessen Diensten er 28 Jahre verblieb (situativ köstlich festgehalten auf dem Gemälde Adolph von Menzels „Das Flötenkonzert in Sansouci“). Fortgesetzt wurde dieses einfach gegliederte Leben in Hamburg, wo er nach dem Tod seines Taufpaten Georg Philipp Telemann dessen Agenden eines Musikdirektors der Hauptkirchen der Stadt bis zu seinem Tod übernahm. Große Bedeutung erlangte der Bach-Sohn vor allem als „Clavierist“ (die Tasteninstrumente waren seine Leidenschaft, darüber schrieb er ja auch ein Lehrwerk). Aber nicht nur als solcher war er – wie seine Brüder Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian – zu seinen Lebzeiten wesentlich bekannter als sein Vater. Aus den **Sieben Orgelsonaten** hören Sie nun die **sechste in g-Moll, Wq 70** (bzw. H. 87). Geschrieben wurde sie in Berlin, die Entstehungszeit ist um 1755. Die Sonate ist wie die meisten anderen ohne Pedal und dreisätzig: Der erste Satz Allegro moderato im Viervierteltakt steht natürlich in g-Moll, der zweite – Adagio – ist ebenfalls im Viervierteltakt (er ist reich verziert) und steht in Es-Dur, der dritte Satz Allegro ist im Dreivierteltakt und wieder in g-Moll.

Mit einem Werk einer außergewöhnlichen Künstler- und Politikerpersönlichkeit, des Polen und Weltenbürgers **Ignacy Jan Paderewski** (1860 Kuryłówka, heute Ukraine – 1941 New York) erweist die kolumbianische Interpretin der polnischen Partnerin des heutigen Abends im Sinne des oben Gesagten ihre Reverenz. Zur Aufführung gelangt ein Stück, das original natürlich für Klavier geschrieben ist: **Mélodie** in Ges-Dur, **Nr.2** aus **Miscellanea** (Série de morceaux) **op. 16**. Ein wichtiger Zeitpunkt in Paderewskis musikalischer Weiterbildung war sein Aufenthalt mit dem Studium bei dem berühmten Theodor Leschetitzky in Wien. Mit seinem brillanten Spiel machte er bald Furore in aller Welt, vor allem auch in den USA. Eine ungewöhnliche Wende nahm sein Leben, als er gegen Ende des Ersten Weltkriegs politisch aktiv wurde und 1919 im neuen unabhängigen Polen Ministerpräsident und Außenminister wurde. 1922 zog er sich aus der Politik zurück, hatte aber später achtzigjährig nochmals ein Comeback. Das musikalische Œuvre des Komponisten Paderewski ist nicht sehr umfangreich, aber immerhin findet sich in ihm neben seinem bekanntesten Werk, dem Klavierkonzert a-Moll op.17 eine abendfüllende Oper und eine Symphonie. Bei der **Mélodie** haben wir es mit einem Werk gehobener Salonmusik im besten Sinne zu tun, eine Stilrichtung, mit der auch in der Nachfolge von Chopin die Achse Russland-Rumänien-Polen nach Frankreich hin kultiviert wird. Nicht von ungefähr ist die Pièce der rumänisch-französischen Schriftstellerin Prinzessin Anna Elisabeth Bibesco-Bassaroba de Brancovan (verheiratete de Noailles) gewidmet.

Ebenfalls kein sehr großes Gesamt-Œuvre weist der Komponist des nun folgenden Werkes auf: **Felix Borowski** (1872 Burton-in-Kendal/Westmorland, England – 1956 Chicago) schrieb wohl einige nicht unbedeutende Werke für die Orgel, der Schwerpunkt seines Schaffens lag

aber etwas mehr auf seiner Tätigkeit als Lehrer, Wissenschaftler und Kritiker. Der Brite polnischer Abstammung studierte in London und Köln, wanderte aber im Jahr 1896 in die USA aus, wo er seinen Lebensmittelpunkt fand. Das Vortragstück **Adoration** (1914) ist vielleicht das bekannteste Werk aus seiner Feder. Es ist ein Solo für Violine und Klavier (heute Orgel) im hochromantischen Stil. Es ist nicht allzu lang, ein Andante in D-Dur, in dessen Mittelteil die Emotion und das Tempo etwas angehoben sind – eine Art Appassionato, das dann wieder in die anfängliche Stimmung zurückfällt und mit einem kurzen Abgesang endet.

Mit dem Komponisten **Karl Höller** (1907 Bamberg – 1987 Hausham) steht die Orgel nun wieder mehr im Mittelpunkt. Es handelt sich um einen deutschen Kirchenmusiker aus einer katholischen Kantorenfamilie in der dritten Generation. In der nationalsozialistischen Ära galt er einerseits als liniengetreu, andererseits zeigte er sich aber auch mutig, indem er z.B. das Quartenmotiv der Schönberg'schen Kammer-Sinfonie in einem seiner eigenen Werke zitierte. Nach der Hitler-Tyrannie konnte er sich erst so richtig entfalten (München, Frankfurt) und hochgelobt und gefeiert kam es zu der produktivsten Schaffensphase seines Lebens. Sein Stil ähnelt ein wenig dem Hindemiths, er schreibt freitonal, nie atonal mit reichem kontrapunktischem Können. Er hat Spaß am Zitieren alter Musik und verwendet die alten Formen, hat aber auch Spaß an der Verwendung von Jazzelementen. Wohl von der Orgel kommend komponiert er vorwiegend Orchester- und Kammermusik. Aus der glücklichen Schaffensperiode nach dem Krieg stammt auch seine **Ciacona für Orgel op. 54** aus dem Jahr 1949/50. Bei diesem Werk steht eindeutig Bachs berühmte Passacaglia (c-Moll BWV 582) Pate. Wie andernorts schon mehrfach erwähnt leitet sich die Passacaglia ursprünglich von einem spanischen Volkstanz ab. Sie und die Chaconne sind nach strengen Regeln gebaut: Über einer immer gleichbleibenden Bassfigur (meist absteigend, in Moll, meist im langsamen Dreivierteltakt) baut sich das musikalische Geschehen variierend auf. Höller verwendet sogar dieselbe Tonart wie Bach in seiner Passacaglia, die das Crucifixus der Hohen Messe von seinem Aufbau her darstellt, nämlich h-Moll. Die Gliederung des Werkes ist fantasievoll abgewandelt: Aus einem fast unhörbaren Beginn entsteht der erste Teil. Gegliedert ist das Werk insgesamt in drei Teile, die von einander immer durch verhaltene Pianissimo-Passagen getrennt werden. Im dritten Teil ist ein kleines Pedalsolo und ein Fugato eingearbeitet. Zu Ende geht das Werk in einem verhauchenden Pedal-Pianissimo, das große Spannung hinterlässt.

Joseph Gabriel von Rheinberger (1839 Vaduz – 1901 München) gilt heute trotz seiner liechtensteinischen Geburtsstadt eher als deutscher Komponist. Verbrachte er doch die meiste Zeit seines Lebens als Musikschafter und Lehrer in München. Er gehört zu den Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die nach Jahren des Vergessens (man kannte lediglich einige Instrumentalkonzerte und wusste von seiner Affinität zur Orgel) zunehmend in das Bewusstsein von Musikpraxis und Musikforschung zurückgekehrt sind. Sein Œuvre umfasst Werke aller Musikgattungen. Das **Thema mit Veränderungen** stammt aus den **Sechs Stücken für Violine und Orgel op. 150**, komponiert 1887. Es ist das die **Nr.1** einer Reihe von Stücken, die eigentlich weder einen tonalen noch thematischen Zusammenhang haben. Während die Rahmenteile (Nr.1 und Nr.6) formal strukturiert sind handelt es sich bei den anderen um Charakterstücke. Abendlied und Gigue werden aufmerksamen Besucher der Laudes organi-Konzerte bekannt sein (Abendlied wurde einmal sogar in einer Version mit Horn und Orgel gespielt). Der erste Teil ist also ein Variationsatz im Grundtempo Allegro moderato. Eine Dreivierteltakt-Kantilene wird variiert. Nach der ersten Veränderung (Achtelbewegung) folgt eine dramatische Verarbeitung, weiters ein schneller Teil (Sechzehntel) und die vierte Veränderung mit virtuosen Sprüngen im Fortissimo. Nach einer Kadenz findet das Werk zurück zu den Grundstimmungen des Anfangs.

Ernst Istler