

Musikalisches Glaubensbekenntnis

In den vergangenen Ostertagen konnte wieder einmal die Frohbotschaft (das Eu-Angelion) ganz bewusst gemacht werden: der Tod, der ohne Auferstehung Tod bliebe – und die Auferstehung, die ἀληθῶς stattgefunden hat. Und bewusst hat die Gemeinde – wie schon immer – mit dem Glaubensbekenntnis geantwortet. So ist nun auch das heutige Konzertprogramm mit seiner Klammer vom ersten bis zum vorletzten Werk als eine Antwort zu verstehen, eine Antwort von uns Menschen in der Formulierung Martin Luthers und in Musik gesetzt vom großen Meister Johann Sebastian Bach: „Wir glauben all’ an einen Gott“. In diesem musikalischen und theologischen Spannungsfeld befinden sich – behütet wie in einem Schatzkästchen – unterschiedliche Werke vorwiegend geistlicher Natur. Konzertieren zweier Künstlerinnen und Solospiel wechseln einander ab, ebenso die Stilepochen, aus denen die einzelnen gespielten Stücke stammen. Und doch mag sich ein Roter Faden durch den Programmverlauf durchziehen, den der Zuhörer bald einmal zu ahnen vermag. Und darüber hinaus und abschließend wird das Publikum im Kirchenjahr schon mitgenommen auf seinem Weg auf Pfingsten zu: mit einer Arie, die Bach für den zweiten Pfingsttag geschrieben hat und die den Geiste des „Veni creator“ spüren lässt.

Zum heutigen Programm:

Johann Sebastian Bach (1685 Eisenach – 1750 Leipzig) bildet mit einem seiner Choralvorspiele die Ouvertüre: Aus der Clavierübung III aus dem Jahr 1739 (also schon aus seiner Leipziger Zeit und reifen Schaffensperiode) stammt ein nicht allzu langes Stück in D (im dorischen Modus) „**Wir gläuben all an einen Gott**“ **BWV 680** (in Organo pleno con Pedale – der Form nach eine vierstimmige Fuge im Viervierteltakt). Hier hat der Meister aus dem Material des Credo, welches Martin Luther um 1524 in deutsche Worte gebracht und mit einer Melodie versehen hat, ein kunstvolles Orgelstück geschaffen. Die reich verzierte Form der Linienführung (synkopierter Einsatz!) lässt das Lied – jedenfalls den Sprachduktus der ersten Zeile – deutlich erkennen. Die Melodie (aufgenommen ins EKG unter der Nr. 183) wurde allerdings im kirchlichen Gebrauch immer wieder etwas vereinfacht (so auch schon im Mendelssohnschen Oratorium Paulus, wo sie im zweiten Teil als cantus firmus, von Knaben gesungen, als Bekenntnis des Apostels aufscheint). Zu beachten ist der „feste Schritt“, eine energische Bewegung im Bass, den Bach oft für das „Confiteor“ (so auch in der h-Moll Messe an der entsprechenden Stelle) verwendet hat.

Lodovico Grossi da Viadana (1560 Viadana bei Parma – 1627 Gualtieri) ist ein Meister des Übergangs. Er steht an der Schwelle einer neuen Epoche der Musikgeschichte – einerseits im Bann der römischen Motette (Palestrina!), andererseits sich lösend von einer strengen Polyphonie hin zu einem linearen Stil mit Begleitung eines Basso continuo. 1602 veröffentlichte er die **Cento concerti ecclesiastici**, geistliche Solokantaten für Sopran, Alt und Bass. Von den dreien, die für Solosopran geschrieben sind, hören wir jetzt **Nr. 2 „Versa est in luctum**“ (in wechselndem Metrum und der Grundtonart a-Moll) und **Nr. 3 „O gloriosa Domina**“ (e-Moll). Dem erstgenannten Werk liegt eine Trauermusik (zum Tod Philipps II) des spanischen Meisters Tomás Luis de Victoria (fußend auf dem Hiob-Text) zu Grunde, dem anderen das Repertoire der Gregorianik.

Anton Heiller (1923 Wien – 1979 Wien) stand schon mehrmals im Zentrum dieser Konzertreihe. Er ist als einer der ganz großen österreichischen Komponisten der Nachkriegszeit anzusehen. In seiner Heimatstadt Wien gelang es ihm gleich nach 1945 sein vielseitiges Können unter Beweis zu stellen und seine Stellung als Organist, Lehrer, Dirigent

und Komponist erfolgreich auszubauen. Nicht zu vergessen ist der Beitrag, den er zu dieser Zeit für ein neues Verständnis der Bachinterpretation geleistet hat. 1952 gewann er den ersten Preis beim internationalen Orgel Improvisationswettbewerb in Haarlem. Schwerpunkt all seiner Tätigkeiten blieb zeitlebens die Sakralmusik. Wie bei den ihm verwandten Komponisten Frank Martin und Paul Hindemith blieb Heillers Schaffen kontrapunktisch linear. Immer wieder tauchen aber auch dodekaphonische Elemente auf. In den letzten Lebensjahren – geprägt von den irreparablen Folgen eines Schlaganfalls 1974 – kehrte er aber teilweise wieder zu einer transparenten, schlichteren Kompositionsweise zurück. In diese Zeit (1977) fällt auch die Gestaltung der **Vesper für Kantor, Soli, Chor und Orgel**, geschrieben für die 850-Jahrfeier der Stadt Graz, die verbunden war mit der Weihe der neuen Domorgel. Dem Anlass entsprechend steht in dem Werk die Orgel dreimal ganz zentral und solistisch im Mittelpunkt: mit dem **Vorspiel** (in breitem Zeitmaß mit Taktwechsel und einer auch motivisch bedeutungsvollen Aufgabe beim Pedalspiel), einem **Zwischenspiel** im Responsorium (ebenso mit Taktwechsel und auffallend genauen Registrierungsangaben) und einem **Nachspiel** (sehr ruhig mit breiten Vierteln und einer Steigerung zu großem, dreifachen Fortissimo).

Anstelle der dazwischen liegenden vokalen Blöcke (Hymnus, Psalmen, Canticum, Magnificat etc.) werden in unserem heutigen Konzert zwei geistliche Kompositionen von **Darius Milhaud** (1892 Marseille – 1974 Genf) aufgeführt: Aus den „**Cinq Prières pour Chant et Orgue (ou Piano)**“ **op. 231 c** hören wir **Nr. 3 „O magnum mysterium“** und **Nr. 5 „Verbum caro factum est“** – lateinische liturgische Texte aus dem Mittelalter, die von Milhauds Freund Paul Claudel adaptiert wurden. Nr. 3 basiert auf dem weihnachtlichen Text vom Wunder der Geburt Jesu (Krippenszene). Dieser war übrigens auch schon von Tomás Luis de Victoria (s.o.) vertont worden. Nr. 5 stammt aus dem sog. Angelusgebet, das ebenfalls die Menschwerdung des Gottessohns zum Mittelpunkt hat (Verkündigungsszene) – ein Text, welcher, nebenher bemerkt, in der katholischen Kirche in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten just *nicht* gebetet wird. Milhaud schrieb diese Stücke im Jahr 1942 – zu einer Zeit, als er am Höhepunkt seiner reichen Schaffenslaufbahn stand, die ihn von seiner provenzalischen Heimat weit in die Welt hinaus führte. In der Jugend wichtiges Mitglied der berühmten Groupe des Six, befreundet und bekannt mit wichtigen Persönlichkeiten der französischen Avantgarde wie etwa Erik Satie, Jean Cocteau, Jacques Ibert emigrierte Milhaud, wohl auf Grund seiner jüdischen Herkunft, in die USA, lebte aber nach dem Weltkrieg in gleichem Masse schaffend und unterrichtend (u.a. Dave Brubeck, Steve Reich, Stockhausen, Xenakis) auf beiden Kontinenten.

Zurück zum Barockzeitalter: Zu seinen Lebzeiten galt **Henry Purcell** (1659? Westminster – 1695 London) als der bedeutendste englische Komponist. In seinem nicht allzu lang währenden Leben war es ihm gelungen so etwas wie eine Kultfigur zu werden, auf die sich auch heute noch zeitgenössische Komponisten wie Rockmusiker beziehen. In gleicher Weise war er Kirchenmusiker (Organist etwa an der Westminster Abbey) wie auch Schöpfer vokaler Werke. Darunter fallen nicht nur seine bedeutenden Opern sondern auch geistliche Stücke wie eben die heute aufgeführte kleine Kantate „**The Blessed Virgin’s Expostulation**“ mit dem Textbeginn “Tell me, some pitying angel“ (etwas frei übersetzt: „Vorhaltungen der Jungfrau Maria“ mit dem Incipit: „Sag mir, mitleidiger Engel“). Sie stammt aus dem zweiten Band der Sammlung sakraler Solo-Vokalwerke „**Harmonia sacra**“ aus dem Jahr 1693 und trägt die Werknummer **Z 196**. Der Text stammt von Nahum (Nathanael) Tate (1652 – 1715), der auch als Librettist von „Dido und Aeneas“ gewirkt hatte. Es ist eine meisterhafte kleine Szene nach Lukas 2,41-52, wo beschrieben wird, wie der zwölfjährige Jesus in Jerusalem zurückbleibt und für seine Eltern verlorengelht. Die Musik folgt den Gefühlen einer Frau und Mutter, die sich verzweifelt, leidenschaftlich, mit menschlicher Empfindung um ihr Kind Sorgen macht

und sich in ihrer Angst gestattet, alles bisher Erlebte in Frage zu stellen. Unverkennbar steht das „Lamento d’Ariana“ von Claudio Monteverdi Pate. Purcell muss es gekannt haben. Die Originaltonart ist c-Moll. In der Abfolge mehrerer kleiner Teile (Wechsel von rezitativen Elementen und ariosen Partien, eingefügt ist ein Grazioso-Menuett und ein virtuosos Allegro) manifestiert sich bei allem Affekt die Statik der ausgehenden Renaissancemusik.

Jehan Alain (1911 Saint-Germain-en-Laye – 1940 Saumur) wurde in ein überaus kurzes Leben hineingeboren, aber zugleich auch in eine starke Musikerfamilie, die bis in die heutigen Tage (siehe Homepage!) starke Promotion betreibt und den viel zu früh Verstorbenen (er fiel am Tag vor der Einstellung der Kampfhandlungen) weiterleben lässt. Ja, beinahe eine Kultfigur ist er geworden der französische Komponist, der seinen Freunden und Verwandten eine große Anzahl von ungehobenen Schätzen (nicht nur musikalischer Art) hinterließ, die erst so allmählich entdeckt werden konnten. Am bekanntesten waren aber immer schon seine Orgelwerke. Für deren Verbreitung sorgt weiterhin noch unermüdlich die Schwester Marie-Claire Alain – selbst Organistin – in zahlreichen Aufführungen. Es folgt nun ein Block von drei kleineren Werken, die wiederum eine Einheit in sich bilden: **Premier Prélude profane** für Orgel **JA 64**, **Ave Maria sur une vocalise dorienne JA95A** für Sopran und Orgel und **Postlude pour l’Office de Complies JA 29** – wiederum für Orgel Solo. Das erste Stück ist vom Tempo her ein Andante mit einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung; es stammt aus dem Jahr 1933, das dritte hat den sprechenden Untertitel „comme une berceuse lente“ und stammt aus dem Jahr 1930. Unterlegte Texte wie „Miserere mihi Domine“ bis hin zu „Salva nos“ beweisen die Affinität zur Gregorianik. Diese sollen auch nach der Aussage des Komponisten das Tempo definieren. Wie Alain immer wieder betont, ist ihm eine freie, von der Emotion bestimmte Interpretationsweise bis auf wenige Ausnahmen besonders wichtig. Das Ave Maria ist eine späte Komposition (1937): Die Vokalise wurde anlässlich eines Familienausflugs in glücklichen drei Tagen zum Kloster Valloires mit seiner alten Orgel und der guten Akustik geschrieben und Marie-Odile, der älteren Schwester Jehans, die eine hübsche Stimme hatte, gewidmet. Der Bruder Albert fügte dann nach Skizzen den Text dazu. Es ist ein leises Stück – die Orgel ist ohne Pedal eingesetzt. In all diesen kleinen Werken sind die Stilmerkmale Alains deutlich erkennbar: die Einflüsse der Gregorianik, die der Alten Musik, des Impressionismus, des Jazz. Besonders deutlich zu spüren ist die Nähe zu Olivier Messiaen.

Es gibt zwei sogenannte **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach**, das sind Notenhefte, die **Johann Sebastian Bach** und seine zweite Frau (Anna Magdalena 1701 – 1760) – zu welchem Zweck auch immer – zusammengestellt haben. In dem **zweiten**, 1725 begonnenen und liebevoll ausgestatteten, ist ein Stück aufgenommen, das der Meister für eine von ihm selbst sehr geschätzte Kantate geschrieben hatte, nämlich die Kantate „Ich habe genug“ **BWV 82** für das Fest Mariae Reinigung (in verschiedenen Fassungen etwa 1727 und 1731). In ihr steht thematisch der greise Simeon im Zentrum. Die ursprünglich für Bass (Simeon!) konzipierte Arie dürfte Anna Magdalena für sich selbst (sie war ja Berufssängerin) für Sopran und Continuo bearbeitet und in die Sammlung aufgenommen haben. Dem **Recitativo „Ich habe genug“**, das in D-Dur endet, folgt die Da Capo-Arie in G-Dur **„Schlummert ein, ihr matten Augen“**. Unmittelbar anschließend im Klavierbüchlein steht ein nur sechzehntaktiger **Choral**, den man sich am ehesten vom Cembalo, aber natürlich wie heute auch von der Orgel realisiert vorstellen kann. Er hat den Zeilenbeginn **„Schaff’s mit mir, Gott, nach deinem Willen“**. Der Text dieses Kirchenliedes stammt vom schlesischen Dichter Benjamin Schmolck (1672 – 1737). Melodie und Satz könnten auf Bach selber zurückgehen (daher auch die Aufnahme unter der Nummer **BWV 514**). Die zu den Noten hinzugefügten Buchstaben

(Tonbezeichnungen) könnten darauf hinweisen, dass Anna Magdalena diese Seiten etwa um 1735 für eine musikalische Unterweisung der Kinder konzipiert haben mag.

Im Unterschied zu dem eingangs gehörten gleichnamigen Präludium von **Johann Sebastian Bach** ist die nun gespielte **Fughetta super „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 681** „nur“ manualiter zu interpretieren. Auch sie stammt aus der Clavierübung III, der Sammlung, die im Gegensatz zu drei anderen Teilen eine Sammlung der umfangreichsten und bedeutendsten Originalkompositionen für die Orgel darstellt. Sie stammt aus den Jahren 1735 – 1739. Manchmal wird sie auch als „Deutsche Orgelmesse“ bezeichnet, was die thematische Gliederung entsprechend einer theologischen Aufgabenstellung etwas erklärt. BWV 680 und BWV 681 nehmen hier eben die Stelle des Credos in der Ordo Missae im Sinne einer Messe Martin Luthers ein und stehen somit den katechetisch ausgerichteten Werken gegenüber. Das e-Moll-Thema der kurzen Fuge im Zweivierteltakt umschließt wiederum die erste Zeile des Chorals, der punktierte Rhythmus erinnert an den der französischen Ouvertüren.

Den Abschluss des Konzerts bildet – wie schon oben erwähnt – ein Ausblick auf Pfingsten: In der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68 aus dem Jahr 1725 steht als Nr. 2 die **Arie „Mein gläubiges Herze“** für Sopran (im Original mit Begleitung eines ostinaten Violoncello piccolo mit Violine und Oboe und Basso continuo). In bewundernswerter Meisterschaft hat **Johann Sebastian Bach** eine Arie aus der Jagdkantate („Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 aus dem Jahr 1713) dazu umgearbeitet. Im Text (von Christine Mariane von Ziegler) heißt es weiter: „frohlocke, singe, scherze“. Und auch im anschließenden instrumentalen Ritornello (ebenso in F-Dur) wäre die Freude zu spüren „Jesu ist da!“ Das ist unser Wunsch, dass die Konzert- und somit Kirchenbesucher des heutigen Abends diese Stimmung und Gewissheit auf ihren Heimweg mitnehmen!

Ernst Istler