



20 Jahre Orfeo Chor

Vilma Pigagaitė (Sopran)
Tamara Gerhard (Alt)
Joachim Streckfuß (Tenor)
Timm de Jong (Bass)

Orfeo Orchester
Orfeo Chor

Leitung: Armin Rothermel

11. Oktober 2014, 20.00 Uhr
Evangelische Wartburgkirche, Frankfurt am Main

12. Oktober 2014, 18.00 Uhr
Katholische Kirche St. Nikolaus, Eschborn

Programm

Johannes Brahms (1833–1897)	Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ op. 74,1
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)	Vesperae solennes de Confessore KV 339
Heinrich Schütz (1585–1672)	Deutsches Magnificat "Meine Seele erhebt den Herren" SWV 494

15 Minuten Pause

Franz Schubert (1797–1828)	Messe Es-Dur D 950
--------------------------------------	-----------------------

Johannes Brahms (1833–1897)

„Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“

Warum ist Licht gegeben dem Mühseligen und das Leben den betrübten Herzen? Warum?

Die des Todes warten und kommt nicht und grüben ihn wohl aus dem verborgenen;

die sich fast freuen und sind fröhlich, daß sie das Grab bekommen.

Warum?

Und dem Manne des Weg verborgen ist, und Gott vor ihm denselben bedeckt? Warum?

Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel.

Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.

Die Geduld Hiob habt ihr gehöret, und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;

denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer!

Mit Fried und Freud ich fahr dahin, in Gottes willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille.

Wie Gott mir verheißen hat, der Tod ist mir Schlaf worden.

1862 hatte sich Johannes Brahms endgültig in Wien niedergelassen. Von dort fuhr er zweimal zur „Sommerfrische“ nach Pörschach am Wörther See. Hier entstanden im Jahr 1878, zwischen der 2. Sinfonie und dem Violinkonzert, die beiden Motetten op. 74.

Die Motette op. 74,1 „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ ist in Brahms' geistlichem Chorschaffen diejenige, die dem Typus der Bach-Motette mit dem Luther-Choral am Schluss am nächsten steht.

Und dies sowohl der äußeren musikalischen Form als auch dem theologischen Gehalt nach. Schließlich ist sie auch dem Bach-Biographen Philipp Spitta (1841–1894) gewidmet.

Die Motette gliedert sich in fünf Abschnitte:

- (1) Fuge: „Warum ist das Licht gegeben ...“, Hiob 3,20–23
- (2) Kanonsatz: „Lasset uns unser Herz ...“, Jeremia Klagelieder 3,41
- (3) Figurierter Cantionalsatz: „Siehe wir preisen selig ...“, Jakobus 5,11
- (4) Kanonsatz: „Die Geduld Hiob habt ihr gehöret ...“, Jakobus 5,11
- (5) Choral: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin ...“, Martin Luther (Lukas 2,29/30)

Brahms kombiniert hier verschiedene Stellen zu einer Art Klagepsalm des Einzelnen (eine literarische Figur in den Psalmen), dessen Struktur fast klassisch ist: Klage des Einzelnen (1); erster Einspruch oder Erinnerung (2); Lobpreis (3); zweite Erinnerung (4); Vertrauen und Lobpreis (5).

In kompositorischer Hinsicht ist die Motette sowohl Rückgriff als auch Weiterentwicklung älterer Werke. Brahms hatte sich als junger Komponist ausgiebig mit Kanonstudien beschäftigt. Sie wurden später zu der Kanonmesse *Missa Canonic* zusammengefasst, aus der drei Teile in die Motette op. 74.1 übernommen wurden. Das Fugenthema des ersten Abschnitts (Warum ist das Licht gegeben) stammt aus dem Agnus Dei, dessen Kontrasubjekt eine Variante des Kyrie-Themas ist. Das Benedictus wird im zweiten und im vierten Abschnitt vollständig übernommen und bis zur Sechsstimmigkeit fortgeführt.

Kurz vor der Drucklegung der Motette op. 74,1 (1878) schickte Brahms die Noten an einen befreundeten Dirigenten – Otto Dessoff, der im Übrigen als erster Kapellmeister 1880 die soeben fertiggestellte Oper in Frankfurt am Main mit *Don Giovanni* eröffnete. Brahms, mit der ihm eigenen Mischung aus halbironischer Skepsis und festem Selbstbewusstsein, schrieb: „Ich lege eine Kleinigkeit bei, an der vielleicht – meine Bibelkenntnis zu loben ist. Zudem predigt es wohl mehr als m[eine] Worte. Ich bin viel spazieren gegangen damit!“

Die verschiedenen Teile der *Missa Canonica* galten als verschollen bzw. man nahm an, dass sie bei Luftangriffen auf die Stadt Münster/Westfalen 1943 verbrannt seien. Doch wurden wesentliche Teile 1983 im Nachlass von Julius Otto Grimm, einem engen Freund von Brahms, wiederentdeckt, so dass eine vollständige Ausgabe durch Otto Biba im gleichen Jahr erfolgen konnte.

Quelle:

Siegfried Kross: Johannes Brahms, Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie. Bouvier, Bonn, 1997

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Vesperae solennes de Confessore

Dixit (Psalm 110)

Dixit Dominus Domino meo: /
 sede a dextris meis: / donec
 ponam inimicos tuos, scabellum
 pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet
 Dominus ex Sion: / dominare in
 medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis
 tuae, / in splendoribus
 sanctorum: / ex utero ante
 luciferum genuite.

Juravit Dominus et non
 poenitebit eum: / Tu es sacerdos
 in aeternum secundum ordinem
 Melchisedech.

Dominus a dextris tuis, /
 confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit
 ruinas: / conquassabit capita in
 terra multorum.

De torrente in via bibet, /
 propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, / et Spiritui
 Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc et
 semper, / et in saecula
 saeculorum. Amen.

So spricht der Herr zu meinem Herrn: /
 Setze dich mir zur Rechten / und ich
 lege dir deine Feinde als Schemel unter
 die Füße.

Vom Zion strecke der Herr das Zepter
 deiner Macht aus: / „Herrsche inmitten
 deiner Feinde!“

Dein ist die Herrschaft am Tage deiner
 Macht, / (wenn du erscheinst) in
 heiligem Schmuck; ich habe dich
 gezeugt noch vor dem Morgenstern, /
 wie den Tau in der Frühe.

Der Herr hat geschworen und nie wird's
 ihn reuen: / „Du bist Priester auf ewig
 nach der Ordnung Melchisedeks.“

Der Herr steht dir zur Seite; / er
 zerschmettert Könige am Tage seines
 Zornes.

Er hält Gericht unter den Völkern, er
 häuft die Toten, / die Häupter
 zerschmettert er weithin auf Erden.

Er trinkt aus dem Bach am Weg; / so
 kann er (von neuem) das Haupt
 erheben.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn / und
 dem heiligen Geist:

Wie im Anfang, so auch jetzt und alle
 Zeit / und in Ewigkeit. Amen.

Confitebor (Psalm 111)

Confitebor tibi Domine, in toto
corde meo: / in consilio justorum,
et congregatione.

Magna opera Domini: / exquisita
in omnes voluntates ejus.

Confessio et magnificentia opus
ejus: / et justitia ejus manet in
saeculum saeculi.

Memoriam fecit mirabilium
suorum, / misericors et miserator
et justus:

Escam dedit timentibus se. /

Memor erit in saeculum
testamenti sui:

Virtutem operum suorum
annuntiabit populo suo. / Ut det
illis hereditatem gentium,
opera manuum ejus veritas et
judicium. / Fidelia omnia
mandata ejus:

confirmata in saeculum saeculi, /
facta in veritate et aequitate.

Redemptionem misit Dominus
populo suo: / mandavit in
aeternum testamentum suum. /

Sanctum et terribile nomen ejus:
initium sapientiae timor Domini.

/ Intellectus bonus omnibus
facientibus eum: / laudatio ejus
manet in saeculum saeculi.

Gloria Patri ...

Den Herrn will ich preisen von ganzem
Herzen / im Kreis der Frommen,
inmitten der Gemeinde.

Groß sind die Werke des Herrn, /
kostbar allen, die sich an ihnen freuen.
Er waltet in Hoheit und Pracht, / seine
Gerechtigkeit hat Bestand für immer.

Er hat ein Gedächtnis an seine Wunder
gestiftet, / der Herr ist gnädig und
barmherzig.

Er gibt denen Speise, die ihn fürchten, /
an seinen Bund denkt er auf ewig.

Er hat seinem Volk seine machtvollen
Taten kundgetan, / um ihm das Erbe der
Völker zu geben.

Die Werke seiner Hände sind gerecht
und beständig, / all seine Gebote sind
verlässlich.

Sie stehen fest für immer und ewig, /
geschaffen in Treue und Redlichkeit.
Er gewährte seinem Volk Erlösung /
und bestimmte seinen Bund für ewige
Zeiten. / Furcht gebietend ist sein Name
und heilig.

Die Furcht des Herrn ist der Anfang der
Weisheit; / alle, die danach leben, sind
klug. / Sein Ruhm hat Bestand für
immer.

Ehre sei dem Vater ...

Beatus vir (Psalm 112)

Beatus vir qui timet Dominum: /
in mandatis ejus volet nimis.

Potens in terra erit semen ejus: /
generatio rectorum benedicetur.

Gloria et divitiae in domo ejus: /
et justitia ejus manet in saeculum
saeculi.

Exortum est in tenebris lumen
rectis, / misericors, et miserator,
et justus.

Jucundus homo qui miseretur et
commodat, / disponet sermones
suos in iudicio,

quia in aeternum non
commovebitur. / In memoria
aeterna erit justus:

ab auditione mala non timebit. /
Paratum cor ejus sperare in
Domino,

non commovebitur / donec
despiciat inimicos suos.

Dispensit, dedit pauperibus: /
justitia ejus manet in saeculum
saeculi: / cornu ejus exaltabitur
in gloria.

Peccator videbit, et irascetur, /
dentibus suis fremet et tabescet: /
desiderium peccatorum peribit.

Gloria Patri ...

Wohl dem Mann, der den Herrn
fürchtet und ehrt / und sich herzlich
freut an seinen Geboten.

Seine Nachkommen werden mächtig im
Land, / das Geschlecht der Redlichen
wird gesegnet.

Wohlstand und Reichtum füllen sein
Haus, / sein Heil hat Bestand für immer.

Den Redlichen erstrahlt im Finstern ein
Licht: / der Gnädige, Barmherzige und
Gerechte.

Wohl dem Mann, der gütig und zum
Helfen bereit ist, / der das Seine ordnet,
wie es recht ist.

Niemals gerät er ins Wanken; / ewig
denkt man an den Gerechten.

Er fürchtet sich nicht vor Verleumdung;
/ sein Herz ist fest, er vertraut auf den
Herrn.

Sein Herz ist getrost, er fürchtet sich
nie; / denn bald wird er herabschauen
auf seine Bedränger.

Reichlich gibt er den Armen, / sein Heil
hat Bestand für immer; / er ist mächtig
und hoch geehrt.

Voll Verdruss sieht es der Frevler, / er
knirscht mit den Zähnen und geht
zugrunde. / Zunichte werden die
Wünsche der Frevler.

Ehre sei dem Vater ...

Laudate pueri (Psalm 113)

Laudate pueri Dominum, /
 laudate nomen Domini.
 Sit nomen Domini benedictum,
 ex hoc / nunc et usque in
 saeculum.

A solis ortu usque ad occasum, /
 laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes
 Dominus, / et super coelos gloria
 ejus.

Quis sicut Dominus Deus noster,

 qui in altis habitat, / et humilia
 respicit in coelo et in terra?
 Suscitans a terra inopem, / et de
 stercore erigens pauperem.

Ut collocet eum cum principibus,
 / cum principibus populi sui.
 Qui habitare facit sterilem in
 domo, / matrem filiorum
 laetantem.
 Gloria Patri ...

Laudate Dominum (Psalm 117)

Laudate Dominum omnes gentes,
 / laudate eum omnes populi:
 Quoniam confirmata est super
 nos misericordia ejus, / et veritas
 Domini manet in aeternum.
 Gloria Patri ...

Lobet, ihr Knechte des Herrn, / lobt den
 Namen des Herrn!

Der Name des Herrn sei gepriesen / von
 nun an bis in Ewigkeit.

Vom Aufgang der Sonne bis zum
 Untergang / sei der Name des Herrn
 gelobt.

Der Herr ist erhaben über alle Völker, /
 seine Herrlichkeit überragt die Himmel.

Wer gleicht dem Herrn, unserem Gott, /
 im Himmel und auf Erden,
 ihm, der in der Höhe thront, / der
 hinabschaut in die Tiefe,
 der den Schwachen aus dem Staub
 emporhebt / und den Armen erhöht, der
 im Schmutz liegt?

Er gibt ihm einen Sitz bei den Edlen, /
 bei den Edlen seines Volkes.

Die Frau, die kinderlos war, lässt er im
 Hause wohnen; / sie wird Mutter und
 freut sich an ihren Kindern.

Ehre sei dem Vater ...

Lobet den Herrn, alle Völker, / preist
 ihn, alle Nationen!

Denn mächtig waltet über uns seine
 Huld, / die Treue des Herrn währt in
 Ewigkeit.

Ehre sei dem Vater ...

Magnificat (Lukas 1, 46–56)

Magnificat anima mea
Dominum. / Et exsultavit spiritus
meus in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem
ancillae suae: / ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes
generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens
est, / et sanctum nomen ejus.

Et misericordia ejus a progenie in
progenies / timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo: /
dispersit superbos mente cordis
sui.

Deposuit potentes de sede, / et
exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis: / et
divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum, /
recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres
nostros, / Abraham et semini ejus
in saecula.

Gloria Patri ...

Meine Seele preist die Größe des Herrn,
/ und mein Geist jubelt über Gott,
meinen Retter.

Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd
hat er geschaut. / Siehe, von nun an
preisen mich selig alle Geschlechter.

Denn der Mächtige hat Großes an mir
getan, / und sein Name ist heilig.

Er erbarmt sich von Geschlecht zu
Geschlecht / über alle, die ihn fürchten.

Er vollbringt mit seinem Arm
machtvolle Taten; / er zerstreut, die im
Herzen voll Hochmut sind;

er stürzt die Mächtigen vom Thron /
und erhöht die Niedrigen.

Die Hungernden beschenkt er mit
seinen Gaben / und lässt die Reichen
leer ausgehen.

Er nimmt sich seines Knechtes Israel an
/ und denkt an sein Erbarmen,

das er unsern Vätern verheißen hat, /
Abraham und seinen Nachkommen auf
ewig.

Ehre sei dem Vater ...

Über Mozarts Kirchenmusik schreibt Alfred Einstein (Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, 1978): „Es gab und gibt eine Richtung kirchenmusikalischer Strenge, die den größten Teil der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts verwirft und auch Mozarts und Haydns Messen, Litaneien, Motetten als unliturgisch und weltlich ablehnt. Sie läßt nur liturgisch ‚einwandfreie‘ Musik gelten; sie sieht ihr Ideal in der leidenschaftslosen – scheinbar leidenschaftslosen – Polyphonie der A-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts. Aber müsste sie dann nicht auch den Petersdom des Michelangelo, die Kirche der Heiligen Ignaz und Xaver des Vignola in Rom, die Karlskirche in Wien leerstehen lassen?

Der Vergleich mit der Architektur hilft uns ja überhaupt weiter. Süddeutschland – das österreichische und bayrische Süddeutschland – ist voll von Kirchen des 18. Jahrhunderts, ohne Mystik und Strenge, aber von heiterer Festlichkeit und festlicher Heiterkeit: Säulen winden sich, Altäre prangen in Purpur und Gold, auf hellfarbigen Deckengemälden jubilierten um die Heilige Trinität ganze Reihen von Heiligen und Putten. Ob sie mehr bäurisch sind oder Wunder feinsten Kunst wie die Wallfahrtskirche zu Wies in Oberbayern – sie alle sind nicht weltlich, sondern sie sind von einer kindlichen Frömmigkeit, die nicht weniger Devotion, Lob Gottes ist als reine Gotik und die bestnachgeahmte Gotik des 19. und 20. Jahrhunderts. Das musikalische Gegenstück zu diesen Kirchen sind die Messen und Litaneien... Mozarts. Mag er als Katholik kritische oder freie Anwandlungen gehabt haben: in seinen Kirchenwerken ist er fromm.“ (S. 87)

In diesem Kontext stehen die **Vesperae solennes de Confessore KV 339**, komponiert 1780, ein Jahr nach der „Krönungsmesse“ und kurz vor Beginn der Einstudierung der Oper „Idomeneo“ in München, aber noch während seiner Tätigkeit als Hofkomponist für den Erzbischof von Salzburg Hieronymus von Colloredo. Die Vesperae (Vesper - das liturgische Abendgebet der Kirche) folgen der katholischen Liturgie und umfassen fünf Psalmen aus dem Alten Testament und das Magnificat aus dem Lukasevangelium. Die Sätze sind: 1. Dixit (Ps 110), 2. Confitebor (Ps 111), 3. Beatus vir (Ps 112), 4. Laudate pueri (Ps 113), 5. Laudate Dominum (Ps 117), 6. Magnificat (Lk 1,46-56). Wolfgang Hildesheimer nennt sie einen „Höhepunkt kirchlicher Musik“: „Ein ehrgeiziges und aufwendiges Werk... Die reiche Mehrstimmigkeit der Chöre, der anspruchsvolle Orchester-Apparat, mit Posaunen, Pauken und Trompeten weisen auf den Wunsch nach Erweiterung des Potentials hin und enthalten weitgehend schon die Erfüllung. In diesem Kirchenwerk... wird denn auch seine kontrapunktische Kunst noch stolz und offen zu Schau gestellt.“ (Mozart, 1977, S. 144)

Heinrich Schütz (1585–1672)

„Meine Seele erhebt den Herren“

Meine Seele erhebt den Herren,
und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands.
Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.

Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindekind.

Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des
Name heilig ist.

Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind in
ihres Herzens Sinn.

Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhöht die Niedrigen.

Die Hungrigen füllet er mit Gütern und lässt die Reichen leer.

Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf, wie
er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste, wie es
war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Amen.

Opus ultimum – Schwanengesang

Die Lebensspanne von Heinrich Schütz umfasst 87 Jahre.

1599 wurde die musikalische Begabung des Knaben von Landgraf Moritz von Hessen-Kassel entdeckt, der im väterlichen Gasthaus „Zum goldenen Kranich“ logierte. Gegen den nicht unerheblichen Widerstand der Eltern erhielt Schütz durch die Förderung des Landgrafen an der Kasseler Hofschule, dem *Collegium Mauritanum*, eine umfassende Ausbildung. Es wird berichtet, dass er auf dem Kasseler Collegium „in kurzer Zeit in der lateinischen, griechischen und französischen Sprache mit Verwunderung zugenommen“ habe,

derart, „*daß in auch seine Herren Praeceptores und Professores, weil ihm alles wohl vonstatten gangen, sehr wert gehalten und jeder gewünschet und ihn angereizet, daß auf seine Profession er sein Studium richten möchte*“ (H.E. Eggebrecht).

1608 setzte er in Marburg das Studium der Freien Künste fort. Die Musiktheorie, also die Voraussetzung für die Kompositionslehre, war als *Ars musica* eine Disziplin des Quadriviums, des mathematischen Teils (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) der Sieben Freien Künste, und stand in engem Zusammenhang mit der als *Ars cantus* gelehrteten Musikpraxis, die wiederum Bestandteil des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) war. Komposition war also eine Wissenschaft unter anderen, die als *Ars* unter den *Artes* begriffen und gelehrt wurde.

Ein Stipendium des Landgrafen Moritz ermöglichte Schütz einen insgesamt vierjährigen Aufenthalt in Venedig. Die für Schütz alles überragende Persönlichkeit ist Giovanni Gabrieli (1557–1612), der bedeutendste italienische Komponist in der Zeit des Übergangs von der Spätrenaissance zum musikalischen Barock.

Die Etablierung und Weiterentwicklung des Basso continuo und die Einbeziehung der musikalischen Dynamik (*forte* – *piano*) als konstitutiven Bestandteil des musikalischen Geschehens sind Gabrielis Verdienst. Was Schütz und Gabrieli verbindet, ist zunächst das grundsätzliche Beharren auf dem Fundament der überlieferten kontrapunktischen und motettischen Satzweise spätmittelalterlich-niederländischer Herkunft.

Claudio Monteverdi (1567–1643), Gabrielis Nachfolger ab 1613 im Amt des ersten Kapellmeisters an San Marco, wird schließlich eine scharfe Trennungslinie zwischen der alten Kompositionspraxis (*prima pratica*) und den Neuerungen seiner Zeit ziehen. Auf dem Gebiet der weltlichen Musik wird dem schon von Gabrieli moderat angewandten konzertierenden Stil, dem „*Stile concertato*“, die virtuose und leidenschaftliche Sprache des aufgeregten Stils, „*Stile concitato*“, zur Seite gestellt.

Diese „*Nuove musiche*“, für die bereits Gabrieli als „alter“ Komponist galt und für die die deutschen Komponisten so gut wie nicht existierten, mündete in die theatralische Musik ein, ließ die Oper entstehen und bedeutete in Absicht und Ausführung für Monteverdi jenes zweite Zeitalter der Musik (*seconda pratica*). Die *seconda pratica* knüpfte zwar an die *prima pratica* an, bedeutete aber zugleich etwas von Grund auf Neues, das vor allem darin bestand,

dass die Harmonie, d.h. die Verwendung der Kon- und Dissonanzen, der Melodie, d.h. dem Sprachausdruck, unterworfen wurde. „Das Wort“, schreibt Monteverdi, sei „die Herrin der Harmonie, nicht ihr Diener“ – *Prima le parole, poi la musica ...* (H.E. Eggebrecht).

Schon damals gab es erbitterte musikästhetische

Auseinandersetzungen um die *seconda pratica*. Im Grunde reichte dieser Disput bis ins 19. Jahrhundert hinein. Er fand einen vehementen Nachklang in den Auseinandersetzungen zwischen Verdianern und Wagnerianern und in der konservativen musikästhetischen Haltung der Traditionalisten um den Musikkritiker Eduard Hanslick und Johannes Brahms gegenüber der Neudeutschen Schule um Wagner und Liszt.

In diesem Spannungsfeld jedenfalls ist die Musik von Schütz zu sehen, der in seiner Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (1648) in Bezug auf seine vier Studienjahre bei Gabrieli betonte, dass er „in Italien als auf der rechten Musicalischen hohen Schule“ einstmals seine „Fundamente in dieser Profession“ [der Musik] zu legen angefangen habe (H.E. Eggebrecht).

Wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien trat Schütz in den Dienst des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. und übernahm die Leitung der in Deutschland führenden Dresdner Hofkapelle, die im Großen und Ganzen sein Lebens- und Wirkungsmittelpunkt blieb. 1619 heiratete er Magdalena Wildeck, die schon im Jahre 1625 verstarb. Schütz heiratete nicht wieder. Im Herbst 1628 reiste er noch einmal für ein Jahr nach Venedig. Auf Einladung des Königs Christian IV. von Dänemark und Norwegen verbrachte er die Jahre 1633–1635 und 1642–1644 in Kopenhagen. So überstand er den Dreißigjährigen Krieg, ein gutes Drittel seiner Lebensspanne, und etliche Pestepidemien und erreichte schließlich das für die damalige Zeit biblische Alter.

Schütz war wohl zeit seines Lebens an der Bereicherung und Weiterentwicklung seiner musikalischen Fundamente interessiert, ohne sie jedoch grundsätzlich in Frage zu stellen. Gewollt und geplant beendete er sein kompositorisches Lebenswerk mit seinem *Opus ultimum*, seinem Schwanengesang. (Der Ausdruck bezieht sich auf die griechische Mythologie, nach der Schwäne vor ihrem Tode noch einmal ein trauriges, jedoch wunderschönes letztes Lied anstimmen.) Es geht hierbei um die Trilogie der Werke SWV 482–494: die Vertonung des 119. Psalms und des 100. Psalms sowie das *Deutsche Magnificat*. In der Lutherbibel ist der 119. Psalm mit *Die Freude am*

Gesetz Gottes (Das Güldene ABC) überschrieben. Als Reflexion auf die Gebote Gottes sehen manche Autoren diesen längsten aller Psalmen als eine Art Zusammenfassung der ganzen Bibel, zumindest aber des Alten Testamentes. So ist es sicher kein Zufall, dass Schütz diesen fundamentalen Text für sein Opus ultimum vorbehält und ihm die Vertonung des 100. Psalms („Jauchzet dem Herren, alle Welt“) zur Seite stellt. Den Abschluss dieser Trilogie bildet das *Deutsche Magnificat* („Meine Seele erhebet den Herren“). Der Text stammt aus dem ersten Kapitel des Lukas-Evangeliums und ist ein Lobgesang Marias nach der Verkündigung der Geburt Jesu. Schütz' letztes Werk teilt das Schicksal von Brahms' *Missa Canonica*. Man wusste, dass es vom Meister komponiert war, doch galten die Noten als verschollen. (Brahms hat sich Mitte des 19. Jahrhunderts wohl als einer der ersten um den Komponisten verdient gemacht.) Im Jahr 1900 wurden jedoch sechs der neun Stimmbücher im Hauptarchiv der Stadt- und Hauptkirche der Stadt Guben (heute Gubin am westlichen Ufer der Lausitzer Neiße) entdeckt. Vom *Magnificat* selbst tauchten 30 Jahre später noch weitere Handschriften und Stimmbücher, unter anderem das Stimmbuch des Basso continuo, in der Bibliothek zu Grimma auf. In diesen Handschriften ist auch die Anmerkung „*der Beschluss und sein Schwanengesang*“ zu finden. Gefunden wurde auch ein gedruckter Catalogus, der Auskunft über den gesamten Inhalt gibt. Dieser Catalogus nennt als letztes Stück: *13. Teutsch Magnificat. Meine Seele erhöht. Decimi Toni*. Ursprünglich stand das Werk einen ganzen Ton tiefer als in der von Konrad Ameln herausgegebenen Fassung aus dem Jahr 1950. Geschuldet ist dies der Tatsache, dass der Stimmtton im 17. Jahrhundert bis zu einer großen Terz höher war als unser „Kammerton“.

In der handschriftlichen Widmung des Komponisten an den Kurfürsten von Sachsen äußert er die Bitte, das „*geringe Werklein*“ möge „*in Ihrer Durchl. Hoffcapell, auf denen beyden über dem Altar, beyden Einander gegenüber, erbauten zwey schönen Musicalischen Choren, von 8 gueten stimmen, in 2 Orgelinnen versucht, undt abgesungen werden*“. In den Grimmaer Handschriften heißt es: „*auf zweyen Köhren*“. Schütz wendet sich offenbar sehr bewusst wieder der Praxis der Mehrchörigkeit zu, die er in seinen jungen Jahren in Venedig kennen- und schätzen gelernt hatte. Es bleibt spekulativ, doch wirkt es so, als hätte Schütz am Ende seines langen Lebens hier den Kreis schließen wollen. Allemal

bedenkenswert ist die Frage, ob – bei der stilistischen Nähe zu seinen frühen Werken – die Anweisungen, die Schütz zu seinem op. 2 (*Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten*, 1619) gab, ihre Gültigkeit bewahren sollten, nämlich die Unterscheidung von kleinem (Favorit-) und großem (Capell-)Chor, die Besetzung der Chöre mit Singstimmen *und* Instrumenten und die Warnung „*sich im Tact ja nicht zu übereilen*“ – „*damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt und vernommen werden mögen*“.

Am Ende des Begleitwortes zu seiner Ausgabe des *Magnificats* lenkt Konrad Ameln den Blick auf den Umstand, dass Schütz für seinen „Schwanengesang“ unter den Cantica nicht das des Simeon (Textgrundlage für den Choral der Brahms-Motette op.74,1 „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“) wählte, was für ihn als Protestanten durchaus naheliegend gewesen wäre, sondern das Canticum der Maria. Nach einem wahrhaft mühseligen Leben stimmt er noch einmal die Lobgesänge an, die ihn ein Leben lang begleitet haben, und bekennt im *Magnificat*, „denn er hat große Ding’ an mir getan“.

Quellen:

Hans Heinrich Eggebrecht: Heinrich Schütz – musicus poeticus. Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 2 Aufl. 1985

Konrad Ameln: Begleitwort. In: Heinrich Schütz, Deutsches Magnificat, herausgegeben von Konrad Ameln. Bärenreiter, Kassel, 1950

Franz Schubert (1797–1828)
Messe Es-Dur D950

Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus
 bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
 adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi
 propter magnam gloriam tuam,
 Domine Deus, Rex coelestis,
 Deus Pater omnipotens.

Domine Jesu Christe,
 Fili unigenite,
 Domine Deus, Agnus Dei.
 Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi:
 Miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,
 tu solus Dominus,
 tu solus Altissimus.

Cum Sancto Spiritu
 in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum,
 factorem coeli et terrae,
 visibilium omnium et
 invisibilium.

Credo in unum Dominum Jesum
 Christum,
 credo in Filium Dei unigenitum.
 Et ex Patre natum ante omnia
 saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,

Herr, erbarme dich.

Christus, erbarme dich.

Herr, erbarme dich.

Ehre sei Gott in der Höhe
 und Friede auf Erden den Menschen,
 die guten Willens sind.

Wir loben dich, wir preisen dich,
 wir beten dich an, wir rühmen dich.

Wir danken dir,
 ob deiner großen Herrlichkeit,
 Herr Gott, König des Himmels,
 Gott, allmächtiger Vater.

Herr Jesus Christus,
 eingeborener Sohn,
 Herr Gott, Lamm Gottes,
 Sohn des Vaters.

Der du trägst die Sünden der Welt:
 Erbarme dich unser.

Denn du allein bist heilig,
 du allein bist der Herr,
 du allein bist der Höchste.

Mit dem Heiligen Geist, in der
 Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Wir glauben an den einen Gott,
 der alles geschaffen hat,
 Himmel und Erde,
 die sichtbare und die unsichtbare Welt.

Und an den einen Herrn Jesus
 Christus,
 Gottes eingeborenen Sohn,
 aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
 Gott von Gott, Licht vom Licht,
 wahrer Gott vom wahren Gott.

Deum verum de Deo vero.
 Per quem omnia facta sunt.
 Qui propter nos homines
 et propter nostram salutem
 descendit de coelis.
 Et incarnatus est de Spiritu
 Sancto
 ex Maria Virgine:
 et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis
 sub Pontio Pilato;
 passus et sepultus est.
 Et resurrexit tertia die
 secundum Scripturas.
 Et ascendit in coelum,
 sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum
 gloria,
 iudicare vivos et mortuos,
 cujus regni non erit finis.
 Credo in Spiritum Sanctum,
 Dominum et vivificantem:
 qui ex Patre Filioque procedit.
 Qui cum Patre et Filio,
 simul adoratur et
 conglorificatur,
 qui locutus est per prophetas.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum
 mortuorum.
 Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra
 gloria tua.
 Osanna in excelsis.

Durch ihn ist alles geschaffen.
 Für uns Menschen
 und zu unserem Heil
 ist er vom Himmel gekommen,
 hat Fleisch angenommen
 durch den Heiligen Geist
 von der Jungfrau Maria
 und ist Mensch geworden.
 Er wurde für uns gekreuzigt
 unter Pontius Pilatus,
 hat gelitten und ist begraben worden,
 ist am dritten Tage auferstanden
 nach der Schrift
 und aufgefahren in den Himmel.
 Er sitzt zur Rechten des Vaters
 und wird wiederkommen in
 Herrlichkeit,
 zu richten die Lebenden und die
 Toten;
 seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
 Wir glauben an den Heiligen Geist,
 der Herr ist und lebendig macht,
 der aus dem Vater und dem Sohn
 hervorgeht,
 der mit dem Vater und dem Sohn
 angebetet und verherrlicht wird,
 der gesprochen hat durch die
 Propheten.
 Wir bekennen die eine Taufe
 zur Vergebung der Sünden der Toten.
 Und das Leben der kommenden Welt.
 Amen.

Heilig, heilig, heilig
 Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
 Erfüllt sind Himmel und Erde
 von deiner Herrlichkeit.
 Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Benedictus
 qui venit in nomine Domini.
 Osanna in excelsis.

Hochgelobt sei,
 der da kommt im Namen des Herrn.
 Hosanna in der Höhe.

Agnes Dei

Agnus Dei qui tollis peccata
 mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei qui tollis peccata
 mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei qui tollis peccata
 mundi, dona nobis pacem.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
 Sünde der Welt, erbarme dich unser.
 Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
 Sünde der Welt, erbarme dich unser.
 Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
 Sünde der Welt, gib uns deinen
 Frieden.

Schubert und die katholische Kirchenmusik

Schubert schrieb 6 lateinische Messen, ein Requiem, zwei Stabat Mater, zwei Offertorien, zahlreiche – je nach Zählung etwa 26 – kleinere liturgische Werke auf lateinische Texte, ein Deutsches Requiem und eine Deutsche Messe. Das ist eine erstaunlich große Zahl für einen Komponisten, dessen Schaffen auch alle anderen Bereiche der Vokal- und Instrumentalmusik, Opern, Singspiele, Chöre, unzählige Lieder, Sinfonien und Kammermusik, umfasste und der schließlich nur 31 Jahre alt wurde. Die Bedeutung seiner Kirchenmusik ist allerdings erst allmählich erkannt worden. Im Bewusstsein der breiteren musikalischen Öffentlichkeit herrscht immer noch die romantische Vorstellung vom Liederkomponisten vor, der im Kreise seiner Freunde bei den „Schubertiaden“ Tänze nur so aus dem Ärmel geschüttelt hat – insgesamt ein eher biedermeierlich harmloses Bild dieses genialen Komponisten. Dabei lassen besonders seine auf katholische liturgische Texte geschriebenen geistlichen Werke erkennen, wie wenig man ihm damit gerecht wird.

Schuberts Messen, insbesondere seine beiden großen Messen in As-Dur (D 678) und Es-Dur (D 950), zeigen eindrucklich, wie aus dem Spannungsfeld persönlicher biographischer Bedingungen und historisch-gesellschaftlicher Entwicklungen die uns gerade heute überwältigende „Wahrheit“ dieser Musik erwächst.

Das verwundert nicht, denn seine eigentliche musikalische Heimat ist die katholische Kirchenmusik. Als Sohn des Lehrers Franz Theodor Schubert, der im Himmelpfortgrund in der Wiener Vorstadt Schulleiter

war, nahm er von frühester Kindheit an aktiv am musikalischen Leben der nahe gelegenen Lichtenthaler Pfarrkirche teil. Ab dem 7. Lebensjahr bekam er bei dem dortigen Chorregenten Holzer Unterricht in Orgel, Gesang, Violine und Harmonielehre. Mit 11 Jahren wurde er Sängerknabe in der Hofkapelle und damit auch Schüler des kaiserlichen Konvikts, in welchem er eine sehr gute und vielseitige, nicht nur kirchenmusikalische Ausbildung genoss, aber auch eine streng religiöse Erziehung eher erleiden musste.

Sein erstes großes Werk mit Chor, Solisten und Orchester ist die Messe F-Dur (D 105). Sie entstand 1814 als Auftragswerk zum 100-jährigen Jubiläum der Lichtenthaler Kirchweihe und stellte für Schubert so etwas wie einen Durchbruch dar, insofern ein aufwendiges Werk vom ihm überhaupt aufgeführt wurde und er damit öffentliche Aufmerksamkeit erregte – mit seinen Opern und Sinfonien hatte er in dieser Hinsicht weniger Glück! Sein Lehrer Antonio Salieri war bei der Uraufführung anwesend und sorgte wohl auch dafür, dass die Messe kurz danach in der Augustinerkirche in der Innenstadt noch einmal gegeben wurde. Es fällt auf, dass die größte Zahl seiner geistlicher Kompositionen in den Jahren 1813–1816 entstanden ist. Das ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass er nach dem Abgang vom Konvikt (1814) in seine alte Welt zurückgekehrt war, die Werke ihm gewissermaßen abverlangt wurden, nicht zuletzt auch von seinem Bruder Ferdinand, und er sicher sein konnte, dass sie aufgeführt werden würden. Er arbeitete bereitwillig und schnell und erfüllte die musikalischen Erwartungen der Kirchengemeinden aufs Schönste, indem er sich den gängigen Mustern der Pastoral- und Kantatenmesse anpasste.

Gleichwohl finden sich auch in den frühen Werken schon Anzeichen für einen anderen, kritischen Umgang mit den liturgisch vorgegebenen Inhalten: Im *Credo* der F-Dur-Messe fehlen die in einer Festmesse üblichen Trompeten und Pauken, das Stück ist ohne Einschnitte durchkomponiert, die Rolle der Solisten stark eingeschränkt und der Textteil „[Credo] in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ fehlt überhaupt. Er wird in allen seinen Messen fehlen. Dass das eine starke Zurücknahme des prunkvollen, den Herrschaftsanspruch der katholischen Kirche affirmativ betonenden Charakters darstellt, dürfte offensichtlich sein.

Es stellt sich hier die Frage nach Schuberts Religiosität: Von Kindheit an litt er unter der Unduldsamkeit seines streng religiösen Vaters, der von ihm absoluten Gehorsam gegenüber Vater, Kaiser und Kirche verlangte und dagegen war, dass sein Sohn sich ausschließlich mit

Komponieren beschäftigte; er sollte Lehrer werden und seine Pflichten als Schulhilfe erfüllen.

Am Konvikt litt er ebenfalls unter dem repressiven, religiös geprägten Reglement, aber er kam dort durch seine Freunde auch mit aufklärerischen, ja revolutionären Strömungen in Verbindung, deren Vertreter gegen politische und kirchliche Restauration im Metternich'schen Polizeistaat ankämpften. Er hasste die „Pfaffen und Bonzen“, und im Freundeskreis, in dem man offenbar auch theologische Probleme diskutierte, wurde er – scherzhaft? – als der apostrophiert, der „in unum deum“ *nicht* glaube. Andererseits klingen ein Teil seiner Lieder – man denke etwa an das berühmte „Ave Maria“ (Ellens Gesang III) – und Sätze aus Instrumentalkompositionen wie „gebetet“ (Peter Gülke); sie sprechen damit auch außerhalb seiner Kirchenmusik von einer humanen und realistischen Gläubigkeit, die sich zur „Andacht nie forcierte“, wie Schubert im Sommer 1825 von einer Reise ins Oberösterreichische an seine Eltern schrieb. „Wahre Andacht“ scheint Schubert auf dieser Reise durch das Erlebnis der schönen, lieblichen, aber auch erhabenen und erschreckenden Gebirgslandschaft empfunden zu haben. Diese Art Frömmigkeit setzt sich durch ehrliches Gefühl gegenüber verordneter und somit pharisäerhaft geheuchelter ab. Schuberts Glaube ist an kirchliche Dogmen nicht gebunden, sondern etwas ganz Persönliches, das auf seinem Gefühl und seinen äußeren und inneren Erfahrungen basiert. Seine beiden späteren großen Messen in As-Dur und Es-Dur sind Ausdruck dieses Glaubens und werden deshalb als sog. Bekenntnismessen bezeichnet.

Messe Nr. 6 Es-Dur D 950, eine „Missa solennis“

Die Messe entstand im Sommer 1828 als Auftragswerk eines Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in der Alser-Vorstadt. Ihre Aufführung in der dortigen Pfarrkirche am 4. Oktober 1829 hat Schubert nicht mehr erlebt, er war am 19. November 1828 gestorben.

In der folgenden Beschreibung soll hauptsächlich auf die bekenntnishaften Züge hingewiesen werden, eine vollständige Analyse ist an dieser Stelle nicht möglich.

Im *Kyrie* folgt Schubert der traditionellen Dreiteiligkeit. Er setzt aber den Mittelteil mit den „Christe eleison“-Rufen nicht wie üblich durch solistische Besetzung ab, sondern durch starke Intensivierung der dynamischen Kontraste, eine hohe Tonlage und den Verzicht auf eine besänftigende melodische Weiterführung der deklamatorischen Rufe des

Chores, im Orchester durch eine zunehmend erregte Triolenbegleitung. Die Dringlichkeit der Bitte um Erbarmen wendet sich vor allem an Christus, den vollkommenen Menschen, die „vollkommenste Schöpfung des großen Gottes“, wie Schubert an seinen Bruder Ferdinand schrieb (21. Sept. 1825).

Auch im *Gloria* liegt das besondere musikalische „Bekenntnis“ nach dem klangprächtigem Lobpreis und der Danksagung im Anfangsteil wiederum im Mittelteil, bei „Domine Deus, Agnus Dei ... miserere nobis“. Das *Andante con moto* in g-Moll reflektiert den Text in drei Schichten: Eine cantus-firmus-artige Melodie, die an das liturgische „Dies irae“ erinnert, bildet das formale Gerüst und repräsentiert gleichsam das „Gesetz“; abgerissene Streichertremoli symbolisieren die Angst des Menschen; die ff beginnenden, nur von zwei Chorstimmen in Oktaven gesungenen Anrufungen enden pp in der demütigen Bitte des ganzen Chores um Erbarmen. Nach diesem aufwühlenden Geschehen setzt das „Quoniam“ wieder mit der Musik des Anfangs ein. Dem folgt die große Fuge „Cum Sancto Spiritu“, in der Schubert – auf der Höhe seiner handwerklichen Meisterschaft – die kontrapunktische Verdichtung durch Engführungen des Themas auf die Spitze treibt. In Bezug auf die schon erwähnten Textauslassungen ist das *Credo* am interessantesten. Die Auslassungen seien hier aufgelistet: Immer abhängig von dem Wort „Credo“ (*Ich glaube*) fehlen: „... Patrem omnipotentem“ (*an den allmächtigen Vater*), „... in unam sanctam catholicam ecclesiam“ (*an die heilige katholische Kirche*), „Genitum, non factum, consubstantialem Patri“ (*gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, bezogen auf Christus*), und „Et expecto resurrectionem mortuorum“ (*Ich erwarte die Auferstehung der Toten*). Obwohl man Auslassungen an sich nicht überbewerten sollte, denn es war durchaus üblich, Textteile aus musikalischen oder rein praktischen Gründen wegzulassen, ist die Konsequenz, mit der Schubert *diese* Teile ausgelassen hat, dadurch z.T. sogar das syntaktische Gefüge zerstört hat, zusammen mit den anderen bekenntnishaften Zügen, doch sehr aussagekräftig.

Auch das *Credo* ist dreiteilig und wird von einer großen Fuge „Et vitam venturi saeculi“ beschlossen. Der erste Teil beginnt mit einem leisen Paukenwirbel, gefolgt vom „Credo in unum deum“ des Chores, das durch seine formelhafte Kadenz dem Satz einen klaren, liturgisch gebundenen Charakter verleiht. Es scheint darin weniger um die einzelnen Glaubensinhalte zu gehen als vielmehr um die Gemeinde der Gläubigen, die sich durch die Zustimmung zum Glauben verbunden

fühlen. Ganz anders der Mittelteil: Das *Et incarnatus est* ist ein betörend schönes Andante im wiegenden 12/8-Takt. Zum ersten Mal treten nun Solisten auf; zwei Tenöre und ein Sopran singen in kanonischer Führung als Menschen von der Geburt des Menschensohnes. Das „Crucifixus“, vom Chor in akkordischem Satz *pp* deklamiert, von zitternden Streicherrepetitionen begleitet, gipfelt *fff* in einem Aufschrei auf einem doppelt verminderten Septakkord und sinkt sofort ins *pp* zurück. Beide Teile werden wiederholt, so die Zusammengehörigkeit von Geburt und Tod unterstreichend. Der dritte Teil nimmt musikalisch Tonart, Tempo und die Diktion des Anfangsteils mit neuem Text wieder auf und mündet in die zweite große Fuge. Der individuelle lyrische und dramatische Ausdruck der Musik ist also, wenn es um den Menschen Jesus geht, sehr stark ausgeprägt, während die anderen Teile eher objektivierend gestaltet sind.

In noch extremere Ausdrucksbereiche stößt das *Sanctus* vor. Der dreimalige „Sanctus“-Ruf und das darauf folgende „Domine Deus Sabaoth“ durchschreiten in kürzester Zeit nicht nur die dynamischen Abstufungen vom *pp* zum *fff*, sondern stellen ausgehend von Es-Dur nacheinander unvermittelt h-Moll, g-Moll und es-Moll nebeneinander. Die Wirkung, die Schubert so ähnlich schon in der As-Dur-Messe ausprobiert hatte, ist erschütternd. Bei Schubert löst die Vorstellung von der unermesslichen Herrlichkeit Gottes ein Gefühl von Schrecken, Angst und Beklemmung aus. Der Mensch ist dem nicht gewachsen, er empfindet seine eigene Niedrigkeit und Ohnmacht doppelt und rettet sich in die fest gefügte Form einer lebhaften, tänzerischen *Osanna*-Fuge. Auf das ebenfalls in freundlichere Gefilde führende, in sich ruhende, kantable *Benedictus* folgt dann aber mit ergreifender Wucht das groß dimensionierte *Agnus Dei*. Der Bass intoniert mit Unterstützung der Posaunen und Fagotte das Kreuz-Motiv, eine Viertonreihe C-H-Es-D, die Schubert in einem seiner letzten Lieder, dem „Doppelgänger“, noch einmal verwendet hat. Sie wird im Chor als Fugato durchgeführt und von einer bewegten Gegenstimme kontrapunktiert, so als würde dem Bild des Gekreuzigten die Klage des leidenden Menschen gegenübergestellt. Heftige Akzente und die z.T. äußerst dissonante Harmonik machen diese Musik zu „einem kontrapunktischen Inferno“ (M. Wersin). Erst im „Dona nobis pacem“ scheint durch die liedhaften Ansätze in der Melodik eine Ahnung von Frieden auf. Die Wiederkehr des „kontrapunktischen Infernos“ in gesteigerter Form vernichtet jedoch diese Hoffnung und lässt die abschließende Bitte um Frieden nach einem letzten Fortissimo-Ausbruch im Piano verstummen.

Schubert notierte im März 1827: „Meine Erzeugnisse sind durch meinen Verstand für Musik und meinen Schmerz vorhanden.“ Der Kunstfertigkeit des Handwerks, seinem „Verstand für Musik“, hat Schubert in den einzelnen Teilen der Messe den Ausdruck seines Schmerzes über die Heillosigkeit der Welt oft kontrastierend gegenübergestellt. Im *Agnus Dei* hat er beides in unvergleichlicher Weise verbunden.

„Als die elementaren Tugenden der Wahrheit gelten ‚Genauigkeit‘ und ‚Aufrichtigkeit‘. Es sind die Tugenden ... des Komponisten Franz Schubert.“ Und weil „Schubert ... dem Phänomen Musik in unvergleichlicher Art und Radikalität alles zutraut“ (Gernot Gruber), werden wir von der „Wahrheit“ dieser Musik so stark ergriffen.

Vilma Pigagaitė (Sopran)

Vilma Pigagaitė wurde in Varėna (Litauen) geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt sie mit sieben Jahren. Die Gesangsausbildung bekam sie an der Musikhochschule Litauens bei Nijole Mameniškienė. Ihre Ausbildung wurde in Frankfurt am Main bei Frau Franziska Schäfer-Vondru fortgesetzt. Es folgten Meisterkurse bei Prof. Barbara Schlick (Wuppertal), Prof. Rainer Hoffmann (Frankfurt), Prof. Sigune von Osten (Würzburg) u.a. Vilma Pigagaitė hat sich wegen der Klangfarbe ihrer Stimme zur Spezialistin für Alte Musik entwickelt und wurde zu zahlreichen internationalen Festivals teil, u.a. am Biržai Musikfestival 2000, 2002, 2004, 2012 und 2013, am Festival baltischer Länder im Musikhuset Sondeborg 2001, Pazaislis Musikfestival 2001, St. Christopher Summer Festival 2001, Klangfestival Osterspaziergang 2001, Bach Fest 2002, Mendelssohn-Festtage 2004, Kultursommer Mittelhessen 2005, Orgelsommer 2007 und 2008. Außerdem wirkte sie bei mehreren Kantaten und Oratorien im In- und Ausland mit und musizierte mit dem Leipziger Kammerorchester, dem Gewandhausorchester, dem Klaipėda Kammerorchester, den Deutschen Bachsolisten, dem Concerto Saarbrücken und dem Ensemble der Litauischen Philharmonie „Musica Humana“. Ihre musikalische Biografie ist eng verbunden mit Dirigenten wie Morten Schuldt-Jensen, Herbert Blomstedt, Roberto Gini, Armin Rothenmel, Philippe Herreweghe u.a. Seit mehreren Jahren arbeitet sie intensiv mit der Cembalistin Prof. Giedre Luksaite, mit der sie zahlreiche Konzerte in Deutschland, Litauen und Tschechien gegeben und bereits zwei CDs mit

frühbarocken Werken eingespielt hat. Außerdem gaben beide Künstlerinnen Meisterkurse für barocke Musik an den Hochschulen Litauens.

Vilma Pigagaitė interessiert sich nicht nur für die Musik der Renaissance und des Barock, sondern auch für die der Romantik und der Moderne, insbesondere für das Genre des Liedes. Mit ihrem Klavierpartner Leonid Dorfman gab sie Liederabende im Literaturhaus Romanfabrik, im Internationalen Theater (beide in Frankfurt am Main), im Mendelssohnhaus zu Leipzig u.a. Beide Künstler präsentieren bei verschiedenen Veranstaltungen die Kultur Litauens in Deutschland, wie z. B. bei der Frankfurter Buchmesse 2002, in der Lagerhalle 2004 (Osnabrück).

Tamara Gerhard (Alt)

Die in Mainz geborene Mezzosopranistin Tamara Gerhard studierte zunächst am Institut für Musiktheater der Hochschule für Musik Karlsruhe im Studiengang „Diplom-Operngesang“ bei Prof. Roland Hermann. Hier war sie in verschiedenen Produktionen zu erleben, u.a. als „Orfeo“ (Gluck) und „Bradamante“ (Händel) und debütierte im Konzerthaus Karlsruhe als „Hippolyta“ (Britten) unter der Leitung von Stefan Asbury.

Um Ihre Kenntnisse im Oratorien- und Liedbereich zu erweitern, begann sie, parallel zum Opernfach, den Studiengang „Diplom Künstlerische Ausbildung“.

Mit dem Wechsel zu Prof. Mitsuko Shirai vollzog sie den Übergang ins Mezzofach und intensivierte ihre Beschäftigung mit dem deutschen Lied in der Liedklasse der Hochschule, unter Anleitung von Prof. Shirai und Prof. Hartmut Höll.

Neben anderen Konzerttätigkeiten erhielt Tamara Gerhard, im Rahmen des Rheingau Musikfestivals 2010, die Gelegenheit, sich beim Schumann-Abend „Zweimal Liebesglück“ auf Schloss Johannisberg zu präsentieren.

Darüber hinaus ist sie Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes Karlsruhe.

Nach Abschluss ihres Doppeldiplomes erhielt Tamara Gerhard für die Spielzeit 2011/12 ein Engagement als Altistin im Opernchor des Theaters Nordhausen und war in einer Reihe von Produktionen auch solistisch zu erleben. Seit Beendigung ihres Chorengagements arbeitet

die lyrische Mezzosopranistin freiberuflich als Konzert- und Opernsängerin. 2013 gastierte sie in der Sommerproduktion „Carmen“ in der Kammeroper Frankfurt. 2014, zu Jahresbeginn, gab sie im Rahmen der Konzertreihe „LieblingsliederLounge“ des Opernloft Hamburg mit Werken von Strauss, Massenet, Gounod, Rossini und Tschaikowsky ein Solokonzert. Im Frühling 2014 war sie an der Oper Frankfurt in Telemanns Barockoper „Orpheus - Die wundersame Beständigkeit der Liebe“ im Bockenheimer Depot als Chorsolist engagiert. Am 9.11.14 wird Tamara Gerhard als Altistin in Haydns Nikolaimesse in St. Peter in Mainz zu erleben sein.

Joachim Streckfuß

Joachim Streckfuß wurde 1983 in Tuttlingen geboren. Nach Unterricht bei Monika Mauch (Trossingen) und Hansjörg Mammel (Freiburg) studierte er bis zum Sommer 2008 Gesang an der Musikhochschule Freiburg bei Angela Nick und Hans-Peter Müller (Liedgestaltung) und wurde als Mitglied der Operschule von Gerd Heinz betreut. Seit dem Jahr 2008/09 studierte Joachim Streckfuß in der Klasse von Robert Schunk an der Musikhochschule Köln, Abteilung Aachen. Die Konzerttätigkeit des jungen Tenors bewegt sich vor allem im Bereich Lied und Oratorium, hier insbesondere mit kirchenmusikalischen Werken des Barock und der Klassik (etwa die Kantaten und Oratorien J.S. Bachs, Weihnachtsoratorium von C.H. Graun, Passionen und Weihnachtshistorie von H. Schütz und die Schöpfung von Joseph Haydn).

Timm de Jong

Nach dem ersten Gesangsunterricht in seiner Geburtsstadt Düsseldorf studierte Timm de Jong an der Hochschule für Musik in Köln bei Hans Sotin. Er besuchte Meisterkurse bei Thomas Hampson, Robert Holl und Kurt Moll. Weitere wichtige Impulse erhielt er von Prof. Karl Josef Görgen, Köln, Dunja Vejzovic, Stuttgart, sowie Prof. Roland Hermann, Zürich. Noch während der Studienzeit wurde er ins Opernstudio der Oper Köln engagiert, der er bis 2008 als festes Ensemblemitglied angehörte. Dort war er u.a. als Alidoro in „La Cenerentola“, Don Fernando in „Fidelio“, Léandre in „Die Liebe zu den drei Orangen“,

Colline in „La Bohème“, Tom in „Un ballo in maschera“ und als Biterolf in „Tannhäuser“ zu hören. Gastspiele führten ihn unter anderem an das Staatstheater Saarbrücken, das Aalto Theater Essen sowie zuletzt ans Grand Théâtre Genève.

Als Konzertsänger trat Timm de Jong in großen Konzertsälen wie der Kölner Philharmonie, der Bonner Beethovenhalle, dem Concertgebouw Amsterdam, der Münchener Philharmonie am Gasteig sowie der Alten Oper Frankfurt, auf und musizierte mit namhaften Ensembles wie dem Münchener Bach-Chor und -Orchester, dem Philharmonia Chorus of London, dem Gürzenichorchester Köln sowie der Capella Coloniensis. Er sang unter namhaften Dirigenten, u.a. Enrico Dovico, Michail Jurowski, Jan Latham-Koenig, Siegfried Köhler, Jun Märkl, Markus Stenz und Bruno Weil. Sein Konzertrepertoire umfasst die Bass-Solopartien der großen Oratorien sowie eine große Anzahl von Liedern der Romantik bis zur Moderne.

Siegfried Barta, Sänger im Tenor des Orfeo Chors, singt den 2. Tenor im Credo der Messe Es-Dur von Franz Schubert.

Orfeo Chor

Die Begeisterung für Chormusik von der Zeit der Renaissance bis zur Moderne verbindet die rund 60 Mitglieder des Orfeo Chores.

Aus einem Projektchor, der 1993 für konzertante Aufführungen von Glucks „Orfeo“ mit dem Philharmonischen Verein 1834 e.V. gebildet worden war, entstand der Orfeo Chor. Auf Betreiben der Sängerinnen und Sänger aus dem Rhein-Main-Gebiet leitet Armin Rothermel diesen neuen Chor seit seiner Gründung 1994, der dann 1995 als Orfeo Chor ins Vereinsregister eingetragen wurde.

Der Chor bringt große Werke und a capella Programme von der Zeit der Renaissance bis zur Moderne zur Aufführung. Herausragende Projekte der Chorarbeit waren die Aufführungen von Georg Friedrich Händels Oratorien „The Messiah“, „Solomon“ und „Jephtha“, der Motetten und Kantaten von Johann Sebastian Bach sowie des Oratoriums „Johannes-Passion“, Ludwig van Beethovens „Sinfonie

Nr. 9“, des „Deutschen Requiems“ von Johannes Brahms und der „Messe de minuit pour Noël“ von Marc-Antoine Charpentier.

Innerhalb der Messe von Charpentier sang ein Teil des Orfeo Chores als „Petit Chœur“. Diese Sängerinnen und Sänger haben in diesem Jahr ein Konzertprogramm mit Motetten aus dem 16. Jahrhundert unter der Leitung des Dirigenten aufgeführt.

Der Orfeo Chor arbeitet mit verschiedenen Orchestern und Ensembles zusammen: dem Domchor Uppsala, dem Posaunenchor Erlensee, dem Ensemble „Hortus musicus“, dem Flötenensemble Happenstance, dem Concerto Saarbrücken, dem Orchester der Kammeroper Frankfurt, dem Orchester des Philharmonischen Vereins e.V. oder dem Main-Barockorchester.

Daneben gestaltet der Chor in Zusammenarbeit mit verschiedenen Solisten regelmäßig A-cappella-Konzerte. Zu nennen sind Kai Diederichs (Gitarre), Christoph Dorner (Flöte), Sarah Harting (Harfe), Udo Diegelmann (Percussion) und Johann Apericio-Bohórquez (Cello).

Ihre musikalische Ausbildung erhalten die Chormitglieder in den regelmäßigen Proben unter der Leitung des Chorleiters Armin Rothermel. Seit 1999 bilden Mitglieder des Orfeo Chors auch den Chor der Kammeroper Frankfurt e.V.

Armin Rothermel

Armin Rothermel erhielt seine musikalische Ausbildung an Dr. Hoch's Konservatorium (Klavier und Tonsatz), der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main (Schulmusik, Klavier), der Staatlichen Musikhochschule Heidelberg-Mannheim (Orchester- und Chorleitung) und an den Städtischen Bühnen in Graz.

1982 übernahm er die Leitung des Philharmonischen Vereins 1834 e.V., Frankfurt. Im Zentrum seiner Arbeit mit diesem Orchester, mit dem er neben vielen anderen Werken sämtliche Sinfonien Beethovens und Schumanns sowie Berlioz' „Symphonie phantastique“ aufführte, stehen die Werke der klassisch-romantischen Konzertliteratur wie der sinfonischen Literatur, doch umfasst sein Repertoire auch Werke des 20. Jahrhunderts (Bartók, Hindemith, Poulenc, Arutjunian u.a.).

Von 1991 bis 1992 leitete er den Studiochor Offenbach. 1993 gründete er den Orfeo Chor e.V., Frankfurt, den er seitdem leitet. Seit 1998 gehört Armin Rothermel als Leiter des Opernchores zum Ensemble der Kammeroper Frankfurt. Neben seiner Tätigkeit als Orchester- und Chorleiter arbeitet er als Instrumentalpädagoge im Fach Klavier und als Korrepetitor.

Orfeo Orchester

Das Orfeo Orchester wurde von Armin Rothermel für diese Konzerte zusammengestellt. Die Musikerinnen und Musiker kommen aus Frankfurt und der Umgebung.

Besetzung

Violine I: Walltraud Müller-Thurau, Cornelia Grüneisen, Andreas Heymann
 Violine II: Rüdiger Orthmann, Angelika Boller, Johannes Schmidt
 Viola: Falk Trapp, Lise Kühn-Alferding, Barbara Götsche-Roßkopf
 Violoncello Christoph Möller, Sabine Hähnke
 Kontrabass: Lars Klengel
 Oboe I: Tina Craß
 Oboe II: Gertrud Sibenhorn
 Klarinette I: Christian Müller
 Klarinette II: Andrea Sedlak
 Fagott I: Michael Holy
 Fagott II: Carina Hedrich
 Horn I: Schifu Kosaka
 Horn II: Jöran Harders
 Trompete I: Malte von der Lühe
 Trompete II: Lukas Bruggaier
 Posaune I, Alto: Joshua Honfi
 Posaune II, Tenore: Johanna Gülpen
 Posaune III: Marc Hermuth
 Pauke: Tobias Vincente-Schmitt

Es singen:

- Sopran Gabi Wolter, Sabine Ambros, Christine Blum, Uta Freitag,
Andrea Gerstenberg, Anne Golderer, Anne-Kathrin Häfner,
Gundula Heine, Gabriele Heymann, Nicole Keller, Lena
Mittelbach, Juliane Neumann, Ulla Piotrowski, Marietta Schirm,
Elsbet Wiens
- Alt Ute Eberhard, Agnes Katzenbach, Caroline Lüderssen, Angela
Kuhn, Bettina Lukas, Marianne Klauer, Susanne Müller, Conny
Pieroth, Conny Renner, Natalja Scheil-Samp, Eva Schichtel,
Ingrid Schmeckenbecher-Horeis, Maria Scholtyssik, Birgit
Sehorz, Gesine Sinnß, Gundula van den Berg
- Tenor Siegfried Barta, Klaus Kupka, Hans-Joachim Lukas, Dirk Suhr,
Janko Wiens, Thorsten Zeller
- Bass Peter Dikow, Michael Lukas, Jordi Martinez, Stefan Metzen,
Frédéric Morvany, Lothar Nickel, Claudio Pitzalis, Andreas
Rohnke, Heinrich Schneider, Thomas Staehle

Singen ist wunderbar!

Unser Verein trägt sich aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden. Zu großen Konzerten gelingt es uns meist, einen Teil der Ausgaben durch Sponsoren zu decken. Ohne feste Einnahmen sind wir aber auf Ihre Großzügigkeit angewiesen.

Wenn wir Ihnen so gut gefallen, dass Sie uns dauerhaft fördern möchten: werden Sie Fördermitglied in unserem Verein. Sie können gleich hier einen Antrag stellen oder finden mehr Informationen und das Formular auf unserer Internetseite www.orfeo-chor.de.

Orfeo Chor e.V.

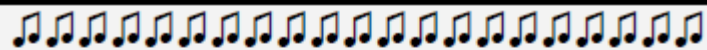
Proben donnerstags, 19.45 – 22.00 Uhr
 Gemeindehaus
 Karl-Kautsky-Weg 64
 Frankfurt-Niederursel

Kontakt Dr. Heinrich Schneider
 Limesstr. 15, 65760 Eschborn
 heinrich.schneider@orfeo-chor.de

 Armin Rothermel
 Tel. 06171 / 73678
 mobil 0176 / 88 01 50 32
 armin.rothermel@orfeo-chor.de

Konto 29371-606 oder IBAN: DE69 5001 0060 0029 3716 06
 BLZ: 500 100 60 oder BIC: PBNKDEFF
 Postbank Frankfurt

www.orfeo-chor.de



Musikhaus Werner Cleve

Öffnungszeiten:
8 - 12.30 Uhr / 14 - 17.30 Uhr (Mo - Fr)
8.30 - 11.30 Uhr (Sa)

**Noten - Musikbücher
Blockflöten - Zubehör
Versand**

Walter-Kolb-Str. 14
60594 Frankfurt a. M.
Telefon: 0 69 / 61 22 98
Telefax: 0 69 / 62 74 05

**musikhaus-cleve@gmx.de
www.musikhaus-cleve.de**

