

Passionskonzerte 2019

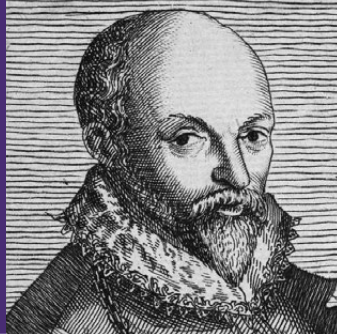
MONTEVERDI
MÜNCHEN
CHOR
KONRAD VON ABEL

MUSIK ZUR
PASSION

Programmfolge

Tomás Luis de Victoria (um 1548–1611)	Incipit lamentatio Ieremiae drei- bis fünfstimmige Motette, 1585
Pierre de la Rue (um 1460–1518)	Absalon fili mi vierstimmige Motette
Johann Kuhnau (1660–1722)	Tristis est anima mea fünfstimmige Motette
Johann Hermann Schein (1586–1630)	Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen fünfstimmiges geistliches Madrigal aus: Israelsbrunnlein, 1623
Melchior Franck (um 1580–1639)	Fürwahr, er trug unsre Krankheit vierstimmige Motette, 1636
Hugo Distler (1908–1942)	Fürwahr, er trug unsere Krankheit vierstimmige Motette, 1941, aus: Geistliche Chormusik

Giovanni P. da Palestrina (um 1525–1594)	Stabat Mater Motette für achttimmigen Doppelchor, 1590
Orlando di Lasso (1532–1594)	Aus: Bußtränen des Heiligen Petrus siebenstimmige geistliche Madrigale, 1594 X Come falda di neve XI E non fu il pianto suo XII Quel volto
Heinrich Schütz (1585–1672)	Ego sum tui plaga doloris vierstimmige Motette aus: Cantiones sacrae, 1625
Francis Poulenc (1899–1963)	Tenebrae factae sunt vier- bis fünfstimmige Motette aus: Quatre motets pour le temps de pénitence, 1938)
Anton Bruckner (1824–1896)	Christus factus est vierstimmiges Graduale, 1884



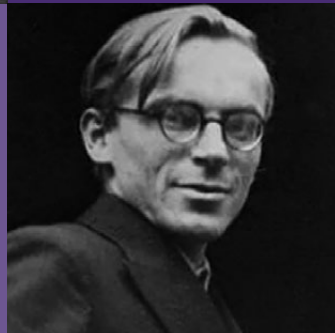
Orlando di Lasso
(1532–1594)



Heinrich Schütz
(1585–1672)



Francis Poulenc
(1899–1963)



Hugo Distler
(1908–1942)

Musik zur Passion

Einführung von Andreas Bode

Musik in der Passionszeit hat eine lange Tradition. Schon im Hochmittelalter wurde die Lesung des Evangeliums in der Karwoche musikalisch umrahmt, wobei aussagekräftige Textteile der Evangelien gesungen wurden, und zwar einstimmig als gregorianischer Choral, dem angeblich von Papst Gregor eingeführten Kirchengesang. Allerdings gab es für Volksszenen, die „*turbae*“, auch schon mehrstimmige Kompositionen. Ab dem 15. Jahrhundert fand dann die Polyphonie Eingang in die Passionsmusik; es bildete sich der mehrstimmige motettenähnliche Choralatz heraus. Christusworte, besonders seine von tiefer Traurigkeit erfüllte Ansprache an die Jünger Petrus, Jakobus und Johannes im Garten Gethsemane, überliefert von den Evangelisten Matthäus und Markus, haben in der lateinischen Fassung „*Tristis est anima mea*“ Komponisten die Jahrhunderte hindurch immer wieder zu besonderen Höchstleistungen inspiriert. Andere auf die Passion bezogene Bibelstellen, die den Opfergang Christi auslegen, etwa die Worte des Propheten Jesaja „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“ über Jesus, den Gottesknecht, das die Leiden der Gottesmutter beklagende „*Stabat mater dolorosa*“ oder das Graduale „*Christus factus est*“ waren weitere beliebte Texte.

Mit der 1585 komponierten Motette „*Incipit lamentatio Ieremiae*“ von **Tomás Luis de Victoria** (um 1548–1611) beginnt unser Konzert. Victoria war der bedeutendste spanische Komponist der Spätrenaissance. Er begann seinen Weg als Musiker im Collegium Germanicum in Rom, wo er nach der Mitte des Jahrhunderts (zwischen 1565 und 1567) zum Priester ausgebildet wurde. Schon kurz danach war er in Rom als Kantor tätig. 1572 wurde er als Nachfolger Palestrinas Leiter der Kapelle des Collegiums, für die er viel komponierte. Kurz bevor er 1585 nach Spanien zurückkehrte, schrieb er neun Motetten auf Texte aus den Klagegesängen des Jeremia. Dieser Zyklus gilt neben seinem sechsstimmigen Requiem als einer der Höhepunkte seines Schaffens. Eine Besonderheit ist die Einbeziehung der „Überschrift“ („Es beginnt die Klage Jeremias des Propheten“) sowie der Buchstaben des hebräischen Alphabets, mit denen die jeweiligen Verse der Klagelieder beginnen, in die Komposition, da sie als Bibelworte quasi heilig sind. In unserer Motette „*Incipit*“ vertont Victoria die Verse der ersten zwei Buchstaben Aleph und Beth.

Pierre de la Rue (um 1460–1518) war ein flämisch-französischer Komponist und zeitweilig als Mitglied der Hofkapelle für Maximilian I. tätig, später für dessen Sohn Philipp. Ab 1509 kam er zur Hofkapelle der Margarete von Österreich, der

Tochter Maximilians, an deren Hof in Mecheln, die damals Regentin der Niederlande war und deren Lieblingskomponist er wurde. Für sie schrieb er zahlreiche Gelegenheitskompositionen. Zu seiner Zeit war er als Komponist so berühmt, dass seine Werke, ähnlich denen Orlando di Lassos, vor allem in Prunkhandschriften überliefert wurden.

Die vierstimmige Motette „Absalon fili mi“, die im Konzert erklingt, zeigt de la Rue als meisterlichen Kontrapunktiker, der bei jeder Textzeile ein neues melodisches Motiv imitatorisch in den vier Stimmen durchführt. Seine Eigenart besteht darin, dass er die einzelnen Abschnitte nicht durch stark gliedernde Kadenzonen voneinander abgrenzt und so der Eindruck eines stetigen Flusses entsteht. Der Gegenstand des Textes, die Klage Davids um seinen verunglückten Sohn Absalom, führte zu der Vermutung, die Motette sei aus Anlass des frühen Todes König Philipps (1506) entstanden.

Johann Kuhnau (1660–1722), einst Mitglied des Kreuzchores in Dresden, später Komponist für Klavier, Schriftsteller und schließlich Thomaskantor in Leipzig (1701–1722), schrieb die fünfstimmige Motette „Tristis est anima mea“ für den Thomanerchor. Sie stellt in ihrer Mischung aus beklemmender Hoffnungslosigkeit bei gleichzeitiger ästhetischer Vollkommenheit vielleicht die ergreifendste Interpretation dieses Textes dar. Dass sie erhalten ist, scheint ein Zufall, denn von Kuhnau sind fast nur seine Klavierkompositionen überliefert, und nur in einer Abschrift des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht ist diese Komposition bewahrt worden.

Stilistisch steht die Motette in der Tradition der polyphonen Vokalmusik. Eng ineinander greifen die imitatorisch angelegten Stimmen. Seufzerartige Halbtonschritte und chromatische Wendungen prägen die Melodielinien und bringen den betrüblichen Inhalt des Textes zum Ausdruck. Trotz ihrer Vollkommenheit meinte Thomaskantor Gustav Schreck im 19. Jahrhundert, die Motette im Geschmack der Zeit durch einen effektvollen Schluss erweitern zu müssen, der mit dem tiefen f im Bass beginnt und trotz des Dur-Akkords am Ende der Motette eine eher düstere Farbigkeit verleiht. Der MonteverdiChor singt sie in der ursprünglichen Fassung.

„Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“ von **Johann Hermann Schein** (1586–1630) findet sich in seiner Sammlung von 26 geistlichen Madrigalen „Israelsbrunnlein“, die 1623 im Druck erschien, also mitten im Dreißigjährigen Krieg, als Schein schon seit sieben Jahren Thomaskantor in Leipzig war. Der von Schein gewählte Text aus Jesaja 49, Verse 14–16, gibt der Verzweiflung Ausdruck, welche die Bewohner Leipzigs erfüllt haben muss, da die Stadt während des langen Krieges immer wieder belagert und eingenommen wurde. Schein verleiht

den Seufzern „Der Herr hat mein vergessen“ und dem Appell an Gott, er möge, wie eine Mutter ihr Kind, Zion nicht vergessen, lebendigen Ausdruck. Diese dem Inhalt genau folgende Ausdeutung des Textes entsprach der damals modernen Kompositionsweise, die J. H. Schein vom italienischen Madrigalstil abgeleitet hatte, worauf er im Vorwort des „Israelis Brunnlein“ hinweist, dass nämlich die Stücke „auf eine sonderbar, anmutige Italian Madrigalische Manier“ komponiert seien. Die Komposition möchte den von den Kriegsgräueln unmittelbar betroffenen Menschen Mut machen, damit sie den Glauben nicht verlieren, in Gott geborgen zu sein, denn er hat ihnen „in die Hände“ ein Zeichen gesetzt.

Der Zittauer **Melchior Franck** (um 1580–1639), Schüler Hans Leo Haßlers und Vertreter des „niederländischen Stils“ von Lasso, komponierte 1636 in Coburg „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“ vor seinem baldigen Tod, zur Zeit des ersten Höhepunkts barocker Musik, aber auch schlimmster politischer Wirren des Dreißigjährigen Krieges. Sicher wurden dieser Text und seine ruhig fließende Umsetzung in Musik mit wenigen dramatischen Akzenten damals als starker Trost empfunden, den der in Armut endende Franck nach dem Verlust von Frau und Kindern auch selbst bitter nötig hatte.

Bauer & Hieber
Ihr Notenspezialist München

Noten im Rathaus

Musikalienzentrum München	Tel: 089 / 21 11 46	- 0 (Zentrale)
Landschaftstraße (im Rathaus)		- 40 (Klassik)
80331 München		- 45 (Buch)
		- 48 (Pop)
muenchen@bauer-hieber.com	Fax: 089 / 21 11 46	- 10

www.bauer-hieber.com

Diese zuversichtliche Glaubensüberzeugung hatte **Hugo Distler** (1908–1942) nicht mehr. Mitten im Zweiten Weltkrieg und kurz vor seinem Freitod im November 1942 wählte er für die Passionsmotette, komponiert 1941 als letztes Werk seiner „Geistlichen Chormusik“, ebenfalls die bitteren Worte des Propheten Jesaja „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“ (53, Verse 4–5) über Christus als den Knecht Gottes. Daran schließt sich, kaum versöhnlicher stimmend, der von ergebener Resignation erfüllte Choralvers „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, den Paul Gerhardt 1647 noch während des Dreißigjährigen Krieges gedichtet hat. Hugo Distler, einer der Pioniere der Chorbewegung der zwanziger und dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, drückt die Stimmung inmitten der fürchterlichen Kriegsereignisse, die auch ihn bald durch eine Einberufung erfassen sollten, durch düstere und verstörende Akkordfolgen aus, deren fast unerträgliche Anspannung sich erst ganz zum Schluss, vor dem Choral, in einem F-Dur-Akkord löst.

Der Text der von **Giovanni P. da Palestrina** (um 1525–1594) um 1590 komponierten doppelchörigen Motette „Stabat Mater dolorosa“ wurde wahrscheinlich von Franziskanern um das Jahr 1300 als hymnenartige Sequenz nach der Reimstruktur lateinischer Litaneien (Schweifreim) verfasst, so wie sie auch die lateinische Vagantendichtung verwendet. Trotz seiner Verbannung aus dem Gottesdienst durch das Konzil von Trient (1545–1563) hat dieses Mariengedicht bis heute seinen Platz in der katholischen Kirchenmusik behauptet. Palestrina lässt die zwei Chöre in einem farblich reichen musikalischen Spiel im ersten Teil einander abwechseln, dann drei Mal zusammen klingen, während im zweiten Teil der volle achtstimmige Chorklang von Passagen abgelöst wird, in denen nur vier aus beiden Chören ausgewählte Stimmen zusammenwirken (einmal ohne Bass, dann einige Takte ohne Sopran), bis sie am Schluss endlich wieder zusammenfinden, um „Paradisi gloria“ zu preisen. Dieses „Stabat Mater“ wurde in der Romantik wegen seiner „klassischen“ Ausgeglichenheit sehr bewundert; Richard Wagner fertigte sogar eine Bearbeitung davon an.

Mit den Bußtränen des Heiligen Petrus („Lagrima di San Pietro“) nimmt **Orlando di Lasso** (1532–1594) im Jahr seines Todes die geistliche Madrigalkomposition wieder auf, indem er in ihr römische und venezianische Traditionen vereinigt und diese Gattung zur Vollendung führt. Das Werk besteht aus zwanzig Madrigalen und einer abschließenden lateinischen Motette. Im Konzert wird der Chor drei davon (die Nummern 10, 11 und 12) aufführen.

Lassos Vertonung der „Lagrima di San Pietro“, einer Auswahl aus dem umfangreichen Gedichtzyklus des Luigi Tansillo, ist einzigartig in der Verbindung von technischer Meisterschaft des siebenstimmigen Satzes und tief empfundene-

ner Textausdeutung. In jedem Madrigal schafft Lasso eine eigene Ausdruckswelt, die die entsprechende Metapher des Textes illustriert, der in immer wieder neuen Bildern die Verzweigung von Petrus ob seiner Verleugnung Jesu thematisiert.

Darüber hinaus hat die Komposition einen sehr persönlichen Aspekt, denn sie berührt in gewisser Weise Lassos eigene Lebensumstände, die schon von Todesahnungen überschattet waren. Er sagte selbst, er habe die Bußgedichte „zu eigener Andacht in nunmehr lastendem Alter mit Musik umkleidet“. Einen Monat vor seinem Tod vollendet, widmete er sie als getreuer Katholik mit streng gegenreformatorischer Einstellung Papst Clemens VIII.

Die vierstimmige Motette „Ego sum tui plaga doloris“ von **Heinrich Schütz** (1585–1672) ist Teil der „Cantiones sacrae“, einer vierzig Motetten umfassenden Sammlung, die er 1625 veröffentlichte. Der Text stammt aus den „Meditationes Divi Augustini“, Kapitel 8, Verse 1–3. Schütz widmete die Sammlung nicht ohne spekulative Absichten dem zum katholischen Glauben konvertierten Fürsten Hans Ulrich von Eggenberg, den Schütz als gerade gewählter Chursächsischer Hofkapellmeister 1617 in Dresden als Begleiter des Kaisers Matthias kennengelernt hatte.

Schütz hatte drei Jahre, von 1609 bis 1612, als Schüler von Giovanni Gabrieli in Venedig gelebt. Der konzertante Stil mit obligatem Generalbass seines Lehrers war durch die Anpassung an den deutschen Sprachduktus zu einem wesentlichen Bestandteil seiner eigenen Kunst geworden und trug damit entscheidend zur Blüte der protestantischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert bei.

Die Cantiones wurden zwischen 1618 und 1625 komponiert, und die Kunstfertigkeit, mit der Schütz kontrapunktisch arbeitet, galt schon zu seiner Zeit als unerreicht. Die Motette „Ego sum tui plaga doloris“ überrascht durch kühne Dissonanzen, die den Text realistisch ausdeuten, was besonders eindrucksvoll wirkt bei dem vier Mal wiederholten „cruciatu“ als Ausmalung der Kreuzesqualen.

Francis Poulenc (1899–1963) kam zur geistlichen Musik erst nach 1936, nach dem Tod seines Freundes Pierre Octave Ferroud. Er wurde aber bald zu einem der bedeutendsten Vertreter der französischen katholischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts. Seine Kompositionen werden trotz aller Dissonanzen dennoch als „neoklassizistisch“ bezeichnet, denn sie fußen in der Renaissance und sind wesentlich von Orlando di Lasso beeinflusst, wenn auch harmonisch und rhythmisch ganz im 20. Jahrhundert angesiedelt.

Die fünf- bis siebenstimmige Motette „Tenebrae factae sunt“ ist die dritte der „Quatre motets pour le temps de pénitence“, die zur Buße auffordern wol-

len. Komponiert im Juli 1938, vermittelt sie in der Leidenschaftlichkeit, mit der das Schreien und das Flüstern der letzten Worte des sterbenden Jesus am Kreuz vertont werden, trotz des ruhigen Schlussakkords in h-Moll zugleich eine düstere Stimmung, sodass man glauben könnte, Poulenc habe die Schrecken des bevorstehenden Krieges vorausgeahnt.

Christi letzte Worte am Kreuz sind vor dem Hintergrund der christlichen Glaubenslehre eine erstaunlich realistische Schilderung seines Seelenzustandes im Bewusstsein, mit seinem Heilsversprechen gescheitert zu sein. **Anton Bruckners** (1824–1896) Graduale „Christus factus est“ (komponiert 1884) wirkt wie eine glaubensstarke, fast trotzig Antwort darauf, welche die Bedeutung des Todes Christi sozusagen zurechtrückt, dass er nämlich für uns eigens geschaffen wurde, um Gott gehorsam bis zum Tod am Kreuz zu sein, wofür Gott ihn und seinen Namen über alle Menschen erhöht hat.

Bruckner, der tiefgläubige Katholik, der als Symphoniker um seine Anerkennung kämpfen musste, hat als Kirchenkomponist so viel Erfolg gehabt, dass ihm von Kaiser Franz Joseph sogar ein Orden verliehen wurde. Fester Bestandteil des Repertoires der meisten Chöre sind seine vier Gradualien. „Graduale“ (Stufengesang) hieß ursprünglich der Zwischengesang, der nach der Epistel-lesung auf den Stufen des Ambo gesungen wurde. Mit „Christus factus est pro nobis“, das für den Gründonnerstag bestimmt ist, schuf Bruckner eine musikalisch dichte, emotional mitreißende Komposition im spätromantischen Stil, die einen so markanten wie zuversichtlichen Schlusspunkt am Ende unseres Konzertes setzt.

Frühjahrskonzerte 2019

München-Sendling	Sa, 06.04. – 19.30 Uhr	St. Stephan
Starnberg	So, 07.04. – 19.00 Uhr	Friedenskirche
München	Di, 09.04. – 20.00 Uhr	Heilig-Geist-Kirche
Kolbermoor	Sa, 13.04. – 20.00 Uhr	Kirche Heilige Dreifaltigkeit
Fürstenfeldbruck	So, 14.04. – 19.00 Uhr	Gnadenkirche