

Konzertinformationen

Arcomelos und Jugendkonzertchor Bonn, April 2018

Johann Mattheson, ein bedeutender Theoretiker und auch Komponist und Opernsänger des 18. Jahrhunderts, stellt in einem seiner Hauptwerke 17 (!) Unterschiede zwischen einer gesungenen und einer auf Instrumenten gespielten Melodie heraus. In seiner barocken Sprache klingt das z. B. so: „Der erste Unterschied (...) bestehet darin, daß diese, so zu reden, die Mutter, jene aber die Tochter ist.“ Wunderbar anschaulich beschreibt Mattheson die beiden Frauen bzw. Melodietypen: „Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weise mehr Feuer heget, und auch zuweilen blicken läßt, als eine ernsthafte Mutter; so siehet man jenem (dem Frauenzimmer) auch mehr Freiheit nach, als dieser.“ Insbesondere wolle der „Violin-Styl nicht viel schläfriges, es sey denn zur Abwechslung, leiden, sondern fast immer eine gewisse lebhaftige Bewegung haben; dagegen der Sängler, (...), sich lieber mäßig darin verhält.“ Konkret heißt das, „...daß die Sing-Melodie keine solche Sprünge, als die spielende zulässt.“

Im heutigen Konzert erleben wir beide: Die feurige, sprunghafte Tochter und die gemäßigte, ernsthafte Mutter: Die Instrumente und den Chor. Und wie Mattheson es beschreibt, komponiert Vivaldi als „Abwechslung“ auch innerhalb der Instrumentalmusik etwas „Schläfriges“ – den langsamen Satz des Konzertes „Der Frühling“. Die Melodie ist vokal: Man kann sie gut singen. Das Sonett, das Vivaldi der ersten Druckausgabe beigab, spricht vom schlafenden Hirten, der auf blühender Wiese schläft. Die Bratschenstimme hat für den Vortrag noch genauere Anweisungen, als das Sonett: Vernehmlich macht die Bratsche den „bellenden Hund“, während in den Violinen hörbar Blätter und Gräser „lieblich säuseln“. In den schnellen Ecksätzen hingegen tritt uns ganz die feurige Tochter entgegen: Im ersten Satz hält festlich der Frühling Einzug, begleitet von frohem Vogelgesang, säuselnden Quellen und linden Winden. Nach dem sanften Schlaf des Hirten tanzen im dritten Satz Nymphen und Hirten zu den Klängen eines Dudelsacks.

Die Frische des Frühlings auf den Wangen, die Glut des Sommers in den Augen, die reifen Früchte des Septembers in den Brüsten und am Ende ernüchert die winterliche Eiskälte im Herzens - alle Jahreszeiten bemüht das englische Madrigal „**April is in my mistress' face**“, um eine geliebte Frau zu beschreiben. Die Vielfalt der dargestellten (Liebes-)Freuden (und deren freimütige Darstellung) in den europäischen Madrigalen (mehrstimmigen weltlichen Liedern) der Renaissance ist schier unübersehbar: Zwei französische Frauen, die von ihren Männern schwärmen, weil diese sie *nicht einmal schlagen* und *sogar den Haushalt führen* und sich dafür noch vom schnatternden Federvieh verspotten lassen... („**Il est bel et bon**“), das Singen und Sich-Drehen beim Genuss der Weine Clairet, Anjou, Arbois oder eines fetten Schinkens, dazu die „Kriegserklärung“ an die Weinflasche, um nur wenige Beispiele zu nennen. Mit gleichermaßen tänzerischem Gestus kommen die weltliche und geistliche Fassung eines deutschen Liedes dieser Zeit daher: Derselbe musikalische Satz, derselbe Affekt im liebestrunkenen „**Mit Lieb bin ich umfangen**“ wie im dankbaren Gotteslob angesichts der wieder neu erblühenden Pracht im Monat Mai in „**Wie lieblich ist der Maien**“. Weltlicher und sakraler Stil werden hier nicht unterschieden. „To see, to touch, to kiss, to die in sweetest sympathy“, heißt es in John Dowlands berühmtem Madrigal **Come again, (sweet love doth now invite)**. Deutlicher ist die Steigerung Stufe um Stufe hin zum Höhepunkt erotischer Ekstase in der englischen Musik kaum jemals ausgedrückt worden. Man könnte meinen, Dowland sei mit Shakespeare eines Sinnes gewesen, wenn es um die Liebe ging. Das Gegenteil war der Fall. Semper Dowland, semper dolens – „Immer Dowland, immer in Schmerzen“ hat Dowland selbst eine seiner Pavanen für Laute genannt, denn er war ein tief melancholischer Charakter. Elizabethan Melancholy nennt man dieses Phänomen, eine Versenkung in die Vergänglichkeit alles Irdischen, die von den englischen Adligen der elisabethanischen Zeit gleichsam als ästhetisches Prinzip geübt wurde.“ (Quelle: www.kammermusikfuehrer.de/werke/2717/come_again)

In **Ernst Lothar v. Knorrs** – übrigens in Eitorf geboren und in Bonn aufgewachsener Musikhochschul-Lehrer und -Leiter - gelungener **Stilkopie eines „Minneliedes“** schlüpft das lyrische Ich in die Rolle König Konradins, der schon im zarten Alter von 14 Jahren (1266) die achtjährige Tochter Sophia des Markgrafen Dietrich von Landsberg heiratet, auf deren Liebe er zu hoffen scheint... „Ich freue mich auf die Blumen rot, die uns der Frühling bringen will ...“ – auch hier der Frühling als Sinnbild der Liebe.

Erstmalig in diesem Konzert singt der Jugendkonzertchor Bonn auch zwei kurze Frauenchor-Stücke in einer etwas reduzierten Besetzung von erfahreneren jungen Sängerinnen: **Sanctus** und **Agnus Dei** von André Caplet, der in Konkurrenz zu Maurice Ravel 1901 den Rom-Preis gewann: Zarte, filigrane Klänge gesetzt mit einer harmonischen Raffinesse, die den Lehrer Claude Debussy ahnen lässt – eine harmonische Klangwelt, die hier und da auch **Richard Gwilt** in seiner „**Missa**“ inspiriert haben mag. Das Werk ist zu komplex, zu umfangreich und stilistisch zu vielfältig, als dass es hier auch nur annähernd umfassend beschrieben werden könnte. Doch möchte ich das Ohr der ersten Hörer dieser Mess-Vertonung auf einige besondere Schönheiten der Partitur hinlenken, die mit dem zu tun haben, was Mit Bezug auf den Sonatenhauptsatz einmal die „Einheit der Vielfalt“ genannt worden ist. Vertonungen der fünf Missa-Texte Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (mit Benedictus) und Agnus Dei tendieren wegen der Vielfalt der Texte naturgemäß auch zu musikalischer Vielfalt. Dennoch soll bei der Komposition möglichst auch ein in sich stimmiges Ganzes mit vielen rein musikalischen Beziehungen entstehen, sonst wirkt die Musik auf die Dauer ermüdend wie eine Rede, in der immer wieder neue Themen und Gesichtspunkte angeführt werden, ohne das Gesagte je zu vertiefen.

Da ist gleich zu Beginn des **Kyrie** (Herr, erbarme dich) das Gegeneinander des triolischen Klangteppichs des Orchesters (drei Achtel auf jeden Schlag mit taktverschleiernenden Überbindungen) und des Chores, der konsequent zwei Achtel pro Schlag (duolisch) dagegenhält. Es entsteht der Eindruck eines wunderbaren Schwebens, den auf harmonischer Ebene der wiederholte Wechsel der Akkorde e-Moll und C-Dur noch unterstützt. Das Kyrie stellt mit seiner oft wiederholten, stets fallenden melodischen Linie fast eine barock-rhetorische Demutsgeste dar. Das **Christe eleison** zwischen den beiden Kyrie-Bitten bringt dann erst den eigentlichen, ausdrucksstark flehenden Bittruf um Erbarmen. Den Harmoniewechsel des Kyrie, also des Beginns der Messe, greift das **Agnus Dei** (Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünde der Welt) ganz am Schluss der Missa wieder auf. Dadurch entsteht eine enge „harmonisch-motivische“ Beziehung zum ersten Satz (Kyrie), die durch melodische Beziehungen noch verstärkt wird. Besonders das abschließende, beinahe entrückte „Dona nobis pacem“ (Gib uns Frieden) des Agnus Dei greift eindringlich auf diesen charakteristischen Harmoniewechsel des Beginns der Messe zurück, schafft dadurch nach fast einer halben Stunde Musik eine Reminiszenz, eine formale Abrundung und stellt zugleich eine Beziehung zwischen der Bitte um Erbarmen (Kyrie) und der Bitte um Frieden (**Dona nobis pacem** – Schluss des Agnus Dei) her.

Die großen, textreichen Sätze **Gloria in excelsis Deo** (Ehre sei Gott in der Höhe) und **Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem** (Ich glaube an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen) zeichnen sich durch eine Vielfalt an Satztechniken aus. Kurze, wuchtige homophone Blöcke (alle Stimmen spielen und singen synchron denselben Rhythmus) eröffnen beide Sätze. Schnell lockert die Homophonie sich auf, es entstehen polyphone (in allen Stimmen sehr selbstständig gestaltete) Abschnitte, in denen die Chor- und/oder Orchesterstimmen einander wie in einem Kanon nachahmen (imitieren). Das **Gloria** steigert sich mit einem hämmernden „Corta“-Rhythmus (schnelle Figur mit einem längeren und zwei kurzen Tönen) rasch zum Forte und mündet mit den Worten „in excelsis Deo“ in ein Quintfall-Motiv, welches wiederum über fast alle Sätze hinweg zu einem einheitsstiftenden Moment wird, insbesondere aber durch alle Chorstimmen wandernd das Gloria selber beendet und, sich auf den Beginn beziehend, abrundet. Mit einem charakteristischen Quintfall beginnt auch der Sopran-Alt-Kanon gleich nach der homophonen **Eröffnung des Credos**. Im **Gloria** wird der pochende Corta-Rhythmus gleich wieder beim „Gratias agimus tibi“ (Wir danken dir) aufgegriffen, diesmal aber mit nacheinander einsetzenden Stimmen einen Kanon andeutend. Ein weiteres „tektonisches“ Element der Vereinheitlichung stellt ein schlichter Quartgang dar

(vier aufsteigende Tonschritte, die auch fallend und in vielerlei Varianten vorkommen). Im Gloria taucht die Tonfolge in ihrer klarsten und schlichtesten Form gleich nach den Worten „in excelsis Deo“ bei „(et in terra pax) hominibus“ auf (und Friede auf Erden). Wiederum ist es das „Gratias“, welches denselben melodischen Gedanken aufgreift. Das Gloria mündet mit den Worten „Quoniam tu solus Sanctus“ (Denn du allein bist der Heilige) in eine Reprise, d. h. der Anfang des Gloria wird exakt wieder aufgenommen. Gleichsam die Freiheit, die Unabhängigkeit des (Heiligen) Geistes bekundend durchschreitet die sich jeder Beziehung zur Konvention von Dur oder Moll entledigende, gantzönige Passage „Cum Sancto Spiritu gloria Dei Patris“ (mit dem Heiligen Geist zur Ehre Gottes, des Vaters) Amen alle Stimmen des Chores vom Sopran bis zum Bass, satztechnisch auf das folgende Amen vorausweisend.

Richard Gwilt hat sich entschieden, die vielen aneinandergereihten Glaubenssätze des Credo, die kompositorisch nicht leicht als musikalisch überzeugende Einheit zu fassen sind, durch ein permanent fortlaufendes minimalistisches Klanggewebe von vier übereinandergelegten Rhythmuschichten zusammenzufassen. Ein wenig könnte dies als eine Übersetzung in die Sprache des musikalischen Minimalismus unserer Zeit von Mozarts entsprechender Gestaltung v. a. in seinen kleineren Messen gehört werden. Die dem Sinn entsprechende Charakterisierung der einzelnen Sätze übernimmt der Chor. Vom zweistimmigen Kanon ausgehend („Credo“ bis „et ex Patre natum ante omnia saecula“ = aus dem Vater geboren vor aller Zeit) bietet die Chorpartie eine archaisch wirkende Satztechnik zu den eher abstrakten dogmatischen Sätzen „Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero...“ (Gott, von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott...). Konkreter, man möchte sagen: „menschlicher“ wird die Musik wieder mit dem schmerzlich-ausdrucksvollen Sopran-Tenor-Kanon („Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.“ = Der für uns Menschen und zu unserem Heil vom Himmel herabgestiegen ist.)

Das Herzstück des Credo ist dem Chor, der menschlichen Stimme gegeben: „Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.“ (Und er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist, von der jungen Frau Maria und ist Mensch geworden.) In wunderbaren, ja wunderlichen Harmonien, die an Werke des späteren Gesualdo oder di Lasso erinnern, wird hier die Menschwerdung Gottes musikalisch zelebriert. Es folgt der dissonante Aufschrei des „Crucifixus“ (Er ist gekreuzigt worden für uns.) Eigentümlich, wie die nun folgende fallende Ganztonleiter (vgl. Gloria) zum Text „sub Pontio Pilato“ (unter Pontius Pilatus) hier einen Ausdruck von Anklage und Gnadenlosigkeit annimmt, die man doch am Ende des Glorias (Cum Sancto Spiritu) so anders hört. Wie eine barocke „Hypotyposis“ – eine gleichsam „malende“ Figur – stellt die Melodie die Auferstehung dar bei den Worten „et resurrexit“ (und er ist auferstanden). Nach einem Rückgriff auf die archaische Satzstruktur des „Deum de deo...“ bei den Glaubenssätzen „Et in Spiritum Sanctum...“ (Und - ich glaube - an den Heiligen Geist...) schließt das Credo mit einem letzten, in unregelmäßigen Abständen einsetzenden Kanon, über den eine ausdrucksstarke, rhetorisch ausgearbeitete erste Violinstimme gelegt ist: Confiteor in unum baptisma in remissionem peccatorum... (Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden...).

Das **Sanctus** (Heilig) mit **Benedictus** (Hochgelobt), der vierte Teil des „Ordinarium Missae“ (das sind die fünf regelmäßigen, also in jedem Gottesdienst, jeder Messe gesprochenen Texte), beginnt klang- und prachtvoll mit dem Tutti von Streichern und Chor. Die konsequent in großen Terzen abwärts schreitenden Dreiklänge (As-Dur, E-Dur, dann C-Dur, As-Dur, dann E-Dur, C-Dur) greifen ein Harmonieschema des sehr verinnerlichten „**Et incarnatus**“ auf, entfalten hier jedoch eine immens extrovertierte Wirkung; wieder eine über die Satzgrenzen hinausreichende, einheitsstiftende Verknüpfung – bei gegensätzlicher ausdrucksmäßiger Wirkung. Jeweils im zweiten, forte gesungen Akkord der Endsilbe „(Sanc)-tus“ beginnt das Orchester quasi rhapsodisch die Harmonie in einer großen dynamischen und melodischen dreitaktigen Wellenbewegung figurativ auszuführen. Dabei erklingt exakt die rhythmische Überlagerung des Klangteppichs der Glaubenssätze des **Credo** (**Deum de Deo**...). Wieder eine klare satzübergreifende Beziehung. Nach den drei,

den Text entsprechenden Anrufungen folgen drei weitere Anrufungen mit demselben Harmonieschema, diesmal zusammengedrängt auf nur drei Takte, was eine immense Steigerung bewirkt. Nach einem weiteren „rhapsodischen Klangfeld“ erreicht der letzte dreimalige Heilig-Ruf seinen Höhepunkt. Das Harmonieschema bleibt, aber der Ambitus (Umfang) des Chorklanges ist erweitert. Archaisierend wieder die Anrufung des alttestamentarischen Gottes (**Dominus, Deus Sabaoth**) in parallel geführten Chor- und Streicherstimmen. Das Kanon-Thema des nun beginnenden „**Pleni sunt coeli et terra gloria tua**“ (Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit) verbindet zwei längst vertraute Elemente miteinander: den steigenden Quartgang und die fallende Quinte. Der Quartgang, durch Wiederholung zur Tonleiter ausgebaut, tritt zur freien Fortführung des A-cappella-Kanons in der einsetzenden Orchesterbegleitung hinzu und trägt zur abschließenden Steigerung bei. Verhalten, in einem gemäßigt schnellen Dreiertakt kommt eher als Klangfläche denn als Tanz das **Hosanna** daher, steigert sich dann aber doch bis zur Ekstase des „in excelsis Deo“. Das **Benedictus**, in langsamem Pulsschlag-Tempo quasi rhapsodisch mit der Solovioline beginnend, ist sowohl in den ausdrucksvollen Sopran-Solo-Kantilenen als auch in den folgenden, kanonartig einsetzenden Tutti-Stimmen vom Quintfall geprägt; das „Pleni sunt caeli“ - Thema verbindet die Chorstimmen wieder den Quartgang mit dem Quintfall. Wieder wird bei erstaunlichem Affekt-Wechsel eine enge musikalisch-motivische Verbindung geschaffen. Die Sopran-Solostimme begleitet das Orchester mit der Vorwegnahme des ausdrucksstarken Hauptmotivs des **Agnus Dei**. So entsteht eine äußerst dichte Beziehung des **Benedictus** zum abschließenden **Agnus Dei**. Dasselbe Motiv prägt eine der vier Rhythmus-Schichten des Klangteppichs der Begleitung (ähnlich wie im Credo und Sanctus) der Tutti-Stimmen beim Text „(**Benedictus**) qui venit in nomine“ (hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn), wodurch dieser Abschnitt wiederum sehr eng zum **Credo** und **Sanctus** in Beziehung steht.

Die Partitur der „Missa“ von Richard Gwilt ist ein Text im eigentlichen Sinne des Wortes: Ein „Gewebe“. Jeweils auf den Sinn der Worte unmittelbaren Bezug nehmend realisiert sie zugleich ein Netz von musikalischen Beziehungen, melodischen, rhythmischen und harmonischen, das sich kunstvoll über alle Sätze erstreckt und so der Text-bedingten Heterogenität oder Ideenvielfalt musikalisch stark einheitsstiftende Elemente entgegensetzt. Die Musik ist im besten Sinne „Dienerin des Textes“, sie bringt seine Affekte zum Ausdruck, sie legt Bedeutungen und Deutungen nahe. Und zugleich entwickelt sie sich durch stark innermusikalische Gestaltungskräfte zu einem rein-musikalisch Ganzen, das man symphonisch nennen könnte.

Die **Pavan** (ursprünglich „Pavin“) von **John Jenkins**, vermutlich um 1640 entstanden, ist reine Instrumentalmusik – sie hat keinen notierten Text. In ihrer eher rückwärtsgewandten Art könnte sie allerdings ein instrumental ausgeführtes „Madrigal“ sein (ein Stück weltlicher Vokalmusik, ein kunstvoll mehrstimmig gesetztes Lied). Es war in der Zeit der frühen (komponierten) Instrumentalmusik durchaus üblich, vokale Kompositionen beliebig mit Stimmen und Instrumenten auszuführen bis hin zur rein instrumentalen Besetzung. Aus dieser Praxis ist wohl die frühe „Orchestermusik“ eigentlich erst entstanden. Ähnliches ließe sich auch von **Purcells** „**In Nomini**“ sagen: Schon zur Zeit der Entstehung (1680) waren solche „Fantasien“ eigentlich Antiquitäten. Der Titel selber stellt schon den Bezug zu einer alten Vokalmusik her, einer Messe von John Taverner (ca. 1490 – 1545), dessen Vertonung der Textstelle „in nomine Domini“ (im Namen des Herrn) zu über hundert Fantasien mit diesem Titel inspirierte, und immer wird Taverners melodische Phrase verwendet. Purcell, als Affekt-bezogener Barockkomponist, geht hinsichtlich des Ausdrucks der Musik bis an die Grenze des in dieser Musikform Sagbaren.

Ähnliche einheitsstiftende Prinzipien sind durchaus auch in Henry Purcells und John Jenkins Ensemble-Stücken am Werk, die noch hörbar der Vokalmusik der europäischen Renaissance verbunden sind. Zugleich ließe sich von dieser Musik schon sagen, was Goethe zum Streichquartette der Wiener Klassik anmerkte: Es sei eine wie Unterhaltung zwischen vier vernünftigen Menschen.

Irmgard Schaller, Richard Gwilt, Sebastian Gwilt, Violine
Laura Johnson, Viola
Sibylle Huntgeburth, Eglantine Latil, Cello
Francesco Terra, Kontrabass