

uni

AKADEMISCHE
MUSIKPFLEGE
DER
UNIVERSITÄT
HAMBURG

hh

UNIVERSITÄTSKONZERT

Mittwoch, 24. Juni 1998 - 20 Uhr -

Hauptkirche St. Nikolai am Klosterstern

Werke für Chor und Orgel

Programmheft

Zoltán Kodály

Laudes Organi

(1966)

Johannes Brahms

Präludium und Fuge g-moll

Geistliches Lied op. 30

(1864)

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb op. 30

(1943)

Gabriel Fauré

Cantique de Jean Racine op. 11

(1865)

Ausführende:

Marina Zagorski, Orgel

Chor und Orchester der Universität Hamburg

Leitung:

Bruno de Greeve

Einleitung:

Chor und Orchester der Universität Hamburg gehören zur Akademischen Musikpflege der Universität Hamburg. Mitglieder aller Fachbereiche gehören Chor und Orchester an. Aber auch andere interessierte Laien, die Freude daran haben, in intensiver Probenarbeit Chor- oder Orchesterwerke einzustudieren, können teilnehmen. Solopartien werden in der Regel ausgebildeten Sängern oder Instrumentalisten anvertraut. Gewöhnlich finden pro Jahr zwei Universitätskonzerte statt, jeweils zum Abschluß des Sommer- und des Wintersemesters. In den Semesterferien ruht die Probenarbeit. 1961 von Professor Jürgen Jürgens gegründet, stehen Chor und Orchester seit dem Frühjahr 1993 unter der Leitung von Musikdirektor Professor Bruno de Greeve.

Anders als angekündigt wird **Marina Zagorski** die Orgel spielen. Marina Zagorski ist in Rußland geboren und aufgewachsen. Sie erhielt ihre musikalische Ausbildung am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium und in Nishni Nowgorod (Musikwissenschaft und Orgel). 1991 setzte sie ihre Ausbildung an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover (Kirchenmusik-B) fort; z.Zt. studiert sie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg (Kirchenmusik-A). Von 1994-1997 arbeitete sie als Organistin und Kantorin in Hannover, seit 1997 in gleicher Funktion an der St. Paulus-Kirche in Hamburg-Harburg. Marina Zagorski ist Preisträgerin zahlreicher Orgelwettbewerbe.

Zum Chorkonzert

von *Bruno de Greeve*□

... wieder einmal anders, diesmal: nicht wie sonst Uniorchester und Orchester zusammen auf der Bühne - das Uniorchester ist bereits am vergangenen Donnerstag im Auditorium maximum mit einem sinfonischen Programm (einschließlich einem Solo-Violoncellokonzert) aufgetreten.

Heute der Chor: zwar ohne Orchester, doch nicht ganz ohne Begleitung - weil *a capella* bei einer Anzahl von über 100 Sängern doch ein ziemliches Problem ist - also mit Orgel. Dabei ist es uns gelungen, Werke für Chor und Orgel zusammenzubringen, die jenseits der üblichen Kirchenmusik angesiedelt sind, letztere gehört - obwohl auch sehr schön - in einen liturgischen Rahmen oder hat innerhalb eines Gottesdienstes ihren Platz.

Jetzt ein Programm mit bekannten Meistern, aber mit reizvollen Überraschungen, wie wir hoffen, weil es sich um ausgefallene Kompositionen handelt, die man von ihnen eigentlich nicht erwartet. Dabei darf auch die ansonsten meist "dienende" Orgel zuweilen eine autonome, "tonangebende" Funktion übernehmen - das zeigte sich bei der Probenarbeit mit den unterschiedlichen, im Besitz der Universität befindlichen Orgeln deutlich.

Über die Orgel

von *Wiebke Preuß*

Das griechische *organon* war die Bezeichnung für *Werkzeug* oder *musikalisches Instrument*, daher auch für die Orgel.

Die Orgel wird heute überwiegend als Instrument in Kirchen verwendet. Das war jedoch nicht immer so. Das früheste Modell der Orgel wurde im 3. Jahrhundert v. Chr. von Ktesibios, einem Ingenieur aus Alexandrien gebaut (andere Quellen datieren die Erfindung der Orgel desselben Mannes auf 170 v. Chr.). Bei diesem Instrument wurde der Luftdruck durch das Gewicht von lastendem Wasser erzeugt und reguliert. Die Tasten zum Auslösen der Ventile waren so groß, daß

man sie mit Fäusten schlagen mußte. Diese sog. Wasserorgeln (Hydraulis) klangen laut und waren im Circus und im Amphitheater sehr beliebt. Insbesondere bei Gladiatorenkämpfen spielte die Wasserorgel wegen ihres gewaltigen Klangs eine bedeutende Rolle. Ihr Einsatz bei rein weltlichen Anlässen - in der Unterhaltungsmusik des Altertums - verlor sich erst im Mittelalter.

Im 8. und 9. Jahrhundert tauchten Orgeln wieder in Europa auf. Byzantiner und Araber brachten sie für Pippin und Karl d. Großen als Geschenke mit. Karl d. Große überließ seine Orgel dem Dom zu Aachen, doch zu der Zeit gab es Widerstände gegen instrumentale Kirchenmusik. Die menschliche Stimme erschien den Kirchenväter als das einzig angemessene Instrument, um den Schöpfer zu verherrlichen.

Allmählich fand jedoch die Orgel ihren festen Platz in der Kirche. Die zunehmende Bedeutung der Orgel in der Kirchenmusik kann in Zusammenhang mit der sich zwischen dem 9. und dem 12. Jh. entwickelnden Mehrstimmigkeit gebracht werden. Tasteninstrumente, insbesondere aber die Orgel, ermöglichen wie kein anderes Instrument die Darstellung mehrstimmiger Klänge (vgl. *"vernimm den Chor der Orgel ... wie er lieblich singt und spielt"* im *Lobgesang der Orgel* aus dem 12. Jh., den Kodály vertont hat). Jeder Finger kann im Prinzip eine Stimme übernehmen. Die Orgel wurde zum idealen "stützenden" Begleiter mehrstimmigen Chorgesangs zum Lob Gottes. Sie erhielt ihren Platz gegenüber dem Chor, und sie übernahm im Laufe der Zeit selbständige liturgische Funktionen im Gottesdienst.

Vom 13. - 15. Jh. wurden die Orgeln wesentlich weiterentwickelt. Zwischen 1500 und 1800 bildeten sich in Europa verschiedene Orgelbaustile heraus, die charakteristische Registerklänge aufwiesen. So erreichten Orgelbauer in Italien durch weite Mensurierungen der Labialstimmen (Lippenstimmen) einen weicheren Klang als den der herben Prinzipale der Norddeutschen. Spaniens Orgeln zeichneten sich durch reiche Besetzung der Lingualstimmen (Zungenstimmen) aus, die horizontal mit der Pfeifenöffnung zum Kirchenschiff hin aufgestellt wurden, sie hatten einen direkten und strahlenden Klang.

Im 17. und 18. Jh. erreichte die Orgelbaukunst ihren Höhepunkt. In dieser Zeit entstanden bedeutende Orgelwerke von Komponisten wie Gabrieli und Frescobaldi in Italien, Couperin in Frankreich und Buxtehude, Pachelbel und Bach in Deutschland. Deutsche Orgeln waren damals Instrumente handwerklicher Vollkommenheit und von ausgezeichnetem Klang. Mit der räumlichen Bindung der großen Orgeln an die Kirche verstärkte sich zugleich ihre Bestimmung als Instrument im Gottesdienst in ganz Europa.

Im 19. Jh. machte sich, eng verbunden mit dem Niedergang des kultischen Lebens der Kirche, auch ein Verfall des Orgelbaus bemerkbar. Man entfernte sich immer mehr von den Eigenheiten des Instrumentes und baute dynamisch gestaffelte Riesenorgeln, von dem Wunsch geleitet, ein Orchester imitieren zu können. Derartige Orgeln wurden im 20. Jh. in Kino-, Film- und Unterhaltungsmusik gespielt. Diese Entwicklung fand ihre Fortsetzung in der Konstruktion elektrischer oder elektronischer Orgeln, die streng genommen keine Orgeln mehr sind, sondern eigenständige Instrumente.

Heute bemüht man sich im kirchlichen Raum und auch im Konzertsaal wieder um die echte Orgel. So wurden beispielsweise, angeregt durch A. Schweitzer und W. Gurlitt, Barockorgeln in Freiburg/Br. rekonstruiert. Von 47 bekannt gewordenen Orgeln der Familie Silbermann konnten 30 mehr oder weniger original bewahrt oder wiederhergestellt werden (z.B. die Orgel in der Hofkirche von Dresden, die zwischen 1750-53 gebaut wurde); kürzlich hat man die Orgel des ebenfalls berühmt gewordenen Orgelbauers Arp Schnitger der St. Jacobi-Kirche in Hamburg restauriert. Dabei und im Zusammenhang mit Forschungsarbeiten gewann man Richtlinien für den modernen Orgelbau, der wieder den spezifischen Eigenschaften des Instrumentes berücksichtigt.

Jede Orgel ist ein einzigartiges Instrument, da sie sich in die Akustik und die Architektur des Gebäudes, in dem sie steht, einfügen muß. Die Akustik des Raumes steht in einer besonders engen Beziehung zur Orgel. Der Klang des Instruments wird durch die Stärke des Widerhalls, die wiederum vom Raum abhängig ist, entscheidend beeinflusst.

Die Orgel in der Hauptkirche St. Nikolai steht nicht, wie in vielen anderen Kirchen, auf der Empore, sondern sie ist an der Außenwand aufgehängt; die Pfeifenanordnung in dem geschwungenen Raum läßt den Eindruck "hintereinander aufgetürmte(r) Segel (schwebender) himmlischer Schiffe" entstehen (Bischof D. Wölber anläßlich der Orgelweihe 1966). Das Werk der

Orgel hat 63 Register mit 5164 Pfeifen. Die größte hat eine Länge von 6,18 m, die kleinste mißt nur 6 Millimeter.

Kodály, Zoltán und sein Werk

von Wiebke Preuß

* Kecskemét (Ungarn) 16. 12. 1882, † Budapest 6. 3. 1967

Kodály studierte in Budapest bei H. Koessler. Mit Bela Bartók sammelte und erforschte er systematisch Volksweisen, erst im ungarischen Raum, später im Balkan und in Nordafrika. Er promovierte mit einer Arbeit *Über Strophenbau im ungarischen Volkslied*. 1956 erschien ein Buch mit dem Titel *Die ungarische Volksmusik*. Seit 1907 war Kodály Hochschullehrer in Budapest, nach dem 1. Weltkrieg für kurze Zeit zugleich Vizedirektor, daneben arbeitete er als Musikkritiker an ungarischen und ausländischen Zeitschriften, als Dirigent und Lektor an der Universität.

Kodály verwandte in seinen Kompositionen die Formen, Harmonien, Rhythmen und Melodien ungarischer Volksmusik. Nach 1945 entwickelte er für die Staatsschulen Ungarns einen Lehrplan für Musikerziehung. Seine Methode, die auf dem Singen von Liedern volksmusikalischen Charakters gründet, wurde von Schulen in vielen Ländern übernommen.

Zu seinen bekanntesten Werken zählen *Psalmus Hungaricus* (1923) für Tenor, Chor und Orchester - eine Verherrlichung Ungarns zum Gedenktag der 50jährigen Vereinigung der Städte Buda und Pest, die Oper *Háry János* (1926), *Tänze von Galánta* (1933) für Orchester sowie als Beitrag zur sakralen Musik das *Tedeum von Budavar* (1936) und die *Missa Brevis* (1945).

Laudes Organi ist ein Spätwerk Kodálys. Der *Lobgesang der Orgel* wurde 1966 für eine nationale Versammlung der Gilde amerikanischer Organisten in Atlanta komponiert. Kodály verwendet in seinem Werk für gemischten Chor und Orgel, das er eine "Phantasie" nennt, eine alte Sequenz aus dem 12. Jh. - das sind gleichlange rhythmisch-hymnische Verse, die jeweils auf dieselbe Melodie gesungen wurden - und zwar aus dem Engelberg-Kloster in der Schweiz.

In einem ausgedehnten Vorspiel präsentiert sich das Objekt der Lobeshymne erst einmal selbst, um dann die vierstimmige Sequenz des Chores zu untermalen. Dann nehmen Chor und Orgel ein Zwiegespräch auf: in einem kurzen solistischen Zwischenspiel scheint die Orgel den Anweisungen des Chores zu folgen, die "hohen", "mittleren" und "tiefen" Stimmen "lyrisch", "beweglich", "erfreulich" und "singbar" erklingen zu lassen (vgl. den Text der Sequenz). Und der Chor quittiert das Solo der Orgel mit großem Lob "Mit solcher Melodie ... gefällst Du dem Volk", mehr noch, sie sei wert, Gott gesungen zu werden - und zur Ehre Guido von Arezzos (der Benediktinermönch und Musikgelehrter war, im 11. Jh. die Notenlinien erfand und die musikalischen Unterrichtsmethoden wesentlich verbesserte). "Es geschehe. Amen."

Laudes organi

(Sequenz aus dem 12. Jh.)

Audi chorum organicum
instrumentum musicum
Modernorum artificum
documentum melicum
Canentem ludere amabiliter
Canere laudabiliter
Docens breviter
leniter, utiliter,

Lob der Orgel

Vernimm den Chor der Orgel,
Musikinstrument
der modernen Künstler,
wie er ein lyrisches Beispiel
lieblich singt und spielt,
lobenswert singt,
in knapper Form lehrt,
sanft, nützlich,

dulciter, humiliter

Ideo persuadeo
hic attendere
Jubeo commoneo
haec apprendere
mentifigere humiliter

Musice! milites te habiles
usum exercites
Artem usites
Habilem corpore te prebeas
facilem pectore te exhibeas
Follibus provideas
bene flautes habeas
Istare praetereas
Diligenter caveas
His prae habitis
sonum elice doctis digitis
modum perfice
neumis placitis

Gravis chorus succinat
Qui sonorus buccinat
Vox acute concinat
Choro chorus succinat
Diafonico et organico
Nunc acutas moveas
Nunc ad graves redeas
modo lyrico

Nunc per voces medias
transvolando salias,
saltu melico manu mobili,
delectabili, cantabili.

süß und demütig.

Deshalb fordere ich auf,
hier achtsam zu sein.
Ich mahne und erinnere daran,
dies zu erfassen
und es sich im Geiste einzuprägen, in Demut.

Musiker! Diene und vervollkomme Dich,
übe Dich im Spiel
und gebrauche die Kunst oft.
Erweise Dich als körperlich beweglich
und von heiterem Gemüt.
Sorge für den Blasebalg,
damit Du gute Pfeifen hast,
hüte Dich sorgfältig,
dies zu übergehen.
Nachdem dies vollbracht ist,
locke den Klang hervor mit verständigen
Fingern,
erschaffe die Melodie
aus gefälligen Neumen.

Der tiefe Chor stimme ein,
der klangvoll „trompetet“.
Die helle Stimme ertöne,
der Chor begleite den Chor,
zweistimmig und harmonisch.
Einmal bewege die hohen,
dann kehre zu den tiefen Stimmen zurück,
auf lyrische Weise.

Jetzt durch die mittleren Stimmen
spring im Vorübereilen,
mit lyrischer Bewegung und beweglicher,
erfreulicher, singbarer Hand.

Über Benjamin Britten (* Lowestoft 22. 11. 1913, † Aldeburgh 4. 12. 1976) und *Rejoice in the Lamb*

von Meike Stewen

Britten erhielt seine musikalische Ausbildung am Royal College of Music in London. Von 1939 bis 1942 lebte Britten in Kanada und den Vereinigten Staaten von Amerika. Hier entstand sein Violinkonzert (op.15, 1939) und seine *Sinfonia da Requiem* (op.25, 1941). Er schuf eine Reihe von Opern, die Eingang in das Repertoire der Opernhäuser fanden, so z.B. *Peter Grimes*, (1945), *Der Raub der Lukretia*, (1946), *Billy Budd* (1951), *Ein Sommernachtstraum* (1960) oder *Tod in Venedig* (1973). Neben Opern schrieb er Schauspiel- und Filmmusik, Liederzyklen und Musik für Kinder, so z.B. *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946). Er komponierte auch kantatenähnliche Werke, die er "church parables" (Kirchenparabeln) nannte. Zu diesen zählen besonders *Noyes Fludde* (1958) und *The Prodigal Son* (1968). Sein *War Requiem*, das er 1962 schrieb, ist ein groß angelegtes Chorwerk nach Versen des britischen Dichters Wilfred Owen.

Rejoice in the Lamb, op. 30 gehört zu den "Kirchenparabeln" Brittens. Als Reverend Canon Walter

Hussey 1943 ein Stück zum fünfzigjährigen Jubiläum seiner Kirche, der St. Matthew's Church in Northampton, in Auftrag geben wollte, trat er zunächst an den englischen Komponisten William Walton heran. Dieser erteilte ihm jedoch eine Absage, und so wandte sich Hussey statt dessen an den damals neunundzwanzigjährigen Benjamin Britten, der gerade erst von einem längeren Aufenthalt in den Staaten zurückgekehrt war. Britten schlug Hussey für diesen festlichen Anlaß "etwas Lebhaftes" vor und wählte Auszüge aus dem antiphonalen Lobgedicht *Jubilate Agno* von Christopher Smart (1722-71) aus, das er zu der Festkantate *Rejoice in the Lamb* für Orgel, Chor und vier Solisten vertonte.

Obgleich zwischen 1758/9 und 1763 geschrieben, war *Jubilate Agno* erst 1939 veröffentlicht worden. In einer privaten Londoner Nervenheilanstalt hatte der englische Dichter Smart dieses Werk verfaßt, das jahrelang als bloße Fallstudie dichterischen Wahnsinns gehandelt wurde. Nun jedoch, gegen Mitte des 20. Jh., entdeckte auch die Literaturkritik *Jubilate Agno* und zeigte sich fasziniert von dessen Gratwanderung zwischen Genie und Wahnsinn, von der scheinbar sinnlosen Aneinanderreihung ungewöhnlicher Lobpreisungen. Das Gedicht lobt und preist Jesus, das „Lamm Gottes“, und zelebriert die göttliche Allgegenwart in den Dingen und Lebewesen dieser Welt. Eines der bemerkenswertesten Beispiele hierfür liefern die Zeilen, in denen Smart seinem Kater Jeffry als Diener des lebendigen Gottes („*the servant of the Living God*“) huldigt.

Britten vertonte die von ihm ausgewählten Verse zu einer ca. siebzehnminütigen Kantate. Für Chor, Solisten und die zurückhaltende Orgelbegleitung schrieb er rhythmisch exakte, einfache Melodien, in denen sich zum ersten Mal der Einfluß des englischen Komponisten Purcell (17. Jh.) auf Britten's Musik bemerkbar machte.

Trotz der relativen Kürze des Stücks läßt sich *Rejoice in the Lamb* in zehn deutlich voneinander zu unterscheidende Abschnitte gliedern, die durch ihre vielfältigen musikalischen Stimmungen die Heterogenität der Textgrundlage wiedergeben: Nach dem einleitenden feierlichen Unisono-Gesang des Chores um den Grundton C werden nach einem Tempowechsel zu schwungvoller Musik verschiedene Personen aus dem Alten Testament aufgerufen, Gott zu lobpreisen. Hierauf findet diese erste Chorsequenz in einem ruhigen, ekstatischen „*Hallelujah from the heart of God*“ ihren vorübergehenden Abschluß. Es folgen drei Soli, die nacheinander Smarts Kater Jeffry (Sopransolo), seiner Widersacherin, der tapferen Maus (Altsolo), und den Blumen (Tenorsolo) gewidmet sind. Gegen die bisherigen Lobgesänge hebt sich die nun ansetzende leidenschaftliche Klage des Chors ab: Hier geht der Dichter auf sein Leiden ein, von dem ihn jedoch Christus erlösen wird. Ein getragenes Baßsolo liefert Auszüge aus Smarts mystischem Alphabet (z. B. „*For M is musick and therefore he is God*“) und schafft eine Überleitung zu einem sehr fröhlichen und lebhaften Chorgesang über verschiedene Musikinstrumente, die ebenfalls mit ihren Klängen Gott preisen. Die Wiederholung des Halleluja-Gesangs nach Art des *ritornello* (aus der Kirchenmusik des 17. Jh. bekannt) läßt das Werk schließlich auf einer zuversichtlichen, positiven Note enden.

Trotz dieser rapide wechselnden Stimmungen sind die einzelnen Teile von *Rejoice in the Lamb* durch ein immer wiederkehrendes musikalisches Motiv miteinander verbunden. Durch das gesamte Stück zieht sich in verschiedenen Variationen eine Figur, die sich aus einer fünftönigen aufsteigenden Tonleiter und einem nachfolgenden Dreiklang zusammensetzt: Diese einfache Figur, auf der auch zahlreiche Volks- und Kinderlieder basieren, vermittelt in Britten's Komposition den Eindruck kindlicher Unschuld und/oder den eines kindlichen Geistes, wie er auch in Smarts Gedicht *Jubilate Agno* zum Ausdruck kommt.

Mit *Rejoice in the Lamb* hat Benjamin Britten, berühmt für seine Sensibilität in der Auswahl von Textgrundlagen, ein Meisterwerk der vertonten Dichtung geschaffen. Die Uraufführung des Werkes fand am 21. September 1943 in der St Matthew's Church, Northampton, unter der Leitung von Benjamin Britten selbst statt.

Jubilate Agno (Rejoice in the Lamb)

Words: Christopher Smart (1722-1771)

CHORUS:

Rejoice in the Lamb, O ye Tongues;
give the glory to the Lord,
and the Lamb.
Nations, and languages,
and every Creature
in which is the breath of Life.
Let man and beast appear before Him,
and magnify His name together.
Let Nimrod, the mighty hunter,
bind a Leopard to the altar
and consecrate his spear to the Lord.
Let Ishmael dedicate a Tyger,
and give praise for the liberty
in which the Lord has let him at large.

Let Balaam appear with an Ass,
and bless the Lord his people
and his creatures for a reward eternal.
Let Daniel come forth with a Lion,
and praise God with all his might
through faith in Christ Jesus.
Let Ithamar minister with a Chamois,
and bless the name of Him,
that cloatheth the naked.
Let Jakim with the Satyr
bless God in the dance,
dance, dance, dance.
Let David bless with the Bear -
the beginning of victory to the Lord -
to the Lord,
the perfection of excellence -
Hallelujah from the heart of God,
and from the hand
of the artist inimitable,
and from the echo
of the heavenly harp
in sweetness magnificent and mighty.

TREBLE SOLO:

For I will consider my Cat Jeffry.
For he is the servant of the Living God,
duly and daily serving Him.
For at the first glance
of the glory of God in the East
he worships in his way.
For this is done
by wreathing his body
seven times round
with elegant quickness.
For he knows that God is his Saviour.
For God has blessed him

Erfreut euch in dem "Lamm Gottes"

CHOR:

Freuet euch in Gott, oh ihr Zungen;
gebet dem Herrn die Ehre
und dem Lamm.
Völker und Sprachen
und jede Kreatur,
in der der Odem des Lebens ist.
Laßt Mensch und wildes Tier vor Ihm erscheinen,
und zusammen seinen Namen preisen.
Laßt Nimrod, den gewaltigen Jäger,
einen Leoparden an den Altar binden
und seinen Speer dem Herrn weihen.
Laßt Ismael einen Tiger weihen
und Lob darbringen für die Freiheit,
In die der Herr ihn auf freien Fuß gesetzt hat.

Laßt Balaam mit einem Esel erscheinen
und preisen den Herrn, sein Volk
und seine Kreaturen, für einen ewigen Lohn.
Laßt Daniel mit einem Löwen herbeikommen,
und Gott mit seiner ganzen Macht rühmen,
durch Glauben an Christus Jesus.
Laßt Ithamar mit einer Gemse vor die Gemeinde treten
und den Namen dessen preisen,
der die Nackten kleidet.
Laßt Jakim mit einem Satyr
tanzend Gott preisen,
tanzt, tanzt, tanzt.
Laßt David mit einem Bären rühmen -
der Anfang des Sieges für den Herrn -
dem Herrn,
die vollkommene Erhabenheit -

Halleluja aus dem Herzen Gottes,
und von der Hand
des unnachahmlichen Künstlers,
und vom Echo
der himmlischen Harfe,
in großartiger und erhabener Zartheit.

SOPRAN SOLO:

Denn ich will meinen Kater Jeffry betrachten.
Denn er ist der Diener des Lebendigen Gottes,
gebührend und täglich dient er ihm.
Denn beim ersten Anblick
der Herrlichkeit Gottes im Osten
betet er auf seine Weise an.
Denn dies tut er,
indem er seinen Körper windet
sieben Mal um sich herum
mit eleganter Schnelligkeit.
Denn er weiß, daß Gott sein Retter ist.
Denn Gott hat ihn gesegnet

in the variety of his movements.
For there is nothing sweeter
than his peace when at rest.
For I am possessed of a cat,
surpassing in beauty,
from whom I take occasion
to bless the Almighty God.

ALTO SOLO:

For the Mouse is a creature
of great personal valour.

For - this is a true case -
Cat takes female mouse -
male mouse will not depart,
but stands threat'ning and daring.
..... If you will let her go,
I will engage you,
as prodigious a creature as you are.
For the Mouse is a creature
of great personal valour.
For the Mouse is of
an hospitable disposition.

TENOR SOLO:

For the flowers are great blessings.
For the flowers are great blessings.
For the flowers have their angels,
even the word of God's Creation.
For the flower glorifies God.
and the root parries the adversary.
For there is a language of flowers.
For flowers are peculiarly
the poetry of Christ.

CHORUS:

For I am under the same accusation
with my Saviour -
for they said,
he is besides himself.
For the officers of the peace
are at variance with me,
and the watchman smites me
with his staff.
For the Silly fellow! Silly fellow,
is against me,
and belongeth neither to me
nor to my family.
For I am in twelve HARSHIPS
but He that was born of a virgin
shall deliver me out of all.

RECITATIVE (BASS SOLO) AND CHORUS:

For H is a spirit
and therefore he is God.
For K is king,
and therefore he is God.
For L is love
and therefore he is God.

mit der Vielfalt seiner Bewegungen.
Denn es gibt nichts Süßeres
als seinen Frieden, wenn er ruht.
Denn ich bin „besessen“ von einem Kater
von übergroßer Schönheit,
Der mir Gelegenheit gibt,
den Allmächtigen Gott zu preisen.

ALT SOLO:

Denn die Maus ist eine Kreatur
von großer persönlicher Tapferkeit.

Denn - und dies ist ein wahrer Fall -
Katze fängt weibliche Maus -
männliche Maus wird nicht weggehen,
sondern steht drohend und kühn da.
..... Wenn du sie wegläßt,
werde ich angreifen,
auch wenn du eine großartige Kreatur bist.
Denn die Maus ist eine Kreatur
von großer persönlicher Tapferkeit.
Denn die Maus ist
von gastfreundlicher Veranlagung.

TENOR SOLO:

Denn die Blumen sind ein großer Segen.
Denn die Blumen sind ein großer Segen.
Denn die Blumen haben ihre Engel,
sogar die Worte von Gottes Schöpfung.
Denn die Blume ehrt Gott
und die Wurzel wehrt den Gegner ab.
Denn es gibt eine Sprache der Blumen.
Denn Blumen sind auf besondere Weise
die Poesie Christi.

CHOR:

Denn ich stehe unter derselben Anklage
wie mein Retter -
Denn sie sagten,
er stehe neben sich.
Denn die Stifter des Friedens
stehen im Widerspruch zu mir,
und der Wächter packt mich
mit seinem Stab.
Denn der alberne Kerl! Der alberne Kerl!
ist gegen mich
und gehört weder zu mir,
noch zu meiner Familie.
Denn ich bin in zwölf NÖTEN,
er aber, der von einer Jungfrau geboren,
wird mich aus allem erlösen.

RECITATIV (BASS SOLO) UND CHOR:

Denn H ist ein Geist,
und daher ist er Gott.
Denn K ist König,
und daher ist er Gott.
Denn L ist Liebe,
und daher ist er Gott.

For M is musick
and therefore he is God.

For the instruments are by their rhimes.
For the Shawm rhimes
are lawn fawn and the like.
For the shawm rhimes
are moon boon and the like.
For the harp rhimes
are sing ring and the like.
For the harp rhimes
are ring string and the like.
For the cymbal rhimes
are bell well and the like.
For the cymbal rhimes
are toll soul and the like.
For the flute rhimes
are tooth youth and the like.
For the flute rhimes
are suit mute and the like.
For the Bassoon rhimes
are pass class and the like.
For the dulcimer rhimes
are grace place, beat heat and the like.
For the Clarinet rhimes
are clean seen and the like.
For the trumpet rhimes
are sound bound and the like.

For the TRUMPET of God
is a blessed intelligence
and so are all the instruments
in HEAVEN.

For GOD the Father Almighty
plays upon the harp
of stupendous magnitude and melody.
For at that time malignity ceases
and the devils themselves are at peace.
For this time is perceptible to man
by a remarkable stillness and serenity of
soul.

CHORUS:
Hallelujah from the heart of God,
and from the hand
of the artist inimitable,
and from the echo
of the heavenly harp
in sweetness magnificent and mighty.

Denn M ist Musik,
und daher ist er Gott.

Denn die Instrumente sind durch ihre Reime.
Denn die Reime der "shawn" (Schalmei)
sind „lawn fawn“ und dergleichen.
Denn die Reime der Schalmei
sind "moon boon“ und dergleichen.
Denn die Reime der Harfe
sind „sing ring“ und dergleichen.
Denn die Reime der Harfe
sind "ring, string“ und dergleichen.
Denn die Reime des Beckens
sind „bell well“ und dergleichen.
Denn die Reime des Beckens
sind "toll soul“ und dergleichen.
Denn die Reime der Flöte
sind „tooth youth“ und dergleichen.
Denn die Reime der Flöte
sind "suit mute“ und dergleichen.
Denn die Reime des Fagotts
sind „pass class“ und dergleichen.
Denn die Reime der Zither
sind „grace place, beat heat“ und dergleichen.
Denn die Reime der Klarinette
sind „clean seen“ und dergleichen.
Denn die Reime der Trompete
sind „sound bound soar more“ und dergleichen.

Denn die TROMPETE Gottes
ist eine gesegnete Intelligenz,
so wie alle Instrumente
im HIMMEL.

Denn GOTT, der Allmächtige Vater,
spielt auf der HARFE
von erstaunlicher Pracht und Melodie.
Denn zu jener Zeit endet alle Bosheit,
und selbst die Teufel sind friedlich.
Denn diese Zeit ist für Menschen wahrnehmbar
durch eine beachtliche Ruhe und Heiterkeit der Seele.

CHOR:
Halleluja aus dem Herzen Gottes,
und von der Hand
des unnachahmlichen Künstlers,
und vom Echo
der himmlischen Harfe
in großartiger und erhabener Zartheit.

Übersetzung: Meike von Fintel

Das Geistliche Lied von Johannes Brahms (* Hamburg 7. 5. 1833, † Wien 3. 4. 1897)

von Wiebke Preuß

Brahms war der erste große Komponist, der sich gründlich mit Musikwissenschaft beschäftigte. Sein persönliches Interesse erstreckte sich nicht allein auf zeitgenössische Komponisten oder die Klassik, es reichte weit auf die Meisterwerke alter Musik zurück. Er interpretierte und edierte Musik von Bach, Händel, Couperin, Schütz und sogar Palestrina. Er glaubte an die Bedeutung polyphoner Musik für die Gegenwart. Insbesondere den Chorwerken ist die Beschäftigung mit Musik der Vergangenheit und seine tiefe Beziehung zu ihr anzumerken: Sangbarkeit, Natürlichkeit von Stimmführung und Harmonik.

Das *Geistliche Lied* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel- oder Klavierbegleitung ist ein Werk, von dem man weiß, daß es das Ergebnis strenger kontrapunktischer Studien ist. Es entstand bereits 1856. Man könnte es fast als Nebenprodukt von Übungen mit primär konstruktivistischen Absichten bezeichnen. Aus einem Briefwechsel mit Josef Joachim geht hervor, daß Brahms sich über die Qualität des Geistlichen Liedes unsicher war - immerhin verbrannte er es nicht (wie so viele andere Werke, die seiner scharfen Selbstkritik nicht standhielten), er gab es 1864 in Druck. In Veröffentlichungen, die das Werk erwähnen, wird es als ein frühes, beachtliches Kunstwerk bezeichnet.

Das *Geistliche Lied* ist dreiteilig mit zwei identischen Rahmenteilern. Ein Vorspiel wird von der Orgel selbständig gestaltet. Auf einem alten Choral ("*Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut*") beruhend, wird die Melodie von den vier Stimmen des Chores im doppelten Kanon geführt. Mit einem Takt Abstand imitiert der Tenor den Sopran und anschließend der Baß den Alt, jeweils im Intervall der unteren None. Mittendrin ("*sei stille*" ... "*steh feste*") werden beide Stimmpaare auch noch motivisch miteinander verknüpft. In einem Zwischenspiel gesellt sich in schönen kanonischen Sequenzen die Orgel dem Gesang hinzu. Sie koordiniert ihn und führt die Stimmen zugleich dem Höhepunkt des Ausdrucks zu:

"*Der Eine - stehet allem für - der gibt auch Dir - das Deine*". Dem Text von Paul Fleming hat Brahms ein Amen angefügt; fünfzehn Takte lang streben die Stimmen, einem Krebsgang ähnlich (zunächst eine Untersekunde im Baß, gefolgt vom Alt, dann vom Sopran und zur Obersekunde im Tenor), dem abschließenden Orgelpunkt zu.

Brahms versteht es, die weichen echoartigen Reime aus einer Ode Flemings (Ausgabe von 1660) auf kunstvolle Weise mit der strengen Kanontechnik zu verbinden. Die sanfte, angenehm fließende Melodik läßt den strengen formalen Aufbau des Liedes in den Hintergrund treten. Obgleich der Text durch die versetzte Sprachverteilung der vier Stimmen bis zur Unverständlichkeit und zu semantischem Unsinn verzerrt wird, entfaltet die Tondichtung eine den frommen Versen Flemings ähnliche Wirkung - sie tröstet und gibt Zuversicht.

Geistliches Lied

Text von Paul Fleming (1609-1640)

Laß Dir nur nichts nicht dauren
mit trauren,
sei stille,
wie Gott es fügt,
so sei vergnügt
mein Wille!

Was willst du heute sorgen
auf morgen?
Der Eine
steht allem für,
der gibt auch dir
das Deine.

Sei nur in allem Handel
Ohn' Wandel,
steh feste,
was Gott beschleußt,
das ist und heißt
das Beste.
(Amen.)

Fauré, Gabriel (* Pamiers 12. 5. 1845, † Paris 4. 11. 1924)

von *Wiebke Preuß*

Schon im Alter von 10 Jahren ging Fauré nach Paris, um Kirchenmusiker zu werden. Er studierte an der Ecole Niedermeyer in Paris bei Camille Saint-Saëns. Durch C. Saint-Saëns kam er in Beziehung zum neueren Tonschaffen. Von 1866 bis 1870 war Fauré als Organist in Rennes tätig, ab 1871 in Paris. 1896 erhielt er eine Kompositionsklasse am Conservatoire, was ihm ein relativ freies Arbeiten ermöglichte. Für seinen Unterhalt mußte er jedoch Kritiken im *Figaro* schreiben, bis er 1905 Direktor des Conservatoire wurde. Trotz seiner Ertaubung ging er auf Konzerttourneen, gelegentlich mit dem Capet-Quartett. Seit 1907 widmete er sich wieder mehr seinem Schaffen. Auch der fortschreitende Verlust der Sehkraft konnte ihn nicht daran hindern, weiter zu komponieren. Zusammen mit Saint-Saëns übte Fauré auf die nächste Generation französischer Tonschöpfer, insbesondere auf M. Ravel, F. Schmitt, Ch. Koechlin, großen Einfluß aus.

Fauré war ein Meister der kleinen Formen, er komponierte eine große Anzahl von Liedern und Kammermusikwerken, so etwa 50 Klavierstücke, 60 Lieder und fünf Liederzyklen, sowie ein Klaviertrio (1923), ein Streichquartett (1924) und mehrere Violin- und Cellosonaten. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die Suite *Pelléas et Mélisande* (1898), die *Pavane* (1887) und hauptsächlich das *Requiem* (1887).

In seiner Musik, die ursprünglich deutliche Einflüsse der deutschen Romantik (vor allem Robert Schumanns) erkennen läßt, entwickelte Fauré (trotz der ursprünglichen Faszination für die emotionale Kraft der Musik Wagners) eine sehr individuelle, sparsam-diskrete Formensprache, die französische Klarheit mit dem Gespür für Nuancen in einzigartiger Weise verbindet. Seine Musik gilt als Sinnbild französischer Geistigkeit. Das zeigen insbesondere seine Lieder, die diese im Grunde deutsche Form mit französischem Esprit und Sentiment erfüllen, vor allem die Zyklen *La bonne Chanson* op. 61 und 95 (1893 und 1910) und *L'horizon chimérique* (1922).

Cantique de Jean Racine op. 11 (1865 erschienen) ist eine "Schulaufgabe" Faurés. Er komponierte das Stück 1864 während seiner Studienzeit an der Ecole Niedermeyer in Paris und er gewann damit den ersten Preis für Komposition. Er widmete es Cesar Franck.

Der Text ist von Jean Racine (1639-1699), der ein bedeutender Erneuerer der klassischen französischen Tragödie war. Er verfaßte seine Tragödien ausschließlich in *Alexandrinern* (sechshebigen Reimversen mit zwölf Silben). Durch diese Versform erreichte er eine außerordentliche Reinheit und Präzision in der Darstellung menschlicher Konflikte. Der formalen Strenge und Gemessenheit dieser Dichtkunst mag das musikalische Denken und Gestalten des jungen Fauré besonders nahegestanden haben.

Stilistisch ist *Cantique de Jean Racine* an Gounod angelehnt. Trotz dieser Reminiszenzen gibt das Werk Zeugnis von seinen frühen Fähigkeiten, traditionelle polyphone Imitationen harmonisch neu zu verweben, und die Art der Melodieführung über verschiedene Stimmen verleiht dem Werk einen Ausdruck von Reinheit, Zartheit, Klarheit und Größe.

Verbe égal au Très-Haut,
notre unique espérance,
Jour éternel de la terre et des cieux,
De la paisible nuit nous rompons le silence:
Divin Sauveur, jette sur nous les yeux!

Répands sur nous le feu
de ta grâce puissante;
Que tout l'enfer fuie
au son de ta voix;
Dissipe le sommeil d'une âme languissante,
Qui la conduit à l'oubli de tes lois!

O Christ, sois favorable à ce peuple fidèle
Pour te bénir maintenant rassemblé;
Reçois les chants qu'il offre à ta gloire immortelle;
Et de tes dons
qu'il retourne comblé!

Lobgesang

Text: Jean Racine

Das Wort, dem Allerhöchsten gleich,
unsere einzige Hoffnung,
Ewiges Licht der Erde und der Himmel,
das Schweigen friedlicher Nacht brechen wir:
Göttlicher Retter, wirf auf uns die Augen!

Gieße auf uns das Feuer
Deiner mächtigen Gnade;
Daß die ganze Hölle fliehen möge
beim Klang Deiner Stimme;
Zerstreue den Schlaf einer matten Seele,
Der führet ins Vergessen Deiner Gesetze!

Oh Christus, sei gewogen diesem treuen Volk,
das, um Dich zu preisen, jetzt versammelt;
Nimm seine Lieder an,
Dir geboten zum unsterblichen Ruhm;
Und, erfüllt von Deinen Gaben,
möge es von dannen gehen!

Übersetzung: Christiane Böhm, Wiebke Preuß

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß