



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Akademische
Musikpflege

chor und
orchester
universität
hamburg

chor und
orchester
universität
hamburg

konzert

sonntag, 4. februar 2007
laeiszhalle, gr. Saal, 20 uhr

universitäts

ERNEST W. MULDER
SYMPHONIA SACRA

SYMPHONIE NO. 2
JAN KOETSIER

dorothee fries, s
maren christina roederer, s
christa bonhoff, a
dantes diwiak, t
matthias zangerle, b
wilhelm schwinghammer, b

chor und orchester
der universität hamburg
leitung bruno de greeve

karten: 5,- bis 15,- euro bei der CCH-kasse im dammtorbahnhof, tel. 41 30 99 94,
und an der abendkasse (schüler und studenten erhalten ermäßigung)

Programmheft

Internetversion

UNIVERSITÄTSKONZERT VOM 04. 02. 2007
PROGRAMMFOLGE

Ernest W. Mulder
(1898–1959)

Symphonia Sacra (1923, rev. 1932)

Prima Parte – Psalmus cantici Davidi LXVII
Seconda Parte – Canticum Canticorum Salomonis
Terza Parte – Oratio Jeremiae
Quarta Parte – Apocalypsis

- PAUSE -

Jan Koetsier
(1911–2006)

Symphonie No. 2 op. 30 (1946)

Allegro moderato - Andante sostenuto - Presto - Tempo I

dorothee fries, sopran
maren christina roederer, sopran
christa bonhoff, alt
dantes diwiak, tenor
matthias zangerle, bariton
tim mirfin, bass

chor und orchester der universität hamburg

leitung: bruno de greeve

Zum Programm: Symphonien aus den Niederlanden

von bruno de greeve

Wenn ich in den letzten Jahren gefragt wurde, ob ich auch mal niederländische Komponisten mitbringen würde, war ich immer voller Zweifel: Es gibt kein bewährtes Repertoire von holländischen Tonsetzern im Bereich Oratorien- oder Konzertchor. Aber die Anregung war da: Im letzten Sommer erst mal tief durchgeatmet, und dann einige Tage in der Verlagsbibliothek verbracht, wo alle Chormusik „made in Holland“ zusammen liegt. Manches fand ich wirklich schwer - zum Singen und zum Hören, meist auch für professionelle Chöre geschrieben wie vom Rundfunk usw. -, andere Werke waren einfacher, aber leider nicht so gut gemacht ...

Als es fast zu Ende war, war auch ich am Ende; doch plötzlich tauchten da zwei attraktive, nicht unmögliche Möglichkeiten auf! Zwei Sinfonien!

Die erste: ein wirklich großes Werk - eine volle Stunde - für Chor (immer 6-stimmig), sechs Solisten und Orchester (ohne Posaunen/Tuba).

Die zweite: ein kompakteres Werk - 25 Minuten - für Orchester (groß besetzt wie immer); nur am Anfang und am Schluss ist der Chor dabei.

Von dem ersten Komponisten, **Ernest W. Mulder**, ist fast keine Dokumentation vorhanden. Ein großes Problem war: Es gab zwar Instrumentalstimmen, aber keine Klavierauszüge! Unter Zeitdruck wurde von und für die Akademische Musikpflege der Universität Hamburg eine neue Vokalpartitur im Computersatz in Auftrag gegeben, die rechtzeitig fertiggestellt und gedruckt werden konnte.

Mulders musikalisches Idiom ist im Bereich der Musik von Mahler, Reger oder Zemlinsky angesiedelt: herrlich, sehr vokal gedacht, harmonisch sehr reich und immer überraschend.

Die zweite niederländische Komposition teilt sich in einer einfacheren Musiksprache mit, die jeder sofort versteht, auch in harmonischer Sicht. Auch hier musste Notenmaterial neu gesetzt und eine klare Chorpartitur hergestellt werden, weil die lateinische Textunterlegung fast nicht lesbar und verwendbar war.

Während das erste Werk wirklich lyrisch (und lang) ist, also ein wenig Ausdauer erfordert, ist das zweite sehr rhythmisch, energisch und direkt; die vier üblichen Sinfoniesätze gehen ohne Unterbrechung ineinander über, wobei ein markantes Hauptmotiv mal als Fuge durchgearbeitet wird, dann in dem langsamen Satz als lyrische Melodie und auch als witzige Tanzfigur wie in einem Scherzo auftritt.

Zwei unbekannte Werke also von selbst in den Niederlanden ziemlich unbekanntem Komponisten, die ihr traditionelles Handwerk altmodisch gut verstanden und trotzdem (vielleicht auch: deshalb) in Vergessenheit geraten sind.

Der zweite Komponist, **Jan Koetsier**, ist in Deutschland allerdings Musikinteressierten durchaus ein Begriff, nicht nur als Dirigent und Hochschulprofessor in München, sondern auch wegen zahlreicher Kompositionen, vor allem für Blechbläser.

Als ich dessen Werk ins Programm aufnehmen wollte, stellte sich heraus, dass Koetsier gerade vier Monate zuvor verstorben war, am 28. April 2006. Wenn dies auch nicht der Anlass für die Aufführung ist, so soll es doch eine schöne Würdigung eines Landsmannes sein, der sich in Deutschland gut aufgehoben fühlte - wie auch ich!

Ernest W. Mulder (1898–1959)

Das Mulder-Mysterium

von Bruno de Greeve

Sommer 2006: drei Tage in der Bibliothek von Donemus (Dokumentationszentrum der Niederländischen Musik) in Amsterdam. Obwohl ich früher öfter dort war - in den Jahren, als ich noch mit verschiedenen niederländischen Ensembles arbeitete -, hatte ich lange keine Recherchen gemacht, und wenn, dann in anderen Repertoirebereichen wie Chor a cappella, Streichorchester und Symphonieorchester.

Der Katalog für großen Chor und Orchester umfasst mehr als 300 Titel. Eine Vorauswahl aufgrund von Text, Besetzung und Stilbereich brachte keine befriedigenden Ergebnisse. Dann habe ich systematisch alle Partituren durchgesehen. Zu meiner Überraschung fand ich zuletzt doch noch die beiden, die wir jetzt aufführen - in einem falschen Regal, wegen ihrer Titel (Symphonia und Symphonie) versehentlich unter „Werke für Orchester“ einsortiert!

Der Name Koetsier war mir schon bekannt, ich hatte früher schon Werke von ihm aufgeführt. Der Name Mulder war mir nur geläufig, weil er der Verfasser von zwei großen Standardwerken ist: Lehrbücher für Harmonie und Polyphonie (Kontrapunkt). Meine Exemplare verzeichnen die Eintragung: „erworben in Sept. 1963 und Sept. 1964“. Dass er ein großes Œuvre geschaffen hat, für alle möglichen Besetzungen, war also schon eine Entdeckung.

Ein kleiner Abdruck (DIN-A5-Querformat) von einem Mikrofilm der Handschriftpartitur war das einzig vorhandene Fundstück dieser Symphonia Sacra. Sofort hat es mich gefesselt: ein ungewöhnlicher sechsstimmiger Vokalstimmensatz, sowohl für Chor als auch für Solisten. Sehr linear gedacht, also sehr singbar, gerade noch „tonal“, aber doch erweitert, mit harmonisch nicht immer logisch scheinenden Verbindungen, mit eher nicht-verbundenen Akkordfolgen. Ich durfte das Einzelexemplar mit nach Hause nehmen und hatte ein spannendes Wochenende. Danach war ich überzeugt, dass ich dieses Werk unseren Leuten zutrauen dürfte: nicht nur dem Chor und dem Orchester, sondern auch unserem Publikum.

Dann fing eine Zeit schwerer Fahndungsarbeit an: Wo ließen sich eventuell noch alte Stimmen, Chorpartien und Klavierauszüge auffinden? Alle möglichen Bibliotheken angesprochen, mögliche ehemalige Kollegen privat aufgetrieben, Antiquariate, nationale Archive, Rundfunkinstitute, die Musikhochschule in Amsterdam (wo Mulder tätig war) aktiviert - alles ohne Resultat.

Auch Erben oder hinterbliebene Verwandte waren nicht mehr zu finden.

Doch stellte sich heraus, dass viele - wenn nicht alle - meiner damaligen Lehrer an der Musikhochschule (damals das Amsterdamer Konservatorium) bei ihm Unterricht gehabt hatten, Mulder also in Sachen Musiktheorie eine Art pädagogischer „Großvater“ oder besser „Großonkel“ war. Manche hatten noch Erinnerungen an ihn: Immer mit der Pfeife im Mundwinkel beim Unterricht (!), stolz war er auf sein Gesamtwerk gewesen, und traurig, dass es nicht (mehr) aufgeführt wurde. Eine gewisse Selbstüberzeugtheit war ihm wohl auch nicht fremd.

Als ich auf diese Weise auch mit meiner eigenen Vergangenheit konfrontiert wurde, fiel mir ein, wie orthodox sich damals manche Lehrer über ihre persönliche Musikästhetik geäußert hatten: Da wurde z. B. offen gesagt, dass nach Brahms keine „Musik“ mehr komponiert worden sei. Strawinsky, Bartok, sogar Debussy konnten vor ihnen keine Gnade, geschweige denn ihre Anerkennung finden. Für uns Studenten war das kein Grund, dies nicht in Frage zu stellen; eher war das die richtige Anregung dafür, uns erst recht in die meist modernen Experimente zu stürzen. In den Jahren wurde u. a. das ASKO-ensemble

gegründet, in dem sich Musikstudenten zusammen mit begabten Nicht-Profis mit neuen, meist zeitgenössischen Kompositionen beschäftigten; da habe auch ich einige Jahre aktiv mitgemacht.

Zurückschauend hatte die Hochschule in den Sechzigerjahren noch etwas Dogmatisches, obwohl da auch Lehrer zu finden waren, die ganz weltoffen und voller Neugier auch neuesten Entwicklungen folgten.

Gehörte Mulder nun zu der einen oder zu der anderen Gemeinde...?

Dies bleibt für mich eine spannende Frage: In seinen Lehrbüchern hat er mit seinen Notenbeispielen wirklich eine ganz breite Palette seiner Repertoirekenntnis entfaltet: von früherer Musik, dem Barockzeitalter - das in den Fünfzigerjahren noch nicht derart wiederbelebt war wie heute -, über Klassik und Romantik bis in die Moderne zu Ravel, Schönberg und Berg. Etliche Melodien aus der Volksmusik vieler Länder hat er ebenfalls in seine Satzlehre einbezogen.

Dabei plädierte er manchmal dafür, die alten Formen und die bewährten Arbeitsmuster zu üben und zu pflegen und diese dann in neuer Gestalt wieder zum Leben kommen zu lassen. Also: Das Bedürfnis, neue Sachen kennenzulernen und zu entwickeln, war ihm nicht fremd, aber er wollte dies nicht, ohne „...alle Errungenschaften der vergangenen Jahrhunderte zu benutzen“ (wie er selbst schreibt).

Wie ich dann später herausfand, hat er im Alter von 23 Jahren die Leitung eines Tonkunstvereins in Bussum, einem Ort nicht weit von Amsterdam, übernommen. Ein Bericht darüber spricht von „der neuen Arbeitsweise des Orchesters, geraume Zeit, bevor die Aufführungen stattfinden, das Orchester schon wirksam bei den Proben mit dem Chor zu beteiligen...“. Tatsächlich war Bussum einer der wenigen Orte im Lande, wo eine Abteilung der „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst“ sowohl einen Chor als auch ein eigenes Orchester umfasste. (Nebenbei: In dem ersten Jahr, als ich mit meinem Kontrabassstudium angefangen hatte, habe ich im Orchester dieses Tonkunstvereins mitgespielt...)

In den darauffolgenden Jahren schrieb Mulder seine erste Fassung der Symphonia Sacra, die am 15. Dezember 1925 uraufgeführt wurde - auch damals bereits mit sechs Solisten, wie das Archiv erwähnt. Zum 50-jährigen Jubiläum seines Vereins wurde das Werk am 24. Februar 1933 in einer neuen Bearbeitung der Orchesterpartitur wieder aufgeführt, diesmal in der Wilhelminakirche in Bussum.

Meine Eltern, die schon seit 1957 in Bussum wohnten, zogen 1989 in ein Appartement, das an einem Platz gegenüber dieser Kirche liegt: Immer wenn ich meine Mutter besuchte, habe ich schon auf diese Fassade geschaut, ohne ahnen zu können, was mich einmal damit verbinden würde!

Aus einem anderen Bericht habe ich erfahren, wie diese Komposition veranlasst worden ist: 1920, also im Alter von 22 Jahren, wurde Mulder eingeladen, ein Musikwerk zu schreiben für eine Gedenkfeier zu Ehren des Philosophen, Theologen und Pädagogen Jan Amos Comenius (1592-1670) aus Mähren. Comenius hatte 1656 in Amsterdam Asyl gefunden und ist dort gestorben. Begraben wurde er in Naarden, einem Nachbarort von Bussum, wo ein Mausoleum noch immer an ihn erinnert und viele Besucher aus Tschechien und der Slowakei anzieht.

Die Suche nach Texten, die einen sinnvollen Bezug zu Comenius' Leben und Wirken hergestellt hätten, war Mulder nicht leicht gefallen, bis er im letzten Teil der Offenbarung des Johannes - wo vom neuen Jerusalem die Rede ist - die geeignete Vorlage fand. Das Werk, das daraus entstand, war für Sopransolo und Orchester komponiert und wurde in Naarden aufgeführt. Danach war Mulder bemüht, auf dieser Grundlage eine weitere größere Komposition zu konzipieren. Als er 1922 mit einem Chor und Orchester in Amsterdam

versuchte, die vollendete viersätzig Symphonia zur Aufführung zu bringen, scheiterte diese Unternehmung...

1925 wurde er zum Direktor bei Tonkunst Bussum ernannt und hat das Werk dann sofort aus der Taufe gehoben: im selben Jahr am 15. Dezember.

Doch er war noch nicht zufrieden: Zehn Jahre später hat er das ganze Werk nochmals neu bearbeitet und wieder aufgeführt: zu oben erwähntem Anlass, dem Jubiläum seines Vereins.

Welches Bild habe ich inzwischen von ihm ...?

Es sind bis heute keine fotografischen Bilder von ihm aufzufinden, nur eine kleine, schlechte Kopie eines Gemäldes (oder einer Zeichnung?) in einem Zeitschriftenartikel (mit Pfeife ...!).

Er war - davon bin ich überzeugt - ein begeisterter Pädagoge, ein besessener Musiker, vielleicht ein fanatischer Komponist und letztendlich - laut Zeitzeugen - beim Dirigieren so voller Vorstellungskraft, dass er dabei nicht immer die Kontrolle behielt über das, was wirklich gesungen und gespielt wurde!

All das habe ich in seinem Werk wiedererkannt; ich mag Mulder deswegen: als beruflichen Kollegen im Dirigieren eines (Laien-)Chor- und Orchestervereins, der die Grenzen des Möglichen nicht scheute, als musikpädagogischen „Großonkel“, der meine Lehrer ausgebildet hat, und als Komponisten, der (sehr) eigensinnig das verfolgte, wovon er überzeugt war, es machen zu müssen, auch wenn es ihm im ersten Schritt nicht immer gelang.

Anfangs hatte ich diesem Aufsatz den Untertitel „*Ein Versuch zur Zyklosophie*“ gegeben. Dieser hätte jedoch vielleicht eher befremdend gewirkt und vom wesentlichen Verlauf abgelenkt. Da ich aber noch immer verblüfft bin von diesem wunderlichen Kreislauf, möchte ich doch mit diesem Begriff das Phänomen andeuten, dass sich die Lebensbahn öfter in Kreisen bewegt als - wie man denkt - linear. Zur Zeit meiner Ausbildung wurde versucht, den Studenten einzuprägen, nur die großen und bekanntesten Meisterwerke seien von Bedeutung. Mein Werdegang hat mich dann ganz viele andere wertvolle Kompositionen ausgraben lassen; nach vierzig Jahren stoße ich dann auf ein Werk, das ohne Neugier nach Unbekanntem, aber auch ohne das Erkennen alten fachkundigen Handwerks nicht in mein Blickfeld geraten wäre.

Wie meine Lehrer früher zum Teil genau wussten: „Das ist Musik, so soll Musik sein ...!“, und andere immer auf der Suche waren: „Was ist Musik, wie soll das sein ...?“, so bleibt für uns heute Abend die Frage, ob dieses Werk gelungen ist, und genauso, ob uns die Aufführung gelingen wird... Ein Abenteuer.

Es war ein Semesterprogramm mit vielen spannenden Fragen. Ich danke dem Chor für sein Durchsetzungsvermögen und seine Beharrlichkeit, dem Orchester für die Geduld und das Vertrauen und nicht zuletzt unserem Publikum für die treue Zuverlässigkeit, mit der es sich (wieder) auf ein Konzertprogramm eingelassen hat, das vorab nur Fragezeichen hervorrufen konnte!

Mulders Schaffen als Pädagoge und Komponist

von Katrin Weibezahn (Chor)

Der Niederländer Ernest W. Mulder erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Amsterdam und war dort selbst von 1922 an als Dozent für Komposition und Musiktheorie tätig. Obwohl er 1925 Direktor der Tonkunst-Musikschule in Bussum wurde,

blieb er seinem Konservatorium mehr als 35 Jahre lang treu und war dort ein geschätzter Pädagoge, der in seiner Arbeit eine große Erfüllung fand; er hatte viele Privatschüler. Seine Schüler schätzten seinen „feurigen Geist“, seine enorme Kenntnis und seinen scharfen Blick für ihre Stärken und Schwächen. Oft blieb er mit seinen Schülern lange Zeit in freundschaftlicher Verbindung und stand ihnen während ihrer Laufbahn mit Rat und Tat zur Seite.

Mulder komponierte in der Zeit von 1917 bis 1958 eine große Anzahl von Werken. Er begann zunächst mit kleineren Kompositionen wie Liedern und Sonaten, interessierte sich später jedoch mehr für größere Konzeptionen, die vor allem durch Polyphonie (Vielstimmigkeit) geprägt waren. Er griff die niederländische Kontrapunktik des 16. und 17. Jahrhunderts wieder auf und trug auch mit seinem Lehrbuch „Polyphonie“ zu einer Wiederbelebung bei. Mulder hatte vorher bereits ein Buch über Harmonielehre geschrieben. Beide Lehrwerke konnten sich in der musikalischen Ausbildung in den Niederlanden fest etablieren.

Mulders erstes großes polyphones Werk war die **Symphonia Sacra**, mit deren Komposition er 1922 begann. Im selben Jahr gab es den ersten Versuch einer Aufführung in Amsterdam mit einem Orchester und einem Chor, die unter seiner Leitung standen. Doch das Werk stellte sich als zu schwierig für diese Musiker heraus. 1933 ergriff er die Chance, um als Komponist einen großen Schritt nach vorn zu machen; er überarbeitete seine Symphonie noch einmal komplett und schuf somit die endgültige Fassung.

Mulder bekam im Laufe der Jahre mehrere Aufträge zum Schreiben von Kompositionen, u. a. von der Niederländischen Regierung und der Gemeinde Amsterdam. Dennoch erlangte er mit seinen Werken nie den ganz großen Erfolg, da sie zu seiner Zeit als nicht besonders modern oder erneuernd galten.

Die letzte Zeit seines Lebens war von Krankheit geprägt. Obwohl er nicht mehr sprechen konnte, komponierte er dennoch mit Freude und Eifer. Sein Optimismus und sein Glaube an das Wahre und Gute begleiteten ihn bis zum Ende. In Erinnerung geblieben ist er vor allem als pflichtbewusster, kollegialer Pädagoge mit Liebe zur Musik und Verständnis für junge Menschen.

Symphonia Sacra

Die *Symphonia Sacra* ist für sechsstimmigen Chor und sechs Solisten geschrieben und besteht aus vier Teilen. Mulder diente Texte aus der Bibel als Vorlage; die Grundidee war der Ausdruck von Gottvertrauen in vielerlei Form.

Die Textgrundlage für den ersten Teil bildet der Psalm 67, in dem das Gottvertrauen des Volkes Israel zum Ausdruck kommt. Durch die Abwechslung von Chor und Solisten kann der Eindruck einer „Versammlung“ entstehen.

Im zweiten Teil werden Fragmente aus dem Hohelied Salomons (*Canticum Canticorum Salomonis*), dem „Lied der Lieder“ verwendet. Dabei handelt es sich um Zwiegespräche eines Mannes (Salomon) und einer Frau (Sulamith), von Sprechern begleitet, die traditionell religiös (Liebe zu Gott), aber auch weltlich gedeutet werden - Liebeslyrik aus dem Alten Testament. Im zweiten Teil treten nur Solisten auf, und zwar paarweise: Alt und Tenor finden sich in einem Duett; Sopran und Bariton stehen miteinander im Dialog. Die vier Solisten schließen den Satz mit einem Quartett ab.

Der dritte Teil greift auf Jeremias Klagelieder zurück; sie sind Beispiele von erlesener hebräischer Dichtkunst: Jeremia beklagt die Zerstörung Jerusalems und des Tempels (586 v. Chr.). In dem ausgewählten Text wird das Leid des Exils betont; tiefe Erschütterung und der Verlust des Gottvertrauens des Volkes kommen zum Ausdruck.

In dem vierten Teil schließlich spendet Johannes großen Trost.

Durch die Verkündigung eines „neuen Jerusalem“ und seine Offenbarung der Wiederkunft Christi kann das Volk sein Gottvertrauen zurückgewinnen.

Redaktionelle Anmerkung zum folgenden Gesangstext: Mulder hat seine Auszüge der lateinischen (römisch-katholischen) Vulgata entnommen, die auf eine Übersetzung aus dem Hebräischen zurückgeht. Die deutsche Übersetzung der Auszüge von Mulder ist - wegen der sprachlichen Schönheit - der Lutherbibel in der Fassung von 1545 (vgl. www.bibel-aktuell.org) entnommen. Luthers Übersetzung ins Deutsche fußt jedoch auf drei Quellen: der griechischen Bibel, deren lateinische Übersetzung von Erasmus von Rotterdam und der Vulgata. Aufmerksamen Lesern wird nicht entgehen, dass dem Lateinischen manchmal keine wörtliche Übersetzung gegenübersteht.

Prima Parte: Psalmus cantici David LXVII

Psalmus 67 (66)

	<i>Adagio</i>		<i>Chor</i>
{66:2}	Deus misereatur nostri, [Deus]	Gott sei uns gnädig	
	<i>Più mosso</i>		
	benedicat nobis;	und segne uns;	
	<i>Più largo</i>		<i>Chor</i>
	illuminet vultum suum super nos,	er lasse uns sein Antlitz leuchten,	
	<i>Ancora meno mosso</i>		<i>Solisten und Chor</i>
	et misereatur nostri:	und sei uns gnädig	
	<i>Vivace</i>		
{66:4}	Confiteantur tibi populi, Deus:	Es danken dir, Gott, die Völker;	
	confiteantur tibi populi omnes.	es danken dir alle Völker.	
	<i>Vivace</i>		<i>Chor</i>
{66:5}	Lætentur et exsultent gentes,	Die Völker freuen sich und jauchzen,	
	<i>Meno mosso e deciso</i>		<i>Solisten</i>
	quoniam judicas populos in æquitate,	daß du die Leute recht richtest	
	<i>Alla breve</i>		<i>Chor</i>
	et gentes in terra dirigis.	und regierest die Leute auf Erden.	
{66:6}	Confiteantur tibi populi, Deus:	Es danken dir, Gott, die Völker;	
	confiteantur tibi populi omnes.	es danken dir alle Völker.	
	<i>L'istesso tempo</i>		<i>Solisten</i>
{66:7}	Terra dedit fructum suum: benedicat nos	Das Land gibt sein Gewächs. Es segne uns Gott, unser	
	Deus, Deus noster	Gott!	
			<i>Solisten und Chor</i>
{66:8}	Benedicat nos Deus,	Es segne uns Gott,	
	<i>Tempo I</i>		
	et metuant eum omnes fines terræ.	und alle Welt fürchte ihn!	

Seconda Parte: Canticum Canticorum Salominis – Coro tacet

aus: Canticum Canticorum Salomonis

	<i>Andante ma un poco agitato</i>		<i>Dialog: Alt-Solo und Tenor-Solo</i>
{3:1}	In lectulo meo, per noctes, quæsivi quem	Ich suchte des Nachts in meinem Bette, den meine	
	diligit anima mea:	Seele liebet.	
	quæsivi illum, et non inveni.	Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.	
{2:10}	Surge, propera, amica mea, columba mea,	Stehe auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm	

	formosa mea, et veni:	her!
	<i>Un poco più mosso</i>	
{3:2}	Surgam, et circuibo civitatem: per vicos et plateas quæram quem diligit anima mea ...	Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebet.
	<i>Ancora più mosso</i>	
{2:14}	columba mea, in foraminibus petræ, in caverna maceriæ, ostende mihi faciem tuam, sonet vox tua in auribus meis:	Meine Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen, zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimme!
	<i>Più mosso</i>	
	vox enim tua dulcis et facies tua decora.	Denn deine Stimme ist süß und deine Gestalt lieblich.
	<i>Un poco meno mosso</i>	<i>Duett Alt- und Tenor-Solo</i>
{7:10}	Ego dilecto meo, et ad me conversio ejus.	Mein Freund ist mein und er hält sich auch zu mir.
	<i>Più mosso</i>	
{7:11}	Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum,	Komm, mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen,
{7:12}	Videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt,	daß wir sehen, ob der Weinstock blühe und Augen gewonnen habe;
	<i>Molto meno mosso</i>	
	ibi dabo tibi ubera mea.	da will ich dir meine Brüste geben.
	<i>Più mosso - A tempo</i>	<i>Dialog Sopran-Solo und Bass-Solo</i>
{5:2}	Ego dormio, et cor meum vigilat. Vox dilecti mei pulsantis: Aperi mihi, soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea,	Ich schlafe, aber mein Herz wacht. Da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: Tu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Fromme;
	<i>A tempo un poco più agitato</i>	
{5:6}	Pessulum ostii mei aperui dilecto meo, at ille declinaverat, atque transierat. Anima mea liquefacta est, ut locutus est; quæsivi, et non inveni illum; vocavi, et non respondit mihi.	Und da ich meinem Freunde aufgetan hatte, war er weg und hingegangen. Da ging meine Seele heraus nach seinem Wort: Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht.
	<i>Meno mosso</i>	
{5:8}	Adjuro vos, filiæ Hierusalem, si inveneritis dilectum meum, ut nuntietis ei quia amore langueo.	Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so saget ihm, daß ich vor Liebe krank liege.
	<i>Molto largo</i>	
{4:1}	Quam pulchra es, amica mea! quam pulchra es! Oculi tui columbarum, absque eo quod intrinsicus latet.	Siehe, meine Freundin, du bist schön, siehe, schön bist du! Deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen.
	<i>Doppio movimento</i>	
{4:3}	Sicut vitta coccinea labia tua, et eloquium tuum dulce.	Deine Lippen sind wie eine rosinfarbene Schnur, und deine Rede lieblich.
{4:7}	Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.	Du bist allerdinge schön, meine Freundin, und ist kein Flecken an dir.
	<i>Tranquillo</i>	<i>Quartett: Sopran, Alt, Tenor Bass</i>
{8:6}	Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum, quia fortis est ut mors dilectio, dura sicut	Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz und wie ein Siegel auf deinen Arm. Denn Liebe ist stark wie der Tod, und Eifer ist fest wie

	infernus æmulatio: lampades ejus lampades ignis atque flammarum.	die Hölle. Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des HErrn,
{8:7}	Aquæ multæ non potuerunt extinguere caritatem, nec flumina obruent illam. Si dederit homo omnem substantiam domus suæ pro dilectione, quasi nihil despiciet eam.	viele Wasser mögen nicht die Liebe auslöschen, noch die Ströme sie ersäufen. Wenn einer alles Gut in seinem Hause um die Liebe geben wollte, so gälte es alles nichts.

Terza Parte: Oratio Jeremiae

aus: Lamentationes Jeremiae Prophetæ

	<i>Molto agitato</i>		<i>Chor</i>
{5:1}	Recordare, Domine, quid acciderit nobis;	Gedenke, HErr, wie es uns gehet;	
	<i>Molto calmato</i>		
	intuere et respice opprobrium nostrum.	schau und siehe an unsere Schmach!	
	<i>A tempo agitato</i>		
{5:2}	hereditas nostra versa est ad alienos domus nostrae ad estraneos]	Unser Erbe ist den Fremden zuteil worden und unsere Häuser den Ausländern.	
{5:5}	Cervicibus nostris minabamur, <i>Ritenuto</i>	Man treibt uns über Hals,	
	lassis non dabatur requies.	und wenn wir schon müde sind, läßt man uns doch keine Ruhe.	
	<i>A tempo agitato</i>		<i>Sopran-, Tenor-Solo, Chor</i>
{5:7}	Patres nostri peccaverunt, et non sunt:	Unsere Väter haben gesündigt und sind nicht mehr vorhanden;	
	et nos iniquitates eorum portavimus. <i>Meno mosso</i>	und wir müssen ihre Missetat entgelten.	<i>Chor</i>
{5:8}	Servi dominati sunt nostri: non fuit qui redimeret de manu eorum.	Knechte herrschen über uns, und ist niemand, der uns von ihrer Hand errette.	<i>Solisten</i>
{5:11}	Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Juda.	Sie haben die Weiber zu Zion geschwächt und die Jungfrauen in den Städten Judas.	<i>Chor</i>
{5:12}	Principes manu suspensi sunt; facies senum non erubuerunt.	Die Fürsten sind von ihnen gehenket, und die Person der Alten hat man nicht geehret.	<i>Solisten</i>
{5:1}	Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intuere et respice opprobrium nostrum. <i>Grave e maestoso</i>	Gedenke, HErr, wie es uns geht; schaue und siehe an unsre Schmach!	<i>Chor</i>
{5:15}	Defecit gaudium cordis nostri ; <i>Poco più avanti ... Ancora più avanti</i>	Unsers Herzens Freude hat ein Ende,	<i>Alt-, Bariton-Solo, Chor</i>
	versus est in luctum chorus noster. <i>Grave e maestoso</i>	unser Reigen ist in Wehklagen verkehret.	<i>Chor</i>
{5:17}	Propterea moestum factum est cor nostrum;	Darum ist auch unser Herz betrübt,	
	ideo contenebrati sunt oculi nostri, <i>Tempo giusto</i>	und unsere Augen sind finster worden,	<i>Solisten, Chor</i>
			<i>Chor</i>

{5:19}	Tu autem, Domine, in æternum permanebis, solium tuum in generationem et generationem.	Aber du, HErr, der du ewiglich bleibest und dein Thron für und für,
	<i>Molto meno mosso</i>	<i>Alt, Sopran, Tenor, Bass, Chor</i>
{5:20}	Quare in perpetuum oblivisceris nostri, derelinques nos in longitudine dierum ?	warum willst du unser so gar vergessen und uns die Länge so gar verlassen?
		<i>Chor; Sopran</i>
{5:22}	Sed projiciens repulisti nos: iratus es contra nos vehementer.	Denn du hast uns verworfen und bist allzusehr über uns erzürnet.

Quarta Parte: Apocalypsis

aus: Apocalypsis B. Joannis Apostoli

	<i>Andante</i>	<i>Sopran-Solo</i>
{21:1}	Et vidi caelum novum et terram novam; primum enim caelum et prima terra abiit, et mare iam non est.	Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde. Denn der erste Himmel und die erste Erde verging, und das Meer ist nicht mehr.
{21:2}	Et ego Joannes vidi sanctam civitatem Hierusalem novam descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo.	Und ich, Johannes, sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von GOTT aus dem Himmel herabfahren, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Mann.
{21:3}	Et audivi vocem magnam de throno dicentem: Ecce tabernaculum Dei cum hominibus, et habitabit cum eis.	Da hörte ich eine laute Stimme vom Thron her rufen: Seht, die Wohnung Gottes unter den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen;
	<i>Poco più mosso</i>	
{21:4}	Et ipsi populus ejus erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus: et absterget omnem lacrimam ab oculis eorum, et mors ultra non erit, neque luctus neque clamor neque dolor erit ultra, quia prima abierunt.	und sie werden sein Volk sein, und er selbst, GOTT mit ihnen, wird ihr GOTT sein. Und GOTT wird abwischen alle Tränen von ihren Augen. Und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerzen wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen
	<i>In tempo Andante</i>	<i>Tenor-Solo</i>
{21:10}	Et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Ierusalem descendentem de caelo a Deo ;	Und führete mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die große Stadt, das heilige Jerusalem, herniederfahren aus dem Himmel von GOTT.
	<i>A tempo</i>	<i>Solisten</i>
{21:11}	habentem claritatem Dei: et lumen ejus simile lapidi pretioso tamquam lapidi jaspidis, sicut crystallum.	Und hatte die Herrlichkeit Gottes; und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem hellen Jaspis.
	<i>Un poco più mosso</i>	<i>(Frauenstimmen)</i>
{21:21}	Et duodecim portæ, duodecim margaritæ sunt, per singulas: et singulæ portæ erant ex singulis margaritis:	Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, und ein jeglich Tor war von einer Perle.
	<i>Poco meno mosso</i>	<i>(Männerstimmen)</i>
	et platea civitatis aurum mundum,	Und die Gassen der Stadt waren lauter Gold,

	tamquam vitrum perlucidum.	als ein durchscheinend Glas.
	<i>Più mosso</i>	
{21:22}	Et templum non vidi in ea: Dominus enim, Deus omnipotens, templum illius est, et Agnus.	Und ich sah keinen Tempel darinnen; denn der HErr, der allmächtige GOTT, ist ihr Tempel und das Lamm.
{21:23}	Et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea, nam claritas Dei illuminavit eam,	Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie,
{21:24}	et lucerna ejus est Agnus. Et ambulabunt gentes in lumine ejus: et reges terræ afferent gloriam suam et honorem in illam.	und ihre Leuchte ist das Lamm. Und die Heiden, die da selig werden, wandeln in demselbigen Licht. Und die Könige auf Erden werden ihre Herrlichkeit in dieselbige bringen
{21:25}	et portae eius non claudentur per diem, nox enim non erit illic;	Und ihre Tore werden nicht verschlossen des Tages; denn da wird keine Nacht sein.
{21:26}	et afferent gloriam et honorem gentium in illam.	Und man wird die Herrlichkeit und die Ehre der Heiden in sie bringen.
	<i>Mysterioso</i>	<i>Chor</i>
{22:14}	Beati, qui lavant stolas suas in sanguine Agni: ut sit potestas eorum in ligno vitæ, et per portas intrent in civitatem.	Selig sind, die seine Gebote halten [wer sein Gewand wäscht] im Blut des Lamms, auf daß ihre Macht sei an dem Holz des Lebens, und zu den Toren eingehen in die Stadt.
{22:17}	Et spiritus et sponsa dicunt: Veni.	Und der Geist und die Braut sprechen: Komm!
	Et qui audit, dicat: Veni. Et qui sitit, veniat: et qui vult, accipiat aquam vitæ gratis.	Und wer es höret, der spreche: Komm! Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst.
	<i>Più mosso</i>	
{22:20}	Dicit, qui testimonium perhibet istorum: <i>Ancora più mosso</i>	Es spricht, der solches zeuget:
	Etiam, venio cito. Amen. <i>Molto più largo</i>	Ja, ich komme bald. Amen.
	Veni, Domine Jesu! <i>Alla breve</i>	Ja komm, HErr JEsu!
	Gratia Domini nostri Jesu Christi cum omnibus vobis. <i>Più moto</i>	Die Gnade unsers HErrn JEsu Christi sei mit euch allen!
{22:21}	Amen.	Amen.

Aus dem Lehrbuch „Polyphonie“ von Ernest W. Mulder (1955)

Mulder schreibt in der Einleitung zu seinem Lehrbuch, er glaube,

„dass man zu diesen Grund- und Urbegriffen zurückkehren sollte:

1. Das Gewebe der kontrapunktierenden Stimmen bewegt sich vor einem harmonischen Hintergrund, der nie Vordergrund werden darf
2. dass der harmonische Hintergrund an alle früheren Gesetzmäßigkeiten [des 16. und 17. Jahrhunderts] gebunden bleiben muss
3. dass man als Ausgangspunkt für die Kontrapunktik die vokale Schreibart wählen sollte, um zu einer wirklichen Klangschönheit in der „Polymelodik“ zu gelangen und um von der instrumentalen Experimentiersucht befreit zu werden.

Wenn man sich nach längerer und intensiver Übung die kontrapunktischen Techniken angeeignet hat, ... könnte man mit der Anwendung ... auf die polyphone Kunstform beginnen.

Man wird sich fragen „Was soll ich nun in diesem Zeitalter mit dieser 16.-Jahrhundert-Wissenschaft anfangen?“. Hierauf sei umgehend Folgendes geantwortet: Keineswegs ist damit gemeint, dass der Komponist, der vorhat, mit dieser Kunstform zu hantieren, sich auf die harmonischen Hintergründe der 16.-Jahrhundert-Polyphonie beschränken sollte. Er kann alle Errungenschaften der vergangenen Jahrhunderte verwenden und seiner Komposition jedes Akkordmaterial zugrunde legen; nur wird er, unter dem heilsamen Einfluss, den der klassische Kontrapunkt auf seine Schreibart ausübt, stets unverantwortbare Stimmführungen unterlassen, wird eine Dissonanz stets so einsetzen, dass diese ihre Kraft behält, auch wird durch vorangehende Übung des vokalen Kontrapunkts stets seine instrumentale Schreibweise beeinflusst werden und dies alles nicht im geringsten zu seinem Schaden.“

Jan Koetsier (1911–2006)

von Wiebke Preuß (Chor)

Jan Koetsier wurde am 14. August 1911 in Amsterdam als Sohn einer Sängerin und eines Lehrers und Sprecherziehers geboren. Als er zwei Jahre alt war, zog er mit seinen Eltern nach Berlin, da seine Mutter dort ein Gesangsstipendium erhalten hatte.

Dort verbrachte er seine gesamte Kindheit und Schulzeit. 1927 begann er ein Studium an der Hochschule der Künste in Berlin. Zunächst studierte er bei Artur Schnabel Klavier und erlernte Klarinette bei seinem Kommilitonen Harald Genzmer. 1932 wechselte er zu einem Dirigierstudium bei Julius Prüwer, der zweiter Dirigent der Berliner Philharmoniker neben Furtwängler war. Als dieser 1933 aufgrund der Tatsache, dass er Halbjude war, von den Nationalsozialisten entlassen wurde, war das für Koetsier der Grund, sein Studium abzubrechen. Aber als „unerwünschter Ausländer“ bekam auch er unter ihrem Regime zunehmend Schwierigkeiten, als Musiker zu arbeiten, wenngleich sein Werdegang ungeachtet der politischen Repressionen in den folgenden Jahren für einen angehenden Dirigenten und Komponisten eher typisch verlief: 1933 übernahm er eine Stelle als Korrepetitor in Lübeck, doch wegen seiner Nationalität verlor er diese Stellung bereits nach einem halben Jahr. Er schloss sich einer Wanderbühne (Tournée-Theater) an, dirigierte etliche Konzerte in ganz Deutschland, arbeitete ab 1936 bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges beim Kurzwellensender Berlin, wo er hauptsächlich mit der Bearbeitung von Volksliedern beauftragt war; auch als Pianist war er beschäftigt und widmete sich daneben eigenen Kompositionen. 1937 debütierte er mit seiner „Barock-Suite“ op. 10 im Concertgebouw Amsterdam.

Doch konnte er zunächst nicht wie geplant in sein besetztes Heimatland zurückkehren; erst im Rahmen einer Tournee gelang es 1941, wertvolle Kontakte in den Niederlanden knüpfen. Er wurde zunächst künstlerischer Leiter der neuen Kammeroper in Den Haag. 1942 holte Willem Mengelberg Koetsier nach Amsterdam; seine Arbeit als Dirigent, aber auch seine pädagogischen Qualitäten hatten mittlerweile dermaßen überzeugt, dass Koetsier ihm und van Beinum als zweiter Dirigent des Concertgebouw-Orchesters zur Seite gestellt wurde. Willem Mengelberg selbst ging 1944 in die Schweiz. Van Beinum brachte das Orchester als Hauptdirigent durch die bewegte Kriegszeit, nachdem klar geworden war, dass Mengelberg nicht zurückkehren würde; er war es auch, der zeitgenössischen niederländischen Komponisten mehr Raum gab. So erlebten viele Werke Koetsiers dort ihre Premiere, die dieser in seiner neuen Funktion zumeist selbst dirigierte.

Bald nach Kriegsende wurde Koetsier - der allein aus familiären Gründen in Deutschland gelebt hatte - als „Kollaborateur mit Deutschen“ angegriffen und zunächst für zehn Jahre suspendiert, doch er konnte sich bis 1947 als Dirigent halten. Später rehabilitierte man ihn und begrenzte die Suspendierung auf ein Jahr, sodass er bald weiterarbeiten konnte. 1948 konnte Koetsier seine 2. Symphonie mit dem Concertgebouw-Orchester uraufführen, doch das früher so gute Verhältnis zu den Musikern war nachhaltig gestört. Er folgte daraufhin dem „Ruf“ Eugen Jochums, der ihm die Stellung des Ersten Kapellmeisters des Orchesters des Bayerischen Rundfunks in München vermittelte. Im Laufe der Jahre entstand eine große Anzahl von Tonbandaufnahmen aller Epochen und Stilrichtungen. Koetsier zielte dabei stets auf Werke, die er zu Unrecht vernachlässigt wähnte; so setzte er sich beispielsweise bereits in den Fünfzigerjahren für die Sinfonik Gustav Mahlers ein.

Ab 1963 übte Koetsier eine Lehrtätigkeit an der Münchner Musikhochschule aus, bevor er 1966 eine Professur für Dirigieren annahm. Zehn Jahre lang konnte er sein Können und seine Erfahrungen an junge Kapellmeister weitergeben.

Ab 1976, im Ruhestand, konnte sich Koetsier ausgiebiger dem Komponieren zuwenden. Einen besonderen Stellenwert räumte Koetsier der Musik für Bläser ein: „Die Hinwendung zu

den Blechbläsern durchzieht mein gesamtes Werk. Die Affinität zu den besonderen Möglichkeiten verschiedener Kombinationen führte zu meinem Anliegen, die Blechbläser-Kammermusik als ernst zu nehmende Sparte im Musikleben auszuweisen“, lautete seine Begründung.

1993 wurde eine Jan-Koetsier-Stiftung gegründet, die sich, seit 1999 der Hochschule für Musik und Theater München angegliedert, die Förderung der Kammermusik für Blechbläser zum Ziel setzte und u. a. den Internationalen Jan-Koetsier-Wettbewerb ausrichtet. Für die Blechbläserkammermusik habe er „den Rang eines ‚Gründervaters‘ - seine anspruchsvollen Werke hätten dieses Genre im 20. Jahrhundert erst eigentlich angeregt, seine Kompositionen werden weltweit musiziert“, so ist im Zusammenhang einer Würdigung anlässlich seines 90. Geburtstages zu lesen (www.netzzeitung.de).

Koetsier ist allerdings als Komponist auf den verschiedensten Gebieten hervorgetreten; seine Kompositionen reichen von kleinen Formen wie den „Variationen über ein Kinderlied“ oder Stücken für Klavier über seine zahlreichen kammermusikalischen Werke bis hin zu großen sinfonischen Werken, Instrumentalkonzerten, Orchester- und Vokalwerken und einer Oper, „Frans Hals“.

Seine Werke wurden in aller Welt begeistert aufgenommen, viele entstanden sogar auf Wunsch hervorragender Solisten oder Ensembles. Dieser Umstand mag damit zusammenhängen, dass Jan Koetsier die längste Zeit seines Lebens als Dirigent und auch als Pianist mit beiden Beinen im (Musik-)Leben stand - Flexibilität und Leichtigkeit, der spielerische, unkomplizierte und doch virtuose Umgang mit Tonmaterial kennzeichnen oft seine Kompositionen, was Kritiker allerdings gelegentlich als Mangel an Originalität abtaten. Aber Koetsier wollte letztlich nicht „modern“ sein und schreiben, „was noch nie dagewesen ist“ - ohne Rücksicht auf Musiker und das Publikum.

Koetsier soll dazu abschließend selbst zu Wort kommen - vermittelt eines Briefes an den Verleger einer Monografie über ihn:

„Lieber Herr Dr. Suder,
zu meiner Selbstbetrachtung als Komponist eine kleine, wahre Anekdote:

Ein junger Musiker stellte mir kürzlich nach der Aufführung eines meiner Kammermusikwerke die Gretchenfrage: „Kann man denn heute noch so schreiben?“ - Nach eingehender Gewissensprüfung antwortete ich dann mit folgender Faust-Metamorphose:

Habe nun, ach! die Zwölftönerei,
Aleatorik, Elektronik und sonst allerlei,
Und leider auch die neuesten Theorien
Durchaus studiert mit heißem Bemühen.
Da stand ich nun, ich armer Tor!
Und brachte kein Fünkchen Musik mehr hervor;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab ich mich der Melodie ergeben.
Zwar steh ich jetzt mit dem Rücken zur Wand,
Doch hab ich die falschen Propheten gebannt!

In diesem Sinne grüßt Sie
Ihr unzeitgemäßer
Jan Koetsier
Juli 1988

Am 28. April 2006 ist der Dirigent und Komponist Jan Koetsier, der als einer der Letzten aus der Generation eines Eugen Jochum oder Herbert von Karajan gilt, in München verstorben.

Jan Koetsiers Symphonie No. 2 op. 30

– Optimismus in raffinierter Form –

von Julius Heile (Orchester)

Jan Koetsier komponierte seine 2. Symphonie für Chor und groß besetztes Orchester im Jahre 1946. Seine Uraufführung erlebte das Werk Anfang 1948 mit dem Concertgebouw-Orchester unter der Leitung des Komponisten. Nur kurze Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges also schrieb Koetsier mit dieser Symphonie ein Stück, das durch seine positiv und optimistisch auftrumpfende Grundhaltung, die durch den Text (ein Lobgesang auf den Herrn) und die gelöste Musik vermittelt wird, angesichts des vorausgegangenen Kriegsleids zunächst vielleicht überraschen mag. Die Stimmung der Erleichterung und der Zuversicht in die Zukunft ist für die Musik jener Jahre jedoch nicht untypisch. Auch Dmitrij Schostakowitsch etwa überraschte das Publikum 1945 mit einer - zumindest vordergründig - ungewöhnlich unbeschwerten 9. Symphonie.

Entsprechend dem oben zitierten musikalischen Credo Jan Koetsiers ist auch seine 2. Symphonie für den Zuhörer spontan erfassbar. Ihre manchmal fast zum Plakativen neigende Musiksprache ist eingängig, unkompliziert, effektiv, dabei jedoch stets originell erfunden, raffiniert gesetzt und verblüffend unkonventionell. Hinsichtlich der stilistischen Einordnung dieser Musik mag sich mancher Hörer vielleicht an die Kompositionsweise einiger Filmmusikkomponisten - bzw. deren Vorbilder wie etwa Gustav Holst („Die Planeten“) - erinnern fühlen. Aber auch Bezüge zum sogenannten „Neoklassizismus“ in der Musik, der als Rückbesinnung auf die Tradition zur Entstehungszeit der Symphonie einigermaßen aktuell war, dürfen - bei aller Problematik des Begriffs - zu Recht hergestellt werden.

Das wohl auffälligste Charakteristikum der Symphonie ist ihre ungewöhnliche Harmonik, die zwar durchaus klar auf ein tonales Zentrum bezogen ist, sich jedoch dennoch nicht bedingungslos in die klassische Dur-Moll-Tonalität einordnen lässt. Das übergreifende Prinzip ist dabei die Verwendung der lydischen Skala, also jener Dur-Tonleiter mit erhöhter Quarte, die aus den alten Kirchenmodi stammt (ein beliebtes Stilmittel übrigens auch in der amerikanischen Filmmusik). Programmatisch wird diese Skala sogleich in den ersten Takten der Symphonie in den Begleitfiguren von Holzbläsern, Harfen und Klavier vorgestellt (die D-Dur-Tonleiter enthält hier den Ton gis anstatt g, vgl. Notenbeispiel 1). Daneben zeichnet Koetsiers Harmonik die Vermeidung des Leittons aus, so etwa im Kopfmotiv, das aus der melodischen und nicht der harmonischen Moll-Skala gebildet wird (vgl. Bsp. 2). Und auch mit klassischen Stimmführungsregeln wird - z. B. in Form von Akkordrückungen und Quintparallelen - konsequent gebrochen.

Damit gesellt sich Koetsiers Stil zu dem all derjenigen Komponisten, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht den Weg über die völlige Aufgabe der Tonalität (wie die „Zweite Wiener Schule“), sondern über eine Aufbrechung und Lockerung derselben wählten. Mit seiner gleichsam modalen, „neoklassizistischen“ und „erweitert tonalen“ Schreibweise ist Koetsier an vielen Stellen mit Komponisten wie etwa Sergej Prokofjew, Dmitrij Schostakowitsch, Bela Bartók, aber auch Francis Poulenc, Arthur Honegger, Carl Nielsen, Ralph Vaughan Williams oder Benjamin Britten vergleichbar. Bei allen Ähnlichkeiten mit den genannten Komponisten zeichnet sich Koetsiers Personalstil allerdings vor allem durch Einfallsreichtum, erfrischenden musikalischen Witz, abwechslungsreiche Wendungen, große

rhythmische Qualität, natürliches Musikantentum und letztlich auch wirkungsvolle Klanggewalt aus.

In ihrer großformalen Anlage entspricht Koetsiers 2. Symphonie nicht der für Symphonien üblichen Viersätzigkeit. Stattdessen ist sie unkonventionell in einem Satz durchkomponiert, wobei sich freilich in dieser Einsätzigkeit eine immanente Viersätzigkeit, bestehend aus Kopfsatz, langsamem Satz, Scherzo und reprisenartig den Kopfsatz rekapitulierendem Schlusssatz, wiedererkennen lässt. Diese vier gedachten Sätze sind allerdings auch durch gemeinsame Motive miteinander verknüpft, sodass sich der Aufbau der Symphonie auch als ein einziger Satz, der sein monothematisches Material in vier verschiedenartigen Abschnitten verarbeitet und immerzu in neuem Licht präsentiert, beschreiben lässt.

Triumphal beginnt der erste Abschnitt („Satz“): Über einem durch Triller und ostinate Begleitfiguren gebildeten, durch die lydische Tonart charakterisierten Klanghintergrund (Bsp. 1) erhebt sich kräftig und gleichsam unerschütterlich auf dem Ziel- und Grundton d verankert das prägnante Hauptmotiv in den Posaunen, tiefen Holzbläsern und Streichern (Bsp. 2). Bemerkenswert ist, dass sich durch die gleichzeitige Präsenz von lydisch gefärbtem D-Dur und melodischem d-Moll (das Hauptmotiv führt die kleine Terz f ein) eine kaum merkliche „Tonartenvermischung“ ergibt. Begleitet wird dieses Motiv von einstimmigen Lobgesang-Rufen des Chors und signalartigen Einwürfen der Trompeten und Pauken (Bsp. 3). Somit sind bereits in den ersten Takten der Symphonie alle wesentlichen Gedanken exponiert, aus denen sich das Folgende oftmals ableiten lässt.

1) Klavier: lydische Skala

2) Hauptmotiv

3) Trompetensignale

Insgesamt weist der „erste Satz“ Elemente der Sonatenform auf: Nach einer vom Hauptmotiv dominierten Passage, die sich schließlich im Streichersatz beruhigt, wird mit den Worten „Laudate Dominum in cymbalis...“ im Chor eine neue, wiederum lydisch gesetzte Melodie eingeführt, die als geschmeidig kontrastierendes Seitenthema gelten kann. Nach jubelndem Abschluss ist dem Orchester die Durchführung vorbehalten, in der das Hauptmotiv in seinen Notenwerten verkleinert wird und in dieser Form spielerisch durch die Stimmen gereicht wird. Auch das Seitenthema taucht - nun verknüpft mit den Hauptmotiv-Triolen in den Bratschen - wieder auf. Freilich wird auf eine Reprise vorerst verzichtet. Stattdessen schließt sich der zweite Abschnitt an.

Auch in diesem „langsamen Satz“ im $\frac{3}{4}$ -Takt bleibt das Hauptmotiv - nun entsprechend weicher im Ausdruck - immerzu präsent (Bsp. 4). Hinzu kommt jedoch eine erstmals in der Oboe vorgestellte, schlangengleich sich windende und ungemein verführerisch wirkende Melodie. Durch die Trauermarsch-artigen, aus den Trompetensignalen des Beginns (Bsp. 3) stammenden Ostinato-Figuren der Streicher erhält dieser „Satz“ eine spezifische Prägung, die man aus vergleichbaren Passagen der Werke eines Prokofjew oder Schostakowitsch kennt.

4) Verwandlung des Hauptmotivs im "langsamen Satz"

5) im "Scherzo"

Übergangslos geht es in den „dritten Satz“, ein spielerisch-leichtfüßiges, luftig instrumentiertes und flüchtig, fast hektisch dahineilendes $\frac{3}{8}$ -Scherzo. Das vorherrschende

Motiv ist aus dem Hauptmotiv abgeleitet, nun jedoch dem tänzerischen Gestus in Rhythmus und Artikulation angepasst (Bsp. 5). In diesem Scherzo zeigt sich Koetsiers Einfallsreichtum in ganz besonderem Maße; die originellen und witzigen Effekte verschwinden, so schnell sie gekommen sind: Gezupfte Dreiklangsbrechungen werden abwechselnd durch die Stimmen der Streicher gereicht, Fugato-Anläufe bleiben im Ansatz stecken, die ungerade Metrik mit ungewöhnlicher Phrasenbildung spielt mit der Erwartungshaltung des Hörers. Wie jedes Scherzo ist auch dieses dreiteilig angelegt: Nach einem etwas durchsichtigeren, ereignisärmeren Trio folgt eine leicht veränderte und verkürzte Reprise des Scherzo-Teils.

Eine großartige Steigerung markiert den Übergang zum „letzten Satz“, der einer nachgeholtten Reprise des „ersten Satzes“ gleichkommt. Im Wesentlichen ist dies eine Wiederholung des ersten Abschnitts der Symphonie. Somit stellt sich der Aufbau der Symphonie als ein formal doppeldeutiges Experiment dar, das seine Wirkung nicht verfehlt: In gewisser Weise waren der zweite und dritte Abschnitt („Satz“) nichts anderes als eine groß angelegte Durchführung, die das thematische Material in verschiedenen Charakteren verarbeitete. Die ganze Symphonie also ein einziger großer Sonatensatz?

Dort, wo im „ersten Satz“ die Durchführung begann, setzt nun - zunächst pianissimo im Chor a capella - eine Coda auf den Text „Alleluya“ ein. In dieser Coda tritt noch einmal eine aus dem Trio des „Scherzos“ bekannte Figur auf, bevor der klanggewaltige Schluss - wie könnte es anders sein? - natürlich dem in die Breite gezogenen Hauptmotiv und seinen „Begleitern“ (lydische Tonart, Signaleinwürfe) vorbehalten bleibt. Bezeichnend für die Harmonik dieser Symphonie ist dann die in allen Stimmen unisono und in dreifachem Forte vorgetragene Schlussfigur „Alleluya“: Im Gegensatz zu einer üblichen Kadenz bleibt sie einstimmig unharmonisiert, ohne Leitton und Dominante - aber das Ziel, der Grundton d, wird dennoch erreicht. Ein wirkungsvoller Abschluss einer triumphal unkonventionellen Chorsymphonie!

Der Gesangstext in der Symphonie nach Psalm 150

Lauda, laudate eum in choro.	Lobe, lobet ihn im Reigen
Laudate eum in psalterio, in cithara.	Lobet ihn mit Psalter und Harfen!
Laudate in chordis et in organo.	Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!
Laudate Dominum in cymbalis benesonantibus,	Lobet GOTT mit hellen Zimbeln,
laudate eum in cymbalis jubilationis.	lobet ihn mit klingenden Zimbeln.
Alleluja!	Halleluja!

Redaktion, Layout, Gestaltung: Wiebke Preuß