

# Ensemble 21

*„Zum Beginn der Passionszeit“*

**07.03.2009 Dreifaltigkeitskirche Hannover**

**08.03.2009 Herrenhäuser Kirche Hannover**

## Das Ensemble

Ensemble [ã'sä:bøl, französisch] das, allgemein:

- *Ganzes, planvolle, wirkungsvoll gruppierte Gesamtheit;*
- *in der Musik eine kleinere Gruppe von Ausführenden*

Kennzeichnend für ein Ensemble ist die vergleichsweise hohe Eigenverantwortlichkeit und Kompetenz aller beteiligten Personen, die sich meistens in solistischer Besetzung jedes einzelnen Parts ausdrückt;

- *in der bildenden Kunst eine Gruppe aufeinander bezogener Kunstwerke;*
- *in der Physik eine theoretische Gesamtheit gleichartig präparierter Systeme von Teilchen*

## 21

- *Zahl der maximal an einem Projekt des Ensemble 21 beteiligten Ausführenden*
- *Ordnungszahl des Jahrhunderts und Zeitalters, in dem wir leben*

**Ensemble 21** wurde von Studenten der Hochschule für Musik und Theater und freischaffenden Musikern gegründet und hat zum Ziel, mehrmals im Jahr besondere Werke und Programme abseits viel gespielter Klassik-Hits vorzustellen. Dabei versteht sich Ensemble 21 nicht als ein weiteres Spezialensemble, sondern sucht die Verbindungslinien zwischen alten Klängen, klassisch-romantischer Tradition und aktueller, zeitgenössischer Musik. Auch thematisch gestaltete und spartenübergreifende Programme spielen hierbei eine größere Rolle.

Im Vordergrund steht in der Regel kein äußerer, sondern ein innerer Zusammenhang aus der Musik und ihrer Thematik heraus, bisweilen auch aus dem Spielort oder der besonderen Aufführungssituation resultierend. So steht auch die Repertoireauswahl des Ensemble 21 im Zeichen des Brückenschlags, der Vermittlung zwischen unterschiedlichen Zeiten, Kompositionsweisen, Haltungen und Ideen. Die jeweiligen Besonderheiten der musikalischen Werke in ihrer Gemeinsamkeit oder Unterschiedlichkeit werden durch die Programmgestaltung bzw. Art der Aufführung herausgearbeitet und gegenübergestellt.

Ungewöhnliche Herangehensweisen und Interpretationen, besondere Spielweisen, Aufführungsformen und -orte können in dieser Weise ein Weg zu neuen Hörerlebnissen und sogar zu neuen Arten des Hörens sein.

Von der Orientierung an historisch informierter Aufführungspraxis bis zu romantischen Interpretationen (beides zu erleben im heutigen Konzert) und hin zu experimentellen Spieltechniken der Avantgarde, vom moderierten Konzert bis zur Klanginstallation oder Performance:

Die Musiker des Ensemble 21 setzen auf Vielseitigkeit und Lebendigkeit, auf unverbrauchtes Musizieren und Hören.

Dabei forschen sie nach einem differenzierten Klangbild, das dem jeweils besonderen Stil einer Epoche und eines Werks gerecht wird - nicht ohne eigene Akzente in der Interpretation zu setzen.

Strukturelle Klarheit, lebendiger Ausdruck sowie eine äußerst differenzierte Spielweise in den verschiedenen Arten von Musik bestimmen das Ziel, dem sich die Mitglieder des Ensemble 21 mit Neugier und Sensibilität nähern.

Ob im größeren Ensemble oder kleiner Kammermusikbesetzung - die bis zu 21 Musiker erbringen den Beweis, dass Barockmusik leidenschaftlich klingen und Klassik beunruhigen kann, dass Romantik keinen Widerspruch zu gedanklicher und struktureller Klarheit darstellt, dass Neue Musik bewegend und Populäres durchaus ernstzunehmend sein kann.

## **Ensemble 21**

1. Violine: Guido Eva, Alice Hoffmann (KM), Anne Renner

2. Violine: Huld Hafsteinsdóttir, Leonie Straka, Simon Streuff

Viola: Christiane Friedrich, Yuliya Nekrotiyuk

Violoncello: Christoph Rode, Orkan Tekbacak

Kontrabass: Gudrun Gabow

Orgel: Maike Ostermann

# **Johann Sebastian Bach arr. Philip Lehmann**

*Die Kunst der Fuge* im Stile der 1920er Jahre

**I – IV**



## **Giovanni Battista Pergolesi**

### *Stabat Mater*

1. Stabat Mater dolorosa
2. Cuius animam gementem
3. O quam tristis et afflicta
4. Quae moerebat et dolebat
5. Quis est homo, qui non fleret
6. Vidit suum dulcem natum
7. Eja, Mater, fons amoris
8. Fac, ut ardeat cor meum
9. Sancta Mater, istud agas
10. Fac ut portem Christi mortem
11. Inflammatus et accensus
12. Quando corpus morietur - Amen



**Johann Sebastian Bach** wurde am 21. März 1685 in Eisenach in Thüringen als achtens und jüngstes Kind von Johann Ambrosius Bach und seiner Frau Elisabeth in eine damals schon angesehene Musikerfamilie geboren. 1695 starb zuerst seine Mutter und acht Monate später nach erneuter Heirat auch der Vater. Als Vollweiser wurde Johann Sebastian von seinem ältesten Bruder Christian aufgenommen, der schon verheiratet und in Ohrdruf bei Erfurt in der Michaeliskirche als Organist tätig war. Dort erhielt Bach in der Lateinschule eine grundständige Ausbildung in Latein, Griechisch, Logik, Mathematik, Rhetorik, Theologie, und Musik und verließ die Schule mit 14 Jahren als Zweitbesten.

Als es 1700 im Haus des Bruders auf Grund von Familienzuwachs zu eng wird, wandert Bach gemeinsam mit einem Freund ins 300 km entfernte Lüneburg um im Mettenchor der Michaelisschule zu singen. Diese Karriere endet 1702 mit dem Stimmbruch und führt ihn zu seiner ersten Organistenstelle in der Neuen Kirche in Arnstadt. Diese Tätigkeit muss Bach aufgrund von großen Unstimmigkeiten mit seinem Arbeitgeber 1705 aufgeben. Erst 1706 findet er eine neue Anstellung als Organist in der Kirche St. Blasius in Mühlhausen, wo er 1707 seine Cousine Maria Barbara heiratet.

Im selben Jahr wechselt er auch noch an den Hof des Herzogs von Sachsen Weimar, Wilhelm Ernst als Hoforganist. Es folgen ausgeglichene und glückliche Jahre.

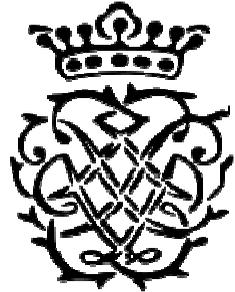
Bach arbeitet sich bis zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle hoch und komponiert einige seiner schönsten Werke. 1717 realisiert Bach, dass er in Weimar keinerlei weitere Aufstiegsmöglichkeiten bekommt und bewirbt sich erfolgreich als Kapellmeister bei dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen.

Wiederum folgt eine sehr produktive Zeit, die aber vom Tod Maria Barbaras im Juni 1720 überschattet wird. Ein Jahr später, im Dezember 1721, heiratet Bach Anna Magdalena Wilcken, die 20jährige Tochter des Zeitzer Hoftrompeters, welche somit nur 7 Jahre älter war als Bachs ältestes Kind aus erster Ehe. Mit ihr hat Bach 13 gemeinsame Kinder, von welchen aber sechs früh sterben.

1723 zieht Bach zum letzten Mal in eine fremde Stadt: er wird Thomaskantor in Leipzig. In Leipzig entstehen neben vielen Kantaten seine großen religiösen Werke: die Matthäus- und Johannespassion, das Oster- und Weihnachtsoratorium sowie die zu Bachs Lebzeiten nie aufgeführte majestätische h-Moll Messe.

Aufgrund einer Grauen Star Erkrankung wird Bach zuletzt blind und stirbt am 28. Juli 1750 an einem Schlaganfall.

Bis auf wenige Komponisten wie Mozart und Beethoven hatte die Welt Bach vergessen, bis Felix Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister des Gewandhausorchesters Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit „Bachkonzerten“ das Interesse neu erweckte.



Johann Sebastian Bach im Jahre 1746, mit Rätselkanon. Ölgemälde von Elias Gottlob Haußmann  
Bachs selbstentworfenen Siegel mit den ineinander verwobenen Anfangsbuchstaben seines Namens, JSB

## Musikalische Fossilien: Kontrapunkt und Fuge

Bach war in seinen letzten Lebensjahrzehnten im Grunde schon ein musikalischer Anachronismus, ein lebendes Fossil einer aussterbenden musikalischen Art. Während sich zu seiner Zeit der musikalische Geschmack schon in Richtung der klaren, einfach gegliederten Formen entwickelte, die später die Klassik prägen sollten, stand Bach noch mit wesentlichen Teilen seines Schaffens für eine andere Kompositionsweise, die ihre Anfänge aus dem Spätmittelalter hat und in der Renaissance und im Barock eine tragende Säule des musikalischen Denkens war - die Polyphonie. Polyphonie bedeutet, dass es mehrere gleichwertige Stimmen (bzw. Melodien oder Instrumente) gibt, die sich gewissermaßen umeinanderranken wie ein Geflecht. Im Gegensatz dazu sind die meisten Formen tonaler Musik, die wir heute gewohnt sind - von der Klassik und Romantik bis hin zu Jazz und Pop - homophon gesetzt. Das heißt, es gibt in der Regel eine führende Melodiestimme, die von den übrigen Stimmen begleitet wird - deren Muster ergeben oft keine eigenständige bzw. keine gleichwertige Melodie. Bach stand an der Schnittstelle zwischen beiden Kompositionsweisen; besonders in seinen letzten Lebensjahren interessierte ihn aber die langsam aus der Mode kommende Polyphonie, die zwar noch bewundert und als Lehrmaterial für Komponisten und Organisten empfohlen wurde, aber doch zunehmend eher als verstaubtes Anschauungsmaterial denn als lebendige Musik angesehen wurde. Dies sollte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wieder langsam ändern. Kontrapunkt als Kompositionslehre für polyphone Musik bezeichnet nun die Art, wie mehrere gleichwertige Stimmen sich zueinander verhalten können - einerseits in ihrer melodischen Fortschreitung (horizontal), andererseits in ihrem Zusammenklang (vertikal). Der Ausdruck kommt vom lateinischen „Punctus Contra Punctum“, was soviel bedeutet wie „Note gegen Note“: So kann eine gegebene Melodie von weiteren Stimmen imitatorisch beantwortet werden; sie kann umspielt oder auf einer anderen Tonstufe (höher bzw. tiefer) wiederholt werden. Die anderen Stimmen können auch die Melodiebewegung in ihrer Tonhöhe umkehren oder auch rückwärts laufen lassen oder das ursprüngliche Thema rhythmisch verschieben, verlangsamen oder beschleunigen. Das Thema kann verkürzt oder verändert werden, oder es kommen ganz neue Melodien hinzu. Entsprechend ändern sich die Struktur und der Charakter des daraus entstehenden Gewebes.

Die Fuge ist gleichermaßen Kompositionsprinzip und Gattung; sie verwendet diese polyphone, kontrapunktische Technik in vielfältiger Weise. Ihre Form ist nur teilweise festgelegt: Zu Beginn (in der Exposition) setzen die Stimmen nacheinander ein und stellen jeweils das Thema auf bestimmten Tonstufen vor. Danach gibt es abwechselnd Teile, in denen die anfangs vorgestellte Melodie wie oben beschrieben in unterschiedlichster Art umspielt, ergänzt oder verändert wird (Durchführungen), und freiere Teile, in denen das ursprüngliche Thema nicht vorkommt (Zwischenspiele).

## **Die Kunst der Fuge: Lehrwerk und musikalische Wunderkammer, Vermächtnis und Rätsel**

In gleicher Linie mit anderen groß angelegten Sammlungen polyphoner Formen wie dem „Wohltemperierten Clavier“, den „Goldbergvariationen“ und dem „Musikalischen Opfer“ steht auch die Kunst der Fuge, ein Zyklus von vierzehn Fugen (hier „Kontrapunkte“ genannt) und vier Kanons über ein einziges zugrunde liegendes Thema. In Bachs letzten zehn bis fünfzehn Lebensjahren entstanden, können sie gleichermaßen als Lehrwerk, Anschauungsstück, Enzyklopädie, Monument, Vermächtnis gelten, sozusagen als Wunderkammer polyphoner Musik, in der die Möglichkeiten des Kontrapunkts in mannigfaltiger Weise erforscht und dargestellt werden.

Um die Kunst der Fuge rankten sich lange Zeit einige Vermutungen oder Legenden. Bis vor einiger Zeit galt die sie sogar als Bachs letztes Werk, weil entstanden in seinen letzten Lebensjahren. Zum Mythos dieses Werks gehört, dass Bach, da er schließlich am Star erkrankt war und kaum noch sehen konnte, beim Diktieren der letzten, unvollendet gebliebenen Fuge auf seinem Sterbebett nach der Einführung des dritten Themas über die Töne B - A - C - H verstorben sei - sein Sohn Carl Philipp Emanuel, der die Herausgabe des Werks betreute fügte auf der letzten Seite der Handschrift die Anmerkung ein:

*„Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“*

Die Druckfassung bricht an dieser Stelle mitten im Text ab. Sie enthält zudem den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ – vom Herausgeber wie folgt kommentiert: *„[...] man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügt vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiert hat, schadlos halten wollen.“*

Das passt wunderbar in ein verklärendes Bild eines letzten großen musikalischen Testaments, dessen Vollendung das Schicksal verhindert; auch könnte an diesem Bild absichtlich gestrickt worden sein, um die Auflage in die Höhe zu treiben - letztendlich verkauften sich aber dennoch nur etwa 30 Exemplare, was nicht einmal die Druckkosten deckte. Bachs Musik galt schon als veraltet und wurde für etwa ein Jahrhundert kaum noch gehört, da sie als zu kompliziert und kunstvoll verspielt galt, zu spröde und unsinnlich für den modernen Geschmack.

Es ist keineswegs gesichert, dass Bach tatsächlich den Choral, der tonartlich und stilistisch herausfällt, wirklich der „Kunst der Fuge“ hinzugefügt wissen wollte - schließlich stellt er eine Bearbeitung des etliche Jahre früher entstandenen Chorals „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ dar und wurde von ihm selbst einer anderen Sammlung („Achtzehn Choräle“) zugeordnet. Heute wird er vielfach als abschließendes Stück des Zyklus gespielt. Handschriften- und Wasserzeichenanalysen ergaben zudem, dass das Manuskript aus den Jahren um 1740 stammen muss; ohnehin hatte Bach bereits 1746 eine erste Reinschrift mit 12 Fugen und 2 Chorälen beendet. Für die zweite Fassung fügte er zwei Fugen und zwei Kanons hinzu und entwarf eine andere Gesamtanordnung, welche die 1751 ein Jahr nach seinem Tod herausgegebene Druckfassung nicht berücksichtigt.

Für das Abbrechen der letzten Fuge werden heute verschiedene Gründe diskutiert: Nachlässigkeiten bei der Herausgabe des Werks oder mangelnde Kenntnis des letzten Standes nach zahlreichen Umstellungen, Änderungen und Ergänzungen der Gesamtkonzeption durch Bach selbst. Während eine Theorie besagt, die letzte Fuge gehöre eigentlich gar nicht in den Zyklus, da das allen Fugen und Kanons gemeinsame

Hauptthema fehlt, kann andererseits dagegehalten werden, in dieser abschließenden Quadrupelfuge (also einer Fuge, in der nacheinander vier Themen vorgestellt und verwoben werden), könnte dieses als das fehlende vierte und letzte Thema erscheinen. Denkbar, aber nicht sicher ist, dass der Schluss dieser Fuge verloren ging oder aber, dass Bach seine Änderungsarbeiten, die sich mit Unterbrechungen über mehrere Jahre erstreckten, nicht fertig stellte.

Musikalische Rätsel oder Wettstreite, bei denen ein Organist eine angefangene Fuge weiterspielen musste, waren zu Bachs Zeiten beliebt. Durchaus möglich ist also auch, dass Bach die letzte Fuge absichtlich als musikalisches Rätsel unbeendet ließ - als Einladung an andere, seine Absicht zu erraten oder eigene Fortsetzungen zu finden.

Interessant ist, dass Bach keine bestimmte Instrumentation vorsieht, auch wenn es auf Tasteninstrumenten spielbar ist. Seine Zeitgenossen sahen die „Kunst der Fuge“ als zu spielendes Werk an; sein Sohn Carl Philipp Emanuel merkte in der ersten Ausgabe 1751 an, dass das Werk für Cembalo oder Orgel arrangiert sei.

Da der (musikalische) Zeitgeist sich zu Bachs Zeit wandelte, polyphone Musik für mehr als ein Jahrhundert und mit ihr die Fuge als Gattung und Kompositionsprinzip völlig aus der Mode kam - die kupfernen Druckplatten der „Kunst der Fuge“ wurden als Altmetall verkauft - , fehlte zeitweise auch das Verständnis für diese Art von Musik. Selbst als Mendelssohn und Schumann um 1850 Bachs Werken wieder zur Aufführung und einem langsam steigenden Interesse verhalfen, lag das Augenmerk eher auf den scheinbar zugänglicheren Werken wie den Passionen und Kantaten oder den vermeintlich sinnlicheren Konzerten und Suiten (eine erste vollständige öffentliche Aufführung der „Kunst der Fuge“ sollte erst 1927 unter der Leitung von Karl Straube nach der Instrumentation von Wolfgang Graeser erfolgen).

Das polyphone Werk und vor allem die „Kunst der Fuge“ galten fälschlicherweise lange als nur intellektuell und vergeistigt und daher als unzeitgemäß und sperrig. Diese Auffassung beförderte die Ansicht, dass dieser Zyklus als rein theoretisches Werk zu verstehen und nicht für die Aufführung gedacht sei - als eine Art „Augenmusik“ zu Studienzwecken oder als Liebhaberei für Experten. Der Barockcembalist, -pianist und -organist Rinaldo Alessandrini schrieb provokativ zu seiner Einspielung:

*„Ist es möglich, die ‚Kunst der Fuge‘ als Musik zu betrachten?“*

Zu der Auffassung der „Kunst der Fuge“ als „Augenmusik“ würde passen, dass zwei der Fugen nicht von einer Person auf einem Tasteninstrument gespielt werden können. Auch notierte Bach nicht, wie heute für Tasteninstrumente üblich, alle Stimmen in zwei Systeme (was für den Instrumentalisten leichter zu lesen ist), sondern verwendete für jede Stimme ein eigenes Notensystem. Die Fähigkeit, hieraus zu spielen, wurde seit Bachs Zeiten immer weniger gepflegt.

Allerdings war sie davor durchaus verbreitet, denn die Notation in einzelnen Systemen erleichtert es, die eigenständigen Stimmen zu verfolgen. In der Renaissance war diese Schreibweise in einzelnen Systemen, oft ohne Festlegung bestimmter Instrumente, verbreitet - realisiert wurde die Musik dann in ganz unterschiedlichen Besetzungen. Da Bach in dieser Tradition steht, spricht also wenig dagegen, auch die „Kunst der Fuge“ in verschiedenen Besetzungen erklingen zu lassen.

Zu hören sind im heutigen Konzert die ersten vier Fugen des Zyklus, die insgesamt einfacher gehalten sind als die übrigen und wie eine Einleitung des Themas wirken.

### Contrapunctus I

stellt nur das Hauptthema in Form einer „einfachen“ Fuge vor, ohne spezielle kunstvolle Kompositionstechniken zu verwenden



### Contrapunctus II

variiert das Thema mit einem punktierten Rhythmus, wodurch es – an den barocken „französischen Stil“ erinnernd, strenger wirkt



### Contrapunctus III

kehrt das Hauptthema um:

Jede Aufwärtsbewegung wird in eine Abwärtsbewegung verwendet und umgekehrt



Chromatische Halbtonschritte ermöglichen überraschende harmonische Färbungen und geben diesem Abschnitt manchmal eine suchende, sehnsuchtsvolle oder leidende Qualität



### Contrapunctus IV

kehrt wiederum das Thema um, beginnt allerdings auf der Dominante (der fünften Tonstufe) anstatt auf dem Grundton. Es werden sowohl harmonische als auch rhythmische Varianten in schnelleren Notenwerten verwendet.

Die heute zu hörende Fassung „*Im Stile der 1920er Jahre*“ knüpft an die bis in die 1980er vorherrschende Meinung an, die reine harmonische Klarheit von Bachs Musik müsse zusätzlich durch ausgedrückte „Emotion“ in romantische Sphären erhöht werden. Mit Aufkommen der historischen, also auf originalen Instrumenten gespielten und historisch informierten Aufführungspraxis ist das heute zu Hörende in seiner Form veraltet, also ein Anachronismus im Anachronismus.

Die Kunst der Fuge zu „romantisieren“ hat aber deshalb einen großen Reiz, da das Notenmaterial rein mathematisch zustande gekommen ist und so sehr viel Spielraum für Interpretationen zulässt. Deshalb haben auch alle vier Contrapunkte unterschiedliche Atmosphären über die Verschiedenheit wie oben beschrieben hinaus.

Obwohl die heute gespielte „Kunst der Fuge“ und das folgende „Stabat mater“ in Spielweise und Konzeption unterschiedlicher nicht sein könnten ist das verbindende Element eine eigene Form von Emotion und der Wille Emotion hervorzurufen – einerseits 170 Jahre später – andererseits original.



**Giovanni Battista Pergolesi**, einer der vielbegabtesten und beachtenswertesten Tonsetzer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde am 3. Januar 1710 in Jesi, einem Städtchen in der damalig päpstlichen Delegation Ancona, geboren. Leider hatte dem talentvollen und viel versprechenden jungen Mann das Geschick nur eine kurze Lebensdauer bestimmt; am Beginn der ruhmvollsten Laufbahn erlag er den, seine Kräfte aufzehrenden Anfällen eines Lungenleidens, 26 Jahre alt, in Puzzuoli, in dessen reizender Gegend und reiner Luft er vergebens Heilung gesucht hatte, am 16. März 1736. Als ganz armer Junge fand er bereits 1717 Aufnahme im Konservatorium

dei Poveri di Giesu Cristo in Neapel. Maestro Domenico de Matteis, sein Lehrer im Violinspiel, brachte den Knaben, dessen künstlerische Fähigkeiten sich auffallend rasch entfalteten, bald in die Kompositionsklasse, in der er nacheinander den Unterricht Gaetano Grecos, Francesco Durantes und Francesco Feos, die zu den Begründern der nachmals so glanzvoll sich entwickelnden neapolitanischen Tonschule zählen, mit glücklichstem Erfolge genoss. Von seinem 20. Lebensjahr an schrieb er eine Reihe von kirchlichen und Bühnenwerken, die seinem Namen rasch allgemeine Anerkennung verschafften. Es sind eine bedeutende Zahl größerer Kompositionen von ihm erhalten, darunter 30 Trios für 2 Violinen und Bass, mehrere Kantaten, 16 Werke für die Kirche, ein Oratorium und 6 ernste und 11 komische Opern, von denen die 1735 für Rom komponierte »L'Olimpiade« die bemerkenswerteste ist, und 2 Intermezzi, deren eines: »La serva padrona« (1731) das Pendant des »Stabat mater« bildet und im Verein mit diesem seinem Andenken Unsterblichkeit gewonnen hat. Letztgenanntes Werk ist sein Schwanengesang; er schrieb es kurz vor seinem Tode im Auftrage der Minoriten zu St. Luigi in Puzzuoli und erhielt dafür von ihnen ein Honorar von 10 neapolitanischen Ducati, das nahezu hinreichte, ihm im dortigen Dom eine Grabstätte zu kaufen; denn aus der noch vorhandenen Quittung ist ersichtlich, dass er im Vescovato beerdigt wurde und als Fremder dafür 11 Ducati bezahlte, die Bischof und Kapitel unter sich teilten.

Einziges verbrieftes „Bild“ von Pergolesi ist diese Karikatur von Pier Leone Ghezzi (1674-1755), der den Komponisten 1734 traf und unter anderem ein massives Beinleiden desselben beschrieb.

Pergolesi zählt nicht nur zu den bedeutendsten Förderern des Kunstgesangs. Dadurch, dass er zur Begleitung seiner Gesänge das ganze Streichquartett verwendete und insbesondere der zweiten Geige eine selbständige Stimme gab, hat er wesentlich zur Bereicherung des Harmoniegeschehens beigetragen. Jedoch erscheint eine vierstimmige Begleitung auch bei ihm nur ausnahmsweise und nur in Fällen, wo er besondere Wirkung beabsichtigt. Meistens spielen die Geigen einerseits und Viola und Bass andererseits unisono, bzw. oktavierend. Die Orgel sorgt für die harmonische Füllung, also das Basso Continuo. Händel und andere wendeten eine derartige Begleitung viel später mit Vorliebe immer noch an. Mit allen Tonmeistern, denen wie Pergolesi nur ein flüchtiger Lebensfrühling beschieden war; teilt er die Gabe süßen, herzinnigen Gesanges. Je mehr man sich in seine Melodien versenkt, umso tiefer bewegt ihr reizvoller und zarter Inhalt das Gemüt. Auch bei Mozart, Schubert und Mendelssohn begegnen wir solchen ätherischen und lieblichen Weisen. Und ebenso überraschend, wie bei ihnen, offenbart sich auch bei ihm eine sich nahezu überstürzende Produktivität. Wie ein nordischer Sommer in wenigen Wochen Blüte und Frucht fast unvermittelt hervorbringt, so drängen sich bei allen Genannten in kurze Jahre zahlreiche und bedeutende Schöpfungen zusammen. Als läge es wie Todesahnung in ihnen, streben sie jeden Moment auszunützen und alle Keime zum sprießen zu bringen, die in ihrem Geiste ruhen. Sie gleichen so der leuchtenden Flamme, die, indem sie Wärme und Licht ausstrahlt, sich selbst verzehrt. Pergolesis »Stabat mater« hat nicht den erhabenen Feierklang und die kirchliche Weihe des Palestrinaschen, nicht den erschütternden Ernst und die strenge Würde des Astorgaschen, oder die rührende Innigkeit und den kräftigen Schwung des viel zu wenig gekannten Haydnischen. Es ähnelt in der Lieblichkeit und Anmut seiner Melodien mehr dem Rossinischen, hat aber vor diesem das undefinierbare Etwas voraus, das eine Musik zu einer kirchlichen oder geistlichen macht und sie himmelweit vom Opernhafte unterscheidet: bei allem süßen Zauber und reizvollem Ausdruck, würdigen Ernst und edlen Charakter. „Ich kenne keine Musik, die mir, wie die Pergolesische, vom Anfang bis Ende gleiche Rührung erzeugte, und man verdiente kein Mensch zu sein, wenn man dabei kalt und ungerührt bleiben könnte.“ (J. A. Hiller) Vielleicht liegt auch darin begründet, dass das »Stabat mater« zu den im 18. Jahrhundert am meisten gedruckten Musikstücken zählt und Bearbeitungen von unter anderem J.S.Bach, A.Salieri und F.X.Süßmayr nach sich zog. Letztere sorgten auch für eine Vergrößerung des Orchesters und fügten einen vierstimmigen Chor hinzu.

Die originale Fassung für zwei Solostimmen (Sopran und Alt), Streicher und Basso continuo hat sich erst im Zuge der Bewegung für historische Aufführungspraxis wieder durchgesetzt.

Der Text des »Stabat mater«, neben dem berühmten »Dies irae« des Thomas von Celano, dem Gipfelpunkt der gesamten lat. Kirchenpoesie, der angesehenste Hymnus der kath. Kirche, wird allgemein dem Jacobus de Benedictis aus Todi bei Spalatro zugeschrieben. Hier wie dort ist übrigens die Autorenschaft nicht mit

vollster Gewissheit nachzuweisen und so werden denn als Schöpfer des »Stabat mater« auch der heilige Bernhard und die Päpste Innozenz III. (1198-1216) und Johann XXII. (1316-34) genannt. Jacobus, der einer angesehenen Familie Umbriens entstammte, war Rechtsgelehrter und in glücklichster Ehe mit einer tugendhaften und edlen Frau verbunden, deren trauriges Ende — sie wurde, einem öffentlichen Schauspiel beiwohnend, durch ein zusammenstürzendes Brettergerüst tödlich verwundet — ihn veranlasste, in den von S. Franciscus (1221) gestifteten Orden der Tertiärer, einer Art Halbmönche, zu treten. Als man nämlich die unglückliche Frau, die in den Armen des trostlosen Gatten starb, entkleidete, ergab sich, dass sie heimlich zur fortwährenden Buße einen Haargürtel auf bloßem Leib trug. Tieferschüttert ob solcher Frömmigkeit, entsagte Jacobus sofort allen Ämtern und übergab sein Vermögen den Armen, befliss sich aber nun in solch auffallender Weise der Weltverachtung und Selbsterniedrigung, dass man ihn für wahnwitzig hielt und den Spottnamen: Jacopono (großer Jakob) gab. Auch als er 10 Jahre später, nachdem er sich vorher durch sein Buch: »Von der Verachtung der Welt« vom Verdachte des Wahnsinns gereinigt, als Laienbruder in den Minoriten-Orden aufgenommen wurde, blieb sein Benehmen ein so auffallendes, seine Sprache eine so rücksichtslose, dass er in vielfache Konflikte mit seinen Vorgesetzten, selbst mit den Päpsten, geriet. P. Bonifaz VIII., dessen Handlungsweise, wie die des Clerus überhaupt, er in furchtlosen Worten rügte, ließ ihn, nachdem er die Stadt Palestrina erobert hatte, einkerkern.

„Wann wirst du herauskommen?“ fragte er einst spöttisch den am vergitterten Fenster stehenden Gefangenen im Vorbeigehen. „Wenn du hereinkommen wirst!“ antwortete dieser und wirklich geriet der Papst bald darauf in die Gewalt seiner Feinde und starb 1303 im Gefängnis. Sein Tod gab dem Eiferer die Freiheit zurück. Aber auch dessen Tod, von der Sage wunderbar verklärt, erfolgte wenige Jahre darauf. Unter den Tröstungen seines Freundes Johannes d'Alverna starb er in der Weihnachtsnacht des Jahres 1306 in der Stunde, da der Priester am Altar das »Gloria in excelsis Deo« anstimmte.

Der Hymnus »Stabat mater«, zu jenen kirchlichen Dichtungen zählend, die man Sequenzen (Folgen) nennt, weil sie im Graduale nach dem Alleluja ihre Stelle haben, findet sich schon in Messbüchern des 14. Jahrhunderts. Um diese Zeit hat ihn bereits der »Mönch von Salzburg«, ein anonymen Komponist am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (1365–1396) ins Deutsche übertragen. Die Geißler machten diesen Schmerzensgesang zu dem ihrigen, wodurch er in den Volksmund überging.

Das »Stabat mater« wird heute am Fest der »Sieben Schmerzen Mariä« (15. September) sowie am Freitag nach dem ersten Passionstag als Sequenz gebetet (in der Fassung des Graduale Romanum von 1973/79) oder gesungen.

Dr. H. M. Schletterer

## Stabat Mater

Stabat mater dolorosa  
Iuxta crucem lacrimosa,  
Dum pendebat filius;  
Cuius animam gementem,  
Contristatam et dolentem  
Pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti!  
Quae maerebat et dolebat,  
Et tremebat, cum videbat  
Nati poenas incliti.

Quis est homo qui non fleret,  
Matri Christi si videret  
In tanto supplicio?  
Quis non posset contristari,  
Piam matrem contemplari  
Dolentem cum filio?

Pro peccatis suae gentis  
Vidit Iesum in tormentis  
Et flagellis subditum.  
Vidit suum dulcem natum  
Morientem desolatum  
Dum emisit spiritum.

Pia mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.  
Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi complaceam.

## Gereimte Fassung Heinrich Bone (1847)

Christi Mutter stand mit Schmerzen  
bei dem Kreuz und weint von Herzen,  
als ihr lieber Sohn da hing.  
Durch die Seele voller Trauer,  
scheidend unter Todesschauer,  
jetzt das Schwert des Leidens ging.

Welch ein Schmerz der Auserkornen,  
da sie sah den Eingebornen,  
wie er mit dem Tode rang.  
Angst und Jammer, Qual und Bangen,  
alles Leid hielt sie umfängen,  
das nur je ein Herz durchdrang.

Ist ein Mensch auf aller Erden,  
der nicht muss erweicht werden,  
wenn er Christi Mutter denkt,  
wie sie, ganz von Weh zerschlagen,  
bleich da steht, ohn alles Klagen,  
nur ins Leid des Sohns versenkt?

Ach, für seiner Brüder Schulden  
sah sie ihn die Marter dulden,  
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;  
sah ihn trostlos und verlassen  
an dem blutgen Kreuz erblassen,  
ihren lieben einzgen Sohn.

O du Mutter, Brunn der Liebe,  
mich erfüll mit gleichem Triebe,  
dass ich fühl die Schmerzen dein;  
dass mein Herz, im Leid entzündet,  
sich mit deiner Lieb verbindet,  
um zu lieben Gott allein.

Sancta mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.  
Tui nati vulnerati  
Tam dignati pro me pati,  
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero;  
Iuxta crucem tecum stare  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
Mihi iam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.  
Fac ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem  
Et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,  
Cruce fac inebriari  
Ob amorem filii;  
Inflammatum et accensum,  
Per te, virgo, sum defensus  
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri,  
Morte Christi praemuniri,  
Confoveri gratia.  
Quando corpus morietur,  
Fac ut animae donetur  
Paradisi Gloria.

Amen

Drücke deines Sohnes Wunden,  
so wie du sie selbst empfunden,  
heilge Mutter, in mein Herz!  
Dass ich weiß, was ich verschuldet,  
was dein Sohn für mich erduldet,  
gib mir Teil an seinem Schmerz!

Lass mich wahrhaft mir dir weinen,  
mich mit Christi Leid vereinen,  
so lang mir das Leben währt!  
An dem Kreuz mit dir zu stehen,  
unverwandt hinaufzusehen,  
ist's, wonach mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,  
woll auf mich in Liebe schauen,  
dass ich teile deinen Schmerz,  
dass ich Christi Tod und Leiden,  
Marter, Angst und bitteres Scheiden  
fühle wie dein Mutterherz!

Alle Wunden, ihm geschlagen,  
Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen,  
das sei fortan mein Gewinn!  
Dass mein Herz, von Lieb entzündet,  
Gnade im Gerichte findet,  
sei du meine Schützerin!

Mach, dass mich sein Kreuz bewache,  
dass sein Tod mich selig mache,  
mich erwärm sein Gnadenlicht,  
dass die Seel sich mög erheben  
frei zu Gott im ewgem Leben,  
wann mein sterbend Auge bricht!

Amen



**Patricia Maier** kam schon früh mit Musik in Berührung. Über musikalische Früherziehung und Unterricht in Violine und Klavier gelangte sie schließlich zum Gesang. Im Alter von 14 Jahren begann ihre Gesangsausbildung bei Claudia Dilles – Ullmann.

Es folgten zahlreiche chorische und solistische Auftritte im In- und Ausland. Zudem ist sie langjähriges Mitglied des Landesjugendchors Baden- Württemberg und des Vokalensembles „Ad hoc“.

Sie ging mehrfach als Preisträgerin aus dem Wettbewerb „Jugend Musiziert“ hervor, sowohl für Sologesang, als auch in der Duowertung Kunstlied: 2002 – 3. Bundespreis, 2003 – 2. Bundespreis, 2005 und 2006 – 1. Bundespreis. Nach ihrem Abitur 2004 begann sie eine Ausbildung zur staatl. geprüften Atem-, Sprech- und Stimmlehrerin in Bad Nenndorf und schloss diese im Juli 2007 ab. Seit Oktober 2007 studiert sie an der Musikhochschule Hannover Operngesang bei Prof. Marina Sandel.



**Liza John** begann ihre stimmliche und musikalische Ausbildung im MädchenChor Hannover unter der Leitung von Frau Prof. Gudrun Schröfel. So absolvierte sie schon in ihrer Jugend zahlreiche Auftritte im In- und Ausland. In Hildesheim erreichte die Mezzosopranistin im Sommer 2007 dann den ‚Bachelor of Arts‘ unter der musikalischen Führung und Förderung durch Frau Mayling Konga. Im Anschluss wechselte sie an die Musikhochschule Hannover und studiert dort Gesang und Gesangsmethodik bei Frau Prof. Gudrun Pelker.



**Philip Lehmann**, der im Iran geboren und in Südafrika sowie Deutschland aufgewachsen ist, begann mit 6 Jahren das Geigenspiel. Durch die Förderung seiner Instrumental- und Theorielehrer bekam er den ersten Dirigierunterricht mit 14 Jahren und studiert heute bei Prof. Walter Nußbaum an der HMT Hannover Ensembleleitung. Dort war er Gründer des „Ersten Deutschen Bachelor of Arts Sinfonieorchesters“ und nun des „Ensemble 21“, dessen Konzeption er schon im Sommer 2008 auf Island unter dem Titel „Kammersveit 21“

erfolgreich zur Aufführung gebracht hat.

Neben dem Dirigieren und Realisieren verschiedener Ensembleprojekte arbeitet Philip Lehmann als Arrangeur von Klassischer aber auch von Cross-Over Musik. Dies führte 2008 zu einer Zusammenarbeit mit dem NOMOS-Quartett.

Außerdem arbeitet er als Orchesterarrangeur mit dem Hannoveraner Filmkomponisten Christoph Schauer zusammen.

## Wir danken

den Kirchengemeinden der Dreifaltigkeitskirche und der Herrenhäuser Kirche  
- im Besonderen Herrn Martin Ehlbeck -  
für die freundliche und zuvorkommende Unterstützung;  
Jakob Lehmann für die Tonaufnahmen;  
Nico Ecke für den Transport der Orgel  
und allen freiwilligen Helfern.

Wir danken unseren Sponsoren:  
Der Kontrabasswerkstatt Celle und dem Musikhaus Bornemann

Christine Knobel

[www.kontrabasswerkstatt.de](http://www.kontrabasswerkstatt.de)

FACHGESCHAFT FÜR MUSIKINSTRUMENTE & ZUBEHÖR REPARATUREN		<b>MUSIK</b> <b>Bornemann</b> 30175 Hannover    Telefon 05 11/34 28 85 Königstraße 8    Telefax 05 11/34 20 35
--	---	---