

Peterskirche Wien I



Montag, 17. März 2008, 19 Uhr

Passionsandacht

Heinrich Ignaz Franz Biber
(1644 – 1704)

Mysteriensonaten
Ölberg
Kreuztragung

Martin Reining – Violine
Rudolf Scholz – Orgelpositiv

Worte der Besinnung
Kirchenrektor Dr. Christian Spalek

Heinrich Schütz
(1585 – 1672)

Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz

Hannelore Auer – Sopran
Katrín Auzinger – Alt
Kurt Equiluz – Tenor (Jesus)
Martin Maier – Tenor
Helmut Pohorec – Bassbariton

Camerata Viennensis

Musikalische Leitung – Rudolf Scholz

**AM ENDE DER ANDACHT
BITTE
NICHT APPLAUDIEREN**

CAMERATA VIENNENSIS

Franz Schrapfeneder – Violine

Friedrich Mikšovsky – Violine

Agnes Führlinger – Viola

Tamara Štajner – Viola

Josef Luitz – Violoncello

René Koban – Kontrabass

Elke Eckerstorfer – Orgelpositiv

Heinrich Ignaz Franz Biber

Mysterien-Sonaten

Die fünfzehn „Mysterien-Sonaten“ oder „Rosenkranz-Sonaten“, das Werk eines der bedeutendsten Komponisten und größten Violinvirtuosen seiner Zeit, des Deutsch-Böhmen Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), blieben in der gesamten Violinliteratur bis in die Gegenwart einzigartig. Entstehungszeit und Anlass der Komposition sind nicht eindeutig nachweisbar, jedoch ist der Widmungsträger des Sonatenzyklus, Maximilian Gandolph von Khuenburg, Fürsterzbischof von Salzburg, und dessen Beitritt zur Rosenkranz-Bruderschaft für 1674 ebenso verbürgt wie die Weihe der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg im selben Jahr. Unter diesem Aspekt ist von verschiedenen Datierungstheorien zur Entstehungszeit der Sonaten jene, die das Jahr 1674 annimmt, sehr plausibel.

Als musikalische Ausdeutung der dreimal fünf Rosenkranz-Geheimnisse sind die Sonaten ein erster Versuch, die primitive Programmatik des Frühbarock, die vordergründige musikalische Illustration von äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Begebenheiten, durch die musikalische Deutung und Darstellung geistig-seelischer Vorgänge zu bereichern. So wird jede Sonate ein klingendes Andachtsbild zur meditativen Betrachtung der einzelnen Geheimnisse. Daraus ergibt sich als authentische Aufführungspraxis das Gebet des entsprechenden Rosenkranzgesätzchens vor jeder einzelnen Sonate.

Obwohl Bibers Wirkungsbereich seit seinem 26. Lebensjahr die Salzburger fürsterzbischöfliche Hofkapelle war, zuletzt als Hofkapellmeister seit 1684, sind seine musikalischen Wurzeln in der Hofkapelle Leopold I. nicht zu übersehen. Hofkapellmeister und musikalischer Berater des komponierenden Kaisers war der Niederösterreicher Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1623 – 1680), erster österreichischer Geiger seiner Zeit mit Weltruf

und einer der wichtigsten Komponisten des Mittelbarock. Er gilt als tatsächlicher oder zumindest als geistiger Lehrer und Vorbild Biber, der nicht nur als hinreißender Virtuose beschrieben wird, sondern dessen Werke dem Interpreten neben aller Brillanz ein hohes Maß an Ausdruckskraft abverlangen.

Zeichen besonderer Wertschätzung, welche Schmelzer und Biber am Kaiserhof entgegengebracht wurde, war auch die Erhebung der beiden Musiker in den Adelsstand durch Leopold I.: „Schmelzer von Ehrenruef (1673) und „Biber von Bibern“ (1690).

Die erste und die vorletzte Sonate über die Geheimnisse des Schmerzhafsten Rosenkranzes, „Jesus am Ölberg“ und „Die Kreuztragung Jesu“, bilden den ersten Teil der heutigen Passionsandacht. Von Biber sind zum Inhalt aller Mysterien-Sonaten keinerlei verbale Hinweise, nicht einmal Überschriften überliefert. Die bildliche Darstellung des zu betrachtenden Rosenkranz-Mysteriums – ein kleiner Kupferstich am Beginn jeder Komposition – ersetzt das Wort. Wie schon eingangs erwähnt, finden sich in Biber's programmatischem Konzept der einzelnen Sätze neben realistischen Tonmalereien klang- und tonsymbolische „Stimmungsbilder“. Auf die Wahl der Tonart ist hier ebenso zu verweisen wie auf die Verwendung der Scordatur, die Abweichung von der normalen Quinten-Stimmung der Geige: diese Technik der Umstimmung der Geige in verschiedenen Intervallen und von unterschiedlichen Basistönen aus, war im 17. Jahrhundert besonders für Biber oft angewendetes, variantenreiches Ausdrucksmedium.



Zu Beginn der „Ölberg-Sonate“ wird der Hörer im Lamento mittels der weichen, düsteren, von as ausgehenden Stimmung der Geige und durch den c-Moll-Klang (die „liebliche, dabey triste“ Tonart) in die beklemmende Atmosphäre des nächtlichen Ölbergs und der Einsamkeit des betenden Jesus versetzt. Wie sehr Musik Sprache sein kann, ist im folgenden Adagio zu erleben - in Leid und Schmerz symbolisierender Chromatik sind Jesu dreimalige Bitte an den Vater in Seufzersequenzen, der Kelch möge an ihm vorübergehen, und die Ergebung in seinen Willen in den folgenden, größer werdenden Notenwerten, bis zum Stillstand auf der ganzen Note erkennbar. Die überlieferten Worte sind durch den melodischen Duktus der Musik deutlich zu hören. Bis zur Erschöpfung sich steigernde Todesangst drückt das dahinhastende Presto aus, unterbrochen von pointierten Staccato-Passagen fallender Blutstropfen. Eine ariose Kantilene als Musik vom Himmel symbolisiert Trost durch den Engel, Einschübe von Es-Dur („hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaftten und dabey plaintiven [wehklagenden] Sachen gern zu thun haben“) entsprechen der Dramatik der Situation.

Traditionelle Tonmalerei zeichnet den Lärm der herannahenden Häscher – aus den vier Takten des folgenden Adagio werden zum zweiten Mal Jesu Worte überdeutlich in der auf der Dominante endenden Frage an Judas: „Mit einem Kuss verrätst du den Menschensohn?“ Übermäßige Quart (Tritonus) und verminderte Sept als Schmerzenssymbole und die wenigen, den Satz umrahmenden musikalischen Seufzer verleihen der Szene unendliche Traurigkeit. Chromatische Seufzermotivik folgt auch auf den Lärm der Gefangennahme Jesu und mündet in ein das Szenario beschließendes Adagio. Dessen erster, meditativer Teil beklagt – wieder durch eine Fülle von Seufzerfiguren – das Geschehene, bevor – in leicht erkennbarer Tonmalerei – die schweren Schritte der Soldaten ins Tal einmal lauter, einmal leiser verklingen.



Die „Kreuztragungs-Sonate“ gliedert sich – im Gegensatz zur durchkomponierten „Ölberg-Sonate“ - in eine klar abgegrenzte Satzfolge. Die gewählte Tonart a-Moll („etwas klagend, ehrbar und gelassen ... geschickt, Mitleid zu erwecken“) trägt zur Steigerung der musikalischen

Symbolkraft bei. Der erste Satz ist eine eindringliche, klangbildliche Darstellung der unterschiedlichen Szenarien des Kreuzwegs: das mühsame Voranschreiten des schwer beladenen Jesus, sein Stolpern, sein Fallen, sein Aufstehen und sein Weitergehen, das noch einmal, inmitten des Geschreis der tumultösen Menge aufklingt. Unterstrichen wird die unentrinnbare Schärfe dieser Situation mittels der gewählten Scordatur: durch die Hochstimmung der G-Saite auf c wird der Klang des Instruments unglaublich penetrant. Das Schluchzen der weinenden Frauen kommt klar zum Ausdruck in Triolensequenzen.

Biber hatte die Tradition der am Hof Leopold I. gepflegten Suitenkomposition zu einem neuen Höhepunkt geführt durch die Einbeziehung von teils stilisierten Tanzsätzen in seine Violinsonaten. Jesu Begegnung mit den Frauen von Jerusalem, eine „Courante grave“, wie sie sich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts neben der tänzerischen „Courante gaye“ entwickelt hatte, vermittelt mit ihren zwei Variationssätzen (Doubles) intensiv den Ernst und das Gewicht der mahnenden Worte Jesu.

Über einem Orgelpunkt auf der Dominante von a-Moll (e) ist das fünfzehntaktige Finale ausgebreitet. Eine Möglichkeit der Inhaltsdeutung dieses Finales wäre, es als die Vertonung von Jesu Vorhersage der fallenden Berge und der Klagen der Menschheit zu sehen. Das Verweilen auf der Dominante den ganzen Satz hindurch, bis zum Akkord auf der Tonika in der zweiten Hälfte des Schlusstaktes „im letzten Moment“, erzeugt eine spürbare Spannung in der noch nicht erfüllten Prophetie.

Heinrich Schütz

Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz

Wie die Anlage der Mysterien-Sonaten Bibers ist auch das Konzept der Vertonung der „Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz“ durch Heinrich Schütz in der Geschichte der Vertonungen der Passion Christi bis heute einmalig.

Die außergewöhnlichen Begabungen des 1585 in Thüringen geborenen, aus vornehmer, wohlhabender Familie stammenden Heinrich Schütz wurden bereits in früher Kindheit erkannt, gefördert und gepflegt: als Kapellknabe am Hof des Landgrafen von Hessen, Moritz des Gelehrten, war Schütz Zögling des Collegium Mauritianum, dem er seine umfassende humanistische Bildung verdankt. Der Familientradition folgend studierte Schütz als Stipendiat des Landgrafen Rechtswissenschaften an der Universität Marburg – ein weiteres Stipendium seines Landesherrn ermöglichte ihm dann von 1609 bis 1613 seine hohe musikalische Ausbildung bei dem berühmten Komponisten und 1. Organisten an San Marco in Venedig, Giovanni Gabrieli. Nach seiner Rückkehr versah Schütz für wenige Jahre Hoforganistendienst in Kassel, bevor er 1617 Hofkapellmeister des sächsischen Kurfürsten Georg I. in Dresden wurde. Bis zu seinem Tode 1672 übte Schütz dieses Amt aus, wenngleich er sich im Alter immer mehr von seinem Dienst zurückzog, da „die junge Welt und neueste Manier der Musik“ ihm nicht mehr entsprechen konnten.

Ein von Schütz überlieferter Satz charakterisiert den geistigen Hintergrund seines Schaffens eindeutig: „Verzeihet mir, ihr Herren Musici, jetzt herrscht in der Kirche gar eine spanneue Singart, aber ausschweifig ... Kunst suchen wir, und hieneben verlieren wir den alten Fleiß zu beten und zu singen.“ Wichtigstes künstlerisches Anliegen von Schütz war es, durch Musik Texte aus der Bibel (der Luther-Übersetzung) und aus Andachts- und Gebetbüchern zu verdeutlichen und darzustellen. Dem Sprachcharakter der Musik dient die Vergegenwärtigung des Wortes durch musikalisch-rhetorische Akzentuierung der Melodik, nicht selten gepaart mit expressiver Harmonik.

1625, in einem fünfteiligen Motettenzyklus der Sammlung „Cantiones Sacrae“, hatte Heinrich Schütz zum ersten Mal Evangelientexte der Passion vertont. Herausragende Werke seines Spätstils um 1665/66 sind die Passionsvertonungen nach Matthäus, Lukas und Johannes, die als Vollendung der alten Choralpassion ausschließlich liturgische Musik waren und als „einzigartige Höhepunkte abendländischer Musik“ bezeichnet werden.

Zeitlich und stilistisch in der Mitte zwischen diesen Passions-Kompositionen entstanden „Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz“, 1645. Etwa hundert Jahre vor diesem Werk ist die erste bekannte Vertonung der „Sieben Worte“ – durch Ludwig Senfl (* um 1486

– 1543) – anzusetzen, die Zusammenfassung von neun Strophen des vorreformatorischen Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ zu einem Zyklus.

Heinrich Schütz legte dem Introitus – einer fünfstimmigen Motette – seines Oratoriums „Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz“ ebenfalls den Text des alten Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ zugrunde. Die Melodie ist eine Variante jener in Gesangsbüchern bis heute überlieferten Weise eines geistlichen Volksliedes aus der Jahrhundertwende um 1500.

Der Eingangsschor ist keine Schilderung einer historischen Begebenheit, er wendet sich unmittelbar an den Hörer, den er zur Betrachtung des Folgenden hinführen will:

*Da Jesus an dem Kreuze stund,
und ihm sein Leichnam war verwundt
sogar mit bitterm Schmerzen,
die sieben Wort, die Jesus sprach,
betracht in deinem Herzen.*

„Wortlos“ vertieft die darauf folgende Symphonia den meditativen Charakter des Chores durch die symbolische Tonsprache der Barockmusik, sie gibt dem „inneren Schauen“ Raum. Die Tonart e-Moll, mit Einbeziehung kirchentonaler Elemente – „tieffdenckend/betrübt und traurig ... doch so, dass man sich noch dabey zu trösten hoffet“ – führt bereits in das Kommende, den Kreuzestod Christi. Die übermäßige Quart (der Tritonus), eines der am häufigsten vorkommenden Schmerzenssymbole der Barockmusik, vergegenwärtigt zusätzlich Trauer und Schmerz.

Und es war um die dritte Stunde, da sie Jesum kreuzigten, er aber sprach: „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.“

Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, des Cleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, sprach er zu seiner Mutter: „ Weib, siehe, das ist dein Sohn.“ Danach sprach er zu dem Jünger: „Johannes, siehe, das ist deine Mutter.“ Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

Aber der Übeltäter einer, da sie gehenkt waren, lästert ihn und sprach: „Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns.“ Da antwortete der ander, strafte ihn und sprach: „ Und du, fürchtest dich auch nicht vor Gott, der du doch in gleicher Verdammnis bist, und zwar wir sind billig darinnen, denn wir empfangen, was unsere Taten wert sind. Dieser aber hat nichts Ungeschicktes gehandelt.“ Und sprach zu Jesu: „Herr, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst.“ Und Jesus sprach: „Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradies sein.“

Und um die neunte Stune schrei Jesus laut und sprach: „Eli, Eli lamasabathani“ – das ist verdolmetschet: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

Danach, als Jesus wusste, dass schon alles vollbracht war, dass die Schrift erfüllet würde, sprach er: „Mich dürstet“.

Und einer aus den Kriegesknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm und füllet ihn mit Essig und Ysopen und steckte ihn auf ein Rohr und hielt ihn dar zum Munde und tränket ihn. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: „Es ist vollbracht.“

Und abermal rief Jesus laut und sprach: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist.“ Und als er das gesagt hatte, neiget er sein Haupt und gab seinen Geist auf.

Schütz ordnet die Evangelistenworte drei Personen zu, ohne Rücksicht auf dramatische Gesetze und liturgische Tradition, was musikhistorisch und stilistisch auf die Motetten-Komposition zurückzuführen ist. Programmatisch verstärkt sich dadurch aber auch die Unmittelbarkeit der Erzählung durch mehrere Zeugen; die Evangelistentexte gehen über einen bloßen Bericht hinaus und vermitteln eindringlich den Ausdruck vor allem der Jesus-Worte, aber auch des Evangelistenparts, gesungen von zwei Frauen (Sopran und Alt) und einem Tenor.

In der Tradition der Passions-Motette wird an drei Stellen des Werkes der Evangelientext vierstimmig gesungen, wohl um die Bedeutung desselben hervorzuheben: vor dem „Eli, Eli lamasabathani“ und vor dessen Übersetzung sowie nach dem letzten der Sieben Worte Jesu, in den letzten Sekunden seines Sterbens. Die Wiederholung der Anfangssymphonia führt neuerlich zu einer betrachtenden Vertiefung des eben Erlebten und mündet in die mahnende Conclusio, eine fünfstimmige Motette:

*Wer Gottes Marter in Ehren hat
Und oft gedenkt der sieben Wort
Des will Gott gar eben pflegen,
und dort in dem ewigen Leben
wohl hie auf Erden seiner Gnad
und dort in dem ewigen Leben.*

Die geniale Fähigkeit von Heinrich Schütz, fremde Stilelemente, wie die motettische Kompositionsweise Giovanni Gabriellis (für Schütz das Fundament der Kirchenmusik) und die Monodie eines Claudio Monteverdi völlig „selbstverständlich“ mit der Eigenart seiner Tonsprache zu verschmelzen, prägt auch den Stil der „Sieben Worte“. Die Deklamation des Wortes wird in geradezu suggestiver Weise durch die Musik überhöht, hier wird Musik in reinster Form zur Dienerin der Sprache – auch die einfache harmonische Struktur der

Rezitative lässt dem Wort absoluten Vorrang. Als großartiger Dramatiker erweist sich Schütz, indem er Wortwiederholungen zum Ausdrucks- und Formungsprinzip der „musikalischen Rede“ macht. Alle Jesus-Worte – als einzige Accompagnato-Rezitative – erhalten durch dieses Prinzip eine unerhörte emotionale Kraft, welche noch gesteigert wird durch an- und absteigende Sequenzierung der musikalischen Motive. – Auch der Dialog der beiden Schächer und der Evangelistentext nach Jesu letztem Wort folgen diesem dramatisch-kompositorischen Konzept.

Sinnlich wahrnehmbare und gleichzeitig innerliche Geschehnisse verschmelzen in dieser Passionsmusik zu bezwingender künstlerischer Aussage, wie etwa die äußere und innere Erschöpfung in dem „Mich dürstet“ und – im letzten Wort Jesu – die viermalige Anrufung des Vaters in sequenzierenden Sekundumspielungen, einem Thementypus tiefen Schmerzes, verklingend in dem von Pausen durchbrochenen Satz des Erstickenen „in deine Hände befehle ich meinen Geist“.

(Helga Michelitsch)

Die Sieben Worte
unseres lieben Erlösers und Seeligmachers
JESU CHRISTI
So er am Stamm des Heiligen Creutzes gesprochen
gantz beweglich gesetzt
von
Herrn Heinrich Schützen
ChurSächsischen Capellmeisters