

Eröffnungsfest

St. Kunibert

Sonntag, 22. Juni

17.00–22.00 h

22.–27. JUNI

ROMANISCHER SOMMER

KÖLN 2003

Eröffnungsfest

St. Kunibert

Sonntag, 22. Juni

17.00 – 22.00 h

Programm

17.00 h, Teil 1

César Franck 1822–1890

Gerhard Blum, Orgel
Trois Chorals (1890)
E-Dur – h-moll – a-moll

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1809–1847

Kölner Kantorei
Leitung: Volker Hempfling
Mitten wir im Leben sind
op. 23 Nr. 3

John Tavener *1944

May flights of angels sing thee
to thy rest (Song for Athene)

Wolfram Buchenberg *1962

Ich bin das Brot des Lebens

Max Reger 1873–1916

O Tod, wie bitter bist du
op. 110 Nr. 3

Gerhard Blum, Orgel
Fantasie und Fuge d-moll
op. 135 b (1915)

Eric Whitacre *1970

Kölner Kantorei
Water Night
Cloudburst

Programm

Colin Mawby *1936

Six Motets in Praise of the Trinity
(Uraufführung)

O Altitudo
(Epistel)

Benedictus sit Deus Pater
(Offertorium)

Laus Deo Patri
(4. Psalm-Antiphon der 1. Vesper)

Benedicta sit
(Introitus)

Benedictus es Domine
(Graduale)

Gratias tibi
(Magnificat-Antiphon der 1. Vesper)

19.00 h, Teil 2

Nicolaus Bruhns 1665–1697

Rudolf Meyer, Orgel
Praeludium e-moll

Johannes Brahms 1833–1897

aus den Choralvorspielen
op. posth. 122 (1896)

O Welt, ich muss dich lassen (Nr. 3)

Herzlich tut mich erfreuen (Nr. 4)

O Gott, du frommer Gott (Nr. 7)

Programm

Herzlich tut mich verlangen (Nr. 10)

O Welt, ich muss dich lassen (Nr. 11)

Jehan Alain 1911–1940

Trois Danses (1938)

Joies – Deuils – Luttes

Heinrich Schütz 1585–1672

Jauchzet dem Herrn

Sächsisches

Vocalensemble

Hans-Werner Apel, Laute

Irene Klein, Viola da Gamba

Ulrike Becker, Violine

Albrecht Koch, Orgel

Leitung: Matthias Jung

Vokalkonzert über Psalm 100 (99)

für zwei vierstimmige Chöre

aus dem Anhang

„Der Schwanengesang“ 1672

(SWV 493)

Aus der Tiefe

Vokalkonzert über Psalm 130 (129)

für zwei vierstimmige Chöre

aus „Psalmen Davids“ 1619,

op. 2 Nr. 4 (SWV 25)

Wie lieblich sind deine Wohnungen

Vokalkonzert über Psalm 84 (83)

für zwei vierstimmige Chöre

aus „Psalmen Davids“ 1619,

op. 2 Nr. 8 (SWV 29)

Ich hasse die Flattergeister

Vokalkonzert über Psalm 119 (118),

Verse 113–128, für zwei

vierstimmige Chöre aus

„Der Schwanengesang“ 1672

(SWV 489)

Programm

Wohl dem, der nicht wandelt
Vokalkonzert über Psalm 1
für zwei vierstimmige Chöre
aus „Psalmen Davids“ 1619,
op. 2 Nr. 7 (SWV 28)

Singet dem Herrn
Vokalkonzert über Psalm 98 (97)
für zwei vierstimmige Chöre
aus „Psalmen Davids“ 1619,
op. 2 Nr. 14 (SWV 35)

Ich rufe von ganzem Herzen
Vokalkonzert über Psalm 119 (118),
Verse 145–160, für zwei vierstimmige
Chöre aus „Der Schwanengesang“
1672 (SWV 491)

Ach Herr, strafe mich nicht
in deinem Zorn
Vokalkonzert über Psalm 6
für zwei vierstimmige Chöre
aus „Psalmen Davids“ 1619,
op. 2 Nr. 4 (SWV 24)

Meine Seele erhebt den Herren
Deutsches Magnificat aus dem
Anhang „Der Schwanengesang“ 1672
(SWV 494)

Herr, nun lässest du deinen
Diener in Frieden fahren
Deutsches Nunc dimittis 1656
(SWV 433)

Programm

21.00 h, Teil 3

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Ewald Kooiman, Orgel
aus den „Leipziger Chorälen“
(um 1745)

Nun komm der Heiden Heiland
BWV 659

An Wasserflüssen Babylon
BWV 653

Schmücke dich, o liebe Seele
BWV 654

Von Gott will ich nicht lassen
BWV 658

Allein Gott in der Höh sei Ehr
BWV 662

O Lamm Gottes unschuldig
BWV 656

Allein Gott in der Höh sei Ehr
BWV 663

Vor deinen Thron tret ich hiermit
BWV 668

Die Orgel in St. Kunibert

Die Orgel in St. Kunibert

Die Eröffnungsveranstaltung des diesjährigen Romanischen Sommers ist in besonderem Maße bezogen auf die Orgel in St. Kunibert, die vor nunmehr genau zehn Jahren von der Schweizer Orgelbaufirma Kuhn errichtet wurde.

Da die nachhallige Akustik des Kirchenraumes filigrane bzw. komplex polyphone Musik nicht begünstigt, lag es nahe, bezüglich der klanglichen Ausrichtung des Instruments vor allem solche Musik in den Blick zu nehmen, die mit der typischen „Kathedralakustik“ weiter Kirchenräume rechnet und entsprechende akustische Effekte sucht. Wie von selbst bot sich hier der Orgeltyp an, der vor allem mit dem Namen Cavallé-Coll verbunden ist. Dieser wohl bedeutendste französische Orgelbauer des 19. Jahrhunderts hatte nach und nach alle französischen Kathedralen mit Orgeln ausgestattet, die dem Klangideal des romantischen Orchesters nacheiferten und durch zahlreiche „streichende“ Register, durch die charakteristischen „überblasenden Flöten“ und vor allem durch die schmetternden Zungen die Klangfarben der Streicher, Holz- und Blechbläser nachzuahmen suchten. In Abkehr vom „herkömmlichen“ Orgelklang mit seinem Obertonreichtum, der vor allem auf der Mischfähigkeit der einzelnen (zum Teil sehr hoch liegende Obertöne verstärkenden) Register beruhte und somit vielfältige „synthetische“ Klänge ermöglichte, entstand hier ein mehr grundtöniger, schwerer, voluminöser Klang, der zahlreiche nur einzeln zu verwendende Register bevorzugte, wie eben etwa auch Flöte oder Oboe solistisch aus dem Orchester heraustreten können. Der von Cavallé-Coll geschaffene Orgeltyp erforderte nach den Worten Charles-Marie Widor auch eine neue Art von Musik – und neben Widor und César Franck schrieben auch weniger bekannte Musiker wie Alexandre Guilmant oder Théodore Dubois der

Die Orgel in St. Kunibert

romantischen Orgel „auf den Leib“, auf diese Weise eine eigene „französische Orgelschule“ begründend.

Kerngedanke des Orgelkonzepts für St. Kunibert war die Absicht ein Instrument zu schaffen, das diejenigen Farben und Klänge zur Verfügung stellt, die für die adäquate Interpretation französischer Orgelmusik des 19./20. Jahrhunderts notwendig sind. Innerhalb dieses Rahmens wurde jedoch so flexibel verfahren, dass nach Möglichkeit auch solche Klangfarben Berücksichtigung finden, die in gleicher Weise für andere Stilbereiche „tauglich“ sind. Es ging also nicht um eine Anhäufung möglichst vieler „romantischer“ Register, sondern um eine Auswahl des Notwendigsten in Verbindung mit traditionelleren Farben, die für die romantische Orgel zwar nicht unbedingt charakteristisch, ihr aber auch nicht fremd sind. So ist etwa das zweite Manual ein wenig mehr der französischen Barockmusik zugeneigt, wie eben auch Elemente der französischen Barockorgel im 19. Jahrhundert weiterhin tradiert wurden. Auf diese Weise war es möglich, bei der durch die räumlichen Abmessungen gegebenen Beschränkung der Registerzahl ein Höchstmaß an klanglicher Vielfalt zu erreichen, ohne die konsequente Orientierung am romantischen Klangideal einzuschränken. Denn als Grundsatz galt, dass alle Register der Orgel grundlegend von der Ästhetik der französischen Romantik her gedacht und entworfen werden mussten, um dieser wirklich in allem gerecht zu werden. Dies betrifft vor allem auch Größen wie Winddruck und Pfeifenmensur, die nicht im barocken Sinne abzielen auf Klarheit und Durchsichtigkeit, sondern ganz im Sinne Cavaillé-Colls und seiner oben kurz skizzierten Grundauffassung vom Orgelklang berechnet wurden.

Mit diesem Konzept hielt St. Kunibert die Mitte zwischen dem vor zehn Jahren noch allgemein vorherrschenden Ideal einer Orgel, die möglichst für alle Stilbereiche tauglich

Die Orgel in St. Kunibert

sein sollte und demgemäß manchen Kompromiss einging (indem etwa dem „französischen Schwellwerk“ dann doch ein „deutsch-barockes“ Hauptwerk zugesellt wurde), und dem sich in den letzten Jahren verstärkenden Trend, eindeutige Stilkopien nach dem Vorbild ganz bestimmter Instrumente zu bauen.

Demgegenüber ist die Orgel in St. Kunibert keine Kopie: Kein einziges Instrument von Cavaillé-Coll entspricht ihr in der Gesamtanlage – schon allein was die technischen Hilfsmittel (elektronische Registerspeichermöglichkeiten usw.) betrifft, wurde bedenkenlos von allen neueren Errungenschaften Gebrauch gemacht. Doch wurde andererseits auch keine Verwässerung der eindeutig definierten Klangvorstellung geduldet, indem etwa die Prinzipale, das klangliche Rückgrat jeder Orgel, ein wenig „neutraler“ mensuriert und intoniert worden wären: Auch sie sind konsequent im Sinne Cavaillé-Colls gestaltet.

Der Zuhörer kann am heutigen Abend selbst urteilen, ob eine stilistisch eindeutig definierte Orgel nur der ihr entsprechenden Musik entgegenkommt (französische Romantik spielt im Programm selbstverständlich eine zentrale Rolle), oder ob eine entsprechend klug angelegte Disposition das adäquate Spiel auch anderer Werke, vor allem der Werke Bachs, zulässt.

Gerhard Blum

Werke für Orgel

Die Orgelwerke des heutigen Programms

Die Orgel jeglicher Epoche bzw. jedweder stilistischen Ausrichtung wird im allgemeinen Bewusstsein verbunden mit ihrer hauptsächlichen Aufgabe, der Begleitung des christlichen Kultus. Da jede Religion wesentlich zusammenhängt mit den grundlegenden Fragen von Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit, ist die mit der christlichen Religion so eng verbundene Orgel schon per se das Instrument, das am ehesten Gedanken an Leben und Tod, an Zeit und Ewigkeit usw. zu wecken vermag. Es hat denn auch nicht an Versuchen gefehlt, die vornehmlich historische, möglicherweise ganz zufällige Verbindung von Orgel und Kult philosophisch zu untermauern, indem die theoretisch unbegrenzte Dauer des Orgeltones (darin von jedem anderen Instrument verschieden) und seine „Objektivität“, die Veränderungen der Lautstärke usw. nicht zulässt, als Indizien für einen „überzeitlichen“ Charakter der Orgel an sich gewertet wurden. Dazu mag man stehen wie man will; es ist aber eine auffällige, wenn auch kaum bekannte Tatsache, dass Johannes Brahms seine letzten Werke der Orgel widmete – und zwar als ganz bewussten Abschied vom Leben, wie schon allein die Titel der Choräle zeigen, die er hier verarbeitet: etwa „O Welt, ich muss dich lassen“.

Dass sich am Ende eines Lebens die Gedanken vermehrt auf den Tod richten, scheint eine ganz natürliche menschliche Erfahrung zu sein. Bei einem Künstler wird sich diese Erfahrung notwendigerweise irgendwie in seinem Schaffen spiegeln. Deshalb ist es verständlich, dass in der Musikwissenschaft – wie auch in der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte – den letzten Werken eines Komponisten und Künstlers besonderes Interesse entgegengebracht wird. Dabei spielt auch die Frage eine Rolle, inwieweit man gerade in diesen Werken ein „Vermächtnis“ erkennen könne:

Werke für Orgel

das Letztgültige, das, was der Komponist wesentlich und eigentlich „zu sagen“ hatte.

Es ist daher ein nahe liegender Gedanke, die Eröffnungsveranstaltung des Romanischen Sommers, der sich in diesem Jahr dem Thema Vergänglichkeit in besonderer Weise widmet, mit solchen Orgelwerken zu bestreiten, die wirklich und tatsächlich „im Angesicht des Todes“ entstanden sind und schon deshalb – gelegentlich aber auch über ihre Thematik – als besonders intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Vergänglichkeit erfahrbar sind.

Die Orgelwerke von César Franck und Max Reger

Am Anfang stehen die drei Choräle von César Franck. Franck, mütterlicherseits deutscher Abstammung, wurde in Lüttich geboren; schon bald aber siedelte er mit der Familie nach Paris über, wo er seine Ausbildung am Conservatoire sowie erste Anstellungen als Organist erhielt. In St-Jean-St-François hatte er eine der ersten Cavallé-Coll-Orgeln unter den Händen, von der er begeistert sagte: „Meine Orgel? Ein Orchester!“ 1859 wurde er Organist an der neu erbauten Kirche Ste-Clotilde, die eine der schönsten je von Cavallé-Coll erbauten Orgeln erhielt; hier blieb er bis an sein Lebensende. Auch wenn Franck als einer der bedeutendsten französischen Komponisten seiner Zeit mit symphonischen und oratorischen Werken großen Erfolg hatte, blieb er doch Zeit seines Lebens der mystischen Atmosphäre der Kirche und ihrem Instrument, der Orgel, verhaftet. Auch wenn seine Orgelwerke nicht sehr zahlreich sind, stellen sie wohl doch seine bedeutendste Leistung dar, zumal sie einen ganz eigenen, charakteristischen Stil entwickeln, der zwar Wurzeln sowohl in der herkömmlichen klassisch-romantischen Formensprache im Sinne Beethovens als auch in der

Werke für Orgel

gewagten Harmonik Wagners hat, aber in der Verbindung von ganz eigenartiger Melodik und größter Ausdruckstiefe ohne Vergleichsbeispiel ist.

Die unmittelbar vor seinem Tode entstandenen drei Choräle sind das Gipfelwerk und Vermächtnis Francks und sie sind offensichtlich auch genau so gedacht. Schon beim ersten Anhören erfährt der Zuhörer, dass hier – wie kaum irgendwo sonst in der Orgelliteratur – alles „aus der Orgel herausgeholt wird“, was „in ihr steckt“: ätherisches Säuseln ebenso wie der grandiose Klang des vollen Werkes, langsam Getragenes wie auch virtuos Bewegtes. Eine eingehendere Analyse eröffnet dann den Blick für die Vielfalt des Satzes und die Vielfalt der Bezüge. Auch die formale Originalität ist bemerkenswert: Muster der so genannten Sonatenhauptsatzform, aber auch der Fuge werden in größter Freiheit aufgegriffen und mit untrüglichem Gespür für Fortgang und Entwicklung verarbeitet. Auch wenn dem Zuhörer diese feinen Gestaltungsmittel im Einzelnen nicht bewusst sind, so erfährt er doch unbewusst, dass das Aufgebot der verschiedenen Klangmittel nicht bloße Äußerlichkeit ist, sondern Ausdruck einer musikalischen Sprache, deren Gewicht und inhaltliche Bedeutung diese Klangmassen benötigen. Eine Steigerung bei Franck ist eben nicht nur ein Anwachsen der Lautstärke, sondern eine sich aus der Emotion ergebende Notwendigkeit – dabei aber formal so weit gezügelt, dass nirgendwo der Eindruck des Schweifenden, Beliebigen entsteht. Dabei liegt das so Überzeugende gerade darin, dass sich das, was Franck hier sagt, nicht mit Worten ausdrücken lässt. Der Titel „Choral“ assoziiert eine religiöse Sphäre, ohne dass konkret auf einen schon existierenden, in der Liturgie verwendeten „Choral“ zurückgegriffen wird: Weder werden gregorianische Melodien zitiert noch erklingen landessprachliche Kirchenlieder, wie Bach sie verwendete. Franck ist in seiner Melodik ganz unabhängig – und doch

Werke für Orgel

empfindet jeder Zuhörer genau, wann und wo eine Franck'sche Melodie „Choral“ ist. Dass es hier um letzte Dinge geht, dass Franck existentiell Wichtiges mitteilen will – das ist für jedermann offensichtlich. Insofern sind jedwede ins Einzelne gehenden Erklärungsversuche nur Denkmodelle, Verstehenshilfen ohne Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. So hat man etwa – schon durch die Dreizahl naheliegend – einen Bezug auf die Dreifaltigkeit erkennen wollen. Dabei würde der majestätische erste Choral Gott Vater symbolisieren, der zweite das Leiden Christi widerspiegeln, während die bewegten Figuren des dritten dem Wehen des Heiligen Geistes entsprächen. Daran ist zumindest überzeugend, dass das Thema des zweiten Chorals zweifellos „Leiden“ darstellt: Zu eindeutig ähnelt es dem schon damals berühmten Trauermarsch von Chopin.

Auch wenn keineswegs sicher ist, dass die drei Choräle zu zusammenhängendem Vortrag bestimmt sind, gibt es musikalische Gründe, die eine Sicht als „Symphonie in drei Sätzen“ zumindest sinnvoll machen: Der erste Choral entspricht in seinem Gewicht einem typischen Kopfsatz, der zweite lässt an einen getragenen Mittelsatz denken (auch der Trauermarsch von Chopin ist der Mittelsatz einer Sonate), während die quasi-motorische Bewegtheit des dritten an entsprechende Muster symphonischer Finalsätze anknüpft. Freilich wird durch das schon bald einsetzende „Choral-thema“ deutlich, dass hier kein oberflächlicher „Kehraus“ vorliegt. Die Steigerung am Ende des Satzes ist allerdings so endgültig abschließend, dass der „Final-Charakter“ gar nicht bestritten werden kann.

Wie man aufgrund der Forschungen der letzten Jahre weiß, ist Fantasie und Fuge d-moll op. 135b nicht das letzte Orgelwerk Regers, wie man lange angenommen hatte. Es wurde tatsächlich schon im Mai 1915 vollendet. Dennoch ist es das letzte große Orgelwerk von wirklichem Gewicht; und auch

Werke für Orgel

wenn Reger – ein ausgesprochen viel schreibender Komponist, der durch den Tod plötzlich aus seiner Wirksamkeit gerissen wurde – wohl kaum abgeklärt und vergeistigt über das Ende meditierte wie Franck, so beweist doch die Formulierung „ein Orgelwerk größten Styls“, mit der er das Stück dem Verleger ankündigte, dass er hier wirklich Entscheidendes zu sagen vorhatte: In diesem Sinne ist es durchaus eine Art Summe seines Lebens.

Für das Verhältnis von aufgebotenen Klangmassen und inhaltlicher Tiefe gilt im Grunde das, was auch für Francks drei Choräle festgestellt wurde – und doch offenbart sich hier ein ganz anderer Charakter: rhapsodisch schweifend, ungestüm vorwärtsdrängend, zum Schluss aber pathetisch überhöht. Die von äußersten Gegensätzen und Vielfalt der Ideen geprägte Fantasie wird durch ein Viertotonmotiv zusammengehalten, das sowohl in schneller Bewegung als auch in breiten Schritten im Pedal auftaucht, letztlich aber nur „pro forma“ beibehalten wird: Die abrupten Wechsel der Stimmung bleiben für den Eindruck entscheidender als die motivischen Übereinstimmungen. Demgegenüber ist die Fuge in ihrem ersten Teil mit dem merkwürdig chromatischen Thema äußerst gehalten und streng durchgearbeitet; und auch die anschließende zweite Fuge über ein zunächst heiter anmutendes Thema ist formal sehr konzentriert. Wenn aber in grandioser Steigerung beide Themen verbunden werden und das heitere Thema dabei seine Stimmung völlig wechselt, indem es in schweren Schritten im Pedal daherstampft, dann mag man wohl darin ein tragisches Sinnbild der verzweifelten Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert erkennen, solange es lieber marschiert ist als dass es getanzt hat (Reger war kriegsbegeisterter Nationalist) – und man muss hoffen, dass künstlerische Überhöhung die Wirklichkeit zu bewältigen hilft.

Die Orgelwerke von Nicolaus Bruhns, Johannes Brahms und Jehan Alain

Nachdem die Orgel in St. Kunibert alle Möglichkeiten größter Kraftentfaltung aufgeboten hat, erscheint sie zu Beginn der zweiten Orgelstunde in einem ganz anderen Licht: Mit dem Praeludium e-moll von Nicolaus Bruhns, Organist in Husum, tauchen wir ein in die Welt des norddeutschen Barock. Die Rezeption italienischer Instrumentalmusik mit ihrer Leichtigkeit und Virtuosität wird eingeschmolzen in einen typisch norddeutschen Stil von mannigfaltigster Fantasie: Im beständigen Wechsel der Bewegung, des Klanges und der Satzart (Fugen wechseln mit rhapsodisch ungebundenem Figurenwerk ab) fackelt ein Feuerwerk von Einfällen und Ideen ab, und genau damit mag Bruhns Johann Sebastian Bach beeindruckt haben, dessen Abschrift dieses Stücks die einzige Quelle ist, der wir unsere Kenntnis des Werks verdanken. Die wenigen erhaltenen Werke Bruhns lassen sich nicht datieren, ob also das Praeludium e-moll sein „letztes Werk“ ist, muss unentschieden bleiben – sein reifstes ist es allemal. Und angesichts seiner kurzen Lebenszeit sind ja alle seine Kompositionen irgendwie „letzte Werke“.

Ganz anders Brahms, der in einem langen und erfüllten Leben zahlreiche Werke von unangefochten einzigartiger Qualität hervorgebracht hat. Dabei vertritt Brahms wie kaum jemand sonst den Typus des skrupulösen, sich selbst ständig überprüfenden, kontrollierenden Komponisten, der als unvollkommen Erachtetes ebenso vernichtet wie Skizzen und Vorstufen der schließlich gebilligten Werke. So erstaunt es eigentlich nicht, dass Brahms, als er meinte alles gesagt zu haben, die Feder aus der Hand legte und nichts mehr komponierte. Nach 1887 entstanden jedenfalls keine Orchesterwerke mehr. Und seit 1894 komponierte er

Werke für Orgel

nur noch gelegentlich kleinere (allerdings schlechthin vollendete) Klavierstücke, Lieder usw. Da ist es doch bemerkenswert, dass er als nun wirklich allerletztes Werk eine Sammlung von elf Choralvorspielen für die Orgel komponierte – obwohl er vorher kaum jemals Orgelstücke geschrieben hatte. Sowohl bezüglich des Instruments als auch bezüglich der Form betritt er noch einmal Neuland – freilich ohne innovativen Ehrgeiz. Vielmehr handelt es sich um Miniaturen, die nur mehr als bloße Nachklänge wirken. Gerade in ihrer relativen Schlichtheit und in ihrer manchmal geradezu ergreifenden lapidaren Prägnanz stellen sie jedoch einzigartige Stimmungsbilder dar, die die zugehörigen Choraltexte vom Ende des Lebens höchst adäquat musikalisch umsetzen.

Jehan Alain war eines der vielversprechendsten Talente der französischen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Durch seinen Vater, Organist und (Hobby-) Orgelbauer, wurde er schon früh zur Orgel hingeführt, für die der Großteil seiner Werke bestimmt ist. Alains Werke sind wenig von konstruktiven Prinzipien bestimmt, sie erscheinen nicht „gearbeitet“ im Sinne durchdachter Theorien bezüglich Form, Tonalität usw. Vielmehr hat sein Schaffen ausgesprochen assoziativen Charakter, wobei Anregungen aus bildender Kunst und Poesie genau so eine große Rolle spielen wie Einflüsse außereuropäischer Musik, einschließlich des Jazz. Die kreative Idee, der thematische Vorwurf, der grundlegende Gedanke verwirklichen sich unmittelbar in einer Musik, die aufgrund ihrer Bandbreite stilistisch nicht eindeutig einzugrenzen bzw. zu fassen ist. In den Zweiten Weltkrieg freiwillig eingetreten, in dem er als begeisterter Soldat tollkühne Aufgaben übernahm, verlor er im Alter von 29 Jahren sein Leben in der Schlacht bei Saumur, wenige Stunden nach der Kapitulation der französischen Armee. Seine *Trois Danses* entstanden in

Werke für Orgel

ihrer endgültigen Fassung während der ersten Kriegsmonate. Wenige Wochen vor seinem Tod sandte er das Manuskript an eine befreundete Organistin. Wer die Titel „Deuils“ und „Luttes“ betrachtet, mag unmittelbar an die Situation des Krieges erinnert sein. Tatsächlich aber entstand das Tryptichon in der ersten Konzeption bereits einige Jahre zuvor. Und die Bestimmung als wirklich „großes“ Werk zeigt sich darin, dass sich die Arbeit des normalerweise sehr schnell komponierenden Alain in diesem Fall über eine längere Zeit hinzog. Als erstes Stück war „Deuils“ als eine „Danse funèbre“ 1937/38 entstanden in Erinnerung an Alains bei einem Bergunfall ums Leben gekommene Schwester. Der heroische Charakter des Stückes feiert deren Heldentat, ihren eigenen Tod in Kauf nehmend, ihren kleinen Bruder gerettet zu haben. Der Trauer werden in „Joies“ die Freuden gegenübergestellt, die sich in tänzerisch bewegten Motiven äußern. Die abschließenden „Kämpfe“ verarbeiten Themen aus den beiden vorangegangenen Sätzen und geben damit explizit zu erkennen, was zuvor bereits implizit zu spüren war: dass Freude und Trauer im Leben niemals „rein“ auftreten, sondern dass in der Freude immer auch die Unsicherheit alles Vergänglichen mitschwingt, während die Trauer zur Hoffnung auf das Unendliche wird. Insofern bilden die Trois Danses ein grandioses Bild von wesentlichen menschlichen Grundbefindlichkeiten, eine Art Essenz des Seelenlebens; ihre Ernsthaftigkeit mag dabei durch die Realität des Zweiten Weltkriegs mit gefördert worden sein, ein ursächlicher Zusammenhang besteht nicht: „Luttes“ stellt nicht äußere Kampfhandlungen dar, sondern handelt von der Bewahrung menschlichen Lebens an sich.

Die „Leipziger Choräle“ von Johann Sebastian Bach

Im Falle Bachs, dem die dritte Orgelstunde gewidmet ist, ist das kompositorische Schaffen am Lebensende in besonderer Weise Gegenstand erhöhter Aufmerksamkeit geworden. Dies einerseits wegen der Bedeutung, die Bach ganz allgemein als einem der größten und universellsten Komponisten beigemessen wird, andererseits aber auch wegen der vielen Rätsel, die sich mit dem verbinden, was man Bachs „Spätwerk“ nennen könnte.

Erstaunlich ist zunächst, dass der in seinen „besten Jahren“ überaus produktive Bach ab etwa 1735 kaum noch etwas komponiert hat – so als habe er sich mit fünfzig Jahren schon „zur Ruhe gesetzt“.

Erstaunlich ist aber weiter, dass die relativ wenigen Werke, die noch neu entstanden, nicht nur ein Maß an Kunstfertigkeit zeigen, das kaum noch fassbar ist, sondern offenbar auch – mittels Zahlensymbolik, Proportion usw. – transzendente Inhalte berühren, so dass man geradezu vom „spekulativen Spätwerk“ sprechen kann.

Erstaunlich ist aber auch, dass der „selbstverordnete Ruhestand“ ausgefüllt wird mit dem Sichten und Überarbeiten alter Werke, die in Sammlungen zusammengefasst werden, die Bach noch einmal in Reinschrift niederlegt – so, als ob er tatsächlich sein „Testament“ für die Nachwelt hinterlassen will.

Hierzu gehört vor allem eine Sammlung von 17 Choralbearbeitungen, die allgemein als „Leipziger Choräle“ bezeichnet werden, weil sie eben in einer in Leipzig angefertigten Handschrift aus Bachs letzten Lebensjahren erhalten sind. Wie die Forschung der letzten Jahrzehnte herausgefunden hat, lassen sich zu den meisten dieser „Leipziger“ Choräle Frühfassungen nachweisen, die höchstwahrscheinlich schon in Weimar, also zwischen 1708 und 1717 entstanden sind.

Werke für Orgel

In Weimar war Bach als Organist angestellt, während er später in Leipzig als Thomaskantor nicht unmittelbar mit Orgelspielen betraut war, so dass die Annahme nahe liegt, die allermeisten seiner Orgelwerke seien in Weimar entstanden. Stilistische Untersuchungen stützen die Vermutung, dass auch die „Leipziger Choräle“ samt und sonders der Weimarer Zeit entstammen und anlässlich ihrer Zusammenstellung in der Reinschrift nur einige wenige verbessernde Eingriffe erfuhren. Die strenge Form des großen Orgelchorals, bei der die einzelnen Choralzeilen in verlängerten Notenwerten auf einem Solomanual (oder im Pedal) erklingen und von Zwischenspielen der anderen Stimmen unterbrochen werden, war um 1740 längst überholt und hatte leichteren, gefälligeren Formen Platz gemacht. Um 1710 aber war es für Bach eine offenbar sehr aktuelle Aufgabe, die altertümliche Form, die von der bloßen Aneinanderreihung der Choralzeilen lebte, formal zu präzisieren etwa durch thematische Bezüge der einzelnen Zwischenspiele, durch Bezüge der Begleitstimmen auf die Liedmelodie usw. Auf diese Weise wich die Beliebigkeit der Reihung einem wohl disponierten Gesamtplan.

Die verschiedenen technisch-konstruktiven Methoden, mit denen Bach hier experimentierte, geben jedoch nur den Hintergrund ab für eine poetische Ausgestaltung der Stimmung, die durch den Choraltext gegeben ist, so dass jedes dieser Stücke ein Stimmungsbild von ganz eigenem Reiz ist. Besonders diejenigen Orgelchoräle, bei denen die solistisch vorgetragene Chormelodie mit Verzierungen bald bis zur Unkenntlichkeit überladen wird, sind von ganz eigenem Ausdruckswert, der die bloß äußerliche Ornamentik früherer Epochen weit hinter sich lässt. Es spricht für sich, wenn Felix Mendelssohn Bartholdy vom Orgelchoral „Schmücke dich, o liebe Seele“ sagte, dass, wenn das Leben ihm Glaube, Hoffnung und alles genommen

Werke für Orgel

hätte, ihm dieses eine Stück wieder alles neu geben würde.

Nicht eigentlich zu den Leipziger Chorälen gehört eine Bearbeitung des Liedes „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, die zwar eine Neukomposition darstellt, in ihren Grundzügen aber ebenfalls auf ein Weimarer Werk zurückgeht. Das vom erblindeten Bach seinem Schwiegersohn diktierte Stück, sein allerletztes Werk, erhielt die Überschrift „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (ein anderer Liedtext, der auf dieselbe Melodie gesungen wurde). Jeglicher weitere Kommentar erübrigt sich.

Gerhard Blum

Die Chorwerke der Kölner Kantorei

„Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen“

ist der Leitgedanke der Chorwerke im Programm der Kölner Kantorei, mit denen Komponisten wie Max Reger, John Tavener und Wolfram Buchenberg tröstliche Musik für sich selbst und andere Menschen geschaffen haben.

Mit der Motette „Mitten wir im Leben sind“ vertonte Felix Mendelssohn Bartholdy einen Liedtext Martin Luthers aus dem Jahre 1524, der eine Übersetzung der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Antiphon „Media vita in morte sumus“ darstellt. Mendelssohn bezieht sich zunächst auf die mittelalterliche Struktur einer Antiphon, wenn Männer- und Frauenstimmen einander mit dem Text „Mitten wir im Leben sind“ ablösen. Das Stück schließt mit dem gemeinsamen Gesang des homophonen Chorsatzes auf den Text „Heiliger Herre Gott“ in ruhiger Bewegung und mit wohlklingenden Harmonien – in der üppigen Fülle des achtstimmigen Chores.

Der englische Komponist John Tavener hat bedeutende Impulse seines Kompositionsstils durch sein wachsendes Interesse an der Russisch-Orthodoxen Kirche erhalten, der er 1977 beitrug. Die alte Musiktradition der orthodoxen Kirche führte ihn in zunehmendem Maße zu kontemplativen Kompositionen – „musikalische Ikonen“ entstanden besonders in den 80er und 90er Jahren, einer Schaffensphase, zu der auch das Stück „May flights of angels sing thee to thy rest“ (Möge die Schar der Engel dir in deiner Ruhe singen) gehört. Alternativ ist es mit „Song for Athene“ bezeichnet, denn Taverner schrieb dieses Stück in Erinnerung an Athene Hariades, die Tochter eines engen Freundes, die im März 1993 auf tragische Weise ums Leben kam. Der Text stammt aus Shakespeares „Hamlet“ und aus der orthodoxen Vigil, dem Nachtgebet. Uraufgeführt wurde dieses Werk als Grabgesang anlässlich der Trauerfeierlichkeiten

Die Chorwerke der Kölner Kantorei

für Diana, Princess of Wales. Der Komponist Wolfram Buchenberg erhielt 1997 einen Kompositionsauftrag zur Vertonung des Aschermittwoch-Propriums. Die für diesen Tag vorgesehenen Propriums-Texte umfassen „Bedenke Mensch, dass du Staub bist“ und aus dem 103. Psalm den Text „Des Menschen Tage sind wie Gras“. Der letzte, heute aufgeführte Teil des von Buchenberg komponierten Mess-Propriums „Ich bin das Brot des Lebens“ weist über das vergängliche, diesseitige Leben hinaus, sagt uns Hilfe zu und spricht vom ewigen Leben. Ein Teil des Textes stammt aus dem Johannes-Evangelium, Kapitel 6: „Ich bin das Brot des Lebens. Wer zu mir kommt, wird nie mehr hungern, und wer an mich glaubt, wird nie mehr dürsten.“ Mit diesem Text verwoben sind Worte aus Psalm 1: „Wer über die Weisung des Herrn nachsinnt bei Tag und Nacht bringt seine Frucht zur rechten Zeit.“ Wolfram Buchenberg selbst versteht sein Werk als „Beispiel dafür, dass Text und Musik ‚erlebt‘ werden können, selbst wenn der Text Jahrtausende alt ist.“ Demgemäß hat er seine Musik in einer „meditativen Grundhaltung angelegt“, die anzuhören bereits „Meditation – und damit Nachvollzug, ja Ausführung des Textinhalts sein“ kann, so der Komponist.

„O Tod wie bitter bist du“ ist die letzte der „Drei Motetten op. 110“ von Max Reger, die in den Jahren 1909 bis 1912 entstanden. Reger widmete diese Schluss-Motette seiner Sammlung op. 110 dem Andenken von Lili Wach, der jüngsten Tochter Felix Mendelssohn Bartholdys, die im Jahr 1912 gestorben war. Der zu dieser Zeit wieder einmal krank danieder liegende Reger schreibt: „Soeben habe ich den Text zu einer todestraurigen Motette ... aus der Bibel zusammengestellt, es wird ein erschreckend trauriges Werk werden mit einem verklärenden Abschluss.“ Er vertonte den Text am 23. Juli 1912 in nur fünf Stunden. Im Kontrast zu den beiden Schwesterwerken ist die Motette überwiegend

Die Chorwerke der Kölner Kantorei

homophon verfasst. Der durch den Text vorgegebene Gegensatz „O Tod, wie bitter bist du“ und „O Tod, wie wohl tust du“ bestimmt die Zweiteiligkeit des Werkes. Im ersten Teil überwiegt eine dissonanzenreiche chromatisch-expressive Harmonik, bei der das Wort „bitter“ durch die immer wieder vorkommenden Sekundreibungen im harmonischen Zentrum steht. Auffallend ist auch die extreme dynamische Spannweite, häufig stufenlos an- und abschwellend. Dynamik und Tempo erfahren im Verlauf des ersten Teils eine ständige Steigerung. Der Spannungsbogen erstreckt sich vom ersten Takt in e-moll bis hin zum Unisono-Ruf „Wie bitter bist du, o Tod!“ Diese ungeheure Spannung löst sich im E-Dur des folgenden Choralatzes „O Tod, wie wohl tust du“, dessen „Wohlklänge“ durch das extrem langsam dahinfließende Tempo und durch eindreifaches Piano fast überirdische Leuchtkraft erhalten. Dieser friedvoll verklärte Trostgesang besingt den Tod als Freund.

Eric Whitacre, Water Night

*Night with the eyes of a horse that trembles in the night,
night with eyes of water in the field asleep
is in your eyes, a horse that trembles ...*

Octavio Paz

Für einen Komponisten ist die Poesie von Octavio Paz ein Traum. Ich kann nicht wirklich beschreiben, was geschah. Während ich das Gedicht las, klang die Musik schon in der Luft, als ob sie ein Teil der Poesie sei. Die dichten Harmonien und die allmähliche Entfaltung schienen mir bereits beim ersten Lesen aus dem Gedicht zu strömen, dessen Magie auch in der englischen Übersetzung nicht verloren ging. Ich begann mit dem Schreiben, so schnell ich konnte,

Die Chorwerke der Kölner Kantorei

und in ungefähr 45 Minuten war das Werk in den Grundzügen geschaffen. Etwas Derartiges habe ich nie wieder erlebt, weder vorher noch nachher; und mit meinem begrenzten Wortschatz kann ich es nur als reines, perfektes und einfaches Geschenk beschreiben. Die Worte schienen sich wie von selbst zu vertonen – ohne den üblichen Kampf, der sonst immer mit dieser Aufgabe einhergeht. Ich hatte dabei eher das Gefühl, eine Leinwand von Ölfarben zu reinigen, um die verdeckte Musik zu enthüllen, als zu komponieren. „Water Night“ ist einfach der natürliche Ausdruck dieses wunderschönen Gedichtes und ist in größter Aufrichtigkeit meinem Freund und Vertrauten Dr. Bruce Mayhall gewidmet.

Cloudburst

Dr. Jocelyn Kaye Jensen, eine außergewöhnliche Dirigentin, bat mich 1991 nach einem Konzert, ein Stück für ihren High-School Chor zu schreiben. Ihrem Wunsch wollte ich gerne nachkommen und etwas für sie komponieren, dass das Publikum wirklich hinreißen würde! Kurz zuvor hatte ich ein Buch mit den wundervollen Gedichten von Octavio Paz, darunter auch „Cloudburst“, erhalten. Fast zeitgleich wurde ich Zeuge eines atemberaubenden Wolkenbruchs in der Wüste. Dies war für mich die Inspiration zum Schaffen einer neuen Komposition. „Cloudburst“ – Wolkenbruch – ist eine Zeremonie, Zelebration der entfesselten kinetischen Energie in allen Dingen. Die Stimmung des Ganzen ist ehrfürchtig, meditativ und innig. Das heißt nicht ernst oder ruhig; es bedeutet einfach, der Aufführende muss die geistige Reise mit vollem Respekt für die Kraft des Wassers und die Tiefgründigkeit der Wiedergeburt antreten.

Eric Whitacre

Die Chorwerke der Kölner Kantorei

1993 erhielt der Amerikaner Eric Whitacre für „Cloudburst“ den 1. Preis der American Choral Directors Association ACDA innerhalb des Wettbewerbs „Komponisten der Zukunft“.

Six Motets in Praise of the Trinity – Uraufführung

Vor einiger Zeit plante ich einen Zyklus von Motetten zum Lobpreis der Dreifaltigkeit. Ich beabsichtigte, Musik zu komponieren, die mein Verständnis dieses zentralen Punktes des christlichen Glaubens ausdrücken würde, und benutzte Texte, die das Geheimnis der Trinität preisen. Der Zyklus beginnt mit den Worten: „O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! Wie unergründlich sind seine Entscheidungen, wie unerforschlich seine Wege! Ihm sei Ehre in Ewigkeit.“ Und er schließt mit dem Text: „Dank sei dir, Gott. Dank sei dir, du wahre und eine Dreifaltigkeit, du eine und höchste Gottheit, du heilige und eine Einheit.“ Zur Komposition des Werks inspirierte mich die Aufführung meiner Ostermotette „Alleluia. Christus resurrexit“ durch die Kölner Kantorei. Als ich diese Interpretation hörte, wusste ich, dass ich einen Chor und einen Chorleiter gefunden hatte, der das Verständnis, die Empfindsamkeit und die Musikalität besitzt, meine musikalischen Vorstellungen optimal zu verwirklichen.

Colin Mawby

Der irische Komponist Colin Mawby hat die sechs Motetten zu Trinitatis im Jahr 2002 geschrieben. Sie sind der Kölner Kantorei und Volker Hempfling gewidmet.

Texte und Übersetzungen: Birgit und Volker Hempfling

Die Vokalkonzerte von Heinrich Schütz

Heinrich Schütz – Kapellmeister der kursächsischen Hofkapelle Dresden

Einer der herausragenden Kapellmeister der 1548 gegründeten kursächsischen Hofkapelle in Dresden, aus der die Sächsische Staatskapelle in direkter Linie hervorgegangen ist, war Heinrich Schütz (1582-1672), von 1615 bis zu seinem Tod im Dienst des wettinischen Kurhauses. Schon Zeitgenossen feierten ihn als „Lumen Germaniae“ und betonten damit, dass Schütz' Schaffen das anderer Komponisten überstrahlte.

Unter den mannigfachen Aspekten, mit denen Schütz' Werk insgesamt erfasst werden muss, ist derjenige von besonderer Bedeutung, der das Verhältnis von deutscher Sprache und Musik betrifft. Im Vokalschaffen von Heinrich Schütz sind Sprache und Musik eine derart enge Legierung eingegangen wie nie zuvor und wie sie nachher bestenfalls erreicht, aber nicht überboten worden ist.

Unser Programm zeigt die Einheit von Musik und Sprache anhand mehrhöriger Konzerte, jener Gattung geistlicher Vokalmusik, in der Heinrich Schütz den Gipfel seines Musizierens überhaupt sah. Dies hatte einen religiösen Grund: Er selbst und viele andere seiner evangelischen Komponistenkollegen begriffen das Gegen- und Miteinander Musizieren unterschiedlicher Gruppen von Sängern und Instrumentalisten als irdisches Abbild, als „Figur“ des himmlischen Wechselgesangs der Seraphim, die nach dem Propheten Jesaja das Dreimal-Heilig, das „Sanctus Deus Sabaoth“ einander zurufen.

Das erste große deutschsprachige Werk Schütz' nach seiner venezianischen Studienzeit bei Giovanni Gabrieli von 1609 bis 1612 – die 1619 in Dresden erschienenen „Psalmen Davids“ – hat der Komponist seinem Dienstherrn, dem Kur-

Die Vokalkonzerte von Heinrich Schütz

fürsten Johann Georg I. von Sachsen gewidmet. Sie waren für die Hofkapelle des Kurfürsten bestimmt, der Schütz zuerst als „Organist und Director der Musica“, seit etwa 1617 als regulärer Hofkapellmeister vorstand. Bei dieser Musik geht es um Hofkapell-Musizierenden mit ausgebildeten hochprofessionellen Sängern und Musikern, deren Musizierniveau – im Unterschied zu dem gleichfalls sehr ausgebreiteten Schulkantorei-Musizierenden – recht entwickelt gewesen sein muss. Dem durch die Werke angemeldeten hohen Kunstanspruch, der sich in Heinrich Schütz' Opus ultimum, dem „Schwanengesang“, in gleicher Weise manifestiert, hat jede Aufführung heute zu genügen, will sie nicht – verführt durch das relativ einfache Notenbild – an Aussage und Charakter vorbei musizieren.

Komplexe Anforderungen an die Ausführenden stellt auch das „Deutsche Magnificat“, der Lobgesang Mariens „Meine Seele erhebt den Herren“ (Lukas 1), mit dem Schütz nicht nur seinen „Schwanengesang“, sein letztes Werk überhaupt, sondern damit auch sein Lebenswerk insgesamt beschloss – es wurde 1671 vollendet. Das gilt in gleicher Weise für den sechsstimmigen Lobgesang des Simeon (Lukas 2) „Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren“, den Schütz 1656 zum Gedenken an den Kurfürsten Johann Georg I. komponiert hat. Mehr oder weniger alle Schütz-Werke fordern die Ausführenden heraus zur Auseinandersetzung mit dem spezifischen Anliegen des Komponisten, Sprache „in die Music zu übersetzen“. Es geht aber um mehr: Aus der Renaissance-Madrigalistik hat er die musikalische Darstellung von „Affekten“, von Befindlichkeiten des Gemüts („Liebe“, „Zorn“, „Schmerz“, „Freude“ und dergleichen) in die mehrstimmige geistliche Musik übertragen, die hörbar gemacht werden muss. Aus der Humanistenwelt des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts machte er sich die „rhetorischen Figuren“, mit denen man eine Rede „schmückte“,

Die Vokalkonzerte von Heinrich Schütz

musikalisch zunutze. Plastisch darstellbar war vor allem die „Hypotyposis“-Figur, mittels derer man außermusikalische Bilder und Bewegungsabläufe, die im Text angesprochen werden, musikalisch nachahmen konnte. Ein wahres Bilderbuch ist zum Beispiel das Konzert „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (SWV 35), in dem man den tiefliegenden Erdboden, die fließenden Wasserströme, das brausende Meer, den strengen Richter und vieles mehr förmlich sieht.

Der Rang Schütz' resultiert nicht zuletzt auch aus der unerschöpflichen Erfindungsvielfalt solcher Figuren. Indessen ist damit seine den aufmerksam lauschenden Hörer noch heute anrührende, ergreifende Musik nicht hinreichend charakterisiert. Schütz' subjektive, individuell-humane „Durchwärmung“ des dem motettischen und konzertierenden Zeitstil verpflichteten musikalischen „Vokabulars“, seine sich darin aussprechende tiefgehende Frömmigkeit – all das lässt sich nur höchst unzureichend mit Worten beschreiben – ist es, was seine Musik weit über den Zeitdurchschnitt des 17. Jahrhunderts erhebt. Einer sehr anderen Geisteswelt und damit Stilsphäre gehörte zum Beispiel der Epoche machende Claudio Monteverdi in Mantua und Venedig an, dessen Musik Schütz wahrgenommen, vielleicht sogar bewundert hat, ohne ihr zu verfallen. Er war ein Vollender der deutschen Spätrenaissance und hat die Schwelle zum italienischen Barock nie überschritten. Wenn man Schütz' Kunst mit der eines seiner großen Zeitgenossen auf dem Gebiet der Malerei vergleichen will, dann mit der Kunst Rembrandts. Und diesen trennt ebenfalls Grundsätzliches von seinem Malerkollegen Rubens. Knüpft Schütz in der Motettensammlung „Geistliche Chormusik“ sowohl an die polyphone Renaissance-Motette des 16. Jahrhunderts als auch an das Renaissance-Madrigal an, so bilden die großen mehrchörigen Geistlichen Konzerte seines Lehrers Giovanni Gabrieli, deren Aufführungen im Markusdom in Venedig

Die Vokalkonzerte von Heinrich Schütz

ihn nicht weniger prägten als der Orgel- und vor allem der Komponierunterricht, den Ausgangspunkt für die „Psalmen Davids“. Mit ihnen schuf er aber, dank ihrer vollendeten Sprachvertonung des Textes der Luther-Bibel, etwas vollkommen Neues und erregte sofort die Bewunderung der Zeitgenossen. Mehrere Zeugnisse reden von Schütz' „durchdringender“ Musik.

In der Besetzungsfrage folgt Schütz in seinem Gesamtwerk noch weitgehend der in der Renaissance üblichen Freiheit, ein mehrstimmiges Gesangswerk entweder rein vokal oder vokal/instrumental gemischt aufzuführen. Man kann die Motetten der „Geistlichen Chormusik“ wie auch vor allem diejenigen „Psalmen Davids“, bei denen eine Instrumentenmitwirkung aus dem Notentext nur in Ausnahmefällen hervorgeht, durchaus mit Blas-, Saiten-, und /oder Akkordinstrumenten besetzen, die den Singstimmen hinzugefügt sind oder diese teilweise ersetzen. Die dadurch entstehende Farbigkeit des Klangbildes hat gerade bei Schütz eine Gefahr: Die deutliche Artikulation, von der Schütz' Musik lebt, läuft Gefahr, durch mitspielende Instrumente verunklärt zu werden. Beide Arten der Darbietung sind legitim: Das Sächsische Vocalensemble mit seinem Leiter Matthias Jung bevorzugt die Aufführung mit Saiteninstrumenten wie Laute und Viola da Gamba aus der Zeit Schütz' – für die Interpretation einer Musik, die sich nicht abnutzt und immer weiter dem erschließt, der sich auf sie einlässt.

Wolfram Steude

Interpreten

Gerhard Blum, geboren 1963, studierte in Köln, Saarbrücken und Stuttgart unter anderem Kirchenmusik, Orgel, Dirigieren, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft. Zu seinen Lehrern zählen Aloys Kontarsky, Jon Laukvik, Daniel Roth, Michael Schneider und Volker Wangenheim. Gerhard Blum ist seit 1987 Kantor an St. Kunibert.

Seit 35 Jahren erarbeitet die **Kölner Kantorei** anspruchsvolle Choraliteratur – meist A-cappella-Werke – von der Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Durch intensive Stimmbildung, Atemschulung und Bewegungsarbeit hat der aus Laiensängern bestehende Chor einen Ensembleklang entwickelt, der immer wieder von der Kritik besonders hervorgehoben wird. Bei seiner Programmgestaltung hat sich der Chor vor allem auf die Interpretation inhaltlich verknüpfter Werke konzentriert. In diesem Zusammenhang sind Programme wie „Europäische Kirchenmusik in Form einer Messe“, „Das Buch der Psalmen“ und „Lux aeterna“ entstanden. Die Kölner Kantorei gastiert regelmäßig in zahlreichen Ländern Europas, den USA, Israel und Russland. Im Jahr 2002 war der Chor zu Gast beim Festival „Voci d’Europe“ in Porto Torres, Sardinien. Schallplatten, CD- und Rundfunkproduktionen sowie die mehrfach erfolgreiche Teilnahme an internationalen Chorwettbewerben dokumentieren darüber hinaus die Arbeit der Kölner Kantorei.

Volker Hempfling, Gründer und Leiter der Kölner Kantorei, wurde 1944 im Saarland geboren und hat in Herford und Köln Kirchenmusik, Orgel, Orchesterleitung und Gesang studiert. Am Altenberger Dom war er zunächst Domorganist und Kantor der Evangelischen Kirchengemeinde Altenberg sowie Leiter der „Geistlichen Musik“ am Altenberger Dom, später Kirchenmusikdirektor und Leiter der Domkantorei Altenberg. 1968 rief er die Kölner Kantorei ins Leben.

Interpreten

Mit beiden Kantoreien gab er zahlreiche Gastspiele in Europa und Israel. Von 1983 bis 1994 übernahm Volker Hempfling die Leitung des Gürzenich-Chores Köln. Neben seiner intensiven Chorarbeit ist Volker Hempfling als Gastdirigent tätig und leitet Dirigenten- und Stimmbildungskurse in Europa und in den USA. Von 1985 bis 1993 war er Professor für Chorleitung in Saarbrücken. Heute ist Volker Hempfling Professor für Chorleitung und Leiter der Abteilung Evangelische Kirchenmusik an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Ewald Kooiman, geboren 1938, ist bekannt sowohl als konzertierender Organist, der bei zahlreichen Orgelfestivals – unter anderem in Toulouse, Lahti und Haarlem – mitwirkt, als auch als Orgelwissenschaftler, der besonders durch seine rege Herausgeberstätigkeit mit mehr als 40 Bänden Orgelmusik aus dem 17. bis 19. Jahrhundert hervorgetreten ist. Seine zahlreichen CD-Einspielungen umfassen unter anderem das gesamte Orgelwerk Bachs auf historischen Orgeln. Er unterrichtet als Professor für Ars Organi an der Freien Universität Amsterdam und ist außerdem Professor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.

Rudolf Meyer, geboren 1943, studierte bei Hans Vollenweider und Marie-Claire Alain und erweiterte seine Kenntnisse durch Kurse bei Anton Heiller, Luigi Ferdinando Tagliavini und Jean Guillou. Er war Organist und Kantor zunächst in Rapperswil und von 1976 bis 2001 an der Stadtkirche Winterthur. Er ist auch als Komponist tätig und unterrichtete an verschiedenen Hochschulen, unter anderem von 1996 bis 1997 in Köln.

Das **Sächsische Vocalensemble** wurde 1996 in Dresden gegründet. Einen Schwerpunkt des Repertoires bildet die

Interpreten

Musik von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach, wobei insbesondere selten erklingende Kompositionen aus dem sächsischen Musikraum im Zentrum der Programme stehen. Außerdem widmet sich das Ensemble mit besonderem Engagement zeitgenössischen Werken: Bei den Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik realisierte der Chor einige Uraufführungen. Zum Stamm des Ensembles gehören 21 Sängerinnen und Sänger. Um historisch angemessene Interpretationen zu ermöglichen variiert die Ensemblegröße entsprechend der aufzuführenden Werke, dabei pflegt das Sächsische Vocalensemble die regelmäßige Zusammenarbeit mit renommierten Barockorchestern aus dem In- und Ausland. CD-Aufnahmen mit Werken von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach erzielten die Aufmerksamkeit der Fachkritik.

Matthias Jung, Gründer und Leiter des Sächsischen Vocalensembles, wurde 1964 in Magdeburg geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung an der Spezialschule für Musikerziehung und im Rundfunk-Jugendchor Wernigerode und studierte Chor- und Orchesterdirigieren an der Weimarer Musikhochschule. Dirigierkurse, unter anderem bei Erwin Ortner in Wien und Helmuth Rilling in Stuttgart, rundeten seine Ausbildung ab. Nach der Arbeit für den Tölzer Knabenchor und das von ihm gegründete Vocal Consort Weimar wurde er Kantor der Dresdner Kreuzkirche, ein Amt, das er bis 1996 inne hatte. Heute ist Matthias Jung neben seinem Engagement für das Sächsische Vocalensemble Gastdirigent von Chören wie dem Rundfunkchor Berlin oder dem Kölner Rundfunkchor.

In unserem Programm heute wird das Sächsische Vocalensemble von einem Instrumentalensemble auf historischen Instrumenten begleitet.

Interpreten

Der Lautenist **Hans-Werner Apel** ist Gründungsmitglied der Lautten Compagny und widmet sich in Zusammenarbeit mit der Sängerin Jalda Rebling jüdischer Musik.

Irene Klein ist neben Konzert- und Opernverpflichtungen als Gambistin und Lironespielerin unter anderem Mitglied des Gambenduos Musicke&Mirth, The Earle His Viols und Les Flamboyants in Basel und des Prager Collegium 1704.

Ulrike Becker, heute abend auf der Violone zu hören, ist bereits als Viola-da-Gamba-Spielerin solistisch mit dem Händelfestspielorchester und der Akademie für Alte Musik Berlin aufgetreten.

Der Organist **Albrecht Koch** konzertierte mit Soloprogrammen unter anderen an der Thomas- und der Nikolaikirche in Leipzig, im Erfurter Dom und der Kreuzkirche in Dresden und war als Continuospieler und Kammermusiker Gast des Gewandhausorchesters Leipzig. Als Dirigent arbeitete er mit dem Gewandhauschor und dem Leipziger Universitätschor.

Ausstrahlung Live-Mitschnitt: 05.08.03, 20.05–22.00 h



WDR 3

Neu(es) entdecken:



SENDETERMINE AUF WDR 3

Eröffnungskonzert

Schwanengesänge

Di 5. August, 20:05 bis 22:30

Romanische Nacht

Fr 27. Juni, 20:05 bis 2:00 live

Ausschnitte aus
weiteren Konzerten des
Romanischen Sommers

Fr 18. Juli, 20:05

Impressum

ROMANISCHER SOMMER KÖLN 2003

22.–27. JUNI

Veranstalter

musik+konzept e.V. gemeinsam mit
dem Westdeutschen Rundfunk Köln
und der Stadt Köln / Kulturamt

Unterstützung

Land und Kunststiftung NRW

Förderverein Romanische Kirchen Köln e.V.

Stadtdekanat Köln

Japanisches Kulturinstitut Köln

und Verlag M. DuMont Schauberg



Programm / Organisation

Renate Liesmann-Baum, Margret Adrian
und Maria Spering, musik+konzept e.V.

Werner Wittersheim, Hans Winking,

Bernd Hoffmann und Jan Reichow, WDR 3

Heinz-Dieter Reese,

Japanisches Kulturinstitut Köln

Programmhefte: Kirsten Betke,

Renate Liesmann-Baum

Gesamtleitung: Renate Liesmann-Baum

Gestaltung: heblerHebler

Druck: Prima Print

© bei den Autoren

