



Neue NC Chor szene



Zeitschrift des
Städtischen Musikvereins
zu Düsseldorf e.V.
Konzertchor der
Landeshauptstadt Düsseldorf

2/2013

19

Themen

		Seite
Editorial	Georg Lauer	3
„Die Glocken“ (Kolokola) von Sergej Rachmaninow Eine Werkeinführung	Erich Gelf	4
Das Beethoven-Haus Bonn und seine Forschungsabteilung	Beate Angelika Kraus	14
Orffs CARMINA BURANA in Rückschau und Gesprächen mit und von Beteiligten und Bogdan Baciu im Gespräch mit...	Georg Lauer Corinna Kiss	24
Wie die Alten sangen... Die Altistin Uta Christina Georg im Gespräch mit ...	Corinna Kiss	28
Welcome, Sir Neville, beim STERNZEICHEN 4 in der Tonhalle Düsseldorf!	Georg Lauer	30
César Franck: Abstammung und Werk 3. Folge und Abschluss der Reihe	Erich Gelf	32
Thomas Schmidt-Kowalski Synästhetiker und romantischer Komponist	Ursula Eisfeld	43
Robert Schumann - mit Erik, Ken und Mark Namen mit Klang - in Düsseldorf und international	Georg Lauer	50
Ein Medien-Albtraum: Die Zerschlagung von EMI Der Untergang des einst weltgrößten Schallplattenkonzerns	Rainer Großimlinghaus	54
Wolfgang Sawallisch – „...der letzte GMD Deutschlands!“ Zwei Musikvereinsmitglieder erinnern sich	R. Großimlinghaus Jens D. Billerbeck	57
Donna Leon: Himmlische Juwelen Buchrezension	Udo Kasprowicz	60
Der Musikverein in der Sprachkrise - Eine aktuelle Antwort auf Hugo von Hofmannsthals Brief des Lord Chandos an Francis Bacon	Udo Kasprowicz	62
Tonhallen-Singpausen-Konzerte 2013 im Spiegel der Presse	Monika Voss (RP) Georg Lauer	65
Pressemitteilung der Landeshauptstadt Düsseldorf: Manfred Hill erhält Verdienstkreuz am Bande		66
Nach der Saison ist vor der Saison: Der Musikverein und die Tonhallen-Konzerte 2013/14 Impressum		67
Anzeigen		68

Titelbild: Kreml von Rostow, russische Stadt ca 225 km nordöstlich von Moskau, mit Teilansicht der Uspenski-Kathedrale und dem weltberühmten Großen Geläut. (Bereits Hector Berlioz besuchte es 1869, um die verschiedenen Melodien des Geläuts, für die die Rostower Glöckner berühmt waren, mit eigenen Ohren zu erleben.)
<http://de.wikipedia.org/wiki/Rostow>

Liebe Leserinnen, liebe Leser!

Sicherlich hätte die Musikwelt am 26. August gerne den 90. Geburtstag von Wolfgang Sawallisch gefeiert und sein Lebenswerk gewürdigt. Leider verstarb der bedeutende Dirigent und Pianist am 22. Februar 2013. Wir lassen zwei Musikvereinsmitglieder zu Wort kommen, die zu ihrer aktiven Zeit Wolfgang Sawallisch persönlich erlebt und schätzen gelernt haben. Ihre Erinnerungen rufen mit ihm erlebte musikalische Höhepunkte wach; dabei wird gleichermaßen deutlich, welche partnerschaftliche Wertschätzung der Profi Sawallisch dem Laienchor Musikverein und den hier handelnden Personen entgegenbrachte.

Der Bekanntheitsgrad von Thomas Schmidt-Kowalski, der wenige Wochen vor Sawallisch verstarb, dürfte bei unseren Leserinnen und Lesern gegen Null gehen. Wenn Sie seine Lebensgeschichte studiert haben, werden Sie verstehen, warum dieser bildhaft arbeitende Musiker nicht „zeitgenössisch“ komponieren konnte.

Dagegen ist der Name Sergej Rachmaninow sicherlich den meisten von Ihnen geläufig. Doch fällt uns bei Nennung seines Namens wirklich mehr ein als Russland, USA-Emigration und spätromantische Klavierkonzerte? Beim Tonhallen-Sternzeichenkonzert im Oktober ist mit „Kolokola“ („Die Glocken“) ein weitgehend unbekanntes Chorwerk Rachmaninows zu hören. Diesem seltenen Ereignis widmen wir die Titelgeschichte dieser Ausgabe.

Unsere kleine César-Franck-Reihe schließen wir mit einem dritten Beitrag über den vielfach unterschätzten „französisch-belgisch-deutschen“ Komponisten ab. Wir beantworten die Fragen zu seiner Abstammung und empfehlen weitere hörenswerte Chorwerke.

Ihren im Mai gehaltenen Vortrag über die historisch-kritische Neuausgabe von Beethovens „Neunter“ ergänzt Frau Dr. Kraus dankenswerter Weise durch ihren Beitrag über die Forschungsabteilung des Beethoven-Hauses Bonn. Dabei stellt sie uns die Institution und die historische Umgebung vor, in der sie tätig ist.



Die Rückschau auf die vergangene Saison schließt auch einen Bericht über das „CARMINA-Projekt“ ein, bei dem der Musikverein Gästen, die das Werk bereits früher einmal in anderen Chören gesungen hatten, die Türen zur Tonhalle öffnete. Über 40 Sängerinnen und Sänger in allen Stimm- und Alterslagen nahmen die Einladung an. Das Proben- und Konzertergebnis weckte beiderseits Hoffnungen auf Wiederholung.

Keine Hoffnung dagegen besteht mehr für das Label EMI. Der Medienkonzern, mit dem der Musikverein bedeutende Konzertereinspielungen verbindet, wurde im Juli liquidiert.

Doch schauen wir nicht unverzagt in die Zukunft! Werfen Sie bitte mit uns auf Seite 30 bzw. 67 noch einen weiteren Blick in das wahrlich prall gefüllte Konzertprogramm der bevorstehenden Saison und sichern Sie sich Karten für das Konzert mit Sir Neville Marriner! Der fast neunzigjährige Weltstar dirigiert die Düsseldorfer Symphoniker und den hochmotivierten Chor des Städtischen Musikvereins. In seiner bald 200-jährigen Geschichte hat der schon viele große Dirigenten erlebt: ein weiteres bedeutendes musikalisches Ereignis steht Ihnen und dem Chor bevor. Kommen Sie ins Konzert und bleiben Sie Sir Neville und uns gewogen!

Herzlichst Ihr

„Die Glocken“ (Kolokola)

von Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow

Eine Werkeinführung

von Erich Gelf

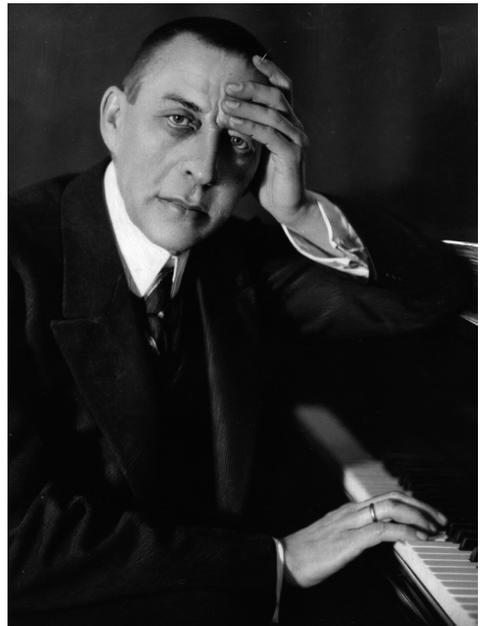
Am 11., 13. und 14. Oktober 2013 steht auf dem Programm des Sternzeichen-Konzertes der Düsseldorfer Symphoniker in der Tonhalle u.a. Sergej Rachmaninows Tondichtung op. 35. „Die Glocken“ (russisch: *Kolokola*). Da das Werk, das der Chor des Städtischen Musikvereins unter der Leitung von Ari Rasilainen in russischer Sprache singt, nicht gerade zum Allgemeingut der Konzertprogramme gehört, bieten wir mit dem folgenden Beitrag unseren Leserinnen und Lesern vorab eine hilfreiche Einführung in das Werk und das Leben des Komponisten an.

A. Der „unbekannte“ Musiker Sergej Rachmaninow (1873 -1943)

Schon bei den ersten Recherchen zum Thema wurde sehr schnell deutlich, dass zum Verständnis der Komposition eine Werkeinführung wichtig und nützlich sein könnte - für Konzertbesucher wie Ausübende gleichermaßen. Denn seien wir ehrlich: Was wissen wir von Rachmaninow und seinen Kompositionen? Vielleicht soviel: dass er ein berühmter russischer Musiker war; dass er ein bewunderter Pianist war; dass er auch als Dirigent in den USA hervorgetreten ist; dass er „schöne“ Musik - vor allem für Klavier - komponiert hat, die von der Filmindustrie Hollywoods dem neuen Medium Tonfilm unterlegt wurde.

Kalkulierter Klangrausch

Deutschlands Musikbetrieb bietet wenig Gelegenheit, die Kompositionen Rachmaninows kennen zu lernen. Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf, der in seiner bald 200jährigen Geschichte fast alles und jedes gesungen hat, hat zum Beispiel bei dem Werk „Die Glocken“ noch nie mitgewirkt. Dies ist wohl die Nachwirkung dessen, dass die Kompositionen Rachmaninows bei der deutschen Musikkritik weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus als von der Zeit überholte, emotional überladene Kitsch-Musik galten. In England, Amerika und Russland fiel die Kritik anders aus. Dort



Sergej Rachmaninow

Foto: Internet

wurde gewürdigt, dass Rachmaninow mit seiner Klangsprache unbeeindruckt von neuen musikalischen Richtungen die musikalischen Schönheiten bei Tschairowsky und Chopin weit in das 20. Jahrhundert hinein fortführte.

Der Erfolg seiner Musik beim Publikum machte seine Werke bei der deutschen Musikkritik nur noch verdächtiger.

In Russland begann sich etwa 1910 die Musikszene zu spalten. Eine Anhängerschaft von Alexander Skrjabin forderte neue Wege der Tonalität. Rachmani-



now konnte dem nicht folgen und hielt zeitlebens an seinem harmonischen, melodiösen Kompositionsstil fest. Während die russische Musikkritik ihm das als Mangel vorwarf, verehrte ihn das Publikum als den „letzten Romantiker“. Wie verhärtet die Fronten waren, zeigt z. B. die Äußerung des Musikkritikers Wjatscheslaw Karatygin, der um 1914 schrieb: „Das Publikum vergöttert Rachmaninow, weil er den durchschnittlichen Speißergeschmack trifft.“

Heute muss das Werk Rachmaninows nicht mehr ideologisch nach dem Zeitgeist seiner Entstehung beurteilt werden. Die bedeutendsten seiner Kompositionen schuf er ohnehin bis etwa 1914. Damals war er, stilistisch an Liszt, Chopin und Tschaikowsky anknüpfend, auf der Höhe seiner Zeit. Das Festhalten an seinen ursprünglichen Harmonie- und Klangidealen sollten mit Verständnis als eine Folge seiner Emigration gedeutet und nicht nur als eine Flucht vor der Moderne kritisiert werden.

Rachmaninow hat sehr häufig seine eigenen Werke dirigiert oder als Pianist dargeboten. Er hinterließ auch ein umfangreiches Zeugnis seines Könnens auf Tonträgern. Aus dem Jahre 1919 stammen die ersten Aufnahmen und 1942 entstanden die letzten. Die Sammlung dieser Aufnahmen ergibt immerhin 10 CDs.

Fachleute vermitteln uns, dass er selbst sich dabei an seine präzisen spieltechnischen Hinweise und detaillierten Vortragsbezeichnungen in seinen Partituren hält, und dass in seiner Interpretation die Stücke die ihnen nachgesagte kitschige Süße und Sentimentalität verlieren zugunsten großer Schönheit und echter Melancholie. Die jüngsten Wiedergaben der „Glocken“ von Semyon Bychkov in Köln und von Sir Simon Rattle in Berlin orientieren sich ganz offensichtlich an dieser Vorgabe.¹

¹ WDR Sinfonieorchester Köln, Semyon Bychkov, 2006 – Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle, 2012

Kindheit und Jugendzeit - eine „gebrochene“ Biografie

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow wurde am 1. 4. 1873² auf einem Landgut in der Nähe von Nowgorod geboren. Er war das vierte von insgesamt sechs Kindern seiner Eltern. Die Familie entstammte sowohl von väterlicher wie von mütterlicher Seite dem typisch russischen Kleinadel. Das Vermögen seiner Eltern bestand aus mehreren Landgütern. Finanzielle Sorgen gab es zunächst nicht. Der Großvater väterlicherseits, der Vater und die Mutter waren zwar keine professionellen, aber doch gut ausgebildete, fähige Klavierspieler. Dieses musikalische Talent erbt Sergej Rachmaninow. Seine Mutter konnte ihm schon mit vier Jahre den ersten Klavierunterricht geben. In jener Zeit wurde in Russland die Leibeigenschaft der Bauern abgeschafft. Die adeligen Gutsherren mussten sich danach selbst um das Personal und die Bewirtschaftung der Güter kümmern. Dem Vater fehlte jedoch jedes ökonomische Geschick. Er führte innerhalb von 10 Jahren alle Betriebe, die in der Mehrzahl seine Frau in die Ehe eingebracht hatte, in den Ruin. Das letzte Gut musste 1882 aufgegeben werden. Die Familie zog nach St. Petersburg, wo sich die Eltern bald endgültig trennten. Die wirtschaftliche Lage der Mutter mit ihren Kindern war danach äußerst angespannt.

In Petersburg besuchte der Knabe Sergej alsbald das Konservatorium. Dort interessierte ihn aber nur die Musik, für die er eine herausragende Begabung zeigte. Wegen des Umzugs vom Land in die Stadt und der Trennung der Eltern erlebte Sergej eine seelische Krise. An den allgemeinbildenden Fächern zeigte er wenig Interesse. Er faulenzte auch im

² Geburtstag nach dem gregorianischen Kalender. Nach dem in Russland zur Zeit der Geburt von Sergej Rachmaninow noch geltenden julianischen Kalender wird der Geburtstag auf den 20. März 1873 festgesetzt.

Bewusstsein einer vermeintlichen Sonderstellung wegen seiner Bestnoten im musikalischen Bereich. Ein Versagen an dieser Ausbildungsstätte war vorprogrammiert. Da die Mutter nicht weiterwusste, gab sie Sergej 1885 in die Fürsorge von Verwandten in Moskau, die für eine spezielle Pianistenausbildung am Moskauer Konservatorium sorgten. Die Mutter konnte nur ein kleines Kapital für die Ausbildung aufbringen. Weil Sergej außergewöhnlich begabt war, nahm ihn der anerkannte Klavierpädagoge Nikolaj Swerew bei freier Kost und Logis in seine Privatschule auf. Dort lebte Rachmaninow eine Zeit in strenger, aber guter Obhut. 1888 kam er in die Fortgeschrittenenklasse seines Veters Alexander Siloti am Moskauer Konservatorium, wo er sich verstärkt auch dem Fach Komposition widmen konnte. Zu der Zeit nahm ihn die Schwester seines Vaters, Waswara Satina, zu sich. Mit ihr und ihren mit ihm gleichaltrigen Töchtern und Söhnen kam Sergej gut zurecht. Seine Cousine Natalja heiratete er später.

Erste Erfolge

Als sein Vetter Siloti seine Tätigkeit am Moskauer Konservatorium aufgab, wollte auch Rachmaninow nicht länger an diesem Institut bleiben. Er beendete seine Studien in den Fächern Komposition und Klavier ein Jahr vor der üblichen Zeit im Mai 1891 mit so großem Erfolg, dass ihm die Prüfungskommission die „Große Goldmedaille“ verlieh, die zuvor erst zweimal vergeben worden war. Seine als Abschlussarbeit komponierte einkaktige Oper „Aleko“ wurde 1893 sogar im Bolschoi-Theater Moskau mit Erfolg und großer positiver Presseresonanz uraufgeführt.

Auf weitere Erfolge - so z.B. mit seinem 1. Klavierkonzert von 1892, der Sin-

fonischen Dichtung „Der große Felsen“, der Fantasie für zwei Klaviere op. 5 oder dem Trio *élégiaque* Nr. 2 zum Andenken an den verstorbenen Tschaikowski (alle 1893) - folgte ein großer Eklat.

Selbstzweifel

Seine im März 1897 in St. Petersburg uraufgeführte 1. Sinfonie in d-moll fiel beim Publikum und bei den Kritikern gnadenlos durch. Der Zeit seines Lebens eher schwermütig wirkende Rachmaninow stürzte in eine tiefe Depression. Selbstzweifel quälten ihn, er komponierte nicht mehr. Hilfe fand er durch die neue Wissenschaft der Psychiatrie; mittels Hypnoseanwendungen wurde er von seinen Komplexen befreit. Danach begann für Rachmaninow eine Phase großer kompositorischer Produktivität.

Neue Lebensstationen

Am 29. April 1902 heiratete Rachmaninow seine Cousine Natalja Satina. Sie war selbst auch Klavierschülerin am Moskauer Konservatorium gewesen und unterstützte seine kompositorischen Ambitionen. Das Ehepaar hatte zwei Töchter.

Es folgten zwei fruchtbare Jahre als Dirigent am Bolschoi-Theater. 1906 bis 1908 war er mit seiner Familie zu einem Kompositionsaufenthalt in Dresden. 1909 kehrte er nach Russland zurück und folgte damit einer Berufung zum Vizepräsidenten und Dirigenten der Russischen Musikgesellschaft.

Exil in den USA

Vor den Folgen des ersten Weltkrieges floh Rachmaninow mit seiner Familie auf das Landgut seiner Frau. Während der russischen Revolution kamen dort ernstzunehmende Gerüchte über Gewalttaten an den adeligen Gutsbesitzern auf. Zurückgekehrt nach Moskau

erlebten die Rachmaninows dort völlig verängstigt die Unruhen der Oktoberrevolution 1917. Als Rachmaninow im Dezember 1917 eine Einladung zu einem Konzert nach Schweden bekam, sagte er sofort zu und verließ mit seiner Familie Russland. Es sollte ein Abschied von der Heimat für immer sein.

In der Folge erhielt Rachmaninow mehrere Angebote als Dirigent in den USA. Er verlegte seinen Wohnsitz dorthin (u. a. nach New York und nach Kalifornien) und wurde einer der bestbezahlten Klaviervirtuosen. Als begnadeter Pianist mit unglaublichen technischen Mitteln war Rachmaninow in den Jahren 1920 - 1940 einer der meistgeschätzten Künstler. Dennoch bedauerte er, dass seine Pianistentätigkeit uneingeschränktere Anerkennung fand als seine Kompositionen.

Berühmt - aber heimatlos

Der Komponist Rachmaninow litt unter dem Verlust seiner Heimat und der Gesellschaft, in der er emotional verwurzelt war. Er erlebte die zweite große Schaffenskrise, die diesmal fast ein Jahrzehnt anhielt. Ab 1924 gab er zwar regelmäßig Konzerte in Europa; in seiner Heimat Russland konnte er aber nicht auftreten. Schließlich erwarb Rachmaninow 1930 ein Grundstück am Ufer des Vierwaldstätter Sees und ließ darauf eine Villa errichten. Künftig verbrachten die Rachmaninows dort viele Sommermonate.



Sergeij Rachmaninow

Foto: Internet

Sergej Rachmaninow fühlte sich in seiner Seevilla heimatlich geborgen. Er fand nun auch endlich wieder zum Komponieren zurück. Dennoch entstanden in den gesamten 26 Jahren des „Exils“ nur die opp. 40 - 45, gegenüber den opp. 1 - 39 in den 16 Jahren in Russland.

Als er nach Ausbruch des 2. Weltkrieges nicht mehr in die Schweiz zurückkommen konnte, empfand Rachmaninow dies wie den zweiten Verlust einer Heimat.

Richtig eingliedern in die amerikanische Gesellschaft konnte oder wollte sich Rachmaninow - wie viele andere russische Emigranten - auch nicht. Er lebte zurückgezogen. Seine wirtschaftlichen Verhältnisse ermöglichten ihm einen komfortablen Lebensstil. Alle Hausangestellten waren Russen.

Die letzte Station

Erst in seinem Todesjahr 1943 erwarb Rachmaninow die amerikanische Staatsangehörigkeit. Zuvor hatte er 1942 ein Anwesen in Beverly Hills erworben. Damals litt er schon an Krebs. Das Ende kam dann schnell: Rachmaninow verstarb kurz vor seinem 70. Geburtstag am 28. März 1943 in Beverly Hills. Sein Wunsch, auf dem Friedhof in Moskau begraben zu werden, wo auch Schostakowitsch, Skrjabin und Tschechow liegen, ging nicht in Erfüllung. Er fand seine letzte Ruhestätte auf dem Kensico-Friedhof bei New York City.

B. Das Werk: Rachmaninow, Kolakola (Die Glocken), op. 35

Symphonisches Poem nach einem Gedicht von Konstantin Balmont frei nach Edgar Allan Poe für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester

Sätze:	1. <i>Allegro ma non tanto</i> (Silberglöckchen - Kinderlachen) 2. <i>Lento</i> (Goldene Hochzeitglocken - zärtliche Blicke) 3. <i>Presto</i> (Messing-/Bronzeglocken - Alarm-, Feuerglocken) 4. <i>Lento lugubre</i> (Eisenglocke - Totenglocke)
Text:	Konstantin Balmont (russisch), frei nach Edgar Allan Poe
Entstehungszeit:	Frühjahr 1913 in Rom, beendet am 27. Juli 1913 auf Rachmaninows Gut „Iwanowka“
Uraufführung:	30. November 1913 im Mariinsky-Theater St. Petersburg unter der Leitung des Komponisten
Widmung:	„Meinem Freunde Willem Mengelberg und seinem Concertgebouw Orkest in Amsterdam gewidmet“
Aufführungsdauer:	ca. 40 Minuten

Entstehung

Der Start der Komposition ist von leicht mysteriösen Umständen begleitet: Im Sommer 1912 erhielt Rachmaninow einen Brief ohne Absender³ mit dem er gebeten wurde, in dem beiliegenden Gedichtband Konstantin Balmont's wunderbare Übersetzung von Edgar Allan Poe's Gedicht „Die Glocken“ zu lesen und die dazu ideal geeigneten Verse zu vertonen. Konstantin Balmont⁴, russischer Autor schottischer Abstammung, hatte Texte Edgar Allen Poe's poetisch frei ins Russische nachgedichtet. Dabei hat er symbolisch vier Arten von Glockenklängen vier Lebensphasen des Menschen zugeordnet.

Für die Russen jener Zeit hatten die Glocken der Kathedralen als eines der wenigen musikalischen Hörerlebnisse einen besonderen Stellenwert. Rachmaninow fühlte sich von dem ihm zugespielten Text sogleich nachhaltig angesprochen. Seinen Eindruck beschrieb er wie folgt:

„Der Klang der Glocken beherrschte alle russischen Städte, die ich kannte

³ Erst nach dem Tode Rachmaninows gab sich die Absenderin Maria Danilova zu erkennen, eine junge Cello-Studentin am Moskauer Konservatorium.

⁴ Konstantin Dmitrijewitsch Balmont (*1867 in Wladimir - † 1942 bei Paris) war ein russischer Lyriker des Symbolismus und Übersetzer. Auch Strawinskis Kantate *Le roi des étoiles* basiert auf einem Gedicht Balmonts.

- Nowgorod, Kiew, Moskau. Sie begleiten jeden Russen von der Kindheit bis zum Tod, und kein Komponist konnte sich ihrem Einfluss entziehen... Mein ganzes Leben fand ich Gefallen an den unterschiedlichen Stimmungen und der Musik freudig schallender und traurig läutender Glocken. ... Ich las das einem Brief beigefügte Gedicht und beschloss sofort, es für eine viersätzig Symphonie zu verwenden. Ich arbeitete an dieser Komposition mit fieberhaftem Feuer, und sie bleibt eines meiner liebsten Werke... Als ich die Verse Poe's vor mir hatte, hörte ich Glockentöne und versuchte ihre herrlichen Klänge, die für mich die verschiedenen Facetten der menschlichen Erfahrung auszudrücken schienen, aufs Papier zu bringen.“

Am 27. Juli 1913 schloss Rachmaninow seinen „Versuch“ ab. Es war das monumentalste unter seinen Werken, das viersätzig Symphonische Poem mit dem Titel Kolokola (Die Glocken) für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und üppig besetztes Orchester, entstanden.

Ausführung

Die Finesse der Partitur liegt darin, dass Rachmaninow die vier verschiedenen Arten von Glockenklang fast ausschließlich durch Orchesterinstrumente



ausdrücken lässt. Obwohl er einen sehr großen Orchesterapparat vorschreibt, kommen die typischen Glockeninstrumente nur sehr sparsam zu Gehör: Im 1. Satz (Silberglöckchen) sind Glockenspiel und Celesta relativ oft im Einsatz. Die Röhrenglocken treten nur gelegentlich im 2. Satz (Goldene Glocken) auf.

1. Satz

Allegro ma non tanto / Silberglöckchen - Kinderlachen

Flirrende Flötenriller imitieren das silbrige Schellengeläut eines herannahenden Schlittens, der als Metapher für eine unbeschwerte Jugendzeit mit surrenden Streicherfiguren und folgenden rauschhaften Bläserrufen volle Fahrt aufnimmt. Der Solotenor macht im Pianissimo durch die Worte „Hörst du?“ auf das Geschehen aufmerksam. Der Chor antwortet im Fortissimo und hält auf dem musikalischen Hintergrund des dahineilenden Schlittens mit dem Tenor ein lebhaftes Zwiegespräch:

Die Verse sprechen von „dem Odem der Nacht, vom Auferstehen und des Schlafes süßer Macht“. Das erregte Treiben wird durch einen langsamen Mittelteil unterbrochen, der vom seligen Vergessen des Schlafes kündigt. Der Chor summt mit geschlossenem Mund in ständigen Wiederholungen die Melodie eines Wiegenliedes; unterlegte lange Akkorde der Bläser und Streicher betonen zusätzlich den Zustand der Ruhe. Aber bald bricht die brausende Schlittenfahrt im vorherigen Tempo wieder durch. Nach einer atemberaubenden Steigerung befindet sich das Orchester in einem beispiellosen Klangrausch. Zum Ausklang des ekstatischen Finales tritt der Chor und der Tenor mit einem Jubel von wortlosen Vokalisen hinzu. Dann verlischt der Zauber der Jugendtage. Als Erinnerung ist noch einmal das Silberglöckchenmotiv zu hören. Danach endet der 1. Satz im Pianissimo.

2. Satz

Lento / Goldene Hochzeitsglocken - Zärtliche Blicke

In diesem Satz läuten die goldenen Glocken der Hochzeit einen neuen Lebensabschnitt ein. Unisono geführte Bratschen eröffnen ihn behutsam. Als die Melodie einhält, fällt der erste „Glockenschlag“. Er erhält im Gegensatz zu den Silberglöckchen im 1. Satz durch Klarinetten, Celli und Kontrabässe eine dunklere Färbung. Die Glocken schlagen weiter - getragen, bedeutungsvoll. Sie werden für einige Takte zu einem kunstvoll arrangierten Geläute, wie es an Festtagen von den Türmen der russischen Kirchen zu hören ist. Nach und nach wird das Glockenmotiv von den einzelnen Streichergruppen aufgegriffen, bis es stufenweise höhergeschraubt in voller Streicherbesetzung leidenschaftlich erklingt. Da hinein singt der Chor die Worte: „Hörst du? Hochzeit tönt's.“ Die Sopran-Solostimme übernimmt zunächst die ruhige Chormelodie. Dann setzt sie aber wie verzückt auf dem hohen „g“ mit den Worten „Wieviel Zärtlichkeit“ neu ein, um von dort in Halbtonschritten kaskadenförmig abzustiegen. Die Streicher ahmen die Sopranstimme in umgekehrter Richtung nach und malen so, sich höher und höher schraubend, eine verklarte Stimmung der „Inbrunst“, die im Gedichtstext angesprochen wird. In diese schwindelnd hohen Register der Streicher setzt der vierstimmige Chor, wie aus dem Dunkel kommend, tief ein. Es tut sich ein weiter Raum des Glücks auf. Der Solo-Sopran besingt diesen Glückszustand, vom Chor begleitet, behutsam und zurückhaltend in einem weiten ausladenden Melodienbogen. Die schwärmerische Stimmung der Musik verklingt im leisesten Pianissimo.

3. Satz

Presto / Bronzeglocken - Alarmglocken

Die Hochzeitsmystik ist der Lebensrealität gewichen. Alarmglocken, Feuerglo-

cken zeugen von den Lebenskämpfen, von Unglück, Elend und Katastrophen. Die Schilderung von Krieg, Verwüstung und hoffnungsloser Furcht übernehmen pfeifende Holzbläser, pausenlos wild schweifende Streicher, dröhnende Waldhörner und scharfe Posaunenrufe. In diesem Satz gibt es keine Solostimme; die ganze Volksgemeinschaft ist betroffen. Dementsprechend ist nur der Chor beteiligt, der zunächst eine blockhafte Einheit bildet, sich dann aber in einzelne Stimmgruppen teilt, als würde das Chaos die Menschen auseinander treiben. Orchester und Chor werden hier in Tempo (Prestissimo), Dynamik (sfff) und Tonhöhe (Chorsopran bis ces⁵) an die Grenzen geführt. Ein Bild des Schreckens!

Beschwörend offenbart nun der Chor die Absicht des Feuers:

„Ja ich will,
Hoch mich windend, neu entzündend
An des Mondes lichter Flut,
Sei's vergehn, sei's jetzt und jetzt schon
Ganz hinauf zur Mondesglut.“

Mit der letzten gesungenen Silbe bricht das Untergangsszenario schlagartig und unerwartet ab. Nach einer beklemmenden Generalpause leben aber die bekannten Katastrophenmotive wieder auf. Der Chor intoniert das lateinische *Dies irae*, mit dem der Satz unter aufpeitschenden Bläser- und Streichermotiven endet.

4. Satz

*Lento lugubre*⁵ / *Eisenglocke - Totenglocke*

Im letzten Satz tritt das Einzelschicksal hervor: Die eiserne Totenglocke schlägt. Ergreifend ist die Orchestereinleitung mit den Streichern, die im Pianissimo die dumpfen Glockenschläge andeuten, und dem darüber sich erhebenden Klagegesang des Englischhorns. Wie ein Aufbegehren gegen das Schicksal schaltet sich in die Melodie des Englischhorns ab und zu ein greller Akkord im Forte ein. Der Solo-Bariton macht, bekräftigt durch den Chor, auf das

Läuten der Totenglocke aufmerksam. Der Chor mit seiner psalmodierenden Eintönigkeit stellt die Trauergemeinde dar. In einem opernhafte Gesang beklagt der Solo-Bariton die Unerbittlichkeit des Todes. Bewegt schildert er auch das Erscheinen einer schwarzen Spukgestalt, die heulend die Totenglocke schwingt. Wenn der Spuk rasch verschwindet, bleibt nur noch die schwingende Totenglocke. Sie symbolisiert das Ende des fatalistischen Gedichtes: die Kunde von „der Ruh in tiefer Gruff“, die der Bariton resigniert bekräftigt.

Hier schließt aber Rachmaninow seine Komposition noch nicht ab. Anders als bei Poe und Balmont, bei denen nichts Anderes als die „Ruh in tiefer Gruff“ bleibt, lässt Rachmaninow sein Poem mit einem tröstenden Orchesternachspiel enden. Durch den Tonartwechsel von cis-moll nach Des-Dur wird die Düsternis von einer milden, lichten Musik weggewischt. In nur zehn Takten führt ein nach oben strebender Melodienbogen der Streicher behutsam (cantabile), aber zielstrebig (crescendo) zum beglückenden Schlussakkord.⁶

Die Textvorlage

Wie erwähnt ist ein Text von Edgar Allan Poe in der russischen Nachdichtung von Konstantin Balmont die Vorlage für das Werk „Die Glocken“ von Rachmaninow. Von Poe liegen vier Gedichte über verschiedenartige Glocken vor. Die Literaturwissenschaft interpretiert diese Verse entweder als Beschreibung verschiedener Lebensabschnitte oder aber der vier Jah-

6 Anm.d.Autors.: Die vorstehenden Ausführungen zum Werk sind unter Verwendung der Aufnahme des WDR Sinfonieorchesters unter Semyon Bychkov von 2006 (Edition Hänssler PH07028) samt Beiheft und in Kenntnis der Texte im Harenberg Chormusikführer 1999 sowie des Beitrags von Larissa Kowal-Wolk im Programmheft des BR zu den Konzerten am 25./26.1.2001 entstanden. Ich kann nicht ausschließen, dass mir bei der Niederschrift unbemerkt kurze wörtliche Übereinstimmungen in den Formulierungen unterlaufen sind, die ich nicht besonders gekennzeichnet habe. Aber hier ist ja auch keine Dissertation vorzulegen.

5 lugubre (italienisch) = grausig, kläglich

reszeiten. Balmont beschreibt zweifellos vier Stationen des Lebens.

Nach dem eigenständigen russischen Text Balmonts komponierte Rachmaninow sein Werk in der Art einer *Symphonischen Dichtung*. Bei dieser in der Romantik als Fortführung der Sinfonie entstandenen Musikgattung werden verschiedenartige außermusikalische Inhalte mit musikalischen Mitteln dargestellt, wie z. B. Naturerscheinungen, Landschaften, Personen der Geschichte, Sagengestalten oder auch Gemälde. Gelegentlich orientiert sich die Tondichtung an einer Wortdichtung als literarischer Vorlage.⁷ Meist schreiben die Komponisten ihre Symphonischen Dichtungen ausschließlich für Instrumente, d. h. menschliche Stimmen - Gesangssolisten und Chor - werden nur in seltenen Fällen aus dramaturgischen Gründen verwendet.

Rachmaninow setzte das *gesamte Gedicht Balmonts* in seine Tonsprache um. Zur Steigerung des emotionalen Ausdrucks treten Sopran-, Tenor- und Bariton-Solisten sowie ein vierstimmiger Chor mit *Textbruchteilen und Vokalisieren* zu den Instrumentalisten hinzu.

Um bei der Vertonung „Die Glocken“ einigermaßen nachvollziehen zu können, wie Rachmaninow die Textvorlage zu Musik verarbeitet hat, sind die der russischen Sprache nicht mächtigen Zuhörer auf die Hilfe von Einführungen angewiesen. Diese suchen sie z. B. in den Beiträgen der einschlägigen Konzertführer, in Programmheften oder im Internet, allerdings wird hier i.d.R. keine deutsche Übersetzung der Balmontschen Dichtung veröffentlicht. In einigen Fällen wird eine Übersetzung des englischen Originaltextes von E. A. Poe in die deutsche Sprache abgedruckt. Das ergibt aber leider keinen Sinn, weil die Umdichtung Balmont's ganz andere Bilder und Symbole verwendet als Poe. Zugespißt gesagt, hat Balmont für sein Gedicht nur die Idee Poe's von den Glocken übernommen.

⁷ Es ist überliefert, dass den Zuhörern zum besseren Verständnis der Komposition die zu Grunde liegende Idee als Text gedruckt zur Verfügung gestellt wurde

In dem Klavierauszug⁸ des Verlages Boosey & Hawks, London, ist der Gesangstext den Noten in Russisch (kyrillische Schrift), Englisch und Deutsch unterlegt. Der deutsche Text ist eine gereimte Nachdichtung der Verse Balmonts von Berthold Feiwel. Nach dieser Textfassung konnte die vorstehende musikalische Inhaltsbeschreibung auch nach der russisch gesungenen Aufnahme erarbeitet werden. Wir haben diese Fassung im Anschluss an diesen Beitrag abgedruckt.

Wirkung

Die Ur- und Erstaufführungen in Petersburg (30. 11. / 13. 12. 1913) und in Moskau (8. / 21. 2. 1914), die Rachmaninow jeweils selbst dirigierte, waren überwältigende Erfolge für den Komponisten. In Amerika wurden „Die Glocken“ 1920 in Philadelphia von Leopold Stokowski erstmals aufgeführt, der sich auch weiterhin sehr für das Werk einsetzte. „Die Glocken“ und auch andere Kompositionen Rachmaninows haben ein halbes Jahrhundert lang Hollywood mit Filmmusik versorgt. Lange Zeit war es sehr ruhig um diese Komposition. Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts findet sie sich wieder öfter in den Konzertprogrammen und in letzter Zeit sind die Rachmaninow'schen „Glocken“ im Radio und im Konzertsaal verhältnismäßig häufiger zu hören.

C. Ein Schlusswort zum übrigen Werk Sergej Rachmaninows

Rachmaninows Werkverzeichnis erreicht mit nur 45 Opus-Stücken ein vergleichsweise bescheidenes Ausmaß. Allerdings überzeugt sein Œuvre durch außerordentliche Vielfalt. Rachmaninow schrieb Symphonien, Symphonische Dichtungen, Klavierkonzerte, Kammermusik, Klaviermusik (Solo, vierhändig, sechshändig, für zwei Klaviere), vier Opern, weltliche und geistliche Chormusik mit und ohne Orchester und Lieder.

⁸ Siehe Literaturverzeichnis Nr. 1 a).

Text:**Die Glocken von**

Konstantin Balmont nach Edgar Allan Poe,
übertragen aus dem Russischen von
Berthold Feiwel.

Teil I

Hörst du? Schlitten, windesschnell,
Windesschnell,
Schellenglöckchen klingeln hell,
Mit dem silberfeinen Schwingen
Weich das Ohr umstreicheln sie,
Mit dem Singen, mit dem Klingen
„Sollst vergessen!“ schmeicheln sie.
O wie lieblich hallt es, hallt es,
Wie ein Kinderlachen schallt es,
In dem Odem klarer Nacht
Sprechen Glöckchenstimmen sacht:
Nach der Zeit des Irregehens,
Naht der Tag des Auferstehens,
Kommt die Lust des Ganz-Vergehens
In des Schlafes süßer Macht.
Schlitten-Flirren windesschnell,
Schellen-Klingeln silberhell,
Und die Sterne droben, lauschend
Der Enteilenden Gesang,
Glühen auf im Sehnsuchtsdrang,
Und sie träumen, und sie säumen
Geistergleich, im Strahlengold,
Und aus ihrem Wunderflimmern,
Aus dem schweigend-tiefen Schimmern,
Eins dem Singen
Eins dem Klingen
„Sollst vergessen!“ tönt es hold.

Teil II

Hörst du? „Hochzeit“ tönt's entlang,
Goldner Klang!
Wieviel Zärtlichkeit und Inbrunst
In dem heil'gen Jugendsang!
Wie wenn träumend Augen schauen
Auf zum Himmelszelt, dem blauen,
Strahlend ganz,
Aus der Klänge reinem Wogen
Zu des lichten Mondes Glanz.
Aus der Macht und Pracht der Zellen
Voll der Lust, der wunderhellen,
Jetzt im Steigen, jetzt im Neigen,

Schwebt der holden Klänge Tanz.
Bald erlöschend, bald voll Glut,
Und ergießt des Lichtes Flut
Auf ein Zukunftsbild, wo lieblich
Keusche Träume ruhn zur Stund,
Die harmonisch-rein verkündet
Goldnen Tons der Glocken Mund.

Teil III

Hörst du, tobendes Gedröhn,
Gleichwie erznen Schlunds Gestöhn.
Banger Trauer Schmerz und Schauer
Wiederholt dies Schreckgetön.
Wie ein Flehen: „Helft, herbei!“
Füllt's die Nacht mit Schrei um Schrei,
Füllt's die taube Nacht mit Wehe,
Jedes Schrein,
Bald getrag'ner und bald jähe,
Klagt ins Dunkel seine Pein.
Und die Qual ist also groß,
Jeder Schrei so fassungslos,
Dass die ganz verworr'nen Töne,
Nicht imstand mehr Klang zu sein,
Nur noch irren, holpern, stolpern
Und nur schrein, nur schrein, nur schrein,
Nur Erbarmen flehn und weinen
Und den grellen Flammenscheinen
Jammernd künden höchste Pein.
Doch indes der Brand, der tolle,
Dumpe Brand, der schreckensvolle
Stetig schwillt.
Jetzt durchs Fenster, jetzt ganz oben,
Höher, höher Flammen toben,
Und es ist als spräch' es wild:
„Ja ich will,
Hoch mich windend, neu entzündend
An des Mondes lichter Flut,
Sei's vergehn, sei's jetzt und jetzt schon
Ganz hinauf zur Mondesglut.“
O Gedröhn, Gedröhn, Gedröhn,
O verstummte dies Getön,
Dies Entsetzen, diese Flammen, diese
Gluten
- und dies Bild
Dieses Feuers erstes Bild,
Das du überallhin meldest
Klagend, jammernd, hallend-wild.
Aber jetzt gibt's kein Erhören,

*Ringsum flammendes Zerstoren,
Ringsum Schrecken und Emporen!
Feuerschrei,
Deine Rufe wild-zerfahren
Kunden gellend uns Gefahren.,
Einmal wächst die Not, die dumpfe,
Dann verebbt die Raserei.
Und das Ohr lauscht bang dem Wechsel
Jedes Tons und jedes Klangs, .
Jetzt dem Fallen, jetzt dem Schwellen
Ehrenhohlen Wellengangs.*

Teil IV

*Horch, es dröhnet Grabesklang,
Dumpf und bang,
Bitt're Trübsal hallet wider,
Bitt'ren Lebens Traum versank.
Und die Eisenzungen künden
Von dem bittern letzten Gang!
Unwillkürlich stockt der Fuß,
Alle Lust wird Überdruß,
Jähes Trauern lässt dich schauern,
Dass auch dein Aug' brechen muss.
Diese quälerische, stumpfe,
Langgezogene und dumpfe,
Monotone Grabgedröhn,
Dies Gestöhn,
Peinlich, grollend, voller Klagen,
Wächst sich aus zu hohlem Schrei,
Laut verkündend, dass der Büsser
Ewigem Schlaf verfallen sei.
Aus den rostig-roten Mündern
So den Frommen wie den Sündern
Drohend dröhnt es hart und fest:
Dass ein Stein sich legt aufs Herze,
Schwarze Nacht die Augen presst.
Rauch aus Trauerfackeln schwillt,
Einer schreit vom Glockenturme,
Einer ruft von dorthier wild,
Welch ein düstres Schreckensbild! -
Wie er lacht, als ob er höhnt,
Und er dröhnt, er dröhnt, er dröhnt!
Nun im Turm mit irrem Springen
Jäh die Glocke lässt er schwingen,
Lässt die Glocke schluchzend klingen,
Stöhnend in die taube Luft,
Und getragne Kunde bringen
Von der Ruh in tiefer Gruft.*

Literaturverzeichnis

Noten

1. a) „Glocken“ Poem für Orchester Chor und Solostimmen
Gedicht von Edgar Poe/Übersetzt von B. Feiwel nach der Übertragung ins Russische von K. Balmont
Musik von S. Rachmaninoff Op.35
Klavierauszug von A. Goldenweiser
Verlag Boosey & Hawks, London
Version revised 1936 by the Composer
Reproduziert 1971 nach den Fassungen von 1920 und 1936 der Edition A. Gutheil / Copyright für alle Länder der Erde 1947 übertragen auf Boosey & Hawks Inc.
(Der Klavierauszug ist unterlegt mit dem Text:
- in kyrillischer Schrift mit dem Gedicht von Konstantin Balmont in Russisch
- in Deutsch mit der Übertragung des Gedichtes von Konstantin Balmont durch B. Feiwel (gereimt)
- in Englisch mit der Übertragung des Gedichtes von Konstantin Balmont durch Fanny Copeland (gereimt)
b) S. Rachmaninoff, The Bells / Glocken - Chorpartitur mit in lateinischer Schrift unterlegter Lautschrift in russischer Sprache Verlag Boosey & Hawks, London

CD

2. Sergej Rachmaninoff, The Bells op. 35, Edition Hänssler, PH07028, mit Beiheft

Literatur

3. Harenberg Chormusikführer, Dortmund 1999
4. Harenberg Kulturführer Konzert, 7. Auflage, Mannheim 2007
5. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1986, Digitale Bibliothek Band 60, 2001
6. Programmheft des Bayerischen Rundfunks zu den Konzerten am 25./26. 1. 2001 in der Philharmonie Gasteig, München, BR Hauptabteilung Musik

Wikipedia-Seiten

7. Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow
8. The Bells (symphony)
9. Konstantin Dmitrijewitsch Balmont

Internet-Seiten

10. www.wissen.de/thema/sergej-rachmaninow
11. www.festival-colmar.com/de/festival-2010-topmenu-280/rachmaninov-topmenu-281?tmpl=compon...
12. www.musirony.de/tl/Die-Glocken.htm
13. www.alexanderfest.info/Rachmaninoff/Kantate/035/index.shtml
14. http://quotations.about.com/cs/oemlyrics/a/The_Bells.htm

Das Beethoven-Haus Bonn und seine Forschungsabteilung

von Beate Angelika Kraus

In Düsseldorf ist es die Forschungsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft, die an der historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns arbeitet. (Wir berichteten darüber in NC 18.) In Bonn ist es das Beethoven-Archiv als Forschungsabteilung des Beethoven-Hauses, das in ähnlicher Mission u. a. mit der Herausgabe der Werke Beethovens beauftragt ist. In dem vielbeachteten Vortrag, den unsere Gastautorin am 23. Mai d.J. im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle unter dem beziehungsreichen Titel „*Wo ist Beethovens Neunte? Auf der Suche nach dem Notentext*“ hielt, referierte die Musikwissenschaftlerin über die konkreten Forschungsergebnisse bei der Herausgabe der 9. Sinfonie und über weitere mit ihrer Tätigkeit verbundene Aufgaben am Bonner Beethoven-Haus. Die Redaktion freut sich, mit dem folgenden Beitrag auch den Leserinnen und Lesern dieser Zeitschrift ergänzende Einblicke in diese Forschungsarbeit und - einleitend - zur Institution selbst vermitteln zu können.

Zur Geschichte der Institution

Am 24. Februar 1889 gründeten zwölf Bonner Bürger den **Verein Beethoven-Haus** mit der Zielsetzung, Ludwig van Beethovens Geburtshaus zu erwerben und zu erhalten. Schon früh in seiner Geschichte erfuhr es die Unterstützung durch international namhafte Musiker und Komponisten, unter ihnen Johannes Brahms, Clara Schumann, Giuseppe Verdi und Pablo Casals. Bereits im Frühling 1890 wurde unter Leitung von Joseph Joachim, der Beethovens Violinkonzert op. 61 und den Streichquartetten zum Durchbruch verholfen hatte, mit überwältigendem Erfolg das erste Kammermusikfest veranstaltet und die bis heute umfangreichste Beethoven-Ausstellung mit 360 Leihgaben aus ganz Europa gezeigt. **Musikpraxis** und Aufbau der **Sammlung** sollten seither Konstanten der Tätigkeit bleiben. Zunächst gab es alle zwei Jahre ein Kammermusikfest mit internationaler Ausstrahlung, und die besten Musiker ihrer Zeit spielten zum Benefiz des Beethoven-Hauses. Zum 100. Geburtstag des Vereins erhielt 1989 das Beethoven-

Haus einen modernen **Kammermusiksaal** mit hervorragender Akustik, in dem eigene Konzertreihen angeboten werden. Im Juli 2004 wurde Kurt Masur zum Vorsitzenden des Vorstandes gewählt, anknüpfend an eine mit Joseph Joachim begonnene Tradition, einen Künstler an die Spitze des Vereins zu stellen. 2013 wird K. Masur dieses Amt an die Bratschistin Tabea Zimmermann weitergeben.

Die Sammeltätigkeit des Beethoven-Hauses spielt eine wesentliche Rolle: Schon in den ersten Jahren konnten z. B. Beethovens letzter Hammerflügel, erbaut von Conrad Graf, und das Autograph der Klaviersonate op. 27 Nr. 2 (der so genannten „Mondscheinsonate“) erworben werden, und 1910 kam das Autograph der 6. Symphonie (*Sinfonia pastorale*) op. 68 nach Bonn. Durch Vermächtnis von Hans Conrad Bodmer gelangte 1956 die größte private Beethoven-Sammlung komplett von Zürich in das Beethoven-Haus. Ein Höhepunkt war 2009 der Erwerb des Autographs der *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier* op.



Der 1989 zum 100jährigen Bestehen des Vereins Beethoven-Haus eingeweihte Kammermusiksaal in der Bonngasse

Foto: Beethoven-Haus Bonn

120 und damit der letzten großen Originalhandschrift eines Beethovenschen Meisterwerkes, die sich noch in Privatbesitz befunden hatte. Heute verfügt das Beethoven-Haus über die größte und vielseitigste Beethoven-Sammlung der Welt. Sie umfasst Musikhandschriften, Briefe, Bilder und Büsten (darunter drei Viertel aller authentischen Beethoven-Portraits), Münzen und Medaillen, Musikinstrumente, Möbel und Gegenstände aus Beethovens Alltag. Das **Museum** zeigt davon einen repräsentativen Teil, bietet thematische Wechselausstellungen und ein museumspädagogisches Programm. 2004 wurde das **Digitale Beethoven-Haus** eröffnet, das mit zwei modernen Museumsbereichen (**Studio für digitale Sammlungen** und **Bühne für Musikvisualisierung**) die historischen Räume ergänzt.

Parallel zu der erfolgreichen Sammeltätigkeit zeichnete sich frühzeitig

ab, dass die wertvollen Dokumente einer wissenschaftlichen Erschließung bedurften und die ideale Grundlage für eine zukunftsweisende Beethoven-Forschung darstellen. Das erkannte vor allem Ludwig Schieder (1876–1957), der im Februar 1919 das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn gründete (das erste in diesem Fach in Deutschland) und 1920 zum Ordinarius ernannt wurde. Bereits im Januar 1913 schrieb er für die Zeitschrift *Deutsche Revue* einen Beitrag über das Museum in Beethovens Geburtshaus, sowie dessen positive Wirkung für das Musikleben und forderte: *„Die Musikwissenschaft, im besonderen die moderne Musikgeschichtswissenschaft [...] hat dagegen aus diesen Bonner Verhältnissen leider wenig gewonnen. Und wie leicht ließe sich auch jetzt noch, ohne unerfüllbare Wünsche zu äußern, an das Museum ein musikwissenschaftliches Institut angliedern, das in erster Linie der Beethovenforschung diene und nach der andern Seite das verfolgte, was die [Kammermusik-]Feste in praktischer Hinsicht leisten. Das musikalische Verständnis weiterer Kreise zu fördern und aus dem Gefühlsdusel herauszubringen, wäre wohl ein mehr als dankenswertes und notwendiges Unternehmen gerade für die Beethovenstadt.“*

Aus verschiedenen Gründen, darunter die schwierige wirtschaftliche Situation nach dem 1. Weltkrieg, ließ sich dieser Wunsch erst mit Verzögerung erfüllen. Immerhin startete das Beethoven-Haus 1920, im Jahr von Beethovens 150. Geburtstag, eine eigene wissenschaftliche Publikationsreihe. Heute existiert der **Verlag Beethoven-Haus Bonn**, der die geleistete wissenschaftliche Arbeit in mehreren Schriftenreihen verbreitet sowie ein Publikationsforum für externe Beethoven-Forschung bietet. Seit



Beethovens Geburtshaus in Bonn, Bonnstraße 20, hier und in den benachbarten Gebäuden 18 und 24 - 26 sind heute der Verein mit Museum, Beethoven-Archiv und Kammermusiksaal beheimatet. Foto: Beethoven-Haus Bonn

Forschung einzugehen und neue Impulse zu setzen. Sein wissenschaftlicher Auftrag ist nicht mit dem Abschluss eines Projektes (z.B. einer Werk-Gesamtausgabe) erfüllt, sondern muss stets aktualisiert werden. 1989 wurde ein neues Archivgebäude eingeweiht, und neben der Realisierung eigener Forschungsziele und -projekte wird weiterhin die internationale Zusammenarbeit mit anderen Forschungseinrichtungen gepflegt.

In der ersten Phase war wesentliche Aufgabe des Beethoven-Archivs der Bestandsaufbau, dem die Sichtung der weit verstreuten Quellen voranging. Bei dem Aufbau eines Dokumentationszentrums zu Leben,

2004 vermittelt der Internetauftritt mit Digitalem Archiv Forschungsergebnisse auf Basis der Quellensammlung unter www.beethoven-haus-bonn.de.

Werk und geistigem Umfeld Beethovens beschränkte man sich keineswegs auf die Katalogisierung der im Hause vorhandenen Handschriften, Bücher und Noten sowie von Neuerwerbungen sondern - auch das spricht für den Weitblick - begann früh mit dem Aufbau einer reprographischen Sammlung mit über elftausend Fotografien und Mikrofilmen, später Xerokopien, Mikrofiches und Scans, die Bestände aus mehr als zweihundert anderen Bibliotheken, Archiven sowie aus Privatbesitz einschloss. Sie bildet die Grundlage der Edition, zumal einige inzwischen verschollene Quellen nur noch in dieser reprographischen Sammlung vorhanden sind. Dadurch wurde das Beethoven-Archiv zu dem zentralen Ort der Beethoven-Forschung, in dem nicht nur Bonner Bestände, sondern auch die weltweit zerstreuten Quellen zugänglich sind und vergleichend untersucht werden können.

Im März 1927, somit zum 100. Todestag Ludwig van Beethovens, wurde das **Beethoven-Archiv** gegründet als ein Zentrum der Beethoven-Forschung mit eigener Spezialbibliothek, die für jeden nach Voranmeldung zugänglich ist. Es hatte sich die Einsicht durchgesetzt, dass bei keinem anderen Komponisten die Quellensituation und die sich aus dieser ergebenden Forschungsaufgaben so einzigartig sind. Bei der Formulierung der wissenschaftlichen Ziele war man auch aus heutiger Sicht erstaunlich weitsichtig: Man regelte die Rahmenbedingungen dieses neuen Forschungsinstituts, formulierte jedoch die Inhalte bewusst offen. Das Beethoven-Archiv hat somit die Möglichkeit, auf sich wandelnde Erfordernisse der Beethoven-

Das allein war ein wesentlicher Stand-

ortvorteil und trug zu einem Wandel in der Beurteilung des Forschungsbedarfs bei: Als beispielsweise noch in den 1930er Jahren der Beethoven-Experte Max Unger eine Revision der Partitur der 9. Symphonie für die Edition Eulenburg vorbereitet hatte, teilte er im Vorwort mit: *„Für den kritischen Vergleich der Neunten Symphonie könnte man außer der Urschrift, die sich in der Berliner Staatsbibliothek befindet, und der Erstausgabe verschiedene von Beethoven durchverbesserte Abschriften zu Rate ziehen: die Stichvorlage [...] sowie einige weitere Abschriften, die der Meister aus besonderen Gründen herstellen ließ. Davon abgesehen, daß diese abschriftlichen Partituren in weit voneinander entfernten Städten - Berlin, Aachen, London - aufbewahrt werden, würde es sehr fraglich sein, ob das Ergebnis der aufgewandten Mühe entspräche [...]“* Eine solche Haltung war für diese Zeit nicht ungewöhnlich.

Erst der konsequente Vergleich solcher im Original „weit von einander entfernt liegenden“ Quellen erbrachte den Beweis für die Notwendigkeit einer neuen, historisch-kritischen Beethoven-Gesamtausgabe. Bis dahin verwendetes Notenmaterial basierte zumeist auf der vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig binnen weniger Jahre herausgegebenen Alten Gesamtausgabe (1863–1865, 1888), die allerdings auf der Grundlage von damals bekannten Druckfassungen entstanden und überdies unvollständig war. Der erste Band dieses 1959 begonnenen, auf 56 Bände konzipierten Langzeit-Projekts einer Neuen Gesamtausgabe erschien 1961 im G. Henle Verlag. Die Ergebnisse der Editionsarbeit werden auch an die Musikpraxis vermittelt. Schon immer suchen Interpreten im Beethoven-Archiv wissenschaftlichen Rat. Seit 2006 veranstaltet das Beet-

hoven-Haus mit verschiedenen Kooperationspartnern **Internationale Beethoven-Meisterkurse**, zunächst auf Initiative von Kurt Masur für Dirigieren, seit 2010 auch für Kammermusik, bei denen wesentlicher Bestandteil ein intensives Quellenstudium ist. Dabei werden philologische, musik-historische und aufführungspraktische Themen behandelt.

Die musikwissenschaftliche Erarbeitung einer Gesamtausgabe an Beethovens Geburtsort in Bonn kann durchaus als Einlösung eines von ihm selbst gewünschten Projekts gesehen werden. Beethoven selbst, verärgert über die Verbreitung von fehlerhaften Drucken seiner Kompositionen in einer Zeit ohne Urheberrecht im modernen Sinne, wollte eine korrekte Neuausgabe und hat darüber zu unterschiedlichen Zeiten und mit verschiedenen Verlegern verhandelt - allerdings ohne Erfolg. Beispielsweise schrieb er im Februar 1817 an Peter Joseph Simrock in Bonn: *„Schreiben sie mir doch ihre Meynung wegen der Herausgabe meiner Sämtlichen Werke mit der Klawier-Musik angefangen, Es wäre ein in mancher Hinsicht erkleckliches Unternehmen, da so viele Fehlervolle Ausgaben meiner Werke in der welt herum spazieren“*. Noch im November 1826 signalisierte der Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger in einem Brief an Beethoven: *„Sehr viel Vergnügen würde es mir machen, Ihre completen Werke herauszugeben, wie ich Ihnen bereits in Wien gesagt und würden wir uns jedenfalls über das Honorar einigen, doch müßten Sie zuvor die Einwilligung der verschiedenen bisherigen Verleger haben, da ich sonst von allen Seiten angegriffen und nicht als rechtmäßiger Verleger dastehen würde.“* Auch aus diesem Vorhaben wurde bekanntlich nichts.

Beethovens Werk-Begriff spiegelt sich auch in seiner Einstellung zum eigenen Schaffen. Er hat nicht allein für den Konzersaal und einen konkreten Aufführungserfolg komponiert, sondern hatte das als fixierter Notentext gedruckte Opus im Blick. Mehr als andere Komponisten hatte Beethoven die Idee, Musik als flüchtige Kunst durch Edition gleichsam für die Ewigkeit zu erhalten. Von ihm korrigierte Stichvorlagen können daher den definitiven Werktext enthalten, anders als das Autograph, das naturgemäß als Handschrift des Meisters einen besonderen Wert besitzt. In jedem Einzelfall ist angesichts der Quellenlage zu prüfen, wie der Werktext entstanden ist, wo genau er sich manifestiert und wie mit voneinander abweichenden Lesarten umzugehen ist. Am Beispiel der 9. Symphonie wurde das bei einem Vortrag in Düsseldorf am 23. Mai 2013 demonstriert und Einblick in die Quellen gegeben.

Neben der Konzentration auf die Gesamtausgabe der Werke war im Beethoven-Archiv bereits frühzeitig erkannt worden, dass die wissenschaftliche Er-

forschung und Ausgabe weiterer Quellentypen für eine fundierte Beethoven-Forschung unerlässlich ist. So wurde, an frühere Vorläufer anknüpfend, nach dem 2. Weltkrieg die Skizzenedition begonnen. Skizzen gelten als Charakteristikum von Beethovens Kompositionsweise. Sie haben als Arbeitspapiere im Schaffen aller Komponisten eine Rolle gespielt; Beethoven allerdings hat seine Skizzen stets sorgfältig aufbewahrt. So sind sie in großer Zahl und unterschiedlichster Notierungsform erhalten und können Einblick geben in seine Schaffensweise und künstlerische Biographie.

Auch Beethovens Korrespondenz enthält wesentliche Informationen zur Textgeschichte seiner Werke, aber auch zu Lebensalltag, Persönlichkeit, Interessen und Umfeld. Da die Sammlung des Beethoven-Hauses einen großen Teil der Briefe besitzt (ca. neunhundert sind heute im Digitalen Beethoven-Haus einsehbar), wurde 1983 die Briefedition des Beethoven-Archivs konzipiert. Zwischen 1996 und 1998 sind unter dem Titel *Ludwig van Beethoven. Brief-*

wechsel. Gesamtausgabe sieben Bände der Bonner Briefausgabe im G. Henle Verlag in München erschienen. Die Chronologie der Briefe musste, da viele Schreiben Beethovens nicht oder nicht hinreichend datiert sind, in detektivischer Forschungsarbeit ermittelt werden. Entsprechend den heutigen Standards gibt es einen kritischen Apparat, und die Briefe sind durch Kommentare erschlossen.



Dr. Beate Angelika Kraus, Beethoven-Haus Bonn, und Manfred Hill, Vors. des Städt. Musikvereins, beim Schlusswort zum Beethovenvortrag am 23.5.2013 im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle Düsseldorf.

Alle diese Aktivitäten wären nicht denkbar ohne eine **Bibliothek**, die rund hunderttausend Medieneinheiten umfasst und durch zielgerichtete Bestandserweiterung den Anspruch einlöst, die weltweit umfassendste Spezialbibliothek zu allen für die Beethoven-Forschung relevanten Themen zu sein. Sie pflegt als einen Sammelschwerpunkt Originalausgaben, d. h. die von Beethoven selbst veranlassten Drucke, sowie andere zu Beethovens Lebzeiten erschienene Ausgaben. Neben umfangreichen weiteren Beethoven-Musikalien sind auch Frühdrucke von komponierenden Zeitgenossen Beethovens vertreten. Natürlich findet man allein über achthundert biographische Darstellungen Beethovens, außerdem Werkmonographien, Studien zu Quellen, Schriften zur Instrumentenkunde, Aufführungspraxis und Musiktheorie. Inzwischen zählt zu den Schwerpunkten auch z. B. die Beethoven-Rezeption bis in das 21. Jahrhundert und die musikgeschichtliche Gegenwart hinein - ein Thema, von dem die Gründungsväter des Vereins Beethoven-Haus und des Beethoven-Archivs nicht geträumt haben dürften. Der Lesesaal wird von Benutzern aus aller Welt frequentiert. Über die seit 2004 bestehende Webseite des Beethoven-Hauses sind die durch unterschiedliche Kataloge erschlossenen Bibliothekbestände an Literatur, Noten, Handschriften, Bildern, Presseartikeln und Tonträgern auch online zugänglich. Das ständig wachsende Digitale Archiv stellt inzwischen mehr als sechstausend Quellen und Dokumente im Internet zur Verfügung. Für Benutzer im Hause, also auch die Forschung im Beethoven-Archiv, existiert via Intranet eine Qualität von Scans, die - zumal unter Verwendung der Lupenfunktion - alle Details einer Handschrift erkennen lässt (ab-

gesehen vom Wasserzeichen, das eine Durchleuchtung des Papiers erfordert). Damit sind optimale moderne Möglichkeiten geschaffen.

Ein Beispiel: Zur Edition der 9. Symphonie op. 125

Bei der historisch-kritischen Edition von Beethovens 9. Symphonie ist es unverzichtbar, eine Vielfalt von unterschiedlichen Quellen und Dokumenten zu sichten und zu bewerten - angefangen bei der Vorgeschichte dieser bahnbrechenden Komposition, die erstmals die menschliche Stimme und damit Text in die Symphonik integriert: Wie befasste sich Beethoven mit dem Gedicht *An die Freude*, welche zeitgenössische Schiller-Ausgabe kann er verwendet haben, und welche Vorstellungen hatte er von einer musikalisch angemessenen Textunterlegung in der Partitur?

Skizzen, die mit der 9. Symphonie in Verbindung gebracht werden können, sind aus den Jahren 1815 bis 1824 überliefert. Sie geben Auskunft über Beethovens Gedanken, Pläne und das Erproben von Lösungen; sie zählen jedoch nicht zu den Quellen für die Edition im engeren Sinne. Den eigentlichen Anstoß für Beethoven zur intensiveren Beschäftigung mit der Komposition gab erst der durch Ferdinand Ries vermittelte Kompositionsauftrag aus England: Mit Schreiben vom 9. Juni 1817 wurde Beethoven für die nachfolgende Wintersaison nach London eingeladen und beauftragt, zwei Symphonien zu schreiben. Bekanntlich wurde dieser Wunsch nur teilweise und mit Verzögerung erfüllt: Am 20. Dezember 1822 nahm Beethoven schließlich den Antrag an, *eine* neue Symphonie zu komponieren, die spätere 9. Symphonie, entstanden im wesentlichen in der Zeit zwischen März 1823 und Februar 1824. Ihre Ur-

aufführung fand allerdings in Wien am 7. Mai 1824 statt, gefolgt dort von einer zweiten Aufführung am 23. Mai 1824.

Neben dem in zehn Manuskriptteile zerstückelten und nicht ganz vollständigen Autograph (dessen Teile sich in Berlin, Paris und Bonn befinden) existieren vier von Beethoven überprüfte Partitur-Abschriften - heute aufbewahrt in London, Aachen, New York und Berlin. Ihr Zustandekommen war keinesfalls unproblematisch: Nach dem Tod von Beethovens damaligem Hauptkopist Wenzel Schlemmer am 6. August 1823 war eine ganze Reihe wechselnder Schreiber für den Komponisten tätig, mit denen sich die Zusammenarbeit als schwierig gestaltete. Gleich das Autograph, wie häufig bei Beethoven, noch einer Arbeitspartitur, war das Abschreiben aus dieser Quelle auch für professionelle Kopisten eine Zumutung. So ist selbst die dem Druck zugrunde liegende Stichvorlage keineswegs eine Reinschrift der Endfassung. Sie weist mehrere Überarbeitungsschichten und ein hohes Maß an Korrekturen auf. Es ist durchaus ein Sonderfall, wenn schließlich mangels der Möglichkeit, eine weitere saubere Abschrift als Stichvorlage für den Verleger anfertigen zu lassen, eine sehr frühe Partitur-Abschrift, stark korrigiert und durch nachträgliche Austauschblätter unter Mitwirkung des Kopisten Ferdinand Wolanek ‚lesbarer‘ gemacht, Beethovens Haus am 16. Januar 1825 verließ, um als Stichvorlage für den Schott-Verlag in Mainz zu dienen.

Für die Londoner Auftraggeber war 1824 eine eigene, von Beethoven überprüfte Partiturabschrift angefertigt worden, doch erst am 21. März 1825 erklang das Werk in einem Konzert der Philharmonic Society unter der Leitung von Sir George Smart. Hier galt es, das Verhältnis der Londoner Quelle zu jener

Wiener Partitur zu klären, die später zur Stichvorlage werden sollte. Auch Fragen nach der genauen Datierung und dem Transportweg von Wien nach England waren zu beantworten.

Am 22. März 1825 traf in Bonn jenes Notenmaterial ein, das Beethoven an Ferdinand Ries dorthin gesandt hatte, damit dieser die 9. Symphonie beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen am 23. Mai 1825 dirigieren konnte. Die Partitur war jedoch unvollständig, da Beethoven sich zwischenzeitlich in Wien mit dem Kopisten Ferdinand Wolanek überworfen hatte, so dass dieser die Arbeit einstellte. Somit ist die Aachener Partitur nur in den ersten drei Sätzen eine überprüfte Abschrift; die für die Aachener Aufführung aus Stimmen gefertigte Sparte des Finalsatzes hat Beethoven nie gesehen.

Die späteste der überprüften Abschriften ist die von Wenzel Rampl kopierte Widmungspartitur für den König von Preußen Friedrich Wilhelm III.. Sie entstand erst im Jahre 1826 auf der Basis von Stimmen; als Korrekturleser fungierten der Geiger Karl Holz und Beethoven selbst. Im Konversationsheft 112 von Juli 1826 notierte Karl Holz: „*In der Synfonie habe ich viele Fehler gefunden.*“ und nennt konkrete Beispiele. Die Fertigstellung dieser Widmungspartitur, verzögerte sich bis Ende September 1826, so dass Beethoven seinen Verleger bat, das Erscheinen der gestochenen Partitur, insbesondere deren Übersendung an den Widmungsträger, entsprechend zu verzögern.

Nicht erhalten ist, mit Ausnahme von wenigen Streicherstimmen, das Stimmenmaterial der Wiener Uraufführung von 1824, das seinerseits als Grundlage für Partiturabschriften gedient hat und bei weiteren Aufführungen in der Praxis erprobt worden war. Allerdings handelt

es sich bei der Aachener Partitur und der Berliner Widmungspartitur für den Preußischen König um Sparten auf Basis dieser Stimmen, so dass das Stadium der Uraufführung in diesen späteren Quellen sichtbar wird. Es muss somit unterschieden werden zwischen der tatsächlichen Entstehungszeit einer Quelle (bzw. dem Zeitpunkt, zu dem diese Quelle abgegeben war und nicht mehr für weitere Einträge und Korrekturen Beethovens zur Verfügung stand) und dem Stadium des Kompositionsprozesses, das diese Quelle widerspiegelt. So kann eine relativ späte Quelle durchaus ein frühes Werkstadium reflektieren. Solchen Arbeitsprozessen mit philologischen Methoden auf die Spur zu kommen macht die Editionsarbeit faszinierend.

Bereits vor Erscheinen der Originalausgabe (Stimmen und Partitur am 28. August, Klavierauszug des Finalsatzes am 14. September 1826) haben Aufführungen der 9. Symphonie in Frankfurt am Main am 1. April 1825 sowie in Leipzig am 6. und 30. März 1826 stattgefunden. Anders als im Falle der Aufführungen von London und Aachen sind hierzu jedoch keine Quellen erhalten. Der Frage, auf welchem Wege das Aufführungsmaterial auf die Notenpulte im Frankfurter Schauspielhaus und im Leipziger Gewandhaus gelangt sein könnte, war gleichwohl nachzugehen.

Selbstverständlich ist eine solche Editionsarbeit nur möglich, weil das Beethoven-Archiv alle Quellen - eben auch solche, die nicht im Original in Bonn liegen - durch die reprographische Sammlung verfügbar hält. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere Dokumente notwendig: Dazu zählen auch der Briefwechsel Beethovens und Informationen über sein persönliches und kulturelles Umfeld, etwa Kopisten, Musiker und andere



Museumsstücke: Beethovens Hörrohre
Foto: Beethoven-Haus Bonn

im weitesten Sinne beteiligte Personen. Nicht selten folgten bereits von Beethoven abgeschickten Partituren Briefe mit auf diese bezogenen Korrekturen, die dann natürlich ebenfalls Quellen zum Notentext darstellen. Da Beethoven wegen seines nachlassenden Gehörs ab 1818 Konversationshefte benutzte, ist auf deren Basis für den Zeitraum der Entstehungsgeschichte der 9. Symphonie gut dokumentiert, mit wem er gesprochen hat und um welche Themen es ging. Darin finden sich zahlreiche Hinweise, die das Puzzle um die Entstehung, Datierung und Bewertung der einzelnen Quellen zu Opus 125 ergänzen und so zu Korrekturen gegenüber dem bisherigen Kenntnisstand führten.

Verlagsgeschichte ist ebenfalls ein Sammelschwerpunkt der Bibliothek des Beethoven-Archivs. Das ist hilfreich, wenn es um Beethovens Verhandlungen mit dem Schott-Verlag in Mainz im Zusammenhang mit der Drucklegung der 9. Symphonie geht. Es war jedoch nach zusätzlichen, bisher nicht in Bonn vorhandenen Verlagsdokumenten zu suchen, insbesondere über weitere Mitarbeiter im Korrektur- und Druckprozess, denn Beethoven hat den Notentext nicht mehr persönlich begleitet.

Mit der damaligen Drucklegung des Werkes enden die heutigen Recherchen keineswegs: Erst mehr als zwei Jahre

nach der Uraufführung der 9. Symphonie wurden von Beethoven die Metronom-Angaben festgelegt - so spät, dass sie nicht mehr in den Originalausgaben erscheinen konnten. Da ihre z. T. fehlerhafte Überlieferung auch unter heutigen Interpreten immer wieder Gegenstand von Diskussionen ist, besteht Interesse an einer Klärung des Sachverhaltes. Keine der Hauptquellen enthält jene Zahlen, die Beethoven erst lange nach Abschluss des eigentlichen Kompositionsprozesses auf Drängen seines Verlegers geliefert hat. Zuerst veröffentlicht wurden die Metronomzahlen im Dezember 1826 in der hauseigenen Zeitschrift des Schott-Verlags, *Cäcilia*, unter dem Titel *Metronomische Bezeichnung der Tempi der neuesten Beethovenschen Symphonie, Op. 125. Mitgetheilt vom Componisten*. Die Musikpresse wurde in diesem Fall eine der Quellen für die Edition. Sucht man jedoch nach dem eigentlichen Zustandekommen dieser Metronomzahlen, dann bringen Einträge in das am 26. September 1826 begonnene Konversationsheft 122 wichtige Informationen. Die Notizen dort sind fast ausschließlich von Hand des Neffen Karl van Beethoven. Doch handelt es sich nicht um eine in sich geschlossene Liste der Metronom-Angaben, sondern das Konversationsheft dokumentiert die Ermittlung der Tempi einschließlich

Zweifeln, Rückfragen und wieder gestrichenen Einträgen. Dazwischen finden sich Notizen von Gesprächen um die Zukunft des Neffen Karl, dessen Selbstmordversuch damals erst knapp drei Wochen zurück lag: Das Spital musste noch bezahlt werden, und auch von seinem Arrest im Polizeihaus war die Rede. Beethovens Bruder Johann, der als Apotheker in Gneixendorf bei Krems lebte, kam schließlich hinzu, um die beiden zu einem Landaufenthalt zu überreden. Die Suche nach einer Angabe, in diesem Falle den Metronom-Zahlen, bringt uns somit unweigerlich in Verbindung zu Beethovens Lebenswirklichkeit einschließlich existentieller und sehr persönlicher Themen.

Zugleich sind, neben vielen weiteren problematischen, auch die Interpreten interessierenden Textstellen, diese Tempofragen eine direkte Brücke in die Musikpraxis. Bereits der Londoner Dirigent George Smart hatte sich anlässlich seines Besuchs bei Beethoven in Baden bei Wien am 16. September 1825 nach den Tempi der 9. Symphonie erkundigt, Beethoven spielte dabei die Themen am Klavier an. Konkrete Angaben hat Smart indessen nicht überliefert, lediglich in einem Programm der Londoner Erstaufführung vom 21. März 1825 hat er die Aufführungsdauer handschriftlich festgehalten. Da-



„...und dass, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Dekade auf die Trägheit der anderen berufen wird.“ Robert Schumann 1836 in seinem Aufruf für ein Beethoven-Denkmal, das seit dem 12. August 1845 auf dem Bonner Münsterplatz steht und zu einem der Wahrzeichen Bonns geworden ist.

nach stand die 9. Symphonie im 2. Teil des Konzerts; sie „*Began 22 M past 10*“, und das Ende ist mit „*over 26 M past 11*“ vermerkt. Daraus ergibt sich eine Aufführungsdauer von 64 Minuten. Das Programm ist somit ein interessantes Dokument der frühen Rezeption.

Stellt sich die Frage nach den Arbeitsbedingungen im Beethoven-Archiv, dann kann man diese insofern als ideal bezeichnen, als Dank der Voraussicht der Gründungsväter seit mehreren Wissenschaftler-Generationen eine Grundlage erarbeitet wurde, die es uns heute ermöglicht, gleichsam aus dem Vollen zu schöpfen. Zugleich ist das Ensemble Beethoven-Haus, mit seinen verschiedenen Abteilungen wie dem Beethoven-Archiv mit Bibliothek, dem Verlag, dem Museum und dem Kammermusiksaal ein Ort der lebendigen Kulturgeschichte und Musikpflege. Im Zentrum steht Ludwig van Beethoven, die Erforschung von Leben und Werk des Komponisten sowie die Aufführung und Vermittlung seiner Musik. So manches, was am eigenen Schreibtisch erarbeitet wird, kann mit den Fachkollegen aus dem Beethoven-Haus sowie Beethoven-Experten aus aller Welt diskutiert werden und spiegelt sich in anderen Arbeitsbereichen. Selbstverständlich wirken die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Beethoven-Archivs regelmäßig an in- und ausländischen Tagungen mit, halten Seminare oder Beiträge zu Musikfestivals und bleiben so auch mit der Lehre und der Musikpraxis verbunden. Seit 2007 werden in Bonn Beethoven-Studienkollegs veranstaltet und so Studierende und angehende Musikwissenschaftler an aktuelle Themen der Beethoven-Forschung herangeführt.

An einem historischen Ort zu arbeiten, an dem Beethovens Geburtshaus vor mehr als dreihundert Jahren errich-

tet wurde, zu wissen, dass hier 1767 der kurfürstliche Hofsänger Johann van Beethoven nach seiner Heirat eine Dienstwohnung im Hinterhaus bezogen hatte, dass im Vorderhaus der Hofmusiker Philipp Salomon mit seiner Familie wohnte (dessen Sohn, der Haydn-Freund Johann Peter Salomon, auch für Beethoven wichtig werden sollte) - das macht die musikwissenschaftliche Tätigkeit zusätzlich reizvoll. Eine weitere Bereicherung ist die Erfahrung, dass Beethovens Musik und Persönlichkeit auch jetzt und weltweit auf den verschiedensten Ebenen berührt, fasziniert oder staunend fragen lässt, und dass Beethovens Kompositionen als Inspirationsquelle für Künstler bis heute eine wichtige Rolle spielen.

Die Autorin

Beate Angelika Kraus studierte die beiden Hauptfächer Musikwissenschaft und Romanische Philologie (Französisch, Italienisch) an der Universität Hamburg und an der Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).
Magister Artium 1986,



dann als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes zweijähriger Forschungsaufenthalt in Paris. Promotion zum Dr. phil. (Universität Hamburg 1998) mit einer Dissertation über „Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire“ (Buchveröffentlichung Bonn 2001). Aufsätze zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Seit 1999 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Beethoven-Hauses Bonn und an der vom Beethoven-Archiv herausgegebenen Beethoven-Gesamtausgabe. Daneben regelmäßig Lehraufträge, u. a. Université de Paris-Sorbonne, Humboldt-Universität zu Berlin, Hochschule für Musik und Tanz Köln. Mitarbeit im Rahmen internationaler Musikfestivals sowie im Bereich der Lehrerfortbildung und Musikvermittlung.

www.beethoven-haus-bonn.de

Orffs **CARMINA BURANA** *in Rückschau und Gesprächen mit und von Beteiligten* zusammengestellt von Georg Lauer und Corina Kiss

In der Konzertsaison 2012/13 hatten onhallenintendanz und Städtischer Musikverein - zusätzlich zu den Konzerten mit Chorbeteiligung in der Abo-Reihe der 12 Sternzeichenkonzerte mit den Düsseldorfer Symphonikern - ein weiteres Chorkonzert mit dem Orchester der Stadt und unter der Leitung des in Colombuthurai/ Sri Lanka geborenen jungen Dirigenten Leslie Sukanandarajah vereinbart. Das Konzert war Teil des 725-jährigen Jubiläums der Stadt Düsseldorf und als „Ein Geschenk für Sangesfreudige“ ausgeschrieben: Unter dem Motto „Düsseldorf singt!“ wurde der 4.4.2013 in der Programmorschau als Konzert zum Mitsingen und Zuhören mit „Frühlings- und Trinkliedern“ im 1. Teil und mit Carl Orffs „Carmina Burana“ im 2. Teil beworben.

Das wirklich Besondere war nun, dass der Musikverein ab Oktober 2012 Sängerinnen und Sänger, die das Werk schon früher einmal in anderen Chören geprobt und gesungen hatten, dazu einlud, die „beliebteste Chorkantate der Welt“ einmal in der Tonhalle gemeinsam mit dem Musikvereinschor und den Düsseldorfer Symphonikern zu bestreiten!

Das Echo auf die Vorankündigung mit Flyern, Internet, Presse und Mund-zu-Mund-Propaganda, dass die Probenarbeit am 17. Januar beginnen würde, war überwältigend: Über 40 Interessenten jüngerer, mittlerer und älterer Altersstufen meldeten in allen vier Stimmfraktionen ihr Interesse an! Damit war schnell klar, dass das Platzangebot der Tonhalle mit 160 Podiumsplätzen schnell ausgebucht war und der Düsseldorfer Mädchenchor nur noch Platz im Block A des 3. Parketts finden würde!

Aber soweit war das Projekt noch nicht, erst einmal musste geprobt werden, und zwar intensiv und - den Gästen zu Liebe und um des angestrebten Erfolgs willen - mehr als mancher „Musikvereinswiederholer“ gedacht hatte. Und es sollte sich lohnen! Jedenfalls gab das - zum Teil „neue“ - Publikum in der ausverkauften Tonhalle nach dem Erklängen des letzten Chores „O Fortuna“ seiner Begeisterung mit anhaltendem Applaus und „Standing ovations“ starken Aus- druck.

Auch Projektsängerinnen und Sänger beschrieben die Vorbereitungszeit auf dieses Konzert und das Bühnen- und Konzerterlebnis selbst voller Begeisterung, so u.a. **Brigitte Ruby**:

„Ich habe die Proben von Anfang an als sehr spannend und interessant empfunden. Ich war erstaunt, wie viel Mühe man sich mit den Gästen gegeben hat. Wir wurden über alles informiert und man hatte das Gefühl, man gehört dazu. Ich habe es als sehr professionell empfunden, aber auch sehr herzlich. Die Stimmsprecher waren immer für uns da. Ich war auch erstaunt, dass nicht nach dem Alter gefragt wurde und ob man Vorkenntnisse hatte...“

In der Tonhalle zu singen, ist natürlich für die Gäste etwas Besonderes gewesen. Die meisten sind in Kirchenchören und haben das noch nicht so erlebt. Das Konzert war für mich sehr bewegend und ich hatte mich sehr gut darauf vorbereitet...Der erste Teil des Konzertes war ja ein Versuch und ich bin sehr erstaunt, dass er so gut angekommen ist, auch wenn es gar keine Trink- und Frühlingslieder waren...“

Annekatrein Schäfer resümierte:

„...ich wollte der nicht so guten Meinung von Clara Schumann über den Musikverein um 1850 (s.RPv.6.4.) unbedingt entgegensetzen, wie positiv ich die 3 Monate Mitsinge-Zeit erlebt habe:“

Ich fühlte mich bereits nach wenigen Proben wie dazugehörig...

So machte mir jede der vielen Proben unter Frau Rossettos intensiver, temperamentvoller Leitung (unterstützt von der geduldigen Klavierbegleitung durch Herrn Kaufmann) große Freude und belohnte die konzentrierte Arbeit von „Alten“ und „Neuen“ in dem schönen Konzert. Ich möchte allen für die gemeinsame Zeit im Musikverein danken und singe gern bei einem evtl. nochmal geplanten ähnlichen Projekt wieder mit...“

Klaus Zimmermann schrieb:

„... Ich habe zweieinhalb Monate in einer wunderbaren musikalischen Stimmung erlebt, habe ein wenig hinter oder in die musikalischen Kulissen schauen können, als normalerweise nur als Konsument im Parkett...“

Dass Sie mir dies alles ermöglicht haben, lieber Herr Hill, dafür danke ich Ihnen und allen Mitgliedern sehr. Ich sollte unbedingt noch anführen, dass die Chormitglieder uns Neue wunderbar unterstützt haben, uns Hilfe gaben und immer wieder anspornten. Und wenn es ein aufmunterndes Schulterklopfen war. Eines ist mir ein Bedürfnis noch zu erwähnen: die perfekte Information über alle Vorgänge, die den Musikverein und seine Mitglieder betreffen, entweder permanent im Netz oder auch als augenblickliche Mitteilungen...“

Und **Christoph Kopschina** brachte den Anteil, den die Chorleiterin Mariedy Rossetto am Erfolg hatte, so auf den Punkt:

„...Die Probenarbeit habe ich sehr genossen. Es wurde intensiv gearbeitet, ohne dass diese Arbeit in Sklaventreiberei ausgeartet wäre. Besonders loben möchte ich Frau Rossettos Umgang mit der großen Zahl von Menschen, wie sie Lob wohl dosiert verteilte, sich mit Tadel aber sehr zurückhielt, den Chor dennoch auf den Punkt genau, nämlich zum Konzert, zur Höchstleistung brachte...“

Einen abschließenden Gedanken wollte er als konstruktive Kritik verstanden wissen, nämlich seinen „...Zweifel an der Weisheit und Zweckmäßigkeit der vermutlich selbst auferlegten Festlegung einer Altersgrenze für die Mitgliedschaft im Musikverein...“
„Die Gruppe der über 65jährigen, die den Anforderungen der Chorarbeit gewachsen ist, sei ohne Not ausgeschlossen, obwohl sie einen wertvollen Beitrag leisten könne.“

Seine Rückmeldung schließt unser Carmina-Gastsänger mit dem Fazit: „Jüngeren potentiellen Mitgliedern würde diese Gruppe vermutlich auch keinen Platz wegnehmen. Warum soll nicht die musikalische und sängerische Eignung entscheiden? Frau Rossetto ist, wie ich sie einschätze, sehr wohl in der Lage, diese zu beurteilen.“¹

¹ Anm.d.Red.: Die Grenze gilt nur für neue Mitgliedschaften!

Corina Kiss, auch eine von den „Neuen“, die sich nach dem CARMINA-Projekt dazu entschließen konnten, Mitglied des Chores zu werden, führte nach dem Konzert für die NeueChorszene (NC) ein Gespräch mit dem Bariton Bogdan Baciú (BB), der mit der Sopranistin Aisha Tümmler und dem Tenor Raphael Paus die Solopartien in Carl Orffs „Carmina Burana“ bestritten hatte. Der Absolvent zweier Universitäten in Rumänien - der Engineering „Aurel Vlaicu“ in Arad sowie der Musik-Akademie „Gheorghe Dima“ in Cluj-Napoca - ist seit 2011/12 Mitglied des Opernstudios und seit der Spielzeit 2012/13 als Mitglied des Sängersensembles der Deutschen Oper am Rhein u.a. als Moralès (Bizet „Carmen“), Kaiser von China (Strawinsky „Die Nachtigall“), Offizier (Poulenc „Dialogues des Carmélites“), Christiano (Verdi „Un ballo in maschera“) und Figaro (Rossini „Il barbiere di Siviglia“) zu erleben.

NC: Herr Baciu, haben Sie diese weltlichen Gesänge, die „Carmina Burana“, zum ersten Mal gesungen?



Bogdan Baciu

BB: Nein, es war nicht das erste Mal. In Rumänien in der Tirgu Mures Philharmonie habe ich sie schon früher gesungen. Übrigens, meinem Solodebut ging meine vierjährige Tätigkeit als Chorsänger an der Arad-Philharmonie voraus.

Dort konnte ich glücklicherweise jedes Mal die Solopartien hören und studieren – und warum sollte ich nicht zugeben, dass ich davon träumte, diese eines Tages selber zu singen.

NC: Das bedeutet, dass Sie schon zuvor um die musikalischen und textlichen Schwierigkeiten wussten. Was können Sie uns über die erste Strophe berichten, die am Ende identisch wiederkehrt?

BB: Es gilt als bekannt, dass durch die dramatische und reiche Orchestrierung des ersten Teils (der sich am Schluss wiederholt), dieser als Hintergrundmusik zahlreicher Filme und TV Werbefilme eingesetzt wird. Im Allgemeinen wird „O Fortuna“ mit dramatischen und katastrophalen Situationen in Verbindung gebracht. Diese Dramatisierung wird erreicht durch eine beeindruckende Orchesterbesetzung, mit einer großen Anzahl von Perkussionsinstrumenten. „Fortuna“, die römische Glücksgöttin, wird portraitiert wie der Mond, nämlich als kapriziös, unzuverlässig, jemanden erhöhend oder ihn in den Staub tretend, die Person in Gesundheit oder Armut lassend, einfach eine Form ohne Substanz.

NC: Was bedeutete für Sie die Zusammenarbeit mit den Düsseldorfer Symphonikern?

BB: Rückblickend auf die Tatsache, dass sich im vergangenen Jahr das Hauptaugenmerk meiner Arbeit auf das Opernrepertoire der DOR (Deutsche Oper am Rhein) richtete, empfand ich die Einladung der Philharmonie als eine Herausforderung. Als etwas Neues für mich, versuchte ich einen speziellen Eindruck zu hinterlassen, indem ich meinen Part dem Publikum gegenüber so originalgetreu, akkurat wie möglich zu vermitteln suchte. Eine weitere Herausforderung war, in einer so großen, 1800 Plätze umfassenden Konzerthalle wie der Düsseldorfer Tonhalle zu singen (übrigens ausverkauft).

NC: War diese Herausforderung, eine neue Zuhörerschaft zu erobern und deren Aufmerksamkeit zu erlangen, leicht zu bewältigen?

BB: Soweit mir bekannt ist, unterscheiden sich Konzertbesucher schon sehr von Opernbesuchern, d.h. in der Tonhalle hatte ich es mit einem brandneuen Auditorium zu tun. Ich hatte eine Geschichte so glaubhaft wie möglich zu erzählen, damit das Publikum verstand, was ich sang. Ich empfand den Eindruck eines offenen und verständnisvollen Publikums. Rückblickend auf die Reaktionen dieser Menschen sowie den Schlussapplaus bin ich sicher, dass das Publikum und ich dieselbe Sprache sprachen, wir waren auf derselben Wellenlänge.

NC: Das Werk Carmina Burana ist für gemischten Chor und 3 Solisten geschrieben. Was beeindruckte Sie bei Ihren zwei Solo-Kollegen und das gesamte Ensemble besonders?

BB: Aisha Tümmler ist meine Kollegin in der DOR. Mit Raphael Paus arbeitete ich im vergangenen Jahr an einem Opernprojekt. Vom professionellen und kollegialen Gesichtspunkt her kann ich bestätigen, dass wir eine sehr gute Verbindung haben, Mit dem Orchester bin ich ziemlich vertraut, weil die Düsseldorfer Symphoniker auch das Orchester der DOR ist. Eine sehr große Überras-

schung war für mich der CHOR, der mich sehr beeindruckte, quantitativ wie auch qualitativ. Kurzum: Solisten, Chor und Orchester überzeugten durch hohes künstlerisches Niveau.

NC: Wie war die Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Leslie Sukanandarajah?

BB: Leslie Sukanandarajah überzeugte durch wirkliche Professionalität. Ich fühlte mich während des Konzerts sehr sicher und gut aufgehoben. Es ist nicht so einfach für den Dirigenten, alle und alles zusammenzuhalten. Für den Sänger ist das außerordentlich wichtig; ich fühlte, dass er sehr aufmerksam war, reagierte auf meine Atmung und nahm jegliche Intention meinerseits wahr, Dinge, die für jungen Sänger Sicherheit und Entspannung bedeuten.

NC: Diese Komposition ist sehr schwierig, sie beruht auf mittelalterlichen Gesängen und Texten, sie erfordert nicht nur einen beachtlichen Energieeinsatz, sondern auch außerordentlichen Mut, Unerschrockenheit.

Wie teilen Sie Ihre Energie ein, wenn man bedenkt, dass die Bariton-Partie nicht nur die schwierigste, sondern auch die längste ist?

BB: Ja. Sie haben Recht. Für einen Bariton ist diese Rolle sehr anspruchsvoll und komplex. Beginnend mit dem tenoralen Gesang – in einigen Teilen bis zum dramatischen Ausbruch in „Estuans interius“ bis zum Falsetto in „Dies, nox et omnia“ muss das Stimmvolumen wohl dosiert – transformiert und angepasst werden entsprechend der Partitur. Hinter einer erfolgreichen Interpretation verbergen sich Arbeiten auf diversen Ebenen, wie - Lesen der Partitur - Anpassung der Stimme und der Atemreflexe - Entwicklung des Muskelspeichers bis zur Text-Aussprache. Die „Carmina Burana“ wurde in Latein, Mittelhochdeutsch und Alt-Provenzalisch geschrieben.

NC: Die Stimmung ist sehr kontrolliert, ausgehend von Natur, Liebe, Trunkenheit und von naiver Lyrik bis zur

populären Humor-Ironie. Können Sie uns sagen, was Sie fühlten während der Aufführung?

BB: Da die Komposition viele unterschiedliche Subjekte betrifft, muss jedes unterschiedlich behandelt werden. In „Omnia sol temperate“ war ich ein junger naiver Liebhaber, der das Leben durch die rosarote Brille erlebt und stark beeinflusst ist durch den Wechsel in der Natur, durch den Frühlingsanfang. In „Estuans interius“ erkenne ich die begrenzte Lebenserwartung und Existenz, also einen Bereich starker Dramatisierung. Und dann taucht einer auf, nennt sich selbst Abbas Cucaniensis, ist Anwalt und Unterstützer der Trunkenbolde und wird bald Opfer der Depression ohne Wiederkehr. Die Depression setzt sich fort in „Dies, nox et omnia“; wird Opfer des Irrsinns, alles ist gegen mich, nichts macht glücklich und nichts befreit mich aus diesem Zustand.

NC: In der Tageszeitung RP (Rheinische Post) beschrieb Wolfram Görtz Ihre Leistung wie folgt: „Einen Spitzenplatz konnte der Bariton Bogdan Baciu für sich beanspruchen, der seine Partie mit beinahe weltmännischer Virtuosität absolvierte“. Wie beurteilen Sie diese Bewertung?

BB: Ich bin sehr glücklich und fühle mich sehr geehrt über diese Kritik in der RP, einer renommierten Zeitung. Die Komplexität der Baritonrolle ermöglicht dem Sänger, größere künstlerische Aspekte aufzuzeigen. Das kann ein Vorteil sein gegenüber den zwei anderen Stimmen, Sopran und Tenor. Das soll aber die Verdienste meiner zwei Kollegen, die mindestens auf dem gleichen Niveau wie ich sind, nicht schmälern!

NC: Wir danken Ihnen für das Interview und wünschen Ihnen weiterhin viel Erfolg!

BB: Ihnen ebenfalls herzlichen Dank für Ihre guten Wünsche! Ich hoffe, wir sehen uns bald beim Musikverein wieder!

Wie die Alten sangen...

Die Altistin Uta Christina Georg

im Gespräch mit Corina Kiss

Am 24., 26. und 27. Mai 2013 standen auf dem Programm des 10. Sternzeichenkonzertes zwei Werke mit Bezug auf den „Japantag“, der an diesem Wochenende in Düsseldorf gefeiert wurde: Toru Takemitsus „A Flock into the Pentagonal Garden“ von 1977, und Ludwig van Beethovens „Neunte Sinfonie“ von 1824. Der japanische Dirigent Ryusuke Numajiri leitete die Düsseldorfer Symphoniker, den Chor des Städtischen Musikvereins und die vier Solisten Dara Hobs (Sopran), Uta Christina Georg (Alt), Josep Kang (Tenor), und Wilhelm Schwinghammer (Bass). Kurz nach den drei Konzerten konnte Corinna Kiss (NC) für die NeueChorszene ein weiteres, aufschlussreiches Gespräch mit der Altistin Uta Christine Georg (UCG) führen.



Uta Christina Georg

NC: War Ihre Kindheit von Musik geprägt oder wie haben Sie zur Musik gefunden?

UCG: Ja, in der Tat. Ich bin aufgewachsen als Tochter einer Sängerin und eines musikalisch vielseitig begabten Gymnasiallehrers für Musik mit solistischer Bass-Stimme, sowie als Enkeltochter eines Organisten und Kantors und einer Konzertsängerin.

Alle Vorfahren waren musikalisch. Ich selbst bin im Alter von viereinhalb Jahren zum Klavier gegangen und habe einen Dreiklang gespielt und bemerkt, dass das irgendwie nach richtiger Musik klang. Daraufhin bin ich stolz zu meiner Mutter gegangen und habe verkündet: „Mama, ich kann Klavier spielen.“ Das Klavier war dann auch lange mein Instrument. Ich habe als Jugendliche an Wettbewerben teilgenommen, später auch Klavier studiert und dieses Studium auch mit Diplom abgeschlossen. Parallel dazu habe ich dann ein Gesangsstudium aufgenommen.

NC: Wer ist auf Ihre gute Stimme aufmerksam geworden und hat Sie begleitet?

UCG: Im Alter von 16 Jahren wollte ich eigentlich Ärztin werden, habe aber auch in diversen Chören gesungen und in Schulaufführungen mitgewirkt. Mein

Musiklehrer hat mir dann prophezeit: „Du wirst mal Sängerin, das weiß ich.“ Meine Eltern wären auch froh gewesen, wenn ich Medizin studiert hätte. Sie haben mich natürlich im musikalischen Bereich auch gefördert - und zwar ohne zuviel Druck und Erwartungen. Dafür bin ich ihnen sehr dankbar. Auch meiner Gesangsprofessorin Frau Liselotte Hammes habe ich viel zu verdanken. Sie hat mich sehr gut unterrichtet und psychologisch aufgebaut - ein wichtiger Aspekt in diesem Beruf.

NC: Sie haben ein Klavierstudium an der Kölner Musikhochschule absolviert und haben sich bald darauf für eine Gesangsausbildung entschieden. Warum haben Sie das Fach gewechselt?

UCG.: Im Laufe meines Klavierstudiums habe ich meine Stimme immer mehr entdeckt. Ich habe parallel zum Klavierstudium auch ein Lehramtsstudium absolviert, dort war Gesang schon mein Hauptfach. Mit Sprache und Stimme zu arbeiten war und ist für mich noch unmittelbarer und persönlicher als das etwas abstraktere Musizieren auf Instrumenten. Und das Darstellen lag mir auch immer schon.

NC: Sie waren drei Jahre lang Ensemblemitglied am Hessischen Staats-

theater Wiesbaden. Hat es Ihnen dort gefallen?

UCG: Dort hat es mir sehr gut gefallen, es war ein wunderbarer Einstieg in den Opernsängerberuf.

NC: Danach hatten Sie ein Engagement am Theater Krefeld-Mönchengladbach, wo Sie über 40 Rollen gesungen haben, ein großes Repertoire. Welches war oder ist Ihre Lieblingsrolle?

UCG: Carmen war und ist eine meiner liebsten Partien. Sehr gerne habe ich auch Dido in Purcells „Dido und Aeneas“ verkörpert, aber auch sogenannte Hosenrollen wie Hänsel in „Hänsel und Gretel“ oder die Titelpartie in Händels „Tamerlano“. Am Ende meines Engagement in Krefeld war dann die Eboli in Verdis „Don Carlos“ noch mal ein Glanzpunkt.

NC: Sie haben eine so warme Stimme, woher kommt die? Kann man das üben oder ist das ein Geschenk der Natur? Außerdem verfügen Sie über eine starke Ausdruckskraft.

UCG: Das liegt an meinem warmherzigen Charakter (lächelt schelmisch). Ansonsten habe ich gelernt, sehr viele verschiedene Farben zu transportieren - stimmlich und darstellerisch. Das ist für mich eine wunderbare Gelegenheit, die Vielschichtigkeit des Lebens und der menschliche Natur zu erfassen und abzubilden.

NC: Sie sind eine erfolgreiche Opernsängerin und haben sich entschlossen, die Neunte Symphonie - also im Konzert - zu singen. Was hat Sie dazu veranlasst?

UCG: Seit Beginn meiner Sängereilaufbahn singe ich immer wieder auch

Konzerte und Liederabende. Insgesamt liegt mein Akzent zwar auf dem Bereich Oper, aber ich singe sehr gerne auch Konzertrepertoire und ich liebe das romantische Liedrepertoire.

NC: Im vierten Satz der Neunten Symphonie bringt Beethoven mit dem Gesang von Solostimmen und mit dem Chor die berühmte „Ode an die Freunde“ eine weitere Klangfarbe hinein. Wie fühlte sich Ihre Solopartie für Sie an?

UCG.: Speziell die Altstimme ist sehr eingebettet in das große Ganze. Ich fühlte mich demnach viel weniger exponiert als zum Beispiel bei einer Arie, aber dennoch ähnlich wie bei anderen Stücken im Solistenquartett.

NC: Was beeindruckte Sie an der Arbeit mit dem Dirigent Ryusuke Numajiri? Haben Sie vorher schon mit ihm gearbeitet?

UCG: Ich habe zum ersten Mal mit ihm gearbeitet und fand sein Dirigat sehr inspirierend. Ich habe ihn gerne angeschaut und konnte frei atmen. Das kenne ich auch anders... (lächelt tief-sinnig).

NC: Welches sind die nächsten Projekte in Ihrer Solokarriere?

UCG: Drei Rollen schweben gerade über mir, sind aber noch nicht spruchreif. Nachdem ich letztes Jahr am Teatro Colon in Buenos Aires Wagner vor 4000 Menschen gesungen habe, widme ich mich jetzt gerne einem kleineren Personenkreis exklusiver: Ich bereite gerade einen Liederabend der besonderen Art vor.

NC: Dazu wünschen wir Ihnen viel Erfolg und sagen Dank für das offene Gespräch.

UCG: Vielen Dank, auch ich wünsche Ihnen und dem Musikverein alles Gute.



Ryusuke Numajiri

Foto: S. Diesner

Welcome - Sir Neville!

beim STERNZEICHEN 4 in der Tonhalle Düsseldorf!

von Georg Lauer

Am 13./15. und 16. Dezember 2013 dirigiert Sir Neville Marriner die Düsseldorfer Symphoniker sowie die Solisten Nigel Armstrong, Violine, Jutta Maria Böhnert, Sopran, Ingeborg Danz, Alt, Corby Welch, Tenor, Andreas Wolf, Bass, und - in der Einstudierung von Marieddy Rossetto - den Chor des Städtischen Musikvereins.

Auf dem Programm stehen Engelbert Humperdincks Vorspiel zu „Hänsel und Gretel“, Erich Wolfgang Korngolds Violinkonzert D-Dur und Wolfgang Amdeus Mozarts „Krönungsmesse“ C-Dur KV 317. Dieses dreifach seltene Ereignis ist uns allemal eine kleine Vorschau auf Maestro Marriner und Mostly Mozart wert!!



Eine Legende

Die Radioan-/absage: „...*Es spielte die Academy of St Martin in the Fields unter der Leitung von Sir Neville Marriner*“ ist seit vielen Jahren zu einem stehenden Begriff in der Klassik-Szene geworden. Wer *Academy* sagt, hat auch unweigerlich den *Sir* auf den Lippen, der dieses Orchester vor über 50 Jahren gründete, und der bei den über 500 veröffentlichten Aufnahmen so oft am Pult stand wie kein zweiter.

Seit Jahren ist das Ensemble auch zu Gast in der Tonhalle. In der Programm-vorschau OTON 2011/12 hieß es für den 18. Januar 2012: „*Bedauerlicherweise gibt sich Sir Neville an diesem Abend zum letzten Mal die Ehre, in Düsseldorf am Dirigentenpult der Academy zu stehen.*“

Und tatsächlich, ein Jahr später, am 23. Januar 2013 trat die Akademie unter der Leitung des Nachwuchsdirigenten David Afkham an, die OTON-Ankündigung dazu lautete: „*Die Ära Marriner ist nun zu Ende...*“,

Doch für das Konzert nur zwei Tage später las man in der Programm-vorschau: „... *Die Leitung der Academy*

hat er zwar inzwischen abgegeben, doch den Dirigierstab lässt der 88-Jährige noch nicht ruhen.!“

Und so trat der derzeit wahrscheinlich älteste praktizierende Stab-Chef doch wieder Anfang 2013 in Düsseldorf ans Pult, von dem aus er diesmal das Radio-sinfonieorchester Stuttgart, dessen Chef er von 1983 bis 1998 gewesen war, leitete.

Und nun - nicht einmal 11 Monate später - kann das Düsseldorfer Tonhallen-Publikum diese lebende Legende erneut begrüßen, diesmal am Pult der Düsseldorfer Symphoniker! Im Dezember hat der begnadete Künstler dann seinen 90. Geburtstag bereits in Sichtweite! Das ist schier unglaublich aber wahr!

Der Ausnahmeführer wurde am 15. April 1924 im britischen Lincoln geboren, studierte am Royal College of Music in London und wurde als begabter Geiger in die Violinklasse von René Benedetti am Pariser Konservatorium aufgenommen. In Orchesterleitung bildete er sich bei Pierre Monteux weiter. Er wurde Mitglied beim Philharmonia Orchestra in London und war von 1956 bis 1968 Chef der zweiten Geigen beim Londoner Sinfonie-Orchester.

Ein Lebenswerk

1958 wurde Neville Marriner beauftragt, ein Orchester zusammenzustellen, das den Namen der musikgeschichtlich berühmten Kirche am Trafalgar Square erhielt. Es sollte ein größeres Ensemble mit transparentem Klang werden, das Barockmusik und Wiener Klassik auf modernen Instrumenten spielt. Dabei hatten sich die Mitglieder nicht dem Diktat exzentrischer Dirigenten zu unterwerfen, sondern waren gleichberechtigt an der Erarbeitung der Werke beteiligt.

Unter Marriners Leitung avancierte die Academy mit ihren Alben und Konzerten zu einem der renommiertesten Kammerensembles der Welt. So gehören etwa die Aufnahmen der kompletten Mozart Klavierkonzerte, die über die siebziger und frühen achtziger Jahre hinweg mit Alfred Brendel als Solist entstanden, zu den besten Einspielungen dieser Werke überhaupt. Ab Mitte der 1970er Jahre übernahmen auch häufiger die Konzertmeisterin Iona Brown und später der Konzertmeister Kenneth Sillito die Leitung. Ab der Spielzeit 2011/2012 leitet der US-amerikanische Violinist Joshua Bell für drei Jahre das Ensemble.

Zur Aufführung von Vokalwerken existiert seit 1975 ein Chor, mit dem die Academy auch Film-Soundtracks - z.B. zu *Amadeus*, *Der englische Patient* oder *Titanic* - und 1992 auch die UEFA Champions-League-Hymne produziert hat. Gerade die Mozart-Aufnahmen für Miloš Formans Kinoerfolg *Amadeus* festigten Marriners Ruf als Mozartspezialist weltweit.

1985 wurde Sir Neville Marriner in den Adelsstand erhoben. 1993 erhielt die Academy of St. Martin in the Fields dann als erstes Orchester den Queen's Award für herausragende Verdienste im Ausland.

Die Krönungsmesse

Dass bei der Werkauswahl für den Dezember 2013 ein Mozartwerk mit Chor ausgesucht wurde, ist sicher kein Zufall. Dass es die Krönungsmesse ist, erfreut den Musikverein zusätzlich, ist es doch schon mehr als 33 Jahre her, seit der Chor dieses Werk 1983 unter Heinrich Hollreise zuletzt zur Aufführung brachte!

Die seit 1907 vom Mozart-Enthusiasten Johann Evangelist Engl in die Welt gesetzte Legende zur Namensfindung, die Krönungsmesse sei 1779 für das jährlich stattfindende Fest der **Krönung** Mariens in der Wallfahrtskirche Maria Plain komponiert worden, und die Mozarts seien diesem Ort in tiefer Frömmigkeit verbunden gewesen, diese Geschichte wollen wir hier nicht vertiefen. Eher belegt ist, dass Mozart die Messe für den Ostergottesdienst 1779 am Salzburger Dom komponierte. Unmittelbar nach Mozarts Tod wurde die Messe zur bevorzugten Komposition für Gottesdienste bei Kaiser- und Königskrönungen sowie bei Dankgottesdiensten. Zum ersten Mal dürfte sie im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten für Kaiser Franz II. verwendet worden sein. Wohl von der Wiener Hofmusikkapelle ausgehend ist die ehemals nur kapellinterne Bezeichnung *Krönungsmesse* bald Allgemeingut geworden.

Die OTON-Vorschau 2013/14 der Tonhalle hat das Konzert auf Seite 75 unter dem schlichten Titel „Weihnachten“ gestellt, was Korngolds Violinkonzert geschuldet sei. Wir sind überzeugt, dass wenige Tage vor dem Fest nicht nur weihnachtlich geschmückte Kirchen sondern auch die Tonhalle ein geeigneter Ort für eines der bekanntesten Werke Mozarts ist: You're welcome!

César Franck: Abstammung und Werk

3. Folge und Abschluss einer Reihe von Beiträgen zu César Franck

von Erich Gelf

Der Chor des Städtischen Musikvereins hat César Francks Sinfonische Dichtung „Psyché“ im April 2012 zusammen mit dem Belgischen Nationalorchester in Brüssel unter der Leitung seines Chefdirigenten Andrey Boreyko zur Aufführung gebracht und dieses außergewöhnliche Werk im Juli beim letzten Sternzeichenkonzert der Tonhallensaison 2012/13 nun auch dem Düsseldorfer Publikum präsentiert - diesmal mit den Düsseldorfer Symphonikern unter ihrem GMD Andrey Boreyko. Dies war für die Redaktion Anlass, diese selten zu hörende Komposition und ihren Schöpfer in zwei Beiträgen vorzustellen. Im Vorfeld des Brüsseler Konzertes ging es dabei zunächst um Entstehung und Inhalt des Werkes als Sinfonische Dichtung selbst (vgl. NC Nr. 16 S. 18 - 23). Ein zweiter Beitrag widmete sich dem Leben (vgl. NC Nr. 18 S. 41 - 50). Wir beschließen diese Reihe auf dem Hintergrund des Streites der Musikwissenschaftler über die nationale Identität César Francks mit einer Betrachtung des familiären Umfelds. Außerdem stellen wir einige weitere wichtige wie hörenswerte Werke aus dem reichhaltigen Schaffen des Komponisten vor, das u. E. in den Konzertprogrammen landauf- / landab zu wenig Beachtung findet.

A. César Francks Nationalität - ein interessantes Stück europäischer Regionalgeschichte

Die Diskussion um Abstammung und Nationalität César Francks¹

Seit eh und je wurde konträr darüber diskutiert, welche Nation es sich zur Ehre anrechnen kann, ein musikalisches Genie wie César Franck hervorgebracht zu haben. Je nach Sichtweise und Absicht der Verfasser wird César Franck in der umfangreichen Literatur teilweise mit denselben Argumenten als Franzose, Belgier oder Deutscher verinnahmt. Die Gründe dafür liegen in seiner Biografie:

Francks Vorfahren lebten väterlicherseits auf „germanischem“ Gebiet im mehrsprachigen Bereich westlich von Aachen und mütterlicherseits auf „deutschem“ Gebiet in Aachen selbst oder seiner Umgebung. Geboren wurde César Franck 1822 in Lüttich, einer französischsprachigen Stadt, die damals zum Königreich der Niederlande gehörte, aber mit der Bildung Belgiens

im Jahre 1830 diesem neuen Staat einverleibt wurde. Als Kind wurde er somit ein belgischer Staatsbürger, der seine Erziehung und elementare Ausbildung im französischsprachigen Teil Belgiens (Wallonie) erhielt.

César Franck zog im Alter von 12 Jahren mit seiner Familie nach Paris, weil sein Vater sich dort eine bessere „Vermarktung“ des „Wunderkinds“ César bei Auftritten als Klaviervirtuose erhoffte. Der Knabe versuchte sofort am Pariser Konservatorium Aufnahme zu finden, was zunächst nicht gelang. Erst als Césars Vater - und mit ihm alle Familienmitglieder - 1837 die französische Staatsangehörigkeit erhielten, wurde der noch nicht Fünfzehnjährige in die Kompositions- und in die Klavierklasse aufgenommen. Ab jetzt war er kein „Ausländer“ mehr.

Nachdem der jugendliche Musiker bei den Abschlussprüfungen am Pariser Konservatorium Jahr um Jahr ansehnliche Preise erworben hatte, wollte der Vater aus dessen pianistischen Fähigkeiten wirtschaftlichen Gewinn erzielen. Dies unternahm er gegen die Interessen seines Sohnes, der für sich eine

1 Literaturverzeichnis Nr. 23



César Franck Foto: Internet

Laufbahn als Komponist anstrebte. Aus Konkurrenzgründen verlegte der Vater den Wohnsitz 1842 wieder nach Belgien. Als sich der erhoffte finanzielle Erfolg nicht

einstellte, kam es zwischen Vater und Sohn zu Auseinandersetzungen, aufgrund derer César seine Virtuosenlaufbahn beendete. Nach zwei Jahren - 1844 - hatte das kurze belgische Intermezzo ein Ende; die Familie zog wieder - und diesmal endgültig - nach Paris. César Franck war 21 Jahre alt. Seitdem lebte und arbeitete er 47 Jahre lang bis zu seinem Tode im Jahre 1890 ausschließlich in Paris.

Die Bemühungen, César Franck für Frankreich, Belgien oder Deutschland zu vereinnahmen, sind heute nur zu verstehen auf dem historisch-politischen Hintergrund der Epoche, in der sie jeweils unternommen wurden. Dasselbe gilt für die in Frankreich versuchte Ausgrenzung Francks aus dem französischen musikalischen Kulturkreis. Immer haben solche Versuche etwas mit „Führungsanspruch“ oder „Vormachtstellung“² einer Nation zu tun. In unserer Zeit des vollzogenen französisch-deutschen Freundschaftsvertrages und der von außen unangefochtenen staatlichen Identität Belgiens sind solche Auseinandersetzungen „überholt“ bis „prekär“. Wenn in Programmheften, Beiheften von Tonträgern oder in Zeitungskritiken immer wieder zitiert wird, César Franck sei ein „deutschstämmiger“ Franzose oder ein französisch sprechender Belgier gewe-

sen, so handelt es sich im Grunde genommen um unnötige und unpräzise Formulierungen. Die Musikwissenschaft sollte den zaghaft eingeschlagenen Weg weiterverfolgen, das Werk César Francks daraufhin zu erforschen, welche verschiedenen musikalischen und gesellschaftlichen Einflüsse in den Kompositionen zusammengefließen sind. Nicht die fragwürdige Zuordnung seiner Musik zu einer Nation ist heute noch interessant, sondern die Würdigung seines ausgeprägten persönlichen Stils. Die chauvinistischen Versuche, César Franck zu vereinnahmen oder auszugrenzen können hier nicht im einzelnen dargestellt werden. Zwei Leitlinien sind jedoch zu erkennen:

1. bei der Zuordnung zu Belgien oder Deutschland wird vorrangig auf die *Herkunft* César Francks abgestellt und

2. bei der Vereinnahmung für Frankreich wird sein französischer *Patriotismus* angeführt.

Die Untersuchung dieser Phänomene erschließt biografisch wichtige Aspekte über César Franck. Ein Blick auf die geografisch-familiäre Abstammung aus einem zwischen den Nationen hin- und hergerissenen Grenzgebiet und auf César Francks Bekenntnis zur französischen Nationalität eröffnet gleichzeitig Einblicke in ein interessantes Stück Geschichte einer Region.

Die familiäre Abstammung und geografisch-sprachliche Herkunft César Francks

Geografisch stammen beide Elternteile von César Franck aus dem Dreiländer-Eck: Belgien – Deutschland – Niederlande bei Aachen. Dieses kleine Gebiet hat wie oben schon kurz dargestellt eine bewegte Geschichte, was die Zuordnung zu einer Nation anlangt. Noch zur Zeit der Heirat der Eltern im Jahre 1820 waren die politischen Grenzen nicht endgültig festgelegt.

² Literaturverzeichnis Nr. 23 S. 296

Mütterlicherseits: Immer in und um Aachen auf „deutschem“ Boden

Die Linie „Frings“ der 1788 geborenen Mutter Maria Katharina Barbara stammte aus Eschweiler, die zu der Zeit als Familie von Tuchproduzenten in Aachen lebte. Aachen war eine *Freie Deutsche Reichsstadt* von 1500 bis 1803. Auch das Umland gehörte in der Zeit zum *Heiligen römischen Reich deutscher Nation*. Nach einem französischen Interim ab 1794 wurde das Gebiet von und um Aachen durch den Wiener Kongress im Jahre 1815 dem Königreich Preußen zugeschlagen. Mütterlicherseits kommt César Franck demnach aus einer *deutschen* Linie.

Väterlicherseits: In einem Siedlungsgebiet mit wechselnden Hoheiten aber mit französischer Sprache

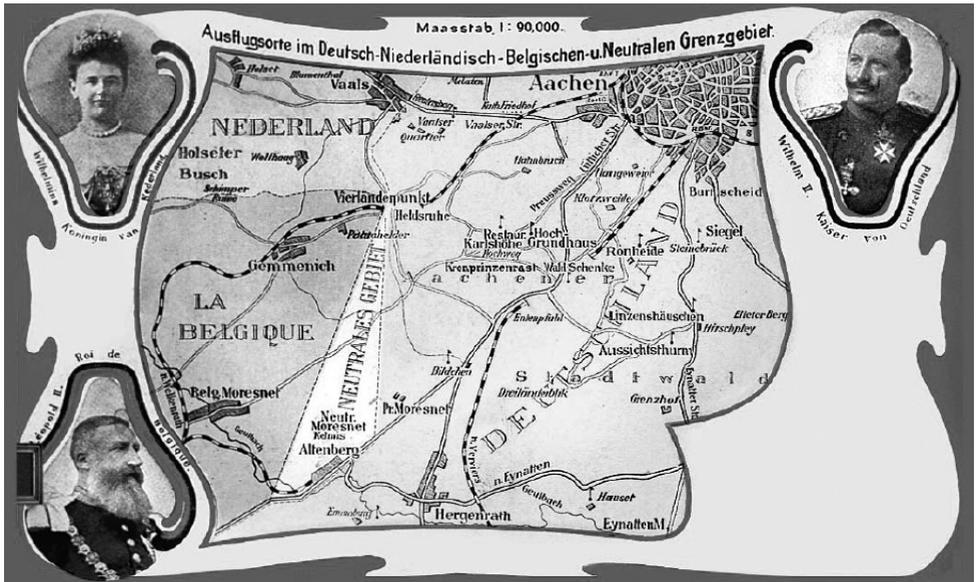
Die Linie „Franck“ des 1794 geborenen Vaters Nicolas-Joseph siedelte seit weit über dreihundert Jahren im heutigen Gebiet des Drei-Länder-Ecks in Weilern innerhalb des Bereiches Montzen/Moresnet, die, auf der anderen Seite der Grenze zu Aachen liegend, heute zum belgischen Staatsgebiet gehören.

Als 1459 erstmals in den dortigen Gemeinderegistern „Leonhard Franck und sein Bruder“ auftauchen, gehörte das Gebiet mit Limburg über die Verbindung zu Burgund den *spanischen* Habsburgern. 1715 kam die Gegend zu dem habsburgischen *Österreich*. Wegen der Bodenschätze (Zink- und Bleimineralien) wurde der Landstrich nach den „Befreiungskriegen“ auf dem Wiener Kongress 1814 zum Zankapfel zwischen Preußen und den Niederlanden. Grundsätzlich konnte der Wiener Vertrag 1815 feststellen, dass der östliche Teil zu *Preußen* und der westliche Teil zu *den Niederlanden* gehören soll. 1819 wurde durch einen Grenzvertrag der

Könige von Preußen und der Niederlande mitten im Gebiet von „Moresnet“ ein ca. drei Quadratkilometer große Keil, in dem die Zinkminen lagen, herausgetrennt. Dieser Bereich mit der Bezeichnung „Neutral-Moresnet“ war quasi ein eigenes ungeteiltes Staatsgebilde. Er wurde von Preußen und den Niederlanden bis nach dem 1. Weltkrieg (1919) gemeinsam verwaltet; dann kam er zu Belgien. Belgien existierte in unserem Ausgangsjahr 1820 (Hochzeit der Eltern César Francks) noch gar nicht.

1794 war Völkerich der Wohnort der Großeltern Franck (Teil der Gemeinde Gemmenich im Großgebiete Montzen) Völkerich fiel 1816 mit dem o. g. westlichen Teil des umstrittenen Gebietes bei Aachen an die Niederlande, wurde also nicht dem deutschsprachigen Bereich zugeordnet. Damit ist aber noch nichts Abschließendes über die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Sprachraum festgelegt. Viele Einwohner dieses Gebietes sind bis heute mehrsprachig. Die bodenständige Muttersprache ist ein rheinländisches Platt oder eine niederländisch gefärbte limburgische Mundart, das Niederfränkische / Rheinmaasländische. Französisch wird ebenfalls gesprochen und ebenso wie Hochdeutsch als Amtssprache verwendet. Die Sprachformen variierten von Ort zu Ort. In Moresnet (West), wozu das Heimatdorf der Francks gehört, wurde überwiegend französisch gesprochen. Nach allen neuen Sprachregelungen des belgischen Staates in den letzten Jahren ist noch heute Französisch die Amtssprache in dem Siedlungsgebiet der „Francks“.

Der Großvater von César, Barthélemy Franck (geb. 1745 in Gemmenich - gest. 1796 in Gemmenich/Ortsteil Völkenich) war eine angesehene Persönlichkeit an seinem Wohnort und in dessen Umkreis. Er war Bürgermeister, Finanzverwalter und Bevollmächtigter der Gemeinde Gemmenich und beklei-



Karte aus der Zeit um 1900 des „Vier-Länderecks“ mit dem „Neutralen Gebiet“ um Moresnet und Gemmenich, dem Sitz der Familie Franck väterlicherseits, im heutigen Belgien.

Bild: <http://de.wikipedia.org/wiki/Neutral-Moresnet>

dete wichtige öffentliche Ämter in übergeordneten kommunalen Gremien. Am Gerichtshof in St. Hubert und in Palant führte er durch Berufung des österreichischen Kaisers den Vorsitz. Er (wie auch seine Vorfahren, die seit 1700 Bürgermeister in ihren Heimatorten waren) mussten sicherlich mehrsprachig sein, um diese Ämter auszuüben. Wegen der Einbettung ihrer Wohnorte in das französische Sprachgebiet darf wohl zu Recht angenommen werden, dass die Großeltern mittlerweile zur französischsprachigen Bevölkerungsgruppe gehörten.

Keiner seiner drei Söhne folgte diesem Großvater in eine seiner öffentlichen Funktionen nach. Die beiden ältesten waren gut versorgt, blieben ihrer Heimat treu und bewirtschafteten die geerbten ansehnlichen Bauernhöfe. Anfang des 19. Jahrhunderts zieht es einen „Franck“ aus seiner dörflichen Heimat.

Der jüngste der drei Söhne, Nicolas(-Joseph) Franck, der Vater Césars, ein Nachkömmling, beim Tode seines Vaters Barthélemy zwei Jahre alt, war von

Anfang abenteuerlicher als seine Brüder. Er beschloss mit der Familientradition zu brechen und besuchte, nach einem ersten Unterricht in einer Klosterschule, von Völkenich aus, wo seine verwitwete Mutter bis zuletzt wohnte, das Jesuitengymnasium in Aachen. Er war dort besonders befreundet mit seinen Mitschülern Xaver und Gerhard Frings. Jahre später würde er ihre Schwester Maria Babara, die sechs Jahr älter war als er, heiraten.

Nach seinem Schulabschluss Ende 1817 verließ Nicolas Franck mit 23 Jahren als erster seines Stammes seit dessen Einwanderung vor vierhundert Jahren das Hochplateau von Gemmenich und seine Familie. Er ging ins Tal an das Ufer der Maas nach Lüttich in der Wallonie.

Nicolas sprach fließend Französisch und beherrschte seine Sprache auch schriftlich perfekt. Schon wegen seines Schulbesuchs in Aachen musste er Deutsch in Wort und Schrift beherrschen. Auch Englisch sprach und schrieb er tadellos.

Mit seiner Volljährigkeit hatte er seinen Teil der väterlichen Erbschaft gefordert. Seine beiden zwanzig Jahre älteren Brüder waren dazu bereit und zahlten ihn aus. So hatte er ein kleines Kapital zur Verfügung. Damit und mit seinen Schul- und Sprachkenntnissen konnte und wollte er sein Glück in der Stadt machen. Die Banque Frésart in Lüttich stellte ihn als „commis aux écritures“ (Schreiber) an.

César Franck wird in Liège geboren (deutsch Lüttich / flämisch Luik)

1820 holte Nicolas seine eben frischangetraute Ehefrau nach Lüttich. 1822 wurde César geboren. In Lüttich sprach man französisch.

Im Jahre 1822 gehörte Lüttich noch zu dem Königreich der Niederlande. Nach einer Revolution im Jahre 1830 spalteten sich südliche Teile der Niederlande ab und bildeten eine unabhängige parlamentarische Monarchie: das Königreich Belgien. Dieser neue Staat hatte von Anbeginn (bis heute) innere Schwierigkeiten durch die Mehrsprachigkeit seiner Bevölkerung. Östlich gibt es ein kleines deutschsprachiges Gebiet. Ebenfalls östlich ist die Bevölkerung der „Wallonie“ französischsprachig. Im Westen leben die Flamen, die eine dem niederländischen sehr ähnliche Sprache sprechen. Die sprachlichen Gruppen legten und legen großen Wert auf ihre eigene kulturelle Identität.

In Lüttich wurden die Mitglieder der jungen Familie Franck von Nationalität Belgier, die Kinder wurden durch ihr Umfeld zu französisch sprechenden Wallonen erzogen. Dieser wallonische Einfluss auf César Franck endete mit seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1835, als er 12 Jahre alt war.

Von 1842 bis 1844 musste er mit der Familie kurzzeitig aber widerwillig nach Belgien übersiedeln. Danach lebte er aber 46 Jahre ununterbrochen in Paris. Das konnte kulturell nicht ohne Prägung bleiben.

Die Nationalität César Francks

César Franck erlangte im Alter von knapp 15 Jahren ohne sein Zutun die französische Staatsbürgerschaft, als sein Vater 1837 auf Antrag französischer Staatsbürger wurde. Nach damaligem französischem Recht galt die Einbürgerung für die gesamte Familie eines Haushaltungsvorstandes.

Nichts deutet daraufhin, dass César Franck in seinem Herzen kein Franzose war. Im Gegenteil: Nach dem gegen Deutschland verlorenen Krieg 1870/71 durchlief César Franck im Jahre 1873 ein persönliches Einbürgerungsverfahren, obwohl er im Familienverband längst französischer Staatsbürger war. Er tat dies zwar in erster Linie um seine nationale Haltung gegenüber politischen Anfeindungen zu dokumentieren. Für den frommen Katholiken und in der katholischen Kirche beruflich verwurzelten Kirchenmusiker bedeutete dieser Schritt jedoch ein echtes patriotisches Bekenntnis. Der Klerus der katholischen Kirche hatte das 1871 gescheiterte französische Kaiserreich protegiert. Wegen der kompromisslosen Trennung von Kirche und Staat in der neuen Verfassung und der daraus resultierenden Unsicherheit, wie das Verhältnis des neuen Frankreich zur katholischen Kirche sich gestalten würde, stand der überwiegende Teil des Klerus der neu gegründeten französischen Republik ablehnend gegenüber.

Die Entdeckung der außergewöhnlichen musikalischen Begabung César Francks - keine Spur von Musiktalent in der Ahnengalerie

Wenn wir zur Familie Frings und in die lange Ahnengalerie der Francks zurückschauen, findet sich nirgendwo ein Hinweis, dass einer der Vorfahren besonders musikalisch gewesen wäre, geschweige denn ein Instrument gespielt hätte. Die Frings waren Leinenweber, Tuchmacher.

Die ersten Francks kamen 1459 von Österreich wahrscheinlich als „Facharbeiter“ in das von Bergbau geprägte Gebiet von Moresnet. Schon ab der nächsten Generation waren die männlichen Ahnen César Francks Bergbaudirektor oder Minenkontrolleure. Ab ca. 1700 sind die Vorfahren César Francks Bürgermeister in ihrem Heimatdorf.

Bei César trat zunächst eine andere Begabung zu Tage. Ganz früh zeigte sich bei ihm ein zeichnerisches Talent. Er zeichnete mit Bleistift und Feder mit Vorliebe Portraits nach Stichen oder Fotografien. Diese Begabung hätte besser in die Ahnenreihe der Franck gepasst. Am Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Landschaftsmaler Nicolas Franck Hofmaler von Henri III. in Paris.

Die musikalischen Talente der Gebrüder Franck werden durch Zufall entdeckt

Bei der Entdeckung des musikalischen Talentes von César mit acht Jahren und seines drei Jahre jüngeren Bruders Joseph spielte die örtlichen Gegebenheiten von Lüttich und der Zufall eine Rolle.

War die Heimat der Francks im Hochplateau von Moresnet eine musikalische Wüste, so war die Gegend von Lüttich seit jeher eine blühende Musiklandschaft. Bei den Wallonen lag Musik in der Luft. Es bestand eine lange musikalische Tradition, an die Adelshöfe erstklassige ausländische Musiker zu verpflichten. Auch die Bürger in den Städten waren musikbegeistert und besuchten zahlreich die gebotenen Musikveranstaltungen. An den Gymnasien wurde fundamentaler Musikunterricht erteilt und schon Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Lüttich renommierte Musikschulen, deren ausgezeichnete Absolventen den Namen der Stadt selbst in Übersee bekannt machten. Das L'Orchestre de Liège hatte einen ansehnlichen Ruf bis hin nach Paris.

Als 1827 die Banque Frésart geschlossen wurde, übersiedelte die kurz zuvor von dem König der Niederlande gegründete „École royale de Musique de Liège“ in das freigewordene Bankgebäude. Die Familie Franck wohnte direkt neben dieser bisherigen Arbeitsstelle des Vaters.³ So ergab es sich, dass ein Kontakt zu diesem Ausbildungsinstitut entstand und die beiden Kinder der Francks Joseph und César in den Unterricht hineinschnupperten. Nachdem César im Oktober 1830 noch vor seinem 8. Geburtstag offiziell in die Musikschule aufgenommen wurde, stellte sich seine außergewöhnliche Begabung alsbald heraus.

Wenn der Vater Nicolas Franck die musikalische Ausbildung seiner Söhne in der Folge extensiv förderte, so hatte das nichts mit angestammtem oder neu erworbenen Kunstsinn zu tun. Dies geschah vielmehr aus dem Interesse, vergleichbar mit in der Zeit in Belgien auftretenden ähnlichen Wunderkindern, die Begabung seiner Kinder für bare Münze auszuschöpfen.

Fazit: Von einem „deutschstämmigen“ Erbe einer musikalischen Begabung ist demnach bei allen Ahnen von César Franck nichts zu entdecken.

Einfluss der „musique germanique“ auf das Werk César Francks

Zum Beweis der ausgrenzenden These, César Franck mache „musique germanique“, werden einige seiner formalen musikalischen Ausdrucksformen herangezogen. Es ist zutreffend, dass er Orgelpunkt, Kontrapunkt und Fuge sowie Orgelharmonien in seinen Kompositionen benutzte. Dieses „Handwerkzeug“ hatte er nachweislich schon in seinen ersten Studien bei dem Böhmen

³ Nicolas Franck wechselte nach dem Verlust seiner Beschäftigung als „Agent d'affaires“ (Sachbearbeiter) bei der Banque Frésart auf Empfehlung seines bisherigen Patrons zur „Maison Birard“ als „Agent de change“ (Devisenhändler).

Anton Reicha⁴ in Paris kennen gelernt. Reicha vermittelte seinen Schülern aber auch, die überkommenen Formen nicht einfach zu adaptieren, sondern sie als Möglichkeit zur Steigerung des Ausdrucks zu verwenden. César Franck hat dies u. a. in den eigenen Fugen seiner Reifezeit überzeugend in einem ganz persönlichen Stil umgesetzt.

Nicht ganz unschuldig an Anfeindungen ist auch sein Schüler und glühender Anhänger Vincent D'Indy. Dieser sah in César Franck den Begründer einer neuen modernen französischen musikalischen Schule. Ungewollt spielte er den nationalistischen Gegnern Francks Argumente zu, wenn behauptete, dieser sei vor den deutschen Komponisten der „wirkliche Nachfolger des Meisters aus Bonn“, weil er allein es verstanden habe, die beethovensche Musiksprache weiterzuentwickeln. Damit sei „das Erbe Beethovens auf Frankreich übergegangen und die französische symphonische Schule besetze gegenwärtig den ersten Platz der Avantgarde der musikalischen Kunst“.⁵ Bei den Gegnern Francks verkehrte sich diese ebenfalls nationalistisch-patriotische Beweisführung in das Gegenteil.

B. César Francks Kompositionen

César Franck komponierte große Orgelwerke, kleinere Werke für Harmonium oder Orgel, Geistliche Werke, Oratorien, Orchesterwerke, Opern, Kammermusik, Klaviermusik und Lieder. Werkeverzeichnis: FWV oder Franck-Werkeverzeichnis (Mohr) bis Nr. 97,

4 Anton Reicha war ein erfolgreicher Komponist und Lehrer. Er veröffentlichte in viele Sprachen übersetzte Schriften zur Kompositionslehre. Zu seinen Schüler zählten u. a. Berlioz, Liszt und Gounod. Heute ist Reicha nur noch bei Spezialisten als Komponist virtuoser Bläser-Quintette bekannt. Seine seinerzeit sehr erfolgreiche weltliche und geistliche Musik ist in Vergessenheit geraten.

5 Siehe Literaturverzeichnis 23, S. 283

allerdings sind nicht alle Kompositionen enthalten.⁶

Francks meistgespielte Werke der Orchester, Orgel- und Kammermusik

Francks am häufigsten aufgeführte Komposition dürfte seine Sinfonie in d-moll sein, an der er zwei Jahre arbeitete bis er sie am 22. August 1888 in Paris herausbrachte. Sie wurde am 17. Februar 1889 im Rahmen der Konzerte der Société des Concerts du Conservatoire in Paris uraufgeführt. Diese Komposition zeigt sehr deutlich den Einfluss, den die lebenslange Beschäftigung mit der Orgel auf seinen Kompositionsstil hat. Choralartige Gegenüberstellungen von Passagen der einzelnen Orchestergruppen (wie eine Neuregistrierung beim Wechsel von einem Manual zum anderen auf der Orgel) und anhaltende Orgelpunkte sind zu erkennen. Es ergibt sich eine ähnliche Klangwirkung wie bei dem Werk des uns viel bekannteren Anton Bruckner. Der Ausarbeitung der einzelnen Sätze liegt ein originelles Programm der Verschränkung der Themen nach Francks zyklischem Prinzip zu Grunde.

Die bei der Uraufführung anwesenden Kritiker waren durch den kühnen Tonplan und die ständigen Themenmodulationen überfordert. Es gab ein negatives Echo. Bedeutende Komponisten (u. a. Debussy) setzten sich aber später für das Werk ein. Nach der Jahrhundertwende wurde die Sinfonie in d-moll Bestandteil des Konzertrepertoires.

Bevor er an die Ausarbeitung einer Sinfonie ging, versuchte Franck in einem durchgehenden Satz die Formen Klavierkonzert und Sinfonie zu verschmelzen.

Sein zweiter Versuch in dieser Hinsicht waren die Variations symphonique aus dem Jahre 1885. Auch sie haben es zu einer größeren Popularität gebracht.

6 gefunden bei www.klassika.info

César Franck lässt in dieser Komposition an die Stelle des traditionellen Gegenübers von Klavier und Orchester eine Auseinandersetzung mit zwei musikalischen Gedanken (der eine dynamisch, der andere lyrisch) treten, an der Soloinstrument und Orchester gleichermaßen beteiligt sind.

Uraufgeführt wurde das Werk – für Francks Verhältnisse überaus erfolgreich - im Rahmen eines Konzertes der von ihm mitbegründeten Société Nationale de Musique am 1. Mai 1885 in Paris.

Häufiger aufgeführt werden und auf CD auch in neueren Aufnahmen vertreten sind einzelne Orgelwerke von César Franck. Das Meisterwerk dieser Kategorie sind die Six pièces pour grand orgue (1860 bis 1862) in denen Franck alle seine genialen Klangvorstellungen von der Orgel in ganz unterschiedlicher Form überwältigend entfaltet.

Im Bereiche der Kammermusik haben das Klavierquintett f-moll (1879), die Violinsonate A-Dur (1886 / Widmungsträger Eugène Ysaye) und das Streichquartett D-Dur (1889) weitere Verbreitung gefunden.

Die Meisterwerke der Chormusik

1879 veröffentlichte César Franck sein bestes Werk - wie er es selbst nannte -: Les Béatitudes (Die Seligpreisungen) für acht Solisten (S, Mez, A, T, T, Bar, B, B) bis zu achttimmigen (gemischten, Doppel-, Frauen- und Männer-) Chor, großes Orchester und Orgel.

Für den frommen katholischen Komponisten war die Bergpredigt aus dem Matthäus-Evangelium Mittelpunkt seines Glaubens und seiner Ethik.⁷ Er arbeitete zehn Jahre (von 1869 bis 1879) an der Vertonung der Seligpreisungen nach Matthäus Kapitel 5, Verse 3 – 12.

Als *Libretto* wählte er nicht den Original-Bibeltext. Freunde hatten ihm als Text-

dichterin Madame Joséphine Blanche Colomb empfohlen. Sie war eine Anhängerin der „Herz-Jesu-Bewegung“⁸, die in Frankreich damals in der Kulturszene sehr dominant war. Madame Colomb lieferte einen schwachen Text, den sie am Evangeliumstext entlang in schwärmerischem Französisch neu erfand.

Die *Handlung* besteht aus einer Reihe von Szenen mit beherrschendem Inhalt. Handelnde Personen sind: Raffgieriger, Sklaven, Leidtragende, Tyrannen, Heiden und Pharisäer, die Friedfertigen, ein Choeur céleste (Himmelschor), der Todesengel, der Engel der Vergebung, der Satan, die Mater dolorosa und immer wiederkehrend die „Vox Christi“.

César Franck erfand die zu den Szenen passenden unterschiedlichsten musikalischen Motive und Ausdrucksformen mit erweiterter Harmonik. Ein vielfältig moduliertes Christus-Leitmotiv zieht durch das ganze Werk. Den Einsatz der Instrumente, des Chores und der Solisten steigert er von Anfang bis Ende. Für die acht Teile - entsprechend den acht Seligpreisungen - stellt er immer wieder neue musikalische Formationen aus Solisten, unterschiedlich besetzten Chören und den Instrumenten zusammen. Seine musikalischen Einfälle sind grenzenlos und scheuen auch genial eingesetzte Anklänge oder Zitate an seine musikalischen Vorbilder wie Meyerbeer, Wagner und Liszt nicht. Erst am Ende des Werkes kommt seine geliebte große Orgel als klangliche Steigerung hinzu. In dem ins Gewaltige gesteigerten Schluss zitiert César Franck das Klavierkonzert in Es-Dur von Franz Liszt, als Huldigung an den verehrten Meister.

⁸ Architektonisches Sinnbild dieses „Kultes“ ist der 1873 begonnene Bau der Kirche Sacre Coeur auf dem Montmartre in Paris. Siehe dazu auch die Ausführungen zur Herz-Jesu-Bewegung im Abschnitt „Die politischen Verhältnisse in Frankreich und ihr Einfluss auf Leben und Werk César Francks“ 2. Folge in NeueChorszene 1/12 S.47 (www.musikvereinsduesseldorf.de/pdf/nc/NC1_13.pdf)

⁷ Siehe Literaturverzeichnis Nr.6 S. 299

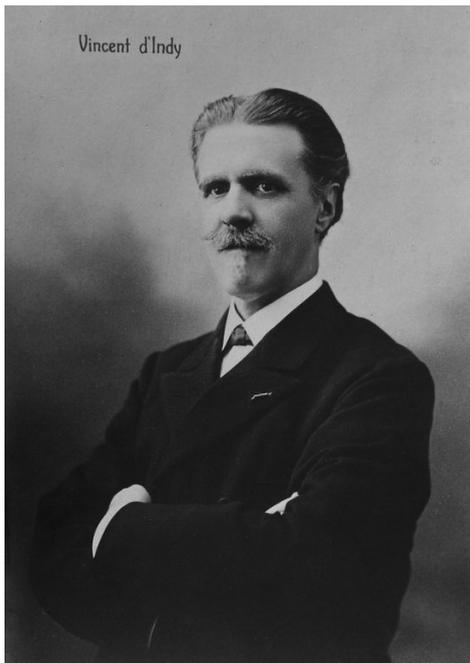
Die Rezeption des Werkes beginnt mit einem Desaster. Bei einer Erstaufführung im privaten Kreis übernahmen 20 Studenten den Gesangspart einschließlich der Chöre. Den Orchesterpart wollte Franck selbst auf dem Klavier spielen. Da er sich aber tags zuvor die Hand verstaucht hatte, musste sein Schüler Vincent d'Indy einspringen. Gleichzeitig fand an anderem Orte die Uraufführung einer Operette statt. Die meisten geladenen Gäste sollen es vorgezogen haben, diese Veranstaltung zu besuchen. Bei einer Aufführungsdauer von 2 Stunden und ca. 15 Minuten waren am Ende der Seligpreisungen nur noch zwei Besucher anwesend.

Mit der vollen Besetzung wurden am 30.1.1887 bei einem von Schülern und Freunden veranstalteten „César-Franck-Fest“ im Cirque d'hiver die dritte und achte Seligpreisung aufgeführt, die der Komponist selbst dirigierte. Dieser Umstand war aber nicht von Vorteil, da Franck die Dirigiererfahrung völlig fehlte. So war die Aufnahme durch das freundlich gestimmte Publikum zurückhaltend.

Erst 1893 wurde das gesamte Werk in Dijon erstmals öffentlich dargeboten.

„Die Seligpreisungen“ sind es gewiss wert, öfter zu Gehör gebracht zu werden. Allerdings sollten einige Voraussetzungen erfüllt sein: Es bedarf eines qualifizierten großen Orchesters, eines leistungsfähigen Chores, ausgewählter Solisten (eine Tenorpartie erfordert einen ausgezeichneten Sänger des italienischen Faches, eine Basspartie muss mit einem „schwarzen“ Bass besetzt werden, wie ihn Sänger aus den slawischen Ländern besitzen). Um eine überzeugende Darstellung des umfassenden Werkes verwirklichen zu können bedarf es einer ausreichend langen Probezeit.

Günstig wäre auch ein informiertes, eingestimmtes, kurzum ein erwartungs-



Vincent d'Indy (1895)

Postkarte (Internet)

volles Publikum, das die musikalischen Schönheiten des Werkes trotz seiner Länge (nicht Längen) und trotz der Schwächen des Textes genießen kann und will.

Ein Festival oder ein Sonderkonzert für französische Chormusik wären wohl die gegebenen Anlässe, bei denen „Die Seligpreisungen“ von César Franck realisiert werden könnten und ganz gewiss auch bei Publikum, Fachwelt und Kritik einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen würden.

Auch musikalisch stark aber viel leichter zu realisieren ist César Francks „Psalme CL“ (Psalm 150) mit dem französischen Bibeltext. Die 1884 herausgegebene Auftragskomposition entstand zur Einweihung der neuen Orgel in der Pariser „Institution des jeunes Aveugles“ (Blinden-Internat). Bis zu seinem Lebensende leitete Franck dort die musikalische Ausbildung. Das Werk erfordert ein großes romantisches Orchester

und einen vierstimmigen Chor (bei relativ einfacher Schreibweise).

Das fünfminütige, schwungvolle Stück könnte gut zu Beginn eines jeden Konzertprogramms mit festlicher Musik darboten werden.

Ganz im Geiste César Francks, der auch um die Aufführungsmöglichkeit seiner Werke ringen musste, sind im Carus-Verlag zur Darbietung mit kleinerer Besetzung eine Ausgabe für Chor, Streicher und Orgel mit Harfe und Schlagzeug sowie eine Ausgabe nur für Chor und Orgel erschienen.

Zwei Meisterwerke aus der Zeit, als César Franck seinen eigenen künstlerischen Weg zu beschreiten begann, sollen noch erwähnt werden:

1. Am 14. 8.1859 vollendete César Franck laut eigenhändiger Signatur seine Komposition „Sept paroles du Christ en Croix“ (Die Sieben Worte Christi am Kreuz) nach lateinischen Texten des Alten und Neuen Testaments. Die Besetzung besteht aus vier Solisten (S, T, Bar, B), vierstimmigem gemischten Chor und großem Orchester mit Cello-Solo.

Die Musik ist noch im Stile der französischen Kirchenmusik in der Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben. Aber schon hier ist Franck ein Meister in der Bildung verschieden zusammengestellter Formationen aus Solisten, Chor und Orchesterinstrumenten zur wechselvollen Schilderung des Inhaltes. Anders als Heinrich Schütz und Joseph Haydn, die die sieben Aussprüche Jesu in seiner Todesstunde ebenfalls vertont haben, stellt Franck seinem Werk einen Prolog voran - einen Klagegesang für Sopranoli zur Einstimmung auf die Passion - und ergänzt die Worte Jesu mit erläuternden Texten aus dem Alten und Neuen Testament.

Es ist nicht bekannt, ob das Werk zu Lebzeiten César Francks aufgeführt worden ist.

Das Originalmanuskript konnte 1954 von der Universitätsbibliothek Lüttich aus privater Hand angekauft werden. Die erste sicher nachgewiesene Aufführung fand 1977 in Geislingen an der Steige statt.

2. 1860 entstand die am 2. April 1861 in Ste. Clotilde Paris (wo César Franck als «organiste titulaire» angestellt war) uraufgeführte „Messe à trois voix pour soprano, ténor et basse avec accompagnement d'orgue, harpe, violoncelle et contrebasse“. Die Messe hat Franck danach mehrmals umgearbeitet, auch in eine Fassung mit großem Orchester, zwei Harfen und Orgel. In eine Druckfassung von 1872 schob Franck eine Tenorarie mit dem lateinischen Text „*Panis angelicus*“ als Communio-Satz ein, die als Bravourstück für Tenor breiten Eingang in die Konzertliteratur gefunden hat.⁹

Die Musik knüpft an die Wiener Messtradition an, zeigt aber schon eigene Merkmale unter dem Einfluss von Luigi Cherubini, der zu Francks Studienzeit Direktor des Pariser Konservatoriums war.

Der Chor (S, T, B) ist der Hauptträger der Messe. Die Solisten werden nur gering beschäftigt. Die Dreistimmigkeit des Chores ist für die französischen Kompositionen dieser Epoche nicht ungewöhnlich (öfter fehlt allerdings eine tiefe Männerstimme). Die Komponisten mussten dem Umstand Rechnung tragen, dass zur Aufführung vielstimmiger Chorkompositionen geeignete Ensembles nicht zur Verfügung standen.

Sinfonische Dichtungen

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Gattung der Sinfonischen Dichtungen entwickelt. Angeregt von Hector Berlioz entstanden diese Programmsinfonien nach literarischen Vorlagen – ohne Worte, also eigentlich nicht als

⁹ Z.B. Roberto Alagna, Geistliche Gesänge, EMI France

Chormusik. Verwendet wurden Originaltexte oder von einem Librettisten oder dem Komponisten selbst nachempfundene neugeschriebene oder zusammenfassende Texte. Die Musik charakterisierte das Geschehen oder die Gefühlszustände. Das „Programm“ der sinfonischen Dichtung wurden den Konzertbesuchern vor den Aufführungen zum besseren Verständnis schriftlich in die Hand gegeben. Franz Liszt hat in dieser Gattung bahnbrechende Orchesterwerke hervorgebracht.

Aber auch César Franck schrieb sechs Sinfonische Dichtungen. Mit den beiden, die zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurden, konnte er sogar einige der wenigen Erfolge erringen.

Neben „Le chasseur maudit“ (Der verfluchte Jäger - 31. 3. 1883) gehörte „Psyché“ zu diesen erfolgreichen Kompositionen.



César Franck, Paris - Skulptur von Alfred-Charles Lenoir - Bild: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_a_Cesar_Franck.jpg

Literaturverzeichnis

A. Leben und Werk

Biografie:

1. Maurice Kunel, César Franck, L'homme et son oeuvre, Bernard Grasset, Paris, 1947

Lexika:

2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Digitale Bibliothek 60 Berlin, 2001
3. Das Große Buch der Musik, Herder Freiburg i. Br., 1962
4. Meyers Taschenlexikon Musik, Bibliographisches Institut Mannheim, 1984

Kompendien:

5. Harenbergs Kulturführer Konzert, Meyers Lexikonverlag Mannheim, 2007
6. Harenbergs Chormusikführer, Harenberg Dortmund, 1999

Internet-Recherche:

7. César Franck, www.wikipedia.org
8. Biografie César Franck, www.klassikakzente.de
9. César Franck, <http://portraits.klassik.com>
10. Vincent d'Indy, <http://de.academie.ru>
11. Anton Reicha, <http://de.wikipedia.org>
12. Notre-Dame-de-Lorette, <http://de.wikipedia.org>
13. Ste.-Clotilde, <http://de.wikipedia.org>
14. Sacre-Coeur de Montmartere, <http://de.wikipedia.org>

B. Geschichte:

15. Jean Tulard, Frankreich im Zeitalter der Revolutionen, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1989
16. Francois Caron, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1991
17. Wolfgang Schmale, Geschichte Frankreichs, Verlag Eugen Ulmer, Stuttgart, 2000

Internet-Recherche:

18. Aachen, <http://de.wikipedia.org>
19. Belgien, <http://de.wikipedia.org>
20. Neutral-Moresnet, <http://de.wikipedia.org>
21. Plombieres, <http://de.wikipedia.org>
22. Drei Grenzen, www.trois-frontieres.de

C. Speziell zur Nationalität César Francks

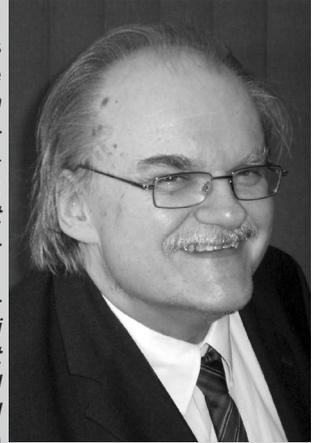
23. Christiane Strucken-Paland, Franck als nationales Streitobjekt - Peter Jost (Hrsg.): César Franck - Werk und Rezeption, F. Steiner Verlag Stuttgart, 2004

Thomas Schmidt-Kowalski

Zum Tode des romantischen Komponisten und Synästhetikers

von Ursula Eisfeld

Ein Facebook-Austausch zwischen Michael Becker und Thomas Ostermann führte auf die Fährte von Thomas Schmidt-Kowalski und Ursula Eisfelds Dissertation, die 2012 unter dem Titel „*Thomas Schmidt-Kowalski - ein romantischer Komponist an der Wende zum 21. Jahrhundert*“ in der Reihe ‚Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte‘ im Peter Lang Verlag erschienen ist: „*Das vielseitige Schaffen Schmidt-Kowalskis umfasst alle Gattungen außer Oper und Filmmusik. Seine Werke basieren, anders als die der meisten Zeitgenossen, auf einem romantischen Lebensgefühl. Sein Komponieren stützt sich auf seine synästhetische Begabung, bei der Töne hören und Farbensehen gekoppelt sind. Sie ist unabdingbar, um seine Inspirationen zu realisieren und führt zu einem engen Zusammenhang von Thema und Tonart eines Werks.*“ Dankenswerterweise hat Ursula Eisfeld für die *NeueChorszene* eine Zusammenfassung ihrer Arbeit gefertigt. (www.schmidt-kowalski.de)



Thomas Schmidt-Kowalski
Foto: Dieterfritz Arning

1. Familiäre Herkunft und Einstieg in die Musik

Thomas Schmidt-Kowalski starb am 5. Januar 2013 im Alter von 63 Jahren in seiner Heimatstadt Oldenburg. Bis auf die Studienjahre an den Musikhochschulen in Berlin und Hannover hat er sein ganzes Leben in Oldenburg, einer vom 2. Weltkrieg weitgehend verschonten Stadt, verbracht. Da die Mutter nach der Trennung von ihrem Mann allein für den Unterhalt der beiden Kinder sorgen musste, blieb trotz entsprechender Vorbildung - die Mutter hatte vor dem Krieg Klavier gespielt - nur wenig Raum für musikalische Aktivitäten, abgesehen von der Mitgliedschaft seiner Schwester in einem Buchklub, über den man auch Schallplatten mit klassischer Musik beziehen konnte. Hier hörte Schmidt-Kowalski mit 12 Jahren eine Aufnahme der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven mit den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Wilhelm Furtwängler, ein einschneidendes Schlüsselerelebnis für den Jungen. Überhaupt sollte Furtwängler eine bedeutsame Rolle im weiteren Leben von Schmidt-Kowalski spielen.

Spontan beschloss Thomas noch am selben Tag, Komponist zu werden. Was sich hier vielleicht etwas seltsam liest, hatte für den Heranwachsenden entscheidende Folgen. Von seinem Taschengeld erwarb er sich eine Taschenpartitur der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op 55, der ‚Sinfonia Eroica‘ von Beethoven, nur um festzustellen, dass er beim Hören der Aufnahme nach zwei Seiten mit dem Notenlesen nicht mehr mitkam. Also nahm er die Partitur mit in den nächsten Familienurlaub und eignete sich die notwendigen Grundlagen zum Verständnis von Musik autodidaktisch an. Am Ende des Urlaubs konnte er die Partitur lesen und hatte zugleich die Basis für sein weiteres Leben gefunden.

Im Laufe des folgenden Jahres erarbeitete er sich einige der Streichquartette von Beethoven sowie die Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73 von Johannes Brahms, womit dann auch der bewusste Einstieg in eine romantische Gefühlswelt begonnen hatte. Seine Enttäuschung war groß, als er statt eines Klaviers zur Konfirmation ‚nur‘ ein Akkordeon bekam. Dennoch spielte er darauf viel russische Volksmusik, die

er von Schallplatten her kannte und die in ihrer Melancholie seiner damaligen Stimmung am nächsten kam. Er probierte auch erste eigene Kompositionen auf dem Akkordeon aus, stieß aber bald an die technischen und musikalischen Grenzen, die das Akkordeon und seine eigenen, noch eingeschränkten Kenntnisse ihm setzten, und wünschte sich erneut ein Klavier. Daraufhin kaufte die Mutter bereits ein Jahr nach der Konfirmation ein altes Klavier, das noch für die Montage einer Walze vorbereitet war. Das kam allerdings in den Keller, als seine Halbtante Käthe ihm einen gebrauchten Flügel schenkte, auf dem er sich erste pianistische Fingerfertigkeiten und weiteres notwendiges Handwerkszeug zum Umsetzen seiner Klangvorstellungen erwarb. Besonders Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Bruckner waren seine großen klassischen und romantischen Vorbilder, deren Musik seinem Lebensgefühl eher entsprach als die Musik der damals bei jungen Menschen besonders beliebten Beatles oder Rolling Stones.

Wie man sich denken kann, war der junge Thomas schon während seiner Schulzeit, aber auch später, recht einsam und fühlte sich unverstanden. Selbst der Musiklehrer seines Gymnasiums ahnte lange Zeit nichts von der musikalischen Begabung seines Schülers.

2. Der Synästhetiker

Eine weitere Besonderheit kam hinzu, von der während seiner Kindheit und Jugend in seiner Familie niemand etwas wusste: Schmidt-Kowalski war Synästhetiker, d.h. in seinem Fall, dass er gleichzeitig mit der akustischen Wahrnehmung von Tönen Farbvorstellungen hatte, was auch als „coloured hearing“ oder „Farbenhören“ (Chromaesthesia) bekannt ist. Für ihn verband sich mit jedem gehörten oder vorgestellten Ton eine ganz bestimmte Farbe.

Für Schmidt-Kowalski war dieses „Farbenhören“ von frühester Kindheit an etwas Selbstverständliches, von dem er

annahm, dass alle Menschen darüber verfügten. Er erkannte erst viel später, dass er damit eine besondere Fähigkeit besaß, die der Kern seines künstlerischen Schaffens werden sollte.

Schmidt-Kowalski war ein genuiner Synästhetiker. Seine Farbwahrnehmung war individuell und hatte nichts mit genormten Farbskalen gemeinsam. Hier seine Farbskala: c - grau, d - rot, e - weiß, f - pastellblau, g - grün, a - azurblau, h - gelb. Kreuztöne haben in der Regel die jeweiligen Mischfarben mit Goldrand, B-Töne dagegen Mischfarben mit grauer Eintrübung. Auffallend ist, dass die meisten Farben nicht genauer definiert sind. Auch gibt es Abweichungen, die das Fehlen eines systematischen Konzepts deutlich machen.

Da die tonale Vorstellung bei Schmidt-Kowalski immer in Farbe geschah, bezeichnete er sich im eigentlichen Sinne als „Tonmaler“. Partituren waren für ihn Gemälde. Allerdings setzte er keine konkreten Vorstellungen um, wie z.B. ein Gewitter oder Vogelgezwitscher. Versuchte er, die Farben genauer zu definieren, entsprachen sie nicht mehr seiner Vorstellung. Sie entzogen sich einer genaueren physischen Konkretisierung und sprachlichen Definition. Die von ihm wahrgenommenen Farbklangvorstellungen gingen in ihrer Flächigkeit hin zur Landschaft, ohne aber konkret zu sein. Vor allem waren sie an bestimmte Gefühle gebunden. Diese Farbklang-Vorstellung als Ausdruck seiner Empfindung mit seiner Musik hörbar zu machen, war das von Schmidt-Kowalski angestrebte Ziel.

Das „Farbenhören“ erklärt auch, warum Transpositionen für Schmidt-Kowalski ein Gräuelfeld waren: die Töne passten nicht mehr zu seinen Farbvorstellungen.

Natürlich kann man die Noten transponieren, wie er es bei einigen seiner Lieder auf Bitten der Sänger auch getan hat, aber für ihn klangen sie falsch, da sie nicht mehr mit der ursprünglichen Idee und Farbvorstellung übereinstimmten.

3. Studienjahre und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit

1971 nahm Thomas Schmidt ein Kompositionsstudium an der Hochschule der Künste in Berlin auf. Unter Frank Michael Beyer setzte er sich auch mit dodekaphonischer sowie experimenteller Avantgarde-Musik auseinander. Als Student machte er erste Experimente in bitonaler Komposition, musste jedoch feststellen, dass ihm diese Musik überhaupt nicht lag. Seine Farbvorstellungen ließen sich bei solcher Musik nicht zu einem für ihn befriedigenden Farb-Klangbild kombinieren. Besonders atonale Musik bedeutete für ihn „das Ausgießen eines Farbeimers“; er wollte sich nicht zum „Handlanger auf dem Weg in den atonalen Super-Gau“ machen lassen (Zitat Schmidt-Kowalski). So war die Musik der Avantgarde für ihn ohne seelischen Gehalt.

Da sich der angehende Komponist in der Avantgarde-Musik jedoch überhaupt nicht wiederfinden konnte, wechselte er zum Wintersemester 1972/1973 an die Hochschule für Musik und Theater in Hannover zu Alfred Koerppen, um dort ein musikpädagogisches Studium aufzunehmen. Er belegte außer Komposition die Fächer Didaktik und Methodik des Musikunterrichts, Musikgeschichte, Musiktheorie, Chorleitung, Klavierunterricht, Gesang und Kontrabass. Er stellte sich einem breiteren Publikum mit eigenen Kompositionen im Rahmen von Hochschulkonzerten und erhielt wohlwollende Kritiken, nicht ohne den Hinweis auf seine Traditionsgebundenheit bei gleichzeitiger Anerkennung von interessanten Zusammenklängen.

Alfred Koerppen ließ Schmidt gewähren, obwohl ihm seine Musik „schillernde Rätsel“ waren (Zitat Schmidt-Kowalski).

Thomas Schmidt fing an, einen eigenen Kompositionsstil zu entwickeln, der dem vorherrschenden Trend der Neuen Musik völlig entgegen lief. Er suchte nach „Herzblut in der Musik, nicht nach Kopfmusik“, wie er einmal sagte. So durchlebte er in jenen Jahren nach eigenen Worten eine weitere Phase des Unverstandenseins.

Nach Abschluss seines Studiums im Frühjahr 1979 beschloss er, als freier Komponist zu arbeiten. Er begann, seinen eigentlichen musikalischen Ideen nachzuspüren und sie, losgelöst von seinen Erfahrungen an den Hochschulen, zu verwirklichen. Von nun an belegte er die fertigen Werke mit Opuszahlen, zurückgreifend bis 1977.

Von Hannover ging Schmidt-Kowalski zurück nach Oldenburg und nahm zur Absicherung seiner materiellen Existenz eine Stelle als Klavier- und Kompositionslehrer an der Musikschule in Cloppenburg an, die er bis 2011 innehatte. Außerdem erteilte er lange Zeit privat Klavierunterricht im Kreis Oldenburg.

Inzwischen hatten sich seine Ansichten über Musik deutlich herauskristallisiert. In der Zeitschrift „Neue Sinnlichkeit“ formulierte er 1981 sehr deutlich seinen damaligen Standpunkt, den man schon als künstlerisches Credo bezeichnen kann: „Nichts anderes als das Leben selbst, als die Summe aller bisherigen Erfahrungen, hat mich zur Tonalität geführt, welche ich als junger Mensch experimentell aufgegeben hatte, wie viele andere auch,...“. Zur Frage der Tonalität äußerte sich Schmidt-Kowalski folgendermaßen: „Wenn Tonalität wirklich ‚verbraucht‘ wäre, würde sich mit Sicherheit kein Mensch mehr tonale Musik, ob alte oder neue anhören! Auch die Behauptung, dass das nur Hörgewohnheiten seien, ist doch unbeachtlich, da es offenbar kein Bedürfnis nach einer „neuen“ Tonsprache gibt. Für mich ist Tonalität ein Urphänomen wie der blaue Himmel oder ein Sonnenaufgang usw., also Phänomene, deren Wirkung nicht verbrauchbar sind.“

In das Jahr 1986 fiel die Festlegung seines Künstlernamens Thomas Schmidt-Kowalski in Zusammenhang mit dem Eintritt in die GEMA, die ihm einen Künstlernamen empfahl, der anders als nur Schmidt lauten sollte. Darum wählte er als Zusatz Kowalski (Deutsch: der Schmied), den Mädchennamen seiner Mutter und erklärte die Verbindung beider Famili-

ennamen zu seinem Künstlernamen, mit dem er von da an seine Werke signierte, auch wenn das anfangs noch nicht konsequent geschah.

4. Der Komponist

Eine Frage, die immer wieder gestellt wird, ist die nach dem Woher der musikalischen Einfälle. Das Entscheidende war dabei die Inspiration, sie entführte den Komponisten quasi in eine Art Anderwelt, in der er mit viel Kraft und Energie die richtige Musik zu seinem Thema entwickeln konnte. Als Erstes erschien stets die Farbe zusammen mit der Tonart, dann oder auch zugleich folgte das Thema. Beides war Teil der Inspiration. Ein Einfall umfasste zugleich auch den Umfang, Instrumentation, Form und Rhythmus, ganz gleich ob Klavierfantasie, Sinfonie oder Messe. Es war kein tranceähnlicher Zustand, wie er gelegentlich von anderen Künstlern bekannt ist, sondern Schmidt-Kowalski empfand sich in diesem Zustand als besonders wach. „Wenn ich die Inspiration habe, bin ich wie ein Magier. Was ich anfasse, wird zu Gold.“ Das Thema mitsamt den Harmonien wurde sofort schriftlich in einem Skizzenbuch festgehalten und einmal überschlafen. Danach entwarf er eine erste flüchtige Skizze zur Dramaturgie des Stückes, die wiederum vom Charakter des Themas bestimmt war und stieg dann sehr schnell in die Instrumentierung ein, bei der er auch die Lage der jeweiligen Instrumente hörte. Sämtliche Noten schrieb er taktweise sofort ins Reine. Überhaupt waren ihm Orchesterpartituren am liebsten, da sie mit seiner synästhetischen Begabung des Farbklanghörens zusammenhingen. Einen Klaviersatz zu schreiben bereitete ihm nach eigener Aussage größere Schwierigkeiten als eine Orchesterpartitur mit 24 Systemen, da ihm eigentlich die Klangfarben fehlten. Das Klavier war für ihn nur ein Behelf, die Orgel der Ersatz für ein Orchester. Diese Einstellung erklärt auch die sinfonische Anlage mancher Klavier- bzw.

Orgelwerke. Die Farbtöne und Farbschichtungen entsprachen im Idealfall genau seinen Empfindungen. Sie waren für ihn keine mentalen Konstrukte wie z.B. der so genannte ‚mystische Akkord‘ von Alexandre Skrjabin. Die Inspiration und damit die Melodiebildung ist von der Farbgebung bestimmt, d.h. bestimmte Harmonien sind bei Schmidt-Kowalski eher durch ihre Farben als durch ihre Funktionen zu erklären. Akkorde sind durch die Farbschichtungen, die Schmidt-Kowalski sah, vorgegeben. Klänge in hohen Lagen erscheinen entsprechend seinen Farbvorstellungen in lichten, hellen Farben, tiefe Klangräume in den entsprechenden dunklen Farben. Dazwischen gibt es eine „satte Mittellage“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Harmonische Wechsel bedeuteten für ihn zunächst Farbwechsel, die wichtiger waren als die Fortsetzung des harmonischen Gestus. Jede musikalische Idee hatte also zunächst eine bestimmte Farbe, deren Wechsel einen Harmoniewechsel bedingte.

Schmidt-Kowalskis Musik ist Bekenntnismusik. Er wollte seine persönliche Sicht der Dinge dieser Welt mitteilen, seine Sehnsucht nach einem spirituellen Zentrum, seine Suche nach größeren Zusammenhängen. Je älter er werde, umso mehr werde er zum Mystiker, der mythologische Themen aktualisieren will, erklärte er in einem Interview, befragt nach weiteren Kompositionsplänen.

Es gibt in Schmidt-Kowalskis Musik zahlreiche Anklänge an große Komponisten der klassisch-romantischen Vergangenheit, was ihm von Kritikern immer wieder vorgeworfen wird. Interessant daran ist, dass diese Anklänge keine Zitate sind, sie sind sozusagen „Grüße an die großen Meister“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Mit diesen an Bekanntes erinnernden musikalischen Formulierungen werden in Schmidt-Kowalskis Augen Bedürfnisse der Menschen nach Halt und Zusammenhängen bedient, jedoch nicht im Sinne sentimentaler Rückwendung.

5. Auswirkungen der Synästhesie im Schaffen von Schmidt-Kowalski

Ende der siebziger Jahre, etwa ab op. 7, gelang es Schmidt-Kowalski, sich von den Einflüssen der Hochschule zu befreien, was für ihn bedeutete, endlich so zu komponieren, wie es ihm seine Inspirationen eingaben. Er entschloss sich, von da an eindeutig tonal zu komponieren, um authentisch zu bleiben. Ein Blick in Schmidt-Kowalskis Werkverzeichnis zeigt, dass die überwiegende Anzahl der Werke eine Tonartangabe trägt.

Dur und Moll haben für Schmidt-Kowalski eine besondere Polarität, sie verhalten sich für ihn zueinander wie Sonne und Mond. Dur entspricht demnach dem direkten Strahl der Sonne, Moll dem geliehenen, indirekten Licht des Mondes. Schmidt-Kowalski wendet auch die Bezeichnungen männliches Prinzip für Dur und weibliches Prinzip für Moll an, wie sie sich z.B. bei Robert Schumann finden. Diese Polarität hat für Schmidt-Kowalski zugleich symbolhaften Charakter: Moll bezeichnet er als „unerlöst“, es strebt nach Dur. Die drei Möglichkeiten zur Bildung einer Molltonleiter sind für ihn ein weiterer Hinweis darauf, wie instabil das Mollgeschlecht ist. Der bei Schmidt-Kowalski in der Regel zu findende gleichnamige Dur-Schluss eines in einer Molltonart geschriebenen Satzes oder Werks kommt nicht unvorbereitet, sondern kündigt sich bereits im Verlauf des Stückes an und kennzeichnet jenes Streben nach Dur.

Eine geringere, wenn auch nicht ganz zu vernachlässigende Rolle scheint die jeweilige Stimmung des Komponisten zu spielen. Allein unter den ersten Werken sind 13 in Moll geschrieben und nur vier in Dur. Drei der frühen Werke sind ohne Tonartangabe, noch vor dem Entschluss, sich endgültig zur Tonalität zu bekennen, geschrieben. Die frühen, in Moll geschriebenen Werke sind auch Ausdruck der düsteren Stimmung, in der sich Schmidt-Kowalski in jenen Jahren befand. Danach überwiegen Kompositionen in einer Durtonart bzw. finden sich in einer Molltonart geschriebene Werke nur in größeren Abständen.

6. Stationen kompositorischer Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung von Chorwerken

Der kompositorische Werdegang bei Schmidt-Kowalski weist mehrere Schaffensperioden auf. Am Anfang stand naturgemäß das Ausprobieren und Beherrschenslernen der musikalischen Form, was zunächst Hand in Hand ging mit der Auseinandersetzung mit seinen großen Vorbildern. Zum Frühwerk (1977-1985/86) zählen die ersten 28 Werke, die überwiegend dem Klavier galten, danach auch der Orgel, sowie kammermusikalischen Streicherkombinationen. Die letzten Kompositionen aus dieser Zeit, op. 21 bis 24, widmen sich zudem der menschlichen Stimme, überwiegend mit Klavier, in den Formen eines Oratoriums, zweier Liederzyklen und einer Meditation.

Zugleich haben diese Werke ein außermusikalisches Programm. Zu seinem Oratorium „Die Suche nach dem verlorenen Land“ op. 21 äußerte sich Schmidt-Kowalski folgendermaßen: „In meinem Oratorium versuche ich, die Gegensätze (gemeint sind Materialismus und Spiritualität in der heutigen Welt, Anm. d. Verf.) durch künstlerisch-musikalische Prozesse aufzulösen. So wird das Gegenwartsdenken mehr in seinen seelischen Folgen für die Menschen betrachtet, die spirituelle Erweckung erscheint als Erlebnisalternative.“ Damit traf er auf eine allgemeinere Glaubenssehnsucht in einem zunehmend säkularisierten Zeitalter und reflektierte zugleich seine eigene Absicht, Bekenntnismusik schreiben zu wollen. Die Gesamtanlage von op. 21 mit zwei Großteilen, mehreren Arien, Rezitativen, Zwischenspielen und Chören orientiert sich zwar an tradierten Vorbildern, wie sie Händel und Haydn hinterlassen haben, doch besteht der ganze zweite Teil aus einem einzigen Satz mit Chor und Orchester, wodurch ein gewisses Ungleichgewicht zwischen den beiden Teilen entsteht. Dabei zeigt sich deutlich das Ringen um die ‚richtige‘ Form.

In der zweiten Entwicklungsphase (1986-1995) kommen größere Orchesterwerke hinzu sowie zunehmend Werke, in denen u.a. Anregungen aus der deutschen romantischen Dichtung umgesetzt werden. In diese Zeit fällt auch die Entstehung der Motette „Der Morgenstern ist aufgedungen“, 1987 (Tempo: Ruhig fließend, 6/8-Takt, 122 Takte). Der Text stammt aus einem ursprünglich weltlichen Lied von 1587, das später in evangelisch geistliches Liedgut aufgenommen worden war, wovon Schmidt-Kowalski jedoch nichts wusste. Er komponierte also eine eigene Melodie zum Text, der ihm von einem Bekannten gegeben worden war. Ungewöhnlich ist die Instrumentalbesetzung, da die meisten Motetten ohne Instrumentalbegleitung angelegt sind. Die Instrumentalisten spielen nicht *colla parte*, vielfach aber homophon. Auch die Gesangsstimmen sind überwiegend homophon angelegt. Die vier Strophen werden von einem Vor- und Nachspiel eingerahmt und durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt. Die 3. Strophe weicht in Melodie und Harmonik von den anderen ab. Tonmalerische Ansätze sind zu erkennen, wenn zu den Worten „Christus im Himmel wohl bedachte“ sechsmal ein zweigestrichenes „Es“ erklingt. Zudem weist die Wahl von Es-Dur als Haupttonart, bei Schmidt-Kowalski die ‚Weihnachtstonart‘, auf den spirituellen Charakter der musikalischen Aussage hin.

Die Werke einer dritte Epoche, Reifezeit genannt, entstanden etwa von 1996 bis 2003/4. Hierzu sind u.a. die Sinfonien Nr.2, op.57, Nr. 3, op. 67 sowie Nr. 4, op. 96 zu zählen.

Die literarischen und künstlerischen Anregungen sind mittlerweile weit gestreut, so z.B. durch Victor Trub, einen Schriftsteller und Dichter („Melodram“ op. 40) neben Friedrich Nietzsche („Das Feuerzeichen“ op. 56), später Oscar Wilde („Klavierfantasie Dorian Gray“ op. 62), Michelangelo („Die Brücke über die Zeit“ op. 78) oder auch die Brüder Grimm („Fantasie nach dem Märchen Joringel und Jorinde“ op. 90).

Instrumental fällt der zunehmende Einsatz von Bläsern, vor allem Blechbläsern auf. Die Blechblasinstrumente werden zum geeigneten Transportmittel für das Hymnische, Feierliche, Erhabene im Sinne einer Gottesverehrung, die thematisch bei Schmidt-Kowalski zunehmend an Bedeutung gewinnt. Charakteristisch dafür ist die Fantasie für symphonisches Blasorchester und gemischten Chor nach dem Gedicht „Gesang der Geister über den Wassern“ von Johann Wolfgang von Goethe, op. 91, im Jahre 2002/2003 (Allegro Moderato, As-Dur, 4/4-Takt, 226 Takte). In einem Kommentar zu den Chorproben heißt es, dass die anfängliche Skepsis des circa 80 köpfigen Projektchores in „schwärmerische Euphorie“ umschlug.

Die je nach Textausgabe fünf oder sechs Strophen sind in sinfonisch angelegte Instrumentalabschnitte mit wechselnden Tonarten eingebettet. As-Dur ist die harmonische Klammer, die fast genau in der Mitte noch einmal bestätigt wird. Die ausgewählten Tonarten basieren auf Tönen der As-Dur-Tonleiter und dürften vor allem mit der üblichen Stimmung der Blechblasinstrumente zusammenhängen. Die homophon gestalteten Chorteile kontrastieren reizvoll mit der Anlage der sinfonisch besetzten Bläserstimmen. Ein beziehungsreiches Wort-Ton-Verhältnis unterstreicht den „hymnisch-pathetischen Stil“ des Gedichts. Die Vertonung ermöglichte Schmidt-Kowalski erneut die musikalische Bestätigung einer für ihn ganz wichtigen Aussage, dass nämlich die Seele des Menschen ständig um ein spirituelles Zentrum kreist und nur dort wirklich zu Hause ist.

Chorisches Hauptwerk dieser Epoche aber ist die zwischen 2001 und 2009 entstandene Missa in c-Moll für Orgel bzw. Orchester und Chor, op.85. Die Messe war ein Auftragswerk der Oldenburgischen Landschaft zur Verabschiedung und dem 75. Geburtstag des Weihbischofs von Vechta, Dr. Max-Georg Freiherr von Twickel. Die Uraufführung geschah noch ohne Credo und nur mit Orgel, was einer älteren Tradition des Ordinariums (Ende des 19. Jhs.) entspricht.

T. 2
A gnus De i, qui tol lis pec

mf

T. 11
f

T. 22
ff

N.B. op. 85, Agnus Dei, Sopraneinsätze, 1. Teil

mf

Schmidt-Kowalski: Agnus Dei aus der Missa in c-Moll op. 85

Das Werk hatte große Bedeutung für Schmidt-Kowalski, war er doch bereits als Kind sehr beeindruckt von Ludwig van Beethovens „Missa Solemnis“ und wollte, seit er sechzehn Jahre alt war, eine Messe schreiben.

Harmonisch bildet c-Moll die Klammer für das Gesamtwerk. Der Dualismus von Dur und Moll bei Schmidt-Kowalski wirkt sich auch hier aus, wenn sich am Ende des „Kyrie“ und des „Agnus Dei“ c-Moll zu C-Dur wandelt. Die Stimmung des geheimnisvoll klingenden Kyrie weicht einem strahlenden F-Dur im „Gloria“. „Kyrie“, „Gloria“ und „Sanctus“ bleiben durchgehend in ihrer jeweiligen Tonart. Das „Credo“ steht in der vom Komponisten selten gebrauchten Haupttonart As-Dur, für Schmidt-Kowalski mit der Vorstellung von Advent und Erwartung eines Neuanfangs verbunden. Die im „Credo“ durchlaufenden Tonarten lassen keine Zusammengehörigkeit im Sinne eines Schemas erkennen. Deutlich wahrnehmbar im Gesamtwerk sind immer wieder die Stimmungswechsel, die durch Harmonik, Tempo, Dynamik und Instrumentierung erreicht werden. Schmidt-Kowalski will mit dieser Messe die Menschen in ihrem Inneren erreichen, ganz im Sinne Beethovens, der über den ersten Satz seiner „Missa Solemnis“ schrieb: „Von Herzen - möge es wieder zu Herzen gehen“. Leidenschaftlich verkündet Schmidt-Kowalski hier sein Gottesbild von einem spirituellen Zentrum, das nicht nur für ihn selbst Verpflichtung und Ziel des Daseins sein sollte.

Dass dieses Thema den Komponisten nicht losgelassen hat, zeigt sich auch in der um Posaunen und Pauken erweiterten Fassung für großes Orchester, die im November 2009 mit großem Erfolg in Schmidt-Kowalskis Heimatstadt Oldenburg aufgeführt worden ist.

7. Zusammenfassung

Das vielseitige Schaffen Schmidt-Kowalskis umfasst alle Gattungen außer Oper, Pop- und Filmmusik. Seine Werke sind ohne Vorkenntnisse und ohne

Erklärungen zu verstehen. Was Schmidt-Kowalskis Werke außerdem von anderer zeitgenössischer und verständlicher Musik unterscheidet, ist ihre Bezogenheit auf ein in der Romantik gründendes Weltbild.

Schmidt-Kowalskis Lebens-auffassung ist zusätzlich durch seine synästhetische Begabung gestützt, durch die bei ihm zwei bei den meisten Menschen getrennte Sinneswahrnehmungen gekoppelt sind. So setzt er die Klangfarben der Instrumente bewusst zur Umsetzung seiner synästhetischen Farbtonvorstellungen ein.

Von daher bezieht sich Romantik bei Schmidt-Kowalski auf eine Urerlebnisfähigkeit des Menschen, die nicht an eine bestimmte Epoche gebunden und auch nicht verbrauchbar ist. Romantik ist untrennbar mit seinem Leben verbunden. Erlebbarer Romantik zu schaffen ist sein Ziel.

Die zunehmende Aufmerksamkeit, die Schmidt-Kowalskis Werke erfahren, hängt vielleicht auch mit vermehrten Ängsten in der gegenwärtigen Zeit zusammen. Bereits in seinem „Credo“ von 1981 hat Schmidt-Kowalski geschrieben: „So hat mich meine ‚Lebensschule‘ zu der Ansicht geführt, dass ich den Spannungen und Problemen der Zeit nicht noch welche in der Musik hinzufügen möchte, sondern ihnen etwas entgegensetzen will, was vielleicht ‚Heilendes‘, ‚Aufbauendes‘ in die Welt bringen kann“. Es wird keine weiteren Werke mehr geben. Thomas Schmidt-Kowalski starb am 5. Januar 2013.

Robert Schumann - mit Erik, Ken und Mark -

Namen mit Klang - in Düsseldorf und international

von Georg Lauer

Wer diese Zeitschrift in Händen hält, kennt Robert Schumann, insbesondere wenn er in der Schumann-Stadt Düsseldorf beheimatet ist und in den Tonhallenkonzerten der Düsseldorfer Symphoniker immer wieder Werke des ehemaligen Städtischen Musikdirektors zu Gehör bekommt. Erwirbt er dann bei einem solchen Konzertbesuch auch noch ein Programmheft und wirft nach dem Studium der Werke auch noch einen Blick in die Besetzungliste des Orchesters, dürfte beim ein oder anderen das Erstaunen nicht gering sein bei der Entdeckung, dass auch bei den 2. Violinen der Name *Robert Schumann* gelistet ist! Wir sind der Namensvetternschaft auf den Grund gegangen, und zwar so:

Wer den Namen „Robert Schumann“ googlet, hat in Nullkommanix 6 Mio. Ergebnisse! Aber: keines von diesen beschäftigt sich mit der bei den Düsseldorfer Symphonikern real existierenden Person!

Da liegt es natürlich einfach näher, sein Glück über den Eintrag: http://www.tonhalle.de/instrumente/2_violine zu versuchen, wo die Orchestermitglieder instrumentenweise gelistet sind. Und tatsächlich, in der 14 Namen starken unalphabetisch gelisteten Aufstellung der 2. Violinen taucht *Robert Schumann* an sechster Stelle auf. Die Namen kann man hier anklicken, und dann entdeckt man unterschiedlich gestaltete Beiträge, mit und ohne Foto, kurze: „*Die Biographie erscheint zu einem späteren Zeitpunkt.*“ oder ausführliche, wenn es sich um eine Personendarstellung der Rheinischen Post handelt, die vor Jahren ihre regelmäßige Serie „Unsere Symphoniker“ startete.

Der Eintrag für Robert Schumann ist - ohne Bild - knapp wie folgt formuliert:

Robert Schumann, geboren in Bukarest, studierte an der Musikhochschule Köln und Düsseldorf bei M. Jelinek, I. Scheerer und Sandor Vegh. In Kammermusik wurde er von G. Kehn und dem Amadeus-Quartett ausgebildet. Seit 1981 ist er Mitglied der 2. Violinen bei den Düsseldorfer Symphonikern.

Das war uns natürlich zu wenig, wir wollten dieses - noch gesichtslose Profil

- lebhaftig kennenlernen, mit Hilfe der Violistin Ludmilla Matters aus der Violafraktion gelang dies umstandslos in kürzester Zeit.

Bei einem ersten Kontakt Mitte Mai vor dem Beginn einer Orchesterprobe gelingt es Robert Schumann sofort, unsere Aufmerksamkeit umzulenken auf den internationalen Streichquartett-Wettbewerb in Bordeaux, bei dem - in der deutschen Presse noch weitgehend unbeachtet - wenige Tage zuvor ein deutsches Streichquartett einen ersten Preis errungen hatte!

Warum in aller Welt dieses „Ablenkungsmanöver“? Weil es sich um das „Schumann-Quartett“ handelt, und bei Nennung der Mitgliedernamen Erik, Ken und Mark Schumann sofort klar wird, woher dieses Musikerensemble seinen Namen herleitet! Es sind drei Söhne des Mitglieds der Düsseldorfer Symphoniker Robert Schumann!

Wenn das nicht - bis zum nächsten Pausengespräch - eine weitere Internetrecherche wert war!

Da wir nun wussten, wie Namensvetter Schumann heute aussieht, fahndeten wir als nächstes nach einem Foto von Robert. Die aussichtsreichste Plattform hierfür bildet natürlich der Flickr-Fundus der Tonhallen Hausfotografin S. Diesner¹.

¹ Wir wurden schnell fündig - siehe Fotos nächste Seite! Googlen Sie auch einfach mal „flickr Diesner“ und Sie werden Augen machen und finden!



Robert Schumann im Orchester der Düsseldorfer Symphoniker, dem auch Mario Venzago applaudiert
Foto: Susanne Diesner



Robert Schumann nach einem Tonhallenkonzert und getaner Arbeit im Grünen Gewölbe mit Gattin und Sohn Mark
Foto: Susanne Diesner

Den nächsten Sucherfolg konnten wir bei WIKIPEDIA² verbuchen. Hier lasen wir: *Das Schumann Quartett ist ein 2007 in Köln gegründetes deutsch-estnisches Streichquartett bestehend aus den drei Brüdern Erik, Ken (Violine) und Mark Schumann (Violoncello) sowie der Bratschistin Liisa Randalu. Es beruft sich in seiner Namensgebung nicht nur auf den Komponisten Robert Schumann, sondern vor allem auch auf den Familiennamen der drei Schumann-Brüder.*

Ausführlich kann man sich hier über Ausbildung, Konzerte, Kammermusikpartner, Aufnahmen, Auszeichnungen und Preise, über die Mitglieder und weiterführende Weblinks informieren. Gleich der erste führt auf die Homepage des Quartetts.³

Hier findet man neben „News“ natürlich die Biografien der Quartettmitglieder, eine Übersicht über das Repertoire, den obligatorischen Pressespiegel und unter „Media“ auch ein Portrait-Video, in dem die Künstler anlässlich eines Konzertauftritts Auskunft über ihre musikalische Herkunft und den bisherigen Werdegang geben. Das Video wird zusätzlich mit englischen und japanischen (!) Untertiteln bereitgestellt. Wenn man es gesehen und gehört hat, weiß man warum.

² http://de.wikipedia.org/wiki/Schumann_Quartett

³ <http://www.schumannquartett.de/>

Damit nun nicht jeder gleich zu seinem Rechner rennt, stellen wir Ihnen die Mitglieder des 2007/9 gegründeten Quartetts hier einmal kurz vor:

Erik Schumann⁴, Violine, wird 1982 als Sohn deutsch / rumänisch-japanischer Eltern in Dormagen bei Köln geboren. Ersten Violinunterricht erhält er ab 1986 an der Suzuki Schule in Düsseldorf. Entscheidend für seine musikalische Entwicklung ist sein Lehrer Zakhar Bron. Der bedeutende Geiger, ehemals Schüler und Assistent von Igor Oistrach, führte bereits Vadim Repin, Maxim Wengrow, Igor Malinovsky, Daniel Hope und David Garrett zu Weltruhm. Weitere Impulse bekam Erik durch Meisterkurse u. a. bei Pinchas Zuckerman, Miriam Fried, Shlomo Mintz, Hermann Krebbers und György Pauk. Die Musikstudien schließt er 2009 und 2011 an den Hochschulen in Lübeck und Köln mit Diplom ab. In der Tonhalle Düsseldorf wirkt er 2004 beim traditionellen Neujahrskonzert als Solist in Astor Piazzollas „Die vier Jahreszeiten in Buenos Aires“ mit, im Mai 2008 gibt er zusammen mit Christoph Eschenbach ein Duo-Konzert in der Ooji Hall Tokio. - An der Seite von Lars Vogt unterstützt er dessen Projekt „Rhapsody in School“.

⁴ <http://www.erikschumann.com/bio/>

Ken Schumann, Violine, wird 1986 in Dormagen geboren. Mit ebenfalls vier Jahren erhält er seinen ersten Violinunterricht bei Vater Robert Schumann in Köln, 1996-2009 bei Zakhar Bron, 2009 - 2011 bei Thomas Brandis und 2011 beim Alban Berg Quartett. 1999 - 2009 Studium an der Musikhochschule Köln, 2009 - 2011 an der Musikhochschule Lübeck. 2011 Künstlerisches Diplom in Lübeck. Sommer 2005 Meisterkurs bei György Pauk, 2010/2011 bei Gerhard Schulz und 2010 bei Pinchas Zukerman. Kulturpreis Pulheim, Förderungspreis Rheinischer Sparkassen. Tournee durch Italien und Japan. Konzerte in der Kölner Philharmonie, Tel Aviv, Paris. Aufnahmen bei NDR und NHK. Im Alter von zwölf Jahren gibt er bei den Düssel-dorfer Symphonikern in der Tonhalle mit dem Violinkonzert d-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy sein Debüt als Orchestersolist.

Ayako Goto, Viola, geboren 1982 in Japan. Beginn des Unterrichts Juli 2000 bei Buchholz in Köln, von 2006 bis 2007 bei Diemut Poppen. Studium an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. 2010 Konzerttätigkeit in Shiga, Japan und 2011 in Tokyo, Japan.

Liisa Randalu, Viola, 1986 in Est-land geboren, zog 1988 mit ihrer Familie nach Karlsruhe. Frühe Lehrer waren Sebastian Schmidt, Primarius des Mandelring Quartetts sowie Prof. Christine Busch, Musikhochschule Stuttgart. Seit 2009 studiert sie Viola bei Prof. Roland Glassl in Frankfurt am Main. Sie war Mitglied im Bundes-Jugend-Orchester und im Gustav-Mahler-Jugendorchester. Solistisch trat sie unter anderem mit der Tallinner Kammerphilharmonie, dem Karlsruher Kammerorchester und der



land geboren, zog 1988 mit ihrer Familie nach Karlsruhe. Frühe Lehrer waren Sebastian Schmidt, Primarius des Mandelring Quartetts sowie Prof. Christine

Busch, Musikhochschule Stuttgart. Seit 2009 studiert sie Viola bei Prof. Roland Glassl in Frankfurt am Main. Sie war Mitglied im Bundes-Jugend-Orchester und im Gustav-Mahler-Jugendorchester. Solistisch trat sie unter anderem mit der Tallinner Kammerphilharmonie, dem Karlsruher Kammerorchester und der

Sinfonietta Frankfurt auf. Seit 2011 hat sie einen Aushilfsvertrag bei dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks

Mark Schumann, Violoncello, wird 1988 in Dormagen geboren. Beginn des Unterrichts bei Frans Helmerson in Bonn, 1999-2004 bei Emil Klein, 2004-2006 bei H. C. Schweitzer und 2006-2009 bei Heinrich Schiff. Studium an der MHSK Köln und Universität Wien. 2007 Meisterkurse bei David Geringas, 2008 bei Bernard Greenhouse und 2010 bei Gary Hoffmann. Europäischer Kulturpreis. Tournee mit der Slowakischen Philharmonie und anderen. Aufnahmen im Deutschlandfunk, beim BR, WDR und MDR.

Als Preisträger von nationalen und internationalen Wettbewerben sind die Ensemblemitglieder sämtlich auf dem Weg zu Einzelkarrieren, bevor Ken 2007 mit seinem jüngeren Bruder Mark ein Streichquartett gründet, für das er 2009 seinen älteren Bruder Erik als Primarius gewinnen kann.

Seitdem führen Konzerttourneen das Ensemble regelmäßig nach Japan, Kanada, Österreich und Italien. Gern gesehener Gast ist das Quartett aber auch in den wichtigen Konzertsälen seiner Heimatregion Nordrhein-Westfalen, z.B. im Beethovenhaus Bonn oder im Robert-Schumann-Saal Düsseldorf. Hier ist das Ensemble bereits seit der Saison 2009/10 mit der Reihe „Erstklassik“ **Artist in Residence**. Das trifft - wie auch 2011 - **auch wieder für den 26. Dezember 2013** zu, wenn das Quartett Werke von Borodin und Schostakowitsch und zusammen mit Nils Mönkemeyer (Viola) und Gabriel Schwab (Violoncello) „Souvenir de Florence“ spielt, das Sextett von Peter Tschaikowsky.

Auch beim Westdeutschen Rundfunk ist das Schumann Quartett mit vielen Rundfunkaufnahmen vertreten. Im Januar 2013 entstand hier der Mitschnitt einer Live-Übertragung mit Werken von Mozart

und Verdi, sowie dem 3. Streichquartett des Düsseldorfer Komponisten Jürg Baur.

Im April 2013 ist die 2012 produzierte Debüt-CD des Quartetts mit Werken von Beethoven, Bartók und Brahms erschienen, die Bratsche ist da noch mit Ayako Goto besetzt.



Keine vier Wochen später tritt das Schumann-Quartett - jetzt mit Liisa Randalu an der Viola - beim renommierten Streichquartettwettbewerb in Bordeaux an und gewinnt dort am 11. Mai gegen internationale Konkurrenz den ersten Preis.

Am 14. Juli 2013 um 11 Uhr gibt das Quartett mit Haydn, Beethoven, Mendelssohn und Mozart sein Debut bei der Schubertiade Hohenems im Brengener Wald, am selben Sonntagmorgen just zur gleichen Zeit spielt auch Vater Robert in der Tonhalle am Rhein Violine! Mit den Düsseldorfer Symphonikern, Lilya Zilberstein, dem Chor des Städtischen Musikvereins bringt er unter der Leitung von Andrey Boreyko Brahms 1. Klavierkonzert und Francks *Psyché* zum Klingen.

Am Montagabend versammeln sich nach dem letzten der drei Abo-Konzerte die Musiker bei herrlich sommerlichen Temperaturen zum Saisonausklang auf den zum Rhein gelegenen Außenterrassen der Tonhalle. Hier treffen wir auch wieder Robert Schumann und erfahren von ihm, dass Mariko Kohno-Schumann die Mutter der vier (!) musikalischen Kinder (Mark hat noch eine Zwillingsschwester!) ist. Der japanische Zweig in Robert Schumanns Familie hat an der Musikhochschule Köln bei Aloys Kontarsky ihr Studium mit dem Konzertexamen abgeschlossen. Dass Roberts Studentinliebe außerdem Kammermusik beim Amadeus-Quartett spielte und Meisterkurse bei Wilhelm Kempff, Ingrid Haebler und Stefan Askenase belegte, haben wir der Vollständigkeit noch nachgeschlagen, gewundert hat es uns eigentlich nicht mehr.

Gerne hätten wir an diesem Abend noch mehr über diese außergewöhnlich musikalische Familie erfahren, doch in der Dunkelheit entschwand Robert Schumann unerwartet unseren Blicken. Da wir nun ja wissen, wie er aussieht, werden wir - oder Sie, liebe Besetzungslistenleserinnen und -leser - ihn bei erster Gelegenheit fragen, ob es stimmt, dass seine Mutter, die übrigens Konzertsängerin war, den Namen Robert nur deshalb ins Stammbuch eintragen ließ, weil ihr aus Zeitnot kein anderer einfiel...



Robert Schumann stärkt sich am Saisonende 2012/13

Ein Medien-Albtraum: Die Zerschlagung von EMI

Der Untergang des einst weltgrößten Schallplattenkonzerns von Rainer Großimlinghaus

Juli 2013: Aus und vorbei!

Es ist eine der derzeit vielen Tragödien auf dem Medienmarkt des 21sten Jahrhunderts. Was sich schon vor Jahren andeutete wurde nun Realität: EMI gibt es nicht mehr. Die bösen, hämischen gleichwohl leider wahren Worte in Norman Lebrecht's Buch „Ausgespielt“ haben sich - wie von ihm prognostiziert - in die Wirklichkeit gewandelt. EMI, dessen Ursprünge bis in das Jahr 1898 zurückreichen, und die im Jahre 1931 als „Electric and Musical Industries Ltd.“ in London handelsrechtlich gegründet wurde, gehörte besonders im Bereich der Klassischen Musik neben der Deutschen Grammophon und DECCA zu den „ganz feinen Adressen“. Das galt nicht nur für das beachtliche Repertoire (u.a. die größte Opersammlung am Markt), sondern auch für die sprichwörtliche „Omnipräsenz“ weltweit. Der Chor des Städtischen Musikvereins hat davon vielfach profitiert. Seine Produktionen mit EMI bzw. deren deutscher Tochter ELECTROLA schufen die Möglichkeit zur nachhaltigen Zusammenarbeit mit so prominenten Künstlern wie Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda, Helen Donath, Edda Moser, Brigitte Fassbaender, Walter Berry, um nur einige zu nennen. Orchester wie die Berliner Philharmoniker oder das Royal Concertgebouw Orchestra waren - neben den Düsseldorfer Symphonikern und dem benachbarten Gürzenich Orchester - die Partner des Chores unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch, James Conlon, Bernhard Klee, Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyz und Heinz Wallberg. Es ist wohl nicht über-

trieben, wenn man behauptet, auch die Stadt Düsseldorf hat auf diesem Wege über das hervorragende Label EMI international als Musikstadt eine ausgezeichnete Visitenkarte abgeben können. Herausragend und verantwortlich hierbei war die Zusammenarbeit mit einem ganz ausgezeichneten, fachlich wie menschlich prägnanten Produktionsteam, allen voran der unvergessene Dr. Helmut Storjohann und dessen Nachfolger Dr. Herfried Kier, den Aufnahmeleitern und Tonmeistern Christfried Bickenbach, Wolfgang Gülich, Hartwig Paulsen u.v.a..

Allein 18 Werke für Chor und Orchester von Schumann, Mendelssohn, Beethoven und Zemlinsky konnten seit 1973 mit EMI aufgenommen werden. Halten wir also fest, dass diese Produktionen - neben den Einspielungen des Musikvereins bei DECCA, UNIVERSAL, KOCH-Schwann - in erheblichem Maße zum internationalen Ruf des Konzertchores der Landeshauptstadt beigetragen haben.

Wie geht es weiter?

Die seit 1989 verschärft tobende Übernahmeschlacht bezieht sich großteilig auf den Pop-, Verlags- und Rechtemarkt. Die Klassik spielte und spielt dabei - wie könnte es anders sein - eine deutlich untergeordnete Rolle. Dennoch konnte 2011 das Musikgeschäft von EMI Music und EMI Music Publishing nicht komplett von Universal Music Group übernommen werden, ein Einspruch des Europäischen Rates verhinderte dies. Was den Tonträgerbereich anbelangt, gehen nun (Stand 07.2013)



Das 1985 zum Tonstudio umfunktionierte Archiv des Musikvereins in der Tonhalle bei der Aufnahme von Schumanns Chor-Balladen v.l.n.r.: Heinz Wallberg und Christfried Bickenbach, dahinter stehend: Hartwig Paulsen und Dr. Helmut Storzjohann

Hörbarkeit im Alltag unbrauchbar und damit unvermarktbar sind. Hinzu kommt, dass bis auf ganz wenige Ausnahmen inzwischen nahezu alle mehr oder weniger „großen“ Werke der Literatur vielfach aufgenommen sind. Das gilt von Schütz bis Strauss, von Purcell bis Schönberg. Wer genau hinschaut, wird bemerkt haben, dass seit Jahren schon die großen Plattenlabel von ihrer Substanz leben: der so genannte „Back-Katalog“. Die in den Archiven liegenden Produktionen vergangener Jahre bekamen seit ca. 15 Jahren mehr und mehr Bedeutung; Neu-

produktionen sind im Bereich der Klassik nahezu völlig „verschwunden“. Weder EMI noch Universal (also Deutsche Gramophon, DECCA) haben derzeit noch ein festes Aufnahmeteam. Für die wenigen Neuaufnahmen bzw. Mitschnitte bedient man sich bereits seit Jahren freier Mitarbeiter oder man übernimmt gemastertes Material von diversen TV- bzw. Rundfunkanstalten.

die Pop-Sparte an Universal, Berlin und die Klassik an Warner, Hamburg. Neben diesen beiden Konzernen ist nach erfolgter „Fusion“ nur noch Sony Music signifikant am Markt. BMG, einstmals auch ein Globalplayer, ist - wie Universal - inzwischen beim französischen Medienkonzern Vivendi....

Warum all dies?

Im Gegensatz zur Pop-Musik, die sich täglich neu, und was wesentlich ist: verkaufbar erfindet, bleibt der Klassik-Markt hauptsächlich „geschlossen“. Das meint: 1) einer speziellen Minderheit von potentiellen Konsumenten vorbehalten und 2) in ihrem Repertoire nachhaltig eingeschränkt. Das heißt, dass zum Beispiel weite Teile der Kompositionen des 20sten und 21sten Jahrhunderts, also „zeitgenössische Musik“, hinsichtlich ihrer (wieder-)

Die Berliner Philharmoniker gehen mit ihrer „Digital Concert Hall“ unter technischem Support von Sony völlig neue Wege. Über das Internet sind sie via Bild und Ton (HD + 7.1 Surround) zu sehen und zu hören und erreichen „live“ weltweit so viele Zuschauer/-hörer wie zu besten Schallplattenzeiten nicht, und das an den entlegensten Orten. Die Metropolitan Opera in New York geht vergleichbare Wege, an der Scala in Mailand gibt es derartige

Überlegungen ebenso wie in München, Paris und London. Die großen Konzertsorchester haben inzwischen mehrheitlich auf Eigen-Label-Veröffentlichungen umgestellt; Beispiele dafür sind die Orchester LSO London, Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam und Chicago Symphony.



Was mit unseren EMI-Produktionen geschieht, wird also in Hamburg bei Warner entschieden. Wir können froh sein, dass mit tatkräftiger Unterstützung der „EMI-Electrola-Restbesetzung“ unter maßgeblicher Fürsprache von Rolf Gertler in Köln in den vergangenen zwei Jahren die großartigen Schumann- und Mendelssohn-Boxen als eine Art „musikalischem Vermächtnis“ unserer Arbeit an und mit den Werken dieser beiden ehemaligen Düsseldorfer Musikdirektoren wieder veröffentlicht werden konnten. Die schon weit vorangetriebenen Pläne in Sachen Zemlinsky-Box liegen derzeit „ad acta“. Der Beethoven-Zyklus unter Sawallisch mit dem Royal Concertgebouw Orchestra ist schon seit längerer Zeit als Lizenz an Brilliant-Classics/NL verkauft. Alles Weitere wird die Zukunft weisen!

Übrigens: Universal hat jüngst die Marke „ELECTROLA“ neu belebt. Das war möglich, nachdem der Markenname (aus Köln) bereits seit Jahrzehnten „verschwunden“ war. Universal Music hatte bekanntlich das Label „Koch International“ geschluckt; seit Mai 2013 ist Koch-Universal unter der Bezeichnung ELECTROLA zu finden.

Aber Achtung: das bezieht sich derzeit auf die Pop- und Volksmusik-Sparte.

Der Klassik-Fundus, also ehemals SCHWANN, und damit auch unsere Aufnahmen: Pfitzner „Von Deutscher Seele“, Schostakowitsch „Symphonie Nr. 13“ und die „Jazz-Messe“ von Gehlen, ist per dato immer noch beim Stammhaus „Universal Music Group“. Sie ruhen dort „trocken“ und gleichzeitig leider unerreichbar. Anfragen nach der Zukunft dieser Produktionen und des doch beachtlichen ehemaligen SCHWANN-Koch-Katalogs werden - wenn überhaupt - mit Achselzucken beantwortet. Der Verwirrung auf dem Tonträgermarkt, besonders des „kleinen“ Segmentes „Klassik“, sind also derzeit Tür und Tor geöffnet.

Das Label EMI jedenfalls wird definitiv verschwinden.



Und was wird aus „Nipper“, dem einst weltbekanntesten Hund von His Masters Voice = HMV = EMI = ????. Wenigstens seine Geschichte ist festgehalten auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Nipper>

Wolfgang Sawallisch – „...der letzte GMD Deutschlands!“

* 26. August 1923 in München; † 22. Februar 2013 in Grassau

Zwei erinnern sich: Rainer Großimlinghaus, beim Musikverein ehemals für Presse und Medien zuständig, und Jens D. Billerbeck, Vorsitzender von 1990 - 1995

1. Rainer Großimlinghaus:

Ulrich Schreiber, bekannter und viel gehörter wie gelese-
ner Musikjournalist, hat über
Wolfgang Sawallisch vor vie-
len Jahren einmal gesagt: „Er
ist wohl der letzte „echte“ Ge-
neralmusikdirektor in der Bun-
desrepublik Deutschland.“

Davon konnten sich die
Mitglieder des Städtischen
Musikvereins zu Düsseldorf
selber überzeugen, als sie
im Juli 1982 erstmals zu zwei
Konzerten mit Schumanns
„Genoveva“ an das Nationaltheater
München reisten. „Sie kennen Schu-
mann, ich auch. Also nehmen Sie sich
Zeit und schauen Sie sich München an!
Es ist wunderschönes Wetter draußen.“
Damit schloss er die erste gemeinsa-
me Probe und brach auch sofort jene
respektvolle Distanz auf, die man als
Chorsänger den ehrwürdigen Hallen
des wunderschönen Nationaltheaters
und einer solchen Kapazität auf allen
Konzertpodien und in zahllosen Opern-
häusern der Welt entgegenbrachte. Es
war aber nicht nur seine menschliche
Art; vielmehr sein Bestreben, sich für
alles und jedes verantwortlich zu fühlen,
und seien es die Stühle auf dem Podium
oder die richtige Mikrofonaufstellung
für den Chor oder beim begeisterten
Schlussbeifall den von Natur aus eher
zurückhaltenden Chordirektor Hartmut
Schmidt nicht zu kurz kommen zu las-
sen. Ging man mit Wolfgang Sawallisch
durch die endlosen Gänge des Münch-



EMI-Aufnahmeleiter Christfried Bickenbach, Wolfgang Sawallisch und Hartmut Schmidt bei einer Hörprobe von Mendelssohns Lobgesang-Sinfonie - Foto von 1987 aus dem in der Philharmonie Berlin eingerichteten Aufnahmestudio des SFB

ner Nationaltheaters, so merkte man
umgehend, dass man mit dem Haus-
herrn unterwegs war. Das war zwar „de
jure“ damals August Everding, aber das
störte weder Sawallisch noch die ihm
begegnenden dienstbaren Geister des
Hauses, vom Bühnenarbeiter bis zum
Operndirektor. Würde man mich heute
fragen, was denn für mich die heraus-
ragende Eigenschaft von Wolfgang Sa-
wallisch war, so würde ich antworten:
die schier unglaubliche Balance zwi-
schen Künstlertum und Management,
zwischen Autorität und Menschlichkeit,
zwischen dem, was man erreichen will
und dem, was man erreichen kann.

Es gibt viele Beispiele, die man über
die Zusammenarbeit mit Wolfgang Sa-
wallisch berichten könnte, sei es aus
München, Berlin, Düsseldorf oder Am-
sterdam. Unvergesslich sind und blei-
ben die Resultate dieser Gemeinsam-
keiten, die Gott sei Dank auf Tonträgern
festgehalten werden konnten. Wegen

der „Last-Minute-Absage“ vom Juni 1993 zählt dazu leider nicht die Missa solemnis, deren Aufnahme gemeinsam mit dem Royal Concertgebouw Orchestra die Beethoven-Interpretationen von Wolfgang Sawallisch hätte krönen sollen. Zwei von vier Solisten sagten wenige Tage vor den geplanten Konzerten und Aufnahmesitzungen krankheitshalber ab. Später erzählte er mir, wie sehr er mit sich gerungen habe, ob nicht doch ... „Aus meiner Opernhaus-Erfahrung kann ich Ihnen sagen, dass man mit derartigen Kurzfriskatastrophen einfach lernen muss umzugehen, aber mit einer Missa solemnis geht das nicht!“ Und: „Mozart hat göttliche Musik geschrieben, Beethovens Werke sind ein Vermächtnis an die Menschheit!“ Aus diesen Worten spricht eine tiefe Ehrfurcht vor der ihm anvertrauten Musik, eine Haltung, die besonders in unseren Tagen eher seltener geworden ist.

Ich hatte das große Glück, sein letztes Gastdirigat bei den Berliner Philharmonikern miterleben zu dürfen. Schumann, Symphonie Nr. 1 und Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 mit Maurizio Pollini als Solist. Es war der 2. Oktober 2003 und wir trafen uns nach dem Konzert zu einem längeren Gedankenaustausch. Neben vielen schönen Erinnerungen an die gegenseitig gemachten Erfahrungen stellte ich natürlich auch noch einmal die Frage nach einer „Missa“. Er schüttelte nur den Kopf und meinte: „In diesem Leben nicht mehr...“

Dabei ist es nun geblieben. Am 22. Februar starb Wolfgang Sawallisch in seinem Heimatort Grassau. So, wie Manfred Hill es in seinem Nachruf treffend gesagt hat, möchte auch ich schließen: „Das Andenken an Wolfgang Sawallisch klingt in uns weiter!“

2. Jens D. Billerbeck:

Meine erste Begegnung mit Wolfgang Sawallisch war jene konzertante Genoveva zu den Münchener Opernfestspielen 1982, an die auch Rainer Großimlinghaus in seinem Nachruf erinnert. Als mitreisender Journalist konnte ich Sawallischs kompetente, stets ruhige Art des Probens nur aus der Ferne miterleben, aber bereits zwei Jahre später, 1984, kam es zum Kirchentag in München zu einem Konzert, das alle, die dabei waren, wohl für immer als eine ganz besondere Sternstunde in Erinnerung behalten werden: Mendelssohns Elias im Nationaltheater mit dem Bayerischen Staatsorchester unter Wolfgang Sawallisch.

Nur die Nennung der Solisten lässt auch heute noch Kenner der Musikszene vor Ehrfurcht erstarren: Elias: Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton, Margret Price, Sopran, Brigitte Fassbaender, Alt, Peter Schreier, Tenor und Kurt Moll, Bass. Wenn Wolfgang Sawallisch rief, kamen die größten Musiker ihrer Zeit gerne. Und der Musikverein war dabei.

Die menschliche herausragende Art des Umgangs von Sawallisch mit uns Laienmusikern hat Rainer Großimlinghaus schon erwähnt. Es gab nie ein lautes oder gar böses Wort und wir, die Sängerinnen und Sänger „fraßen ihm aus der Hand“. Unglaublich, welche Details er noch während eines Konzerts mit der linken Hand aus uns herauszukitzeln vermochte.

Bemerkenswert war dies in den Konzerten 1987 in der Berliner Philharmonie, als wir Mendelssohns Lobgesang-Sinfonie und Schumanns Missa Sacra mit den Berliner Philharmonikern zur Aufführung brachten und - trotz immenser Kosten - auch auf Tonträger festhiel-

ten. Sawallisch war einer jener Dirigenten, die genauestens probten, um dann die Freiheit zu besitzen, in der Stunde des Konzerts der Musik zu folgen. Der erste Satz der Missa Sacra wurde von ihm in einer Art und Weise ausmusiziert, die man schlicht faszinierend nennen muss. Fast bis zum Stillstand dehnte er die Tempi ohne auch nur eine Sekunde die unglaubliche Spannung zu verlieren, die sich in der Gunst der Stunde aufgebaut hatte. Ein Blick in die Noten und man wäre verloren gewesen. Aber bei Sawallisch konnte man sich mit traumwandlerischer Sicherheit auf den Dirigenten verlassen.

Unvergessen auch die 9. Sinfonie von Beethoven in Amsterdam (gleichfalls der Nachwelt als CD erhalten). Hier zeigte sich der gewiefte Praktiker Sawallisch, der auch zu schnellen, pragmatischen Lösungen fähig war. Bei der ersten Orchesterprobe stellte sich heraus, dass der Chorplatz in der Mitte des Concertgebouws für alle Choristen schlicht zu klein war. In der Pause gab es eine kurze Krisensitzung mit dem Maestro, bei der sich schnell herausstellte, dass ein alternativer Aufstellungsort für den Chor nicht gefunden werden kann. Der Vorschlag, einen Teil der Choristen einfach mit den Solisten in der Satzpause auftreten zu lassen und links und rechts auf den großen Treppen des Concertgebouws neben dem Teil des Chores stehen zu lassen, der von Anfang an auf der Bühne war, fand sofort seine Zustimmung und so konnten Konzerte und Live-Mitschnitt problemlos über die Bühne gehen.

Über die „ausgefallenste“ Konzertreise, die geplatzte Missa in Amsterdam, hat Rainer Großimlinghaus schon berichtet. Um Details der sehr lakonisch



über Nacht eingegangenen Absage zu erfahren, oblag es mir, nach Bekanntwerden der Nachricht sogleich nach Amsterdam zu fahren. In der Probenpause des von Sawallisch angesetzten Alternativprogramms traf ich ihn in seiner Garderobe, und er empfing mich mit offenen Armen und der bedauernden Ansage: „**Sie** sind da....!“ Aber eben leider nicht die Sopranistin und der Tenor der geplanten Missa. Er berichtet, dass er wohl Ersatz für den Sopran gefunden hätte, aber „als Ersatz-Tenor käme für mich nur ein Sänger in Frage. Aber der ist in Urlaub und hat das einzig Richtige getan: Er hat niemanden gesagt, wo er zu erreichen ist.“ Das wars dann mit der Missa.

Die letzte Begegnung, die ich als Vorsitzender des Musikvereins mit Sawallisch hatte, war ein handgeschriebenes(!) Fax, dass er mir ins Büro sandte. Es war eine Anfrage, ob wir Zeit hätten, mit ihm in Mailand die Bachsche Johannes-Passion aufzuführen. Wir hatten damals leider keine Zeit.

Damit bleibt die 9. Beethoven von 1992 die letzte Zusammenarbeit des Musikvereins mit diesem großartigen Musiker und Menschen. Und so schließe auch ich mit den Worten „Sein Andenken klingt in uns weiter!“

Donna Leon: Himmlische Juwelen

Buchrezension

von Udo Kasprovic

Nehmen wir einmal an, liebe Leserin, lieber Leser, Sie trügen einen italienischen Familiennamen, selbstverständlich einen klangvollen wie Colleoni, Cipolla oder Bonella, und Sie wüsten nur gerüchtweise, was es damit auf sich habe. Sie haben nur eine vage Ahnung wie diese: Irgendwann in der napoleonischen Zeit muss ein Cavaliere aus den Piemontesischen Hilfstruppen des französischen Kaisers

dem Liebreiz einer weizenblonden rheinischen Bürgerstochter zum Opfer gefallen sein und, statt sie in die Gallia Cisalpina zu entführen, blieb er hier. Mehr wissen Sie nicht und Sie heißen längst Franz, Hannelore oder Karl-Heinz mit Vornamen.

Und nehmen wir weiter an, das Familiengericht in Turin oder Genua (suchen Sie sich's aus!) teilt Ihnen mit, ein Ihnen völlig unbekannter Cipolla (oder Bonella) habe zwei Truhen voller Papiere hinterlassen, und man habe als Nachkommen einen Auswanderer nachgewiesen, dessen Abkömmlinge wiederum herauszufinden ein Klacks gewesen sei dank der Qualität deutscher Standesämter.

Die Kisten dürfen Sie selbstverständlich behalten, wenn es Ihnen in angemessener Frist gelingt, unter den Papieren einen testamentarischen Nachweis,



eine letztwillige Verfügung zu finden, der zufolge die Papiere in Familienbesitz zu bleiben hätten, denn der Erblasser aus dem frühen 17. Jahrhundert habe im Zölibat des geistlichen Standes gelebt.

Ach ja, noch eine Kleinigkeit: ein gleichlautendes Schreiben sei an Ihren Cousin dritten Grades gesandt worden, den man in Köln (auch das noch!) ausfindig gemacht habe. Im Erfolgsfalle sei die Erb-

schaft also zu teilen.

So weit scheint alles klar, aber Sie wissen nicht so recht, was jetzt zu tun ist? Wir helfen Ihnen weiter.

Natürlich, Sie engagieren einen stellunglosen Historiker, der die Papiere auswertet und hoffen, ihn vom Erlös des Erbes bezahlen zu können. (Keine Angst, arbeitslose Geisteswissenschaftler sind in Deutschland spottbillig zu haben!)

Wegen der Parallelitäten des Falles können Sie von nun an auch unserer Buchempfehlung weiter folgen, die Ihnen außerdem ein zusätzliches Hörvergnügen verschafft, wenn Sie sich für die Ausgabe mit der CD von Cecilia Bartoli entscheiden; es geht um Donna Leons Venedig-Roman „Himmlische Juwelen“:

Ein italienischer Barockmusiker hinterlässt die zwei oben genannten Truhen zwei geizigen einander misstrauenden Cousins. Sie engagieren eine promovierte Musikwissenschaftlerin, die als Angestellte einer Stiftung zur Erforschung deutsch italienischer Musikbeziehungen im 17. Jahrhundert den Inhalt der Kisten sichten darf. Dottoressa Caterina Pellegrini, nicht Paola Brunetti, die nur Englisch kann und außerdem ausschließlich Henry James liest, begibt sich auf die Spuren von Agostino Steffani¹, der von Padua über München und Hannover nach Düsseldorf gelangte (- schon deshalb hielt es die Redaktion für angebracht, das Werk hier einer ersten Lesung zu unterziehen -) und hier unsterbliche Barock-Opern komponierte, die Sie parallel zur Lektüre in der Interpretation von Cecilia Bartoli hören sollten. Es geht um einen Mord in höfischen Kreisen, natürlich längst verjährt (deshalb spielt Commissario Brunetti auch nicht mit), in dessen Folge - so will es ein Gerücht - ein beträchtliches Vermögen in die Hände des priesterlichen Komponisten gelangt sein soll, der es in „himmlische Juwelen“ verwandelt habe, und immer geht es natürlich um das Testament, das die in unserem Falle venezianischen Vettern ermächtigt, dem in den Kisten vermuteten Hinweis auf die besagten Juwelen nachzugehen.

1 Auf der Homepage des Musikvereins ist unter „Lebenslauf/Chronik“ für das Jahr 1691 vermerkt: *„Besonderen Einfluss dürfte der Diplomat und Kleriker Agostino Steffani (1654-1728) auf den Gang des Musiklebens in Düsseldorf gehabt haben. Er war zwar offiziell Präsident der kurpfälzischen Regierung und damit die rechte Hand des Fürsten, gleichzeitig aber auch einer der berühmtesten Komponisten seiner Zeit. Er war wahrscheinlich auch der Vermittler der drei Besuche Georg Friedrich Händels am Düsseldorfer Hof, an den ihn Johann Wilhelm offensichtlich gerne dauernd gebunden hätte.“*

Wie üblich bei Donna Leon bekommen wir auch jede Menge Lokalkolorit Venedigs frei Haus geliefert, z. B. auf den Spaziergängen der Dottoressa von ihrem Arbeitsplatz in der Stiftung am Markusplatz zu ihrem Zuhause im Castello.

Aber findet die Musikwissenschaftlerin ein Testament und und und?

Zunächst entdeckt sie in den Schriften und mithilfe ihrer Schwester, einer akademischen Nonne in Deutschland, die im Begriffe ist, zarte Bande fester werden zu lassen als die Ketten des klösterlichen Gelübdes, ein frühneuzeitliches Intrigenkomplott. Darauf aber auch ein Testament und dann seltsame himmlischen Juwelen.-

Aber darüber schweigt des Rezensenten Höflichkeit, weil Cecilia Bartoli gerade ach so schön die Arien Steffanis singt...

DONNA LEON:
Himmlische Juwelen.
Zürich. Diogenes 2012
Roman,
Hardcover Leinen,
304 Seiten
ISBN 978-3-257-
06837-5 / € 22,90



Donna Leon
Himmlische Juwelen

Roman - Diogenes



Dazu:
CECILIA BARTOLI:
Mission.
80 Minuten Musik von
Agostino Steffani.
Es spielen:
„I Barocchisti“ unter
der Leitung von Diego
Fasolis.
Erschienen bei
Decca - zus. € 39,99

Musikverein in der Sprachkrise?

Die aktuelle Antwort eines besorgten Chorsängers auf Hugo von Hofmannsthal's Brief des Lord Chandos an Francis Bacon von Udo Kasprovicz

Im Jahre 1902 verfasste Hugo von Hofmannsthal einen fiktiven Brief, den ein erfundener Lord Chandos an den englischen Philosophen Francis Bacon richtete. In diesem Brief dokumentiert Hofmannsthal die Sprachkrise am Beginn der Moderne. Die Einheit zwischen den Phänomenen der Welt und der Sprache, die sie benennt und beurteilt, ist verloren gegangen. Dieser Brief ist im Laufe des vergangenen Jahrhunderts unter Künstlern bekannt geworden. Viele von ihnen hatten eine vergleichbare Sprachkrise erfahren und Hugo von Hofmannsthal geantwortet. Die Lage des Musikvereins ein Jahrhundert später weist bestürzende Parallelen auf, über die wir Hugo von Hofmannsthal leider nicht mehr in Kenntnis setzen können, aber vielleicht Lord Chandos. Denn wer nie gelebt hat, kann auch nicht sterben.

Lieber Lord Chandos!

Eine unverzeihliche, wengleich letztlich glückliche Indiskretion machte Ihr Schreiben an Francis Bacon einer empfindsamen Öffentlichkeit bekannt, zu der auch die Sängerinnen und Sänger des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf zählen.

Insbesondere ein Satz Ihres Briefes verleiht unserer augenblicklich verwirrten Gefühlslage den ihr gemäßen Ausdruck. Sie schreiben: „*Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.*“

Ihr Fall, verehrter Lord Chandos ist auch unser Fall. Und ähnlich wie bei Ihnen ist er das Ergebnis einer Entwicklung, die uns erst mit ihrem Höhepunkt bewusst wurde.

Alles begann mit Schritten auf allem Anschein nach vertrautem Boden. Wie in Essen und Lübeck stand auch in Düsseldorf das berühmte romantische Märchen der Selbstfindung des norwegischen Bauernsohnes **Peer Gynt** in der Vertonung von Edvard Grieg auf dem Programm. Und der Musikverein begann

hoch motiviert mit der Probenarbeit, zumal da es ein Wiedersehen mit John Fiore am Dirigentenpult geben würde. Aber der Text sollte norwegisch gesungen werden. Obwohl wir uns, schon ganz romantisch bestimmt, als alte Germanen sehr stammesverwandt mit den Nachfahren der Wikinger fühlten, wollte uns der Text nur schwer von den Lippen. Seine Bedeutung blieb vollends kryptisch. Tief in unserer Seele ahnten wir dank unserer romantischen Stimmung, dass die Übersetzung nichts mit den seltsamen Urlauten zu tun hatte. Unsere Verwirrung wurde nicht geringer, als ausgerechnet die Chorleiterin die Aufgabe übernahm, als portugiesische Muttersprachlerin uns die Botschaft unserer Stammesverwandten wenigstens phonetisch zu vermitteln. Unterstützung fand sie in unserem Korrepetitor am Klavier, vor knapp 60 Jahren Absolvent eines humanistischen Gymnasiums, der mit der Präzision eines Altphilologen bei Zweifelsfällen für Eindeutigkeit sorgte. Wenigstens die FAZ-Leser im Chor fanden darin Bestätigung und Trost, erscheint doch jeden Samstag eine Glosse mit der Überschrift: *Wer nicht Griechisch kann, kann gar nichts.*

Hin und wieder wagte ein Tenor mit längst vergangenen norwegischen Familienerfahrungen Aussprachevarianten anzumelden. Allein es half ihm nicht, er konnte sich nicht durchsetzen, Norwegisch wurde transatlantisch unter humanistischer Observanz vermittelt.

„Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern?“

Lieber Lord Chandos!

Erneut nehmen Sie mir das Wort aus dem Mund. Und seltsam, dieses Norsk aus dem 19. Jahrhundert fand Gnade vor John Fiore, dem Amerikaner aus New York mit italienischem Vater, profunden Deutschkenntnissen, der uns in Erstaunen versetzte, als er mit einem Chor aus Brünn 2008 tschechisch sprach. Fiore, jetzt Opernchef in Oslo, nickte zufrieden. So habe es ihn seine norwegische Mutter auch gelehrt.

Und doch: wie recht haben Sie, Lord Chandos! *„Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie geraten zu Augen, die mich anstarren und in die ich wieder hineinstarren muss. Wirbel sind sie, in die hinab zu sehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. Ich machte einen Versuch, mich aus diesem Zustand in die geistige Welt der alten hinüber zu retten.“*

Die Gelegenheit dazu sollte bald kommen. Getragen vom Erfolg mit Peer Gynt, bei dem die Presse die norwegischen Chorpartien besonders hervorhob, erschienen die **Carmina Burana** für ein Konzert geeignet, das Neugierigen die Gelegenheit bieten sollte, den Musikverein kennen zu lernen und in Zukunft mitzusingen. Latein ist dank großem Latinum nach neun Jahren (alle Achtung!), sieben Jahren (wacker geschlagen!) oder fünf

Jahren (immerhin!) vertrauter als norwegisch, aber darum nicht verständlicher, denn viele Vokabeln des klassischen Latein sind in Vergessenheit geraten (nicht jeder ist Papst und spricht es täglich) und die Neologismen des Mittelalters lassen sich nirgendwoher ableiten.

Und die eingestreuten deutschen Strophen steigern die Verwirrung noch. Obwohl uns gerade mal 800 Jahre von den fröhlichen Vaganten trennen, stolpern wir durch Missverständnisse, die behutsam und geduldig von einer mitsingenden Mediävistin geklärt wurden.

Niemand, lieber Lord Chandos, fasst unsere Empfindungen nach dem Schlussakkord, als uns, die wir noch unserer Fehler eingedenk waren, der Applaus umtoste, besser in Worte als Sie: *„Ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüber zu fließen vermöchte.“*

Als sei dies alles Vorspiel zu der Herausforderung gewesen, die die klassische Musik 2013 für uns bereithält, proben wir nun **Die Glocken** von Rachmaninow. Ein englisches Gedicht Edgar Allen Poes über das uralte Thema der Lebensphasen regte den russischen Spätromantiker Sergej Rachmaninow zur einer Tondichtung an, in der die einzelnen Stimmen wie Glockenklang zu einem großen Geläute vereint, das Gedicht rezitieren: *„Ich könnte dann ebenso wenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Beweggründe meiner Eingeweide oder die Stauung meines Blutes anzugeben vermöchte.“*



Dem ist nichts zu hinzuzufügen, Lord Chandos! Oder?

Vielleicht sollte man erwähnen,

- dass wir natürlich russisch singen, ohne Russisch sprechen zu können,
- dass die erste Notenausgabe für einen tschechischen Chor gedacht war, weil man dort auch die lateinische Schrift benutzt, viele Buchstaben aber anders ausspricht, als Deutsche es tun,
- dass wir nun eine Ausgabe aus einem englischen Verlag benutzen, der das Russische aus der kyrillischen Schrift in eine Lautschrift für englische Ohren transskribiert,
- dass jeder Sänger mit Bleistift eine eigene Interlinearversion nach der Aussprache einer bulgarischen Sopranistin anfertigt, die mit uns den russischen Text trainiert.

Für die Zeit nach dem Konzert wagen wir eine weitere Übereinstimmung mit Ihnen, lieber Lord Chandos, zu vermuten:

Чебуреки

500 г. Муки
250 мг. Воды
1 Яйцо
500 г. Фарша
2 Луковицы



Перец черный молотый, соль, подсолнечное масло

Приготовление:

Муку, воду, 1 яйцо и немного соли перемешать. Тесто выложить на поверхность, посыпанную мукой. Раскатать тесто толщиной примерно 5 мм.

Вырезать из теста с помощью круглой формы (примерно 12 см диаметр) круги и выложить на них начинку. Для начинки перемешать фарш с мелконашинкованным луком, перцем и солью.

Слепить полученные круги теста и обжарить с 2 сторон в большом количестве подсолнечного масла.

Совет: Чтобы чебуреки получились сочными, добавить в начинку немного воды.

„Ich fühlte in diesem Augenblick, dass ich kein englisches und kein lateinisches Buch mehr schreiben werde, weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache in welche die stummen Dinge zu mir sprechen.“

Ausgehend von der Reaktion des Publikums auf Konzerte, in denen wir nicht Deutsch singen, ist diese Sprache die Musik, denn die Botschaft, die wir zusammen mit dem Orchester überbringen, erreicht die Herzen. Deshalb kann der Musikverein sich in der Hoffnung wiegen, von einer Sprachkrise nicht erfasst zu sein.

Das gibt uns den Mut, unser obligatorisches Rezept, das diesmal aus der Heimat Sergej Rachmaninows stammt, in seiner Muttersprache zu veröffentlichen, weil wir fest davon überzeugt sind, nur so die „stummen Dinge“ zum Schmecken erwecken zu können.

Sollte es nicht funktionieren, schauen Sie einfach unter

www.neue-chorszene.de

nach, hier finden Sie, was Sie suchen!

Tonhallen-Singpausen-Konzerte 2013

im Spiegel der Presse

von Monika Voss (RP) und Georg Lauer



Auch in diesem Jahr krönte das Musikvereinsprojekt „SingPause“ - Singen an Düsseldorf Grundschulen sein "SingPause"-Jahr mit einer Serie von 14 Konzerten in der Tonhalle Düsseldorf. An den Konzerten nahmen ca. 12.000 Grundschulkindern aus 58 Düsseldorfer Grundschulen teil. Etwa 9.000 Eltern, Großeltern und Freunde hatten Gelegenheit, den Kindern als Zuhörer zu lauschen. Die örtliche Presse berichtete ausführlich, den zusätzlichen Mundartbeitrag der Rheinischen Post von Monika Voss in der Rubrik *Onger Ons Jesaht* dürfen wir hier - mit Übersetzungshilfe - noch einmal abdrucken. Foto: S. Diesner

Donn dech jet senge

Kennste noch dat Sprechwohd von anno: „Wo mr sengt, do loss dech needer, fiese Minsche kenne kin Leeder“? Dat deht noch us so'n Ziet stamme, wo mr kin Jlotzkest jekannt hatt, on Alt on Jong noch zosamme zohuus owends jespeelt on och jesonge hannt.

Hüttzedaachs es dat Senge en Rarität jewohde. Dröm dommer ons all freue, dat de Sengerei en de Scholl widder en sojenannde „Renaissance“ erlāwe kunnt. Dörch de Akzzjohn „Sengpaus“ hät mr en de Jrondscholl widder aanjefange mem Trällere jede Daach so zweschedörch, wenn et äwe jeng. Wat dobei erusjekomme es, kann mr sech nu aanhöre morjensfröh en de Tonhall, wo ons Düssel-Pänz em Konzert zeije, wat se könne. On mr kütt ussem Staune nit erus, wat ons Dötz-

Sing dir eins

Kennst Du noch das alte Sprichwort: „Wo man singt, da lass dich nieder, schlechte Menschen haben keine Lieder“? Das stammt noch aus einer Zeit, als wir keinen Fernseher hatten, und Alt und Jung noch zusammen zu Hause abends gespielt und gesungen haben.

Heutzutage ist das Singen eine Seltenheit geworden. Darum freuen wir uns alle, dass das Singen wieder eine sogenannte „Renaissance“ erlebt. Durch die Aktion „SingPause“ hat man in der Grundschule wieder angefangen mit dem Trällern täglich zwischendurch, wenn es eben geht. Was dabei herausgekommen ist, kann man sich nun anhören morgensfrüh in der Tonhalle, wo unsere Düssel-Kinder im Konzert zeigen, was sie können. Und da kommt man aus dem Staunen nicht



kes so drop hannt! Nit bloß Leedches von anno, och Internazzijohnales deht op'm Repertoire stonn, denn mr kann doch nit fröh jenoach öwer dr Tellerrangk eröwerkicke.

Mr moss nit jrad em Chor dat hohe C söhke odder em Jesangsvereem em Bass brumme, so e Solo zohuus zwe-schedörch deht joot, on dat nit bloß onger de Dusch! Wat mr sengt, es ejal, wat mr so jrad em Kopp hät. Everjreens von anno Dengens, Disco-Hitts von hütt, bloß kinne Heino, dann leewer ene Campino von de „Dode Buxe“ met Lokalkolorit.

Text vergesse? Mäkt nix, loss dech selwer eene enfalle! So dehste nit bloß din Stemm och din jriese Zelle em Kopp traineere!

heraus, was unsere Kleinen so drauf haben! Nicht nur Lieder von früher, auch Internationales gehört zum Repertoire, denn man kann doch nicht früh genug über den Tellerrand schauen.

Man muss nicht gerade im Chor das hohe C suchen oder im Gesangsverein im Bass brummen, so ein Solo zu Hause zwischendurch tut gut, und das nicht bloß unter der Dusche! Was man singt, ist egal, was man gerade so im Kopf hat. Evergreens von anno dazumal, Disco-Hits von heute, nur keinen Heino, dann lieber was von Campino und den „Toten Hosen“ mit Lokalkolorit.

Text vergessen? Macht nichts, lass dir selber einen einfallen! Dann trainierst Du nicht nur deine Stimme, sondern auch deine grauen Zellen im Kopf.

Pressemitteilung der Landeshauptstadt Düsseldorf:

Manfred Hill erhält Ver- dienstkreuz am Bande

Oberbürgermeister Dirk Elbers überreichte im Rahmen eines kleinen Empfanges am Dienstag, 5. März 2013, im Jan-Wellem-Saal des Rathauses an Manfred Hill das Verdienstkreuz am Bande des



Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Im Bild v.l.n.r.: Manfred Hill, Landrat Thomas Hendele und Oberbürgermeister Dirk Elbers Foto: S. Diesner

Manfred Hill erhielt bereits im Jahr 2005 für seine herausragenden Leistungen beim Brandschutz die Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Im Jahr 1967 trat der 68-jährige Erkrather dem Städtischen Musikverein zu Düsseldorf bei, seit 2002 ist er der Vorsitzende. Manfred Hill initiierte daraufhin die Einführung der „SingPause“, das Programm, das Grundschulkindern

von der ersten bis zur vierten Klasse musikalisch fördert.

Als Beisitzer des „Fördervereins zur Wiederherstellung des Mendelssohn Bartholdy-Denkmal e.V.“ erweitert Manfred Hill seit 2009 sein kulturelles Engagement. Zusätzlich bringt er sich seit 1982 aktiv bei der Deutschen Pfadfinderschaft Sankt Georg in Hochdahl ein. Dort unterstützt Manfred Hill unter anderem Freizeiten der Pfadfinder

Nach

der ist vor der

SAISON 2013/14

S
A
I
S
O
N

2012
2013

Der Chor des Städtischen Musikvereins wirkt in der Tonhalle bei folgenden Konzerten der Düsseldorfer Symphoniker mit:

6.9.2013: „*Die Meistersinger von Nürnberg, III. Akt: Festwiese*“
von Richard Wagner

Leitung: Axel Kober (Jubiläumskonzert 725 Jahre Düsseldorf)

11./13./14.10.2013: „*Die Glocken*“ (Kolokola)
von Sergej Rachmaninow

Leitung: Ari Rasilainen

13./15./16.12.2013: „*Krönungsmesse C-Dur KV 317*“
von Wolfgang Amadeus Mozart

Leitung: Sir Neville Marriner

1.1.2014 „*Neujahrskonzert*“: div. von Bedrich Smetana,
Alexander Borodin, u.a.

Leitung: Daniel Raikin

11./13./14.04.2014: „*Messe Nr. 3 f-moll*“ von A. Bruckner

Leitung: Constantin Trinks

27./29./30.6.2014: „*Olympische Festmusik (Hymne)*“
von Werner Egk

Leitung: Andrey Boreyko (letztes Konzert als GMD)

Impressum / Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V.

Herausgeber: Geschäftsstelle Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de

Internet: www.neue-chorszene.de

www.musikverein-duesseldorf.de

Bankver-

bindung: Stadtparkasse Düsseldorf
BLZ 300 501 10 - Kt.Nr. 140 004 42

V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de

Redaktion: Jens D. Billerbeck, Erich Gelf, Georg Lauer,
Udo Kasprowicz, Corinna, Kiss, Thomas Ostermann,

Titelbild: Kreml von Rostow mit Großen Geläut der Uspenski-Kathedrale (wikipedia.org)

Textbilder: ungekennzeichnet: Städtischer Musikverein

ISSN-Nr.: 1861-261X / Erscheinungsweise: halbjährlich

Druck: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen

Hinweis: Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht die Meinung der Redaktion wieder. Nachdruck
- auch auszugsweise - oder sonstige Vervielfältigung nur mit schriftl. Genehmigung der Redaktion.



SingPause®



SingPause

Singen an Düsseldorfer Grundschulen



Wir sind eine SingPause-Schule und danken unserer SingPause-Patin BürgerStiftung Düsseldorf für die finanzielle Unterstützung.



Der Chor des Städtischen Musikvereins

probt jeweils um 19.25 Uhr im Helmut-Hentrich-Saal
der Tonhalle, Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf,
Eingang Rheinseite.

Gemeinschaftsproben für
alle Stimmen finden i.d.R. dienstags statt.
Proben mit chorischer Stimmbildung werden
montags für die Herren und donnerstags für die Damen
um 19 Uhr angeboten.

www.singpause.de
www.neue-chorszene.de
www.musikverein-duesseldorf.de

Vorsitzender: Manfred Hill, Tel.: 02103-944815
Chordirektorin: Marieddy Rossetto, Tel.: 0202-2750132

Weber  **Feuerlöscher**®

Hermann Weber
Feuerlöscher GmbH
Feuerlöscherfabrik

Herderstr. 38
40721 Hilden
Ruf: 02103-94 48-0
Fax: 02103-32 27 2
E-Mail: info@weber-feuerloescher.de

