

Georges Bizet
Te Deum

Gioacchino Rossini
Stabat mater

Freitag,
12. Mai 2000
Kirche-Christ-König

Georges Bizet

Te Deum

für Sopran- und Tenorsolo
Chor und Orchester



Gioacchino Rossini

Stabat mater

für Soli, Chor und Orchester

Ausführende:

Sabine Ritterbusch, Sopran

Gerhild Romberger, Alt

Harrie van der Plas, Tenor

Marck Rzepka, Bass

Chor des Städtischen Musikvereins

Nordwestdeutsche Philharmonie

Leitung: Karl-Heinz Bloemeke



ZWISCHEN DEN WERKEN KEINE PAUSE

Zur Programmfolge

Beide Werke haben eines gemeinsam: sie sind »Gelegenheitswerke«. Bizets *Te Deum*, als Wettbewerbsbeitrag komponiert, verstößt – vielleicht noch stärker als das »Auftragswerk« Rossinis – gegen die alte, heute allerdings nicht mehr übliche Auffassung der Kirche, dass die Künste, so auch die Musik, sobald sie Kunstwerke produzieren, die sich christlicher Worte oder Ereignisse bedienen, weniger ästhetischem Interesse als der Erbauung und Andacht zu dienen haben. So sind beide Werke in diesem Sinne nicht Kirchenmusik und auch nicht zum normalen liturgischen Gebrauch geschrieben, als vielmehr zu den Kompositionen zu zählen, die für einen einmaligen Anlass oder von Anfang an für den Konzertsaal geschaffen wurden.

Die Konzertkopplung des Bizet'schen *Te Deum* mit dem *Stabat mater* Rossinis erfolgt aber nicht allein deshalb, weil das erstgenannte Werk mit einer Aufführungsdauer von 25 Minuten für ein Konzert ein zweites erforderlich macht, sondern aus musikhistorischen Gründen. Beide stammen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (1858 bzw. 1842) und sind in herausragendem Maße interessant, wie der französische, junge Musiker einerseits und der italienische, ältere andererseits mit dem jeweiligen Text umgegangen sind. Bizet hat ihn – er hat sogar die Reihenfolge der Verse verändert – nicht tiefschürfend, aber melodiengesättigt vertont; ein Lobgesang von zündender Wirkung. Und auch bei Rossini fehlt über weite Strecken der Dienst an einer theologischen Aussage; auch hier schwungvolle Melodien, prägnante rhythmische Gestalten, orchestraler Glanz, wobei oft genug vom Inhalt des Textes keine Notiz genommen wird. Der freie, oftmals unbekümmerte Umgang mit dem Wort ist fraglos für den Hörer ein Mangel, der diese Art der Vertonung an den Maßstäben der reinen, insbesondere in Deutschland – eher früher als heutzutage – geübten Kirchenmusik misst. Wenn auch der liturgische Ort des *Te Deum*, des »Großer Gott, wir loben Dich« ein anderer als der der Sequenz vom »Fest der Sieben Schmerzen Mariäs« ist, stehen sich die durchkomponierten Werke beider Künstler musikalisch wesentlich näher, was eine Aufführungskopplung vertreten lässt.



Sabine Ritterbusch

In Bad Pyrmont geboren studierte sie zunächst Schulmusik, bevor sie sich dem Gesangsstudium zuwandte. Bereits während ihres Studiums wirkte sie bei zahlreichen Opernproduktionen mit und konzertierte vor allem im Oratorienbereich. Meisterkurse bei Judith Beckmann, Helmuth Kretschmar und Sena Jurinac perfektionierten ihre Ausbildung. 1990 erhielt die Sopranistin einen Förderpreis der Opernfreunde Bonn e. V. und legte im folgenden Jahr ihr Gesangslehrerexamen mit Auszeichnung ab. 1992 gewann sie weitere Preise, so auch den Sonderpreis für die beste Wagnerinterpretation. Nachdem sie 1993 ihre Künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung »sehr gut« ablegte, wurde sie 1994 fest ins Ensemble der Hamburgischen Staatsoper übernommen. 1996 beendete sie ihre Hochschulausbildung mit dem Konzertexamen. Neben ihrer Operntätigkeit konzertiert sie häufig im In- und Ausland und hat bereits bei mehreren CD-Einspielungen mitgewirkt.



Gerhild Romberger

Die Altistin stammt aus Sögel /Emsland, wo sie auch 1989 ihr Abitur machte. Anschließend begann sie ein Schulmusikstudium an der Hochschule in Detmold mit dem Hauptfach Gesang bei Heiner Eckels. 1986 machte sie ihr 1. Staatsexamen in Musik und Erziehungswissenschaften. Ihre staatliche Musiklehrerprüfung im Fach Gesang machte sie 1988 und 1990 bestand sie die Künstlerische Reifeprüfung, der 1992 das Konzertexamen Gesang folgte. Bereits seit 1982 ist sie in Konzerten und auch auf Liederabenden im In- und Ausland zu hören. Seit dem Sommersemester 1993 hat sie einen Lehrauftrag für Gesang an der Hochschule für Musik in Detmold.



Harrie van der Plas

Der aus Rosmalen, NL, gebürtige Tenor studierte von 1987 bis 1991 Gesang am Konservatorium in Maastricht mit dem Abschluss »Docorend musicus«. Ein weiteres Diplom erwarb er an der staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe. In der Spielzeit 1996/97 war er Ensemblemitglied des Badischen Staatstheaters Karlsruhe und – bevor er dorthin 1998 zurückkehrte – 1997 (98) des Staatstheaters Darmstadt. Er gastierte an vielen Häusern in Holland, Belgien, Luxemburg, Frankreich und Deutschland. Er war auch bei Rundfunkaufnahmen des Bayerischen und Südwestfunks zu hören, wie er auch bei einer CD-Einspielung des »Zigeunerbarons« mitwirkte. Sein Bühnenrepertoire umfasst viele Rollen in deutscher und italienischer Sprache. Hierzu gehören u.a. der Rodolfo in »La Bohème«, der Cassio in Verdis »Othello«, der Alfredo in »La Traviata«, der Pinkerton in »Madame Butterfly« und Walther von der Vogelweide in »Wagners Tannhäuser«.



Marek Rzepka

wurde in Mikołow (Polen) geboren. Er ist gelernter Bergmann und gewann 1989 beim Kolobrzeg-Festival den ersten Preis, woraufhin er eine Gesangsausbildung in Krakow begann. 1993 wechselte er an die Hochschule für Musik in Dresden und setzte das Studium bei Prof. Christian Elßner fort. Der polnische Bass-Bariton ist bereits in mehreren Opernproduktionen und Oratorien im In- und Ausland zu hören gewesen. So sang er u.a. im »Requiem« und in der »Krönungsmesse« von W. A. Mozart in der Krakauer Philharmonie, in M. Kagels Oper »Aus Deutschland« in Hamburg und in der Oper »Daphne« von A. Caldara in Wraclaw. Außerdem gab er zahlreiche Liederabende in Wien, Leipzig, Hamburg, Dresden, Krakow und Freiburg und wirkte bei mehreren CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen mit. Er besuchte Meisterkurse bei Brigitte Faßbaender, Teresa Zylis-Gara, Peter Schreier, Thomas Quasthoff und Charles Spencer. Im Januar 1998 schloss er sein Examen mit Auszeichnung ab und setzte seine Ausbildung z. Zt. in der Meisterklasse der Dresdner Musikhochschule fort.

Georges Bizet

Im Schatten seines Meisterwerks

Nach vielversprechenden musikalischen Erfolgen in seiner Studentenzeit folgten für Bizet schwierige Jahre, überschattet von Selbstzweifel. Er lebte und starb ohne den Erfolg und die Anerkennung, die sein geniales Talent verdient hätte.

Die Geschichte der Oper kennt mehrere Fälle, in denen ein Komponist durch ein einziges Werk zu Weltruhm kam und unsterblich wurde. Zu diesen Fällen zählt die Oper *Carmen*, deren Komponist lange – nicht gerechtfertigt – nur im Lichte dieses Werkes gesehen wurde: Georges Bizet. Allein ihr Erfolg begründete seine Popularität, wenn auch nicht zu seinen Lebzeiten, denn als wichtiger Musiker wurde er zu seiner Zeit verkannt. Als er in der Blüte seiner Jahre – 37-jährig – ein Vierteljahr nach der erfolglosen Uraufführung von *Carmen* starb, wurde die Mutmaßung vom »gebrochenen Komponistenherz« zur vielkolportierten Spekulation. Dafür gibt es jedoch keine Beweise. »Der zeitliche Zusammenhang zwischen den Schwierigkeiten eines traditionsverhafteten Publikums mit einem provozierenden Meisterwerk und dem frühen Tod eines sein Leben lang kränkelnden Künstlers paste gut ins Klischee der Musikgeschichtsschreiber des ausgehenden 19. Jahrhunderts« (Chr. Schwandt). Uneinig sind sich Biographen, Autoren von Essays und Feuilletonisten wie es um Bizets materielle Situation bestellt war. Da er für eine Dirigentenlaufbahn deutlich keine Neigung hatte und als Pianist – mit seltenem Talent als *Primavista-Spieler* (Berlioz) – nicht an die Öffentlichkeit treten wollte, um sich nicht der Kritik auszusetzen, seine Kompositionen seien »Pianistenmusik«, mußte er für Musikverleger verschie-

dene Arbeiten ausführen: Transkriptionen beliebter Opernmelodien für Klavier, Klavierauszüge machen oder auch Tanzmusik instrumentieren. Die Einnahmen aus Aufführungen seiner Werke und aus Preisen von Wettbewerben konnten sich jedoch nicht mit denen eines reich gewordenen Giacomo Meyerbeer, der die Pariser Opernszene beherrschte, vergleichen; wie er auch keine Professur hatte. »Er hatte aber auch nie – wie Wagner – drückende Schulden und musste nicht wie viele komponierende Zeitgenossen einem metierfremden Brotberuf nachgehen. Bizet lebte in soliden materiellen Verhältnissen und war ein von der Gesellschaft geachteter Mann, Ritter der Ehrenlegion« (Chr. Schwandt). Früh wurde seine außergewöhnlich musikalische Auffassungsgabe erkannt und noch vor seinem zehnten Geburtstag wurde er im Oktober 1848 Schüler des Conservatoires. Neben seinen Konservatoriumsstunden erhielt er Kompositionsunterricht beim alten P. J. G. Zimmermann, bei dem auch ehemals Charles Gounod studiert hatte. Klavier studierte er 4 Jahre lang bei A. F. Marmontel und wechselte 1852 in die Orgelklasse von François Benoist. Da Bizet nicht religiös erzogen worden war, führte ihn das Interesse an der Kunstfertigkeit der Fuge, die mit den Stunden bei Benoist einherging, auf die Orgelbank. Obwohl sich die Affinität zur Vokalmusik immer deutlicher abzeichnete, hatte er keinen Hang

zur geistlichen Musik, was man leicht aus seinem Gesamtwerk ablesen kann, denn bis auf das *Te Deum* – dessen Text er noch stark variierte – hat er keinen weiteren liturgischen Text vertont. Nach dem Tode Zimmermanns (1853) fand Bizet in J. Fr. Fromental Halévy einen neuen Kompositionslehrer, der die Begabung seines Schülers bald erkannte und ihm Zutritt in seinen Salon verschaffte, wo er neben den erlesensten Geistern von Paris auch die Tochter Halévy's, Geneviève, kennen lernte, die er 1869 heiratete. Nach frühen Werken, die während seiner Zeit am Conservatoire entstanden waren, ist seine *Symphonie C-Dur* als erstes größeres Werk erwähnenswert, die den jungen Komponisten als beachtlichen Erfinder von Melodien, als instinktsicheren Rhythmiker und vor allem als Instrumentationskünstler ausweisen. Dieses Werk wurde erst 80 Jahre nach seiner Entstehung von Felix von Weingartner 1935 in Basel uraufgeführt; heute zählt es eher zur Unterhaltungssymphonik als zum akademischen Werkbestand. In dieser Lebensphase reiften auch die Pläne, etwas für die Bühne zu schreiben. Halévy stellte ihn dem Direktor der Opéra Comique vor, damit er dort vielleicht als Korrepetitor, Pianist, als Arrangeur oder sogar als Komponist tätig werden könnte. Er riet ihm auch, sich um den Prix de Rome zu bemühen, eine Auszeichnung, nach der damals (bis 1968 vergeben) junge Künstler strebten, denn auch für Preisträger der Musik – auch die anderen Künste hatten ihren Rompreis – waren zwei Jahre kostenloses Studium in Italien, ein Jahr in Deutschland und 2 Jahre in Frankreich vorgesehen. Das zentrale Werk, das für den Rompreis einzureichen war, war eine Kantate über ein erbauliches Thema aus der Bibel, der Antike oder der Ritterwelt. Der Text, der 1856 vorgesehen war, war *David* von Mademoiselle de

Montréal. Die Preisrichter entschied, an Bizet einen zweiten Preis zu vergeben, der allerdings kein Stipendium beinhaltete. Vielleicht war Bizet sein junges Alter zum Hindernis geworden, was Berlioz äußern ließ, dass eigentlich nicht das Alter, sondern das Talent zu berücksichtigen sei. Zwischen diesem und seinem zweiten Versuch, den Rompreis zu erringen, beteiligte sich Bizet an einem von Jacques Offenbach ausgeschriebenen Wettbewerb, zu dem ein Werk (nach vorgegebenen Text) einzureichen war, das der opéra comique ihre ursprüngliche französische Fröhlichkeit und Eleganz wiedergeben sollte. Bizet schrieb auf den vorgegebenen *Le Docteur Miracle* eine einaktige komische Oper, die dort am stärksten ist, wo er die Schwächen der Großen Oper amüsant aufs Korn nimmt. Dienten die italienischen Buffo-Opern von Rossini und Donizetti ihm deutlich als Orientierung, so auch C. M. von Weber bei manchen Orchesterpassagen. Bizet erhielt den ersten Preis zusammen mit seinem sechs Jahre älteren Studienkollegen Charles Lecocq. Nach jeweils 11 Vorstellungen im Frühjahr 1857 gerieten beide Werke in Vergessenheit. Durch diesen Achtungserfolg wurde er nun zu Offenbachs populären Freitagabendpartys eingeladen, wo er als versierter und geschickt improvisierender Pianist geschätzt wurde. Hier lernte er auch G. Rossini kennen, der ihn ermunterte, sich ein weiteres Mal um den Prix de Rome zu bemühen. Mit seiner Vertonung des für 1857 bestimmten Textes *Clovis et Clotilde* erhielt er den ersten Preis, ein Werk, das wenig originell ist, was den Verdacht aufdrängt, der junge Komponist habe nicht zuletzt auch wegen seiner materiellen Absicherung auf jedes Risiko verzichtet und so geschrieben, dass es auch die in der

Kulturpflege kostet Geld, viel Geld!



Damit wir Sie auch noch im nächsten Jahrhundert mit Händels MESSIAS, Verdis REQUIEM, Dvořák STABAT MATER und Orffs CARMINA erfreuen können, brauchen wir finanzielle Unterstützung. Auch Ihre! Deshalb werden Sie Mitglied in unserem Förderverein:

»Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.«
Schon mit 30,- DM (Einzelpersonen, 50,- DM Ehepaare) helfen Sie den Fortbestand eines traditionsreichen, nach wie vor wichtigen Kulturträgers der Region sichern. Da dieser Beitrag aber nicht ausreicht, die Konzerttätigkeit, die Fortbildung und die Nachwuchsförderung zu finanzieren, werden Spenden erbeten. Diese können Sie steuerlich absetzen.

Unser Spendenkonto:

Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.
Konto-Nr.: 52879 bei der Sparkasse Gütersloh (BLZ 478 500 65)

Jury sitzenden Maler und Kupferstecher begreifen konnten.

Mit drei weiteren Preisträgern – einem Maler, einem Architekten und einem Oboisten – tritt Bizet kurz vor Weihnachten 1857 – ausgestattet mit Empfehlungsschreiben von Rossini und Gounod die Reise nach Rom an, wo sie am 27. 1. 1858 vom amtierenden Direktor der französischen Akademie zu Rom in der Villa Medici willkommen geheißen werden. Bizet, vom Reiz der Villa, von der Ewigen Stadt und von der Lebensfreude der Römer fasziniert, wird hier nun zweieinhalb Jahre wohnen, leben und vor allem studieren und arbeiten, denn die Akademie in Paris will sogenannte envois, also Einsendungen sehen. Während seines Romaufenthalts entstanden 4 Werke, von denen die komische Oper »Don Procopio«, die Chor-Symphonie »Vasco da Gama« und seine »Orchestersuite (1860)« die Pflichtsendungen waren. Das vierte Werk ist das »Te Deum«, das sein Beitrag zum mit 1500 Francs dotierten Rodrigues-Preis war, ein Wettbewerb, an dem sich die mit dem Prix de Rome ausgezeichneten Komponisten beteiligen durften. Bei dessen Komposition dachte er weniger an die Ehre als an das Geld, mit dem er einen Umweg über die Schweiz finanzieren wollte, wenn er die geplante Deutschlandreise antritt.

Unter diesem Vorzeichen beginnt er im Februar 1858 in seinem Studierzimmer in der Villa Medici mit seiner ersten »italienischen« Arbeit: er komponiert ein *Te Deum*. Mitte April schreibt er nach Paris: *Mein Te Deum ist fast fertig, ich brauche es nur noch zu orchestrieren. Ich kann an nicht anderes mehr denken. Bald finde ich es gut, bald wieder abscheulich. Wenn etwas sicher ist, dann dass ich nicht für die Kirchenmusik geschaffen bin. Auch schrieb ich lieber keine Messe. Ich plane eine dreiaktige italienische Oper. Das mag ich lieber.*

Die Partitur des *Te Deum* ist deutlich italienisch geprägt. Eine Anlehnung an andere ebenfalls eher pompös glorifizierende denn meditative französische *Te Deum*-Vertonungen von Charpentier über Gossec bis Berlioz ist erkennbar. Die lateinischen Worte des Eingangsvorsatzes betont Bizet demonstrativ französisch: *Te Deum laudamus*. Die fast stampfenden Synkopen des Anfangs, die schwelgenden Kantilenen der beiden Solostimmen kommen eindeutig aus der italienischen Oper. Es handelt sich hier – wie bei Rossinis in einem Opernhaus uraufgeführten *Stabat mater* – nicht um liturgische, sondern um stilistische Kirchenmusik.

Das Sopransolo »Tu rex gloriae, Christe« mit einem überraschenden Posaunensolo (eine Reverenz an das »Tuba mirum« aus Mozarts Requiem?) und einem insistierenden punktierten Rhythmus hat starken eigenen Charakter. Die zum Text »Fiat misericordia« komponierte Fuge ist dagegen nicht sehr inspiriert. Zwar hatte Bizet Funktion und Technik polyphoner Formen beherrschen gelernt, jedoch vermochte er kein Gefühl für geistliche Musik zu entwickeln, was durch einen Brief – ein Jahr nach dem *Te Deum* an Gounod geschrieben – belegt wird: ...man betet mich um Religiöses. Also gut, mache ich Religiöses, aber gottloses Religiöses.

Im September mußte er erfahren, dass sein einziger Mitbewerber, Adrien Barthe, den Rodrigues-Preis gewonnen hatte: *Ich bin fassungslos – aber ich werde schon nicht daran zugrundegehen*. Erst 1971 wurde das *Te Deum* in Berlin uraufgeführt.

Günter Waegner unter Verwendung von:
Christoph Schwandt »Georges Bizet« (rororo);
Winton Dean "G. B., Leben und Werk" DVA).

TE DEUM

Maestoso – Sopran, Tenor und Chor

Te Deum laudamus
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli,
tibi coeli et universae potestates,
tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant:
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus,
te Prophetarum laudabilis numerus,
te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae majestatis,
venerandum tuum verum et unicum Filium;
sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Saboth.

Te Deum laudamus
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.

Moderato – Sopran und Tenor

Tu rex gloriae, Christe!
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem
non horruisti Virginis uterum.

Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna coelorum.

Tu ad dexteram Dei sedes
in gloria Patris.

Dich, Gott, loben wir,
Dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater,
huldigt das Erdenrund.
Dir rufen die Engel alle,
Dir Himmel und Mächte insgesamt,
die Cherubim Dir und die Seraphim
mit niemals endender Stimme zu:
Voll sind Himmel und Erde
von Deiner hohen Herrlichkeit.
Dich preist der glorreiche Chor der Apostel,
Dich der Propheten lobwürdige Zahl,
Dich der Märtyrer leuchtendes Heer.
Dich preist über das Erdenrund
die heilige Kirche:
Dich, den Vater unermessbarer Majestät;
Deinen wahren und einzigen Sohn;
und den Heiligen Fürsprecher Geist.

Heilig, heilig, heilig der Herr,
der Gott der Heerscharen.

Dich Gott, loben wir,
Dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater,
huldigt das Edenrund.
Voll sind Himmel und Erde
von Deiner hohen Herrlichkeit.

Du König der Herrlichkeit, Christus!
Du bist des Vaters allewiger Sohn.
Du unternahmst, die Menschen zu erlösen,
und verschmähtest den Schoß der
Jungfrau nicht.

Du hast bezwungen des Todes Stachel
und denen, die glauben, die Reiche der
Himmel aufgetan.

Du sitztest zur Rechten Gottes
in Deines Vaters Herrlichkeit.

Moderato – Soli und Chor

Judex crederis esse venturus.

Andante – Sopran

Te ergo quaesumus
famulis tuis subveni
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum Sanctis tuis
in gloria numerati.
Salvum fac populum tuum, verum
et benedic hereditati tuae.

Chor

Per singulos dies benedictus te.
Et laudamus nomen tuum
in saeculum et in saeculum saeculi.
Misere nostri, Domine,
misere nostri.

Allegro molto – Chor

Fiat misericordia tua, Domine,
super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Te Deum laudamus
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.

Als Richter, so glauben wir, kehrest Du
einst wieder.

Dich bitten wir denn,
komme Deinen Dienern zu Hilfe,
die Du erlöst mit kostbarem Blut.
Zu der ewigen Herrlichkeit
zähle uns Deinen Heiligen zu.
Rette Dein wahres Volk
und segne Dein Erbe.

An jedem Tag beneiden wir Dich
und loben in Ewigkeit Deinen Namen;
ja, in der ewigen Ewigkeit.
Erbarme Dich unser, o Herr,
erbarme Dich unser!

Lass über uns Dein Erbarmen
geschehen, wie wir gehofft auf Dich.

Auf Dich, Herr, habe ich meine
Hoffnung gesetzt: lass mich in
Ewigkeit nicht zuschanden werden.

Heilig der Gott der Heerscharen.
Dich, Gott, loben wir,
Dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater,
huldigt das Erdenrund.
Voll sind Himmel und Erde
von Deiner hohen Herrlichkeit.

Der Text des Te Deums ist vom Komponisten sehr frei behandelt worden.
Er entspricht nicht der liturgischen Fassung.

Die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts ist weithin unbekannt – wenn man an die für den liturgischen Gebrauch denkt. Wer von ihr spricht, denkt an die großen Werke, die regelmäßig aufgeführt werden: Beethovens »Missa solemnis«, Mendelssohns Oratorien, die Requiem-Vertonungen von Berlioz und Brahms, Dvořák und Verdi. Sie wurden eher für ein Publikum denn für eine gläubige Gemeinde geschrieben, sind Sonderfälle schon von der Entstehung her, unter denen das ungewöhnlichste Beispiel die »Messa per Rossini« ist, die G. Verdi vier Tage nach dem Tode Rossinis (13. November 1868) initiierte, indem er vorschlug, dass zum Andenken des hoch verehrten, ja vergötterten Maestro ... *die hervorragendsten Komponisten in Italien eine Requiem-Messe schreiben, die am Jahrestag seines Todes aufgeführt werden soll.* Das Gemeinschaftswerk lag 1869 vor, aber die Aufführung scheiterte aus verschiedenen Gründen. Verdi zog seinen Beitrag, das »Libera me« zurück und nahm es 1874 zum Ausgangspunkt seines eigenen Requiems – wiederum für einen hohen Anlass, nämlich die Gedenkfeier für Alessandro Manzoni bestimmt. Soweit sich der kirchenmusikalische Alltag des 19. Jhd.'s rekonstruieren läßt, nämlich der in Italien, Frankreich und Österreich – die katholische Kirchenmusik in Deutschland war durch spezielle restaurative Tendenzen, wie den »Cäcilianismus« geprägt – wird man mit einer Praxis konfrontiert, die jeden heutigen Musikfreund, zumal jeden deutschen, zutiefst befremden wird. Denn was da zur Heiligen Messe erklang, war meist dasselbe, was auch in der Oper zu hören war. Es wurde nicht als ungewöhnlich empfunden, wenn beispielsweise die populärste Tenorarie Rossinis, die Cavatina Alcantivaras »Ecco ridente il cielo punta la

bella aurora«, in der der Graf seiner angebeteten Rosina ein morgendliches Ständchen bringt, auch in der Kirche gesungen wurde, und zwar auf den Text »Credo in unum Deum«. Und noch in den späteren Jahren hatte Rossini einem Freund konzidiert, bestimmte Opernarien mit sakralem Text zu unterlegen und dadurch eine wunderbare Messe zu erhalten.

Unter Rossinis Kirchenmusik befindet sich neben Messefragmenten aus der Jugend, seiner Pasticcio-»Messa di Gloria«, eine Reihe kleinerer Gelegenheitsarbeiten. Seine wichtigsten geistlichen Kompositionen, die »Petit Messe solennelle« und das »Stabat mater« entstanden erst, als er mit dem Schreiben von Opern aufgehört hatte. Zu diesem Zeitpunkt war er erst 39 Jahre alt, hatte 39 Opern geschrieben und – für uns Heutige kaum vorstellbar – auf dem Höhepunkt seiner Erfolge scheinbar seinen Genius leichtfertig verratend versprochen, keine weiteren Opern mehr zu schreiben, was er auch gehalten hatte. Hinter der Maske von buffoneskem Witz verbarg sich ein im Grunde melancholisch veranlagter Mensch, von Depressionen und körperlichen Gebrechen geplagt, gab der einst schnell produzierende Musiker – so warf er »La Cenerentola« in drei und den »Barbiere« in weniger als zwei Wochen aufs Papier – das Komponieren jedoch nicht gänzlich auf, um nur noch den Bonvivant zu spielen: *Seien Sie still! – sprechen Sie zu mir nicht davon! Außerdem komponiere ich dauernd. Sehen Sie diesen Schrank voll Noten? All das habe ich seit »Guillaume Tell« geschrieben. Aber ich veröffentliche nichts, und ich komponiere, weil ich nicht anders kann,* antwortete er Max Maria von Weber, dem Sohn des »Freischütz«-Komponisten, auf dessen Frage, warum er nicht mehr für die Bühne schreibe. Unter den meist kleinen Werken, die

er liebenswert-ironisch »Sünden des Alters« (Péchés de vieillesse) bezeichnete, befinden sich neben einer Fundgrube von rund einhundert Klavierwerken auch das »Stabat mater«.

Dieses Werk entstand auf Bitte eines wohlhabenden spanischen Prälaten aus *Gefälligkeit, und ich hatte nicht daran gedacht, es zu veröffentlichen. Es ist ja auch eigentlich nur mezzo serio gehalten, und ich ließ ursprünglich drei Stücke von (seinem Schüler Giovanni) Tadolini hinein komponieren, da ich krank wurde und nicht zur rechten Zeit damit fertig geworden wäre.* In derart zusammengesetzter Form erklang das Werk ein einziges Mal am Karfreitag 1833 in Madrid. Nach dem Tod des spanischen Geistlichen gelangte das Manuskript zu einem Verleger, der die Herausgabe ankündigte. Rossini protestierte sofort und gewann zusammen mit seinem Verleger Troupernas den Prozess auf Herausgabe des unzulänglichen Manuskripts. Das von seiner Hand komplettierte »Stabat mater« wurde am 7. Januar 1842 in Paris aufgeführt, so erfolgreich, dass weitere 29 Städte das Werk noch im gleichen Jahr zum Erklingen brachten.

Rossini hat den Text, die berühmte Sequenzdichtung des umbrischen Mönchs Jacopone da Todi (Ende 13. Jhd.), in zehn Abschnitte eingeteilt, die als einzelne Nummern in wechselnder Besetzung vorgetragen werden. Anders als früher konnte er hier ohne Zeitdruck arbeiten und brauchte nicht Älteres zu parodieren. Offensichtlich zog er in diesem religiösen Werk die Summe seiner eigenen Ausdrucksmöglichkeiten und setzte auch unterschiedliche Idiome der Kirchenmusik ein. So steht rein Opernhafes neben Reminiszenzen an den »stile antico«, den alten Kirchenstil, dramatisch malende Schilderungen des Orchesters neben reinen a-cappella-Sätzen, Belcanto-Süße neben großangelegten Fugen.

Dabei hielt er es nicht für sinnvoll, genau den Sinn des Textes nachzuzeichnen, da er befürchtete, hierdurch die musikalische Form zu ruinieren. Er hat damit eine ähnliche Meinung wie in unserem Jahrhundert Igor Strawinsky, der sich ausdrücklich gegen die *Versklavung der Musik durch die Sprache wandte.* Und in der Tat könnten die rhythmische Prägnanz der Tenorarie »Cuius animam« – das berühmteste Stück des Werkes – mit ihrer emphatischen Melodie und der mitreißenden Orchesterbegleitung »alla marcia«, die Sopranarie »Inflammatum« und die virtuoson Holzbläser zu Beginn der Cavatina »Fac ut portem« auch von ganz anderen Dingen erzählen als von den Schmerzen Marias. Hingegen ist der erste Satz eine ganz von der szenischen Situation her gedachte »Introduction« für Chor und Orchester. Die Leiden Marias werden (noch in der Tradition der barocken Figurenlehre) durch scharf punktierte, gleichsam ins Herz schneidende Tonrepetitionen nachgezeichnet, und in chromatisch abwärts geführten Linien erkennt man leicht die Klagefigur des »lamento«.

Neben den Tönen der Trauer einerseits und dem unbekümmerten Umgang mit dem Text andererseits, konnte mancher Hörer nichts anfangen, empfand das Werk geistig rücksichtslos und künstlerisch völlig verfehlt. Ganz anders Heinrich Heine, der in diesem »Stabat mater« den naivsten Ausdruck des tiefstinnigsten Gedankens fand, eine dem ungeheuren Martyrium entsprechende und doch anmutige Musik.

Günter Waegner unter Verwendung von Texten aus: Volker Scherliess »Giacchino Rossini« (rororo), Bertelsmann Konzerführer und Pahlen »Oratorienführer«.

INTRODUKTION

Soli und Chor

Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat filius.

ARIE

Tenor

Cujus animam gementem
contristam ac dolentem
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,
et tremebat, cum videbat
nati poenas incliti.

DUETT

Sopran und Mezzosopran

Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto suplicio?

Quis no posset contristari
piam matrem contemplari
dolentem cum filio?

ARIE

Bass

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
morientem, desolatum
dum emisit spiritum.

CHOR UND RECITATIV

Bass und Chor

Eja mater, fons amoris,
me sentire vim doloris,
fac ut eum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amandum Christum Deum
ut sibi complaceam.

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuze und weint' von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

Durch die Seele voller Trauer
seufzend unter Todesschauer
jetzt das Schwert des Leidens ging.
Welche Schmerzen der Erkor'nen,
da sie sah den Eigebor'nen,
wie er mit dem Tode rang.

Quälendes Bangen, angstvolle Trauer,
alles Leid hielt sie umfangen,
das auf Erden je ein Herz durchdrang.

Lebt ein Mensch wohl hier auf Erden,
der nicht mag erschüttert werden
bei so unsagbarer Not?

Wie die Mutter ganz zerschlagen
bleich dasteht ohn' alles Klagen
im Leid um des Sohnes Tod?

Auch für seiner Brüder Schulden
sah sie Jesus Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.

Sah ihn trostlos und verlassen
an dem blut'gen Kreuz erblassen,
ihren lieben, einz'gen Sohn.

Gib, o Mutter, Born der Liebe,
dass mit dir ich mich betrübe,
dass ich fühl' die Schmerzen dein.

Dass mein Herz von Lieb' entbrenne,
dass ich nur noch Jesus kenne,
dass ich liebe Gott allein.

INTRODUKTION

Soli

Sancta mater istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.

KAVATINE

Mezzosopran

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortium
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari
ob amorem filii.

ARIE UND CHOR

Sopran

Inflammatum et accensum
per te, virgo, sim defensum
in die judicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

QUARTETT

Chor

Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
paradisi gloria.

CHOR UND RECITATIV

Chor

In sempiterna saecula
Amen.

Heil'ge Mutter, senk' die Wunden,
die dein Sohn am Kreuz empfunden,
in die Seele tief hinein!

Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir teil an seinem Schmerz!

Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
ganz mit Jesu Leid vereinen,
solang hier mein Leben währt!

Unterm Kreuze mit dir zu stehen,
dort zu teilen deine Wehen,
das ist, wonach mein Herz begehrt.

O du Jungfrau aller Jungfrauen,
wollst in Liebe mich erschauen,
dass ich teile deinen Schmerz!

Lass mich fühlen Christi Leiden,
Marter, Angst und Scheiden,
wie dein liebend Mutterherz!

Mach, am Kreuze hingsunken,
mich von Christi Blute trunken
um des Sohnes Liebe.

Hilf durch deine Lieb' und Treue,
dass er Gnade mir verleihe
an jenem jüngsten Tag!

Mach, dass mich sein Kreuz bewache,
dass sein Tod mich selig mache,
mich erwärme seine Gnade.

Wann mein Leib einst wird sterben,
lass dann meine Seele erben
deines Himmels Seligkeit!

Immer und ewig.
Amen.

(Deutscher Text in dichterischer Fassung von Clemens Brentano)