

Anlässlich des Landesfestes vom 4. bis 12. Juni 900 Jahre Festung Hohensalzburg,
am 9. Juni 1977 im Festsaal der Festung
Paul Hofhaymer (1459-1537): Fünfzehn Oden nach Horaz und Weltliche Madrigale

Guillaume Dufay (um 1400-174). Missa Caput, Aufführungen: 10. Oktober 1985 Alter Dom
Linz und 11. Oktober 1985 Franziskanerkirche Salzburg

SN. 14.10.1985

Funken in vielen Feuerstellen

Ein Konzert mit dem Salzburger Paul-Hofhaymer-Ensemble in der Franziskanerkirche

Mit dem jungen Komponisten Gunter Waldek hat das Salzburger Paul-Hofhaymer-Ensemble schon mehrmals zusammengearbeitet. In Erinnerung ist etwa ein „Pange lingua“ (1982), in dem Waldek ähnlich verfuhr wie diesmal, als eine Kantate mit dem Titel „Die Entstehung der Kathedrale“ aufgeführt wurde: Renaissance-Instrumentarium ist in die durchaus zeitgenössische Tonsprache eingebracht, womit schon von der Klangfarbe her eine Brücke geschlagen ist zur Alten Musik. Denn seit Jahren verbindet das von Maria Hofmann geleitete Hofhaymer-Ensemble das Alte mit dem Neuen. Diesmal stand die „Missa caput“ von Guillaume Dufay dem fast fünfviertelstündigen Opus von Waldek gegenüber.

75 Minuten Musik müssen formal gebändigt werden, gerade wenn heterogene Elemente (ein Beispiel aus der Instrumentation: Drehleier, Maultrommel, Tonband) aufeinandertreffen. Waldek hat Symmetrie angestrebt, mit einer Motette über eine der festlichen vorweihnachtlichen Antiphonen im Zentrum, Orgel-Interludien (sie sind ein Schwachpunkt der Komposition) zwischen den einzelnen Teilen, einer „Gralserzählung“ (aus dem „Jüngeren Titurel“) in mittelalterlicher Spielmannsmannier und einem rezitativisch-dramatischen Ausschnitt aus der Göttlichen Komödie. Das und anderes mehr ist sehr einleuchtend kombiniert, weckt viele Assoziationen. Es bleibt freilich Stückwerk, ein Teil ist neben den anderen gesetzt, und würden nicht immer wieder dramaturgisch überlegt eingesetzt. Ideen aufblitzen, würde man alsbald auf die Uhr schauen.

Das Stück ist eben sehr lang, und

handwerkliche Beherrschung (Respekt vor den Vokalsätzen) allein sorgt noch nicht für einen logischen Gesamtlauf. Kaum hat ein musikalischer Funke gezündet (und solche Funken gibt es nicht wenige in dem Stück), wird die Glut auch schon wieder vernachlässigt, wird eine andere Feuerstelle benutzt.

Diese Einschränkungen gelten nicht für die vielen Ausführenden, die sich mit beachtlichem Können für die Sache eingesetzt haben. Dieser Fleiß hat sich vor allem für die einleitende Dufay-Messe (die immerhin auch eine Aufführungsdauer von knapp fünfzig Minuten beansprucht) bezahlt gemacht: Die Dirigentin Maria Hofmann hat offensichtlich ein umfangreiches Wissen über die rhetorischen Floskeln in dieser Epoche erworben und ihre Vorstellungen spürbar präzise umgesetzt. Delikate Phrasierung und rhythmische Genauigkeit prägten diese Wiedergabe, in der auch die Beteiligung der die Singstimmen stützenden Instrumente mit Fingerspitzengefühl für die innere Balance gelöst war.

Reinhard Kriebbaum





IOSQVINVS PRATENSIS.

Josquin des Prez (1440-1521): Missa da Pacem, Aufführungen: 19.12.1976 in Schloss Höch, 13. März 1977 im Museum Carolino Augusteum und 14. März 1977 im Gotischen Saal, Salzburg

Die gregorianische Weise „Da pacem, domine“ im heutigen Antiphonale Romanum unter Gesängen für verschiedene Gelegenheiten aufgeführt, war ursprünglich allgemein verbreitet als Friedensbitte am Schluss des Messgottesdienstes. Die Missa da pacem setzt im Kyrie und Agnus die ursprünglichen Textworte des cantus firmus ausdrücklich hinzu, woraus vielleicht gefolgert werden kann, dass ein Mitsingen dieser Worte nicht ausgeschlossen ist. Luther formte aus Text und Weise des „Da pacem“ als Schlussgebet für seine Kirche das allbekannte Lied „Verleih und Frieden gnädiglich“. Seine Melodie ist nichts anderes, als eine Umgestaltung und Erweiterung der gregorianischen Weise.

Über die Missa da Pacem von Josquin des Prez sagt A.W. Ambros: „Sie ist der Ausdruck einer innigen, aber mannhaften Frömmigkeit. Niederländische Frömmigkeit verbindet sich mit dem Formgefühl der italienischen Renaissance zu der Einheit überzeitlicher Größe“.

Josquin des Prez (1440-1521): Missa Pange Lingua, Aufführungen: 5. Juni 1980 St. Blasius Kirche Salzburg, 17. Juli 1982 St. Blasius, Salzburg, 16. August 1982 Wien, Musikalischer Sommer, Kirche am Hof.

Eine programmatische Eröffnung der neuen Sammlung „Das Chorwerk“ mit der Messe „Pange Lingua“ von Josquin des Prez bedarf kaum der Begründung. Gehört doch diese Messe zu jener kleinen Zahl überragender Werke von vergleichsloser Größe und übergeschichtlicher Vereinzelung, wie sie nur das Spätschaffen einiger weniger ganz großer Geister hervorgebracht hat. Wollte jemand das halbe Dutzend der „bedeutendsten“ Werke aus dem seit 6 Jahrhunderten unaufhörlich bestellten Gebiete der mehrstimmigen Kompositionen liturgischer Messen zusammenstellen, er dürfte an Josquins Messe Pange Lingua gewiss nicht vorbeigehen. „Eines jener Kunstwerke, die gleich Sternen durch alle folgende Zeiten leuchten“ nannte sie schon Ambros, und den Grundton einer „tiefen, fast leidenschaftlichen Sehnsucht, welche nach der Auffassung mancher schwärmerischer Musikfreunde (wie z.B. Jean Pauls) das tiefste Wesen aller Musik ausmacht und von ihnen als eine Art höheren Heimwehs verstanden worden ist“, wusste der gleiche, obschon im Banne des romanischen Palestrinakultes wurzelnde große Historiker der Musik an Josquin zu rühmen. Die Zeit, in der A.W. Ambros schrieb, war erstarrt in der einseitigen Anbetung des fast kanonisierten Ideals des „römischen a cappella-Stiles“. Ambros war es, der ihr die Augen für den älteren Meister geöffnet, und der erstmals mit dem noch heute bewundernswerten Scharfblick des geborenen Historikers die Größe Josquins erkannt hat. Die entscheidende Wandlung vom Stil der

Ockeghem'schen Spätgotik zu einem neuen künstlerischen Ausdrucks- und Gestaltungswillen hat er im Grundzuge bereits verstanden und formuliert, und es war eine geschichtliche Tat, dass er es wagte, Josquin nicht als Vorläufer des vergötterten Palestrina, sondern als Meister von eigenem Rang und eigener Würde darzustellen. (Aus dem Vorwort zum 1. Band des „Chorwerkes“, Mösel Verlag, Wofenbüttel)

Josquin des Prez (1440-1521): Missa L'homme armè“, Aufführungen: 2. November 1983 in der Christuskirche Salzburg und 23. Mai 1996 in der Franziskanerkirche Salzburg

Die am meisten verbreitete Messe Josquins, die vierstimmige Messe „L'homme armè super voces musicales“, soll um 1475 entstanden sein. Es scheint uns heute nur schwer begreiflich, dass die schlichte, geradezu monoton wirkende Weise „L'homme armè“ (der bewaffnete Mann) mehrere Generationen bedeutender Musiker, von Dufay angefangen bis Palestrina, zu Bearbeitungen herausgefordert hat. Josquin selbst hat diese Chanson zwei seiner Messkompositionen zugrundegelegt. In seiner Messe „super voces musicales“ (auf den Tönen des Hexachordes) nutzte er die tonale Mehrdeutigkeit der Melodie aus, indem er sie mit jedem neuen Satz auf die nächsthöhere Tonstufe setzte. Die Weise notiert Josquin als Cantus firmus in der Tenorstimme. Im Kyrie beginnt der Tenor auf c, im Gloria auf d, im Credo auf e, im Sanctus auf f, im ersten Agnus auf g und im letzten Agnus schließlich auf a. Es ändert sich also bei jeder Transposition die Lage der Ganz- und Halbtöne, obwohl Josquin die ganze Messe hindurch dieselbe, leicht verzierte Melodiegestalt verwendet. Für die textreichen Sätze reichte die Melodie nicht aus – Josquin behalf sich mit einem längeren Tenorgerüst, das er gewann, indem er die Melodie rückläufig wiederholte (Gloria), sie in kürzeren Notenwerten repetierte (Osanna) oder beide Techniken kombinierte (Credo). Auf diese kunstvollen Verfahren machten schon die frühesten Quellen dieser Komposition aufmerksam. Darüber hinaus zeigt sich Josquins kompositorisches Geschick in anspruchsvollen Techniken wie dem Mensur- oder Proportionskanon, bei dem die gleiche Melodie gleichzeitig von verschiedenen Stimmen in verschiedenem Tempo gesungen wird. So behandeln die drei Abschnitte des Kyrie die drei Teile der „L'homme armè“-Melodie als Mensur-Kanon zwischen dem Tenor (in langen Notenwerten) und dem Superius (der obersten Stimme), dem Contratenor und dem Bassus. Das Agnus II beispielsweise ist ein Mensur-Kanon für drei Stimmen in der Quinte und im Oktavabstand. Eine derartige Demonstration technischer Virtuosität mag heute als eher konstruktiv empfunden werden, hat jedoch ihre Ursache in der schier unbegrenzten melodischen Erfindungsgabe und kontrapunktischen Leichtigkeit Josquins. So wird es verständlich, dass diese Messkomposition noch lange nach Josquins Tod (um 1524) im Repertoire der Hofkapellen zu finden ist. (Dr. Gerhard Walterskirchen)

**Josquin des Prez (1440-1521): Missa de beata Virgine, Aufführungen: 2. und 3. Juni 1986
Musikfestspiele Dresden und 8. Juni 1986 in der Franziskanerkirche Salzburg**

DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE 1986

Paul-Hofhaymer-Ensemble Salzburg

Ein Erlebnis ungewöhnlicher Art



Das Ungewöhnliche dieses Abends bestand einmal in der so gänzlich jeden Wiedergabe-Effekt vermeidenden und doch so ungemein überzeugenden Art der Darbietung, zum andern in der Gegenüberstellung zweier Werke, die gleich einem Zeitraffer den gewaltigen „Ruck“ erahnen ließen, den die Musik um 1600 vollzog. Paul Hofhaymer ist nicht (wie zunächst zu vermuten) der Ensembleleiter, sondern ein Salzburger Komponist, zu seiner Zeit - 1459 - 1537 - in hohem Ansehen stehend, dessen Werk von der Gruppe vornehmlich gepflegt wird. Natürlich auch das anderer Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts, auch lebende fehlen nicht. 16 Sänger und 12 Musiker (alte Instrumente spielend) gehören ihr an, diesmal traten nur die singenden Mitglieder in Erscheinung, zusätzlich einer Continuo-Gruppe (Orgelpositiv, Violoncello, Kontrabaß), das Cembalo spielte die Leiterin Maria Hofmann selbst.

Ungewöhnlich und eigenartig wirkte zunächst auch ihre Dirigierweise. Bald aber zeigte sich der Nutzen dieses ständi-

gen Hochreißen und Stoßens: so bekam der Gesang jene straffe, Ton an Ton ohne „melodiöse Verschleifung“ reichende Kontur, ungemene Kraft und Prägnanz, man konnte sich vorstellen, daß dies die damals übliche und dieser Musik entsprechende Art der Chorleitung war. Zwei Marienhymnen bildeten das Programm: „Missa de beata virgine“ von Josquin Desprez und Claudio Monteverdis „Magnificat anima mea Dominum“.

Josquin, seinerzeit als größter Meister und dieses Werk als „vollkommenstes Gebilde“ gepriesen, steht am Übergang von mittelalterlicher zu neuzeitlicher Musik, also am Beginn der Renaissance. Noch herrscht strenge polyphone Bindung, das gregorianische Choralzitat bildet in stetem Fluß schlingen sich wunderschön (und in höchst komplizierter Rhythmik) ineinander und ergeben eigenartige, noch des modernen Spannungs-Lösungs-Prinzips entbehrende Harmoniewendungen. Wenn solche Musik den Hörer dennoch eigenartig bewegt und fesselt, so bekundet das staunenswerte Ergebnis eines Wiedergabestils, der - gestützt auf wissenschaftliche Erkenntnisse und durchblutet von genialen Einfühlungsvermögen - sie zu je-

nem Leben erweckt, von dem man annehmen darf, daß es zu jener Zeit gültig war (wie es wirklich war, wissen wir ja nicht).

Und dann: Monteverdi. 100 Jahre später, eine ganz neue, fast modern anmutende Sprache. Neben dem Kontrapunkt jetzt auch Sologesang mit Begleitung, eine höchst bewegliche, menschliche Empfindung individuell, nicht mehr gruppenhaft wiedergebende Ausdrucksweise. Virtuoses, Farbwirkungen, Kontraste, ein weitgespannter Horizont ungeheurer Möglichkeiten und - aus bläcker Lust an den Neuentdeckungen - auch nach allen Richtungen erkundet.

Ein lateinischer Hymnus des Namenspatrons der Gruppe und ein herrliches Ave Maria von Josquin (welch verwegene Rhythmik in beiden Stücken!) als Zugaben ließen erkennen, wie allmählich sich die Entwicklung vollzog, die Eroberung der neuen Musiksprache („Ars nova“) Schritt für Schritt erfolgte, bis sie um 1600 aller Welt erkennbar stand.

Ich hatte das Glück, den Abend im Meißner Schloß zu erleben und kann mir vorstellen, daß dieser Raum akustisch wie atmosphärisch der richtige Ort für die gleichsam keusche Herrlichkeit solcher Musik war.

Wilhelm Hübner

Eine Präsentation der
Salzburger Nachrichten

Alte und neue Musik
VIII. Folge

Franziskanerkirche Salzburg
Sonntag, 8. Juni 1986, um 20.15 Uhr

Josquin des Prez
Missa de Beata Virgine · Ave Maria

Olivier Messiaen
Apparition de l'Eglise Eternelle, L'Ascension

Paul Hofhaymer Ensemble Salzburg
Johann Trummer, Orgel

Eine Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Hochschülerschaft
Mozartium und der Internationalen Paul Hofhaymer Gesellschaft.

SALZBURGER NACHRICHTEN 10. Juni 1986

Altes und Neues zum Sprechen gebracht

Ein Konzert mit dem Paul-Hofhaymer-Ensemble und dem Organisten Hans Trummer

Es ist nicht selbstverständlich, daß Salzburger Kulturveranstaltungen an der „Nebenfront“ so regen Publikumszuspruch finden wie jene Konzerte, die das Paul-Hofhaymer-Ensemble seit geraumer Zeit unter dem Motto „Alte + Neue Musik“ gibt. Die beachtliche Zuhörerschaft, die sich am Sonntag in der Franziskanerkirche eingefunden hat, belohnte damit eine Arbeit, die sich durch Beharrlichkeit ebenso wie durch künstlerische Verantwortung auszeichnet. Vor einer Woche war das Hofhaymer-Ensemble zu Gast bei den Dresdner Musikfestspielen, wo es zwei Konzerte gegeben hat. Diese ehrenvolle Einladung zeigt wohl, daß der Name dieses Kammerchores auch im Ausland bekannt geworden ist.

Im Mittelpunkt der beiden Darbietungen in Dresden und des Konzerts am Wochenende in der Franziskanerkirche stand die „Missa de Beata Virgine“ von Josquin des Prez. Man hat dafür den Weg einer reinen A-cappella-Deutung gewählt, was stilistisch

ebenso gerechtfertigt ist wie Einbeziehung von Instrumenten. Der hohe technische Standard der kleinen Gesangsgruppe, die vortreffliche Intonationsicherheit rechtfertigen den Verzicht ohne weiteres. Bemerkenswert ist die konsequente Arbeit dieses Ensembles mit Counterpointen, die teilweise zu den Frauenstimmen in mittlerer und tiefer Lage treten, aber auch - wie im Credo der Messe der Sänger Luiz Alves da Silva - den Diskant als Solisten übernehmen.

Maria Hofmann, die Leiterin des Chores, hat bemerkenswert rasche Tempi vorgegeben, zusätzliches Forcieren an Satzschlüssen (beispielsweise im Gloria ab „Quoniam tu solus sanctus“) steigert den Effekt dieser Musik, die bei halbherziger Deutung unerträglich langatmig wirken kann, entscheidend.

Die Vokalistinnen sind von vielen ähnlichen Aufgaben her bestens eingearbeitet in die rhythmischen Besonderheiten dieser Epoche, Übergänge vom geradaktigen zum Dreierhyth-

mus (wie - besonders auffällig - in der Gloria-Stelle „Qui tollis“) werden mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit umgesetzt.

Auch uns fernstehende Musik kommt wie von selbst zum Sprechen, wenn die Ausführenden so vertraut sind mit der Materie. Dies galt an dem Abend auch für den „neuen“ Teil des Programmes mit den Symphonischen Variationen „L'Ascension“ von Olivier Messiaen (die sich, im Gegensatz zum Hinweis im Programmheft, durchaus reger Nachfrage seitens guter Organisten erfreuen) und einem weiteren Werk dieses französischen Meisters.

Hans Trummer hat einen sehr guten Mittelweg gefunden zwischen meditativen Elementen (etwa im ersten Teil der „Ascension“) und der bewegten, feingliedrigen Melodik, die er mit sehr klarer, die Stimmführungen verdeutlichender Artikulation nachzeichnete.

Reinhard Kriechbaum

4 Requiem-Kompositionen

Antoine Brumel (1460-1520): Missa pro Defunctis, Aufführungen: 1. November 1978 St. Johann im Pongau und 2. November 1978 Kirche St. Sebastian Salzburg.

Die Missa pro Defunctis erschien erstmals in dem von Andrea de Antiquis am 9. Mai 1516 in Rom herausgegebenen „Liber quindecim missarum...“ Das Werk muss schon bald eine gewisse Berühmtheit erlangt haben, denn es wurde sechs Jahre später von Giacomo Junta nachgedruckt und in seine Sammlung „Missarum decem a clarissimis musicis compositarum...“ aufgenommen. Verglichen mit den zahlreichen anderen Requiem-Kompositionen aus der Zeit um 1500, wie denen von Ockeghem, La Rue, etc., nimmt Brumels Missa pro Defunctis eine Sonderstellung ein, da sie sich allein dem römischen Ritus anpasst. Nur bei Brumel findet sich die Sequenz „Dies irae“; (...) Darüber hinaus besteht bei Brumel eine enge Bindung an den römischen Choral: allen Sätzen seines Requiem liegen die entsprechenden gregorianischen Melodien der heutigen liturgischen Bücher zugrunde. Offensichtlich wurde das Werk für den italienischen Gebrauch geschrieben. Dafür spricht sowohl die Anlehnung an die römische Liturgie als auch die Verwendung des römischen Chorals als Grundlage für die mehrstimmige Vertonung. Lässt sich die Missa pro Defunctis vielleicht mit einem Aufenthalt Brumels in Ferrara in Verbindung bringen? Alle Anzeichen sprechen dafür, zumal wenn man die anderen Requiem-Kompositionen der Zeit, die sämtlich in Frankreich und den Niederlanden entstanden sind, zum Vergleich heranzieht. (Ausschnitt nach Albert Seay)

Heinrich Schütz (1585-1672) „Musikalische Exequien“, Aufführungen: am 1. November 1979 in der Kirche St. Sebastian Salzburg und 27. April 1981 Christuskirche Salzburg.

1635 schrieb Schütz im Auftrag seines fürstlichen Freundes Heinrich Posthumus von Reuß eine Musik für dessen Bestattung. Heinrich von Reuß hatte sich, seinen nahen Tod fühlend, heimlich einen Sarg anfertigen lassen, auf dessen Deckel christliche Sprüche verzeichnet waren, aus denen er gemeinsam mit Schütz die Texte für die Vertonung auswählte. Noch zu Lebzeiten ließ er sich aus den Exequien vorsingen, zu seiner Beerdigung, die er übrigens bis ins Detail vorgeplant hatte, wurde das ganze Werk erstmals aufgeführt. Der dreiteilige Aufbau entspricht den praktischen Erfordernissen des im wesentlichen aus der vorreformatorischen Zeit unverändert übernommenen Ritus (daher ist die alte Bezeichnung „Exequien“ auch treffender als die häufig verwendete Klassifizierung als „deutsches Requiem“): Der erste Satz paraphrasiert „in Form einer deutschen Missa“ die katholische Form KYRIE („Nacket bin ich von Mutterleibe kommen“, - „Christus ist mein Leben“ – Leben wir, so leben wir dem Herren“) und GLORIA („Also hat Gott die Welt geliebt“) und wurde zum Trauergottesdienst gesungen. Die Parentationsmotette „Herr, wenn ich nur dich habe“ entspricht dem von Heinrich von Reuß gewähltem Text der Leichenpredigt; der dritte Teil war zur Bestattung vorgesehen und fügt dem Canticum Simeonis „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ die tröstenden Worte zweier Seraphim und der Beata Anima hinzu: „Selig sind die Toten“. Musikalisch zählen die Exequien zu den reichsten Werken des Meisters: die Grundstimmung „gefasster Verhaltnheit“ (Brodde) wird durch zahlreiche Gestaltungsmittel verfeinert dargestellt: Sprachmelodie, motivische Verwandtschaften einzelner Textabschnitte, Klangfarben und Harmoniesymbolik und nicht zuletzt die Einbeziehung des Raumes im letzten Satz sind Zeugnis der souveränen Beherrschung aller denkbaren Kompositionsmittel. Dass dabei nicht nur ein technisch raffiniertes, sondern tief empfundenes Werk von beeindruckender Wirkung entstand, spricht für die einsame Größe von Heinrich Schütz. (Mag. Gunter Waldek, späterer stellvertr. Direktor des Bruckner Konservatoriums Linz)

St. 3. Nov. 1979

Zum Leichenbegängnis zu singen

„Musikalische Exequien“ von Heinrich Schütz bei St. Sebastian

Heinrich Schütz schrieb seine „Musikalischen Exequien“, SWV 279–281, für seinen Gönner und fürstlichen Freund Heinrich Posthumus. Die Trauermusik, die 1636 bei der „Leichbestattung des Herrn Heinrich des Jüngeren den 4. Monatsstag Februarii zu Gera vor und nach der Leichpredigt gehalten“ wurde und noch im selben Jahr gedruckt erschien, ist allerdings bereits zu Lebzeiten des Widmungsträgers komponiert worden und diesem auch bekannt gewesen. Die drei Teile — „Concert in Form einer teutschen Begräbnismissa“, Motette „Herr, wenn ich nur Dich habe“ und „Canticum B. Simeonis“ — entsprechen der Anlage nach den vorreformatorischen liturgischen Exequien: der Überführung des Verstorbenen in die Kirche, der Totenmesse und der Prozession zum Grabe. Der Text des ersten Teils besteht aus den „Sprüchen heiliger Schrift und Gesätzlein christlicher Kirchengesänge, welche Ihre Gnaden bei Lebzeiten auf ihren insgeheim angeschafften Sarg auf dem Deckel und auf beiden Seiten nach zu Hüpfen und Füßen verzeichnen und schreiben lassen“, der zweite Satz enthält den „Text, welche Ihre Gnaden zu Dero Leichpredigt verordnet haben“, der Text zum dritten Satz schließlich wurde „von Ihrer Gnaden bei Dero Beisetzung“ gewünscht.

Dem Paul-Hofhaymer-Ensemble, Salzburg, unter der Leitung Maria Hofmanns ist eine eindringliche Begegnung mit diesem Werk zu danken. Es wurde am Abend des Allerheiligenfestes in einer Präsentation der „Salzburger Nachrichten“ in der Sebastianskirche einem aufmerksamen Höreckreis vorgestellt. Zur musikalischen Gestalt des Werks bemerkt Otto Brodde in seiner Schütz-Biographie: „Das Wort wird dem inneren Hören aufgeschlossen, indem es der Komponist durch die Möglichkeiten der Ausdruckskunst gegenwärtig setzt.“ Dies bezeichnet auch die Essenz der Wiedergabe, die Charakter und Gehalt von liturgischem Abspruch und musikalisch korrespondierendem Gestus herauszise erfaßte. Dadurch wurde man auf erregende Spannungen aufmerksam, wie sie Schütz förmlich dramatisch gesetzt hat, freilich nicht schreiend, sondern verhalten, konzentriert. Das wortgezeugte Melos, das faszinierend motivierte Wechselspiel von Soli und Chor, kontrapunktisch feinsinnige Verschränkungen und Lösungen, die Behandlung der Affekte und nicht zuletzt der farbige Sinn für die musikalische Textdeutung wurden in der Wiedergabe bestmöglich vor Augen gestellt, von der ersten Intonation bis zu den — freilich hier nicht optimal zu lösenden — Klangwirkungen in den dichten Verquickungen von Chorus 1 und 2 des dritten Teils.

Möchten auch im Detail bisweilen kleine Schwankungen bemerkbar gewesen sein, dürfte man vor allem Vorbehalte gegen die solistische Besetzung des Altus mit dem

Tenor Chris Merrill, der die Höhepunkte seiner Partie zu sehr aus der Kehle pressen mußte, konnte man dennoch einen positiven und erfrischenden Gesamteindruck gewinnen. Barbara Bonney, Michael Roeder, Norbert Prasser, Wolfgang Holzmair und William Hadcott erbrachten zudem ansprechende Sololeistungen, an Orgel und Kontrabaß wirkten umsichtig Herbert Metzger (der zur Einstimmung noch Samuel Scheidts Fantasia über „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ spielte) und Thomas Kerber.

Karl Harb



Johannes Ockeghem (ca. 1420-1495) Requiem, Aufführungen: 1. November 1980 Kirche St. Sebastian und am 14. November 1984 in St. Peter, Salzburg

Vor der endgültigen Festlegung der liturgischen Folge der einzelnen Sätze einer Totenmesse beim Konzil von Trient 1570 entstanden, liegt uns mit diesem Requiem aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die früheste erhaltene Totenmesse vor, da das Requiem von Dufay als verloren gelten muss. Johannes Ockeghem, der Hauptmeister der zweiten Generation der Niederländer, wurde um 1425 in Ostflandern geboren. Als Zielpunkt seiner glanzvollen Karriere kam er 1453 unter Karl VII. an den französischen Königshof, übernahm 1459 das hochprivilegierte Amt des Schatzmeisters in der Abtei St. Martin in Tours, die unmittelbar dem König unterstand, und wurde schließlich 1465 Kapellmeister am französischen Hof. Etwa in diese Zeit dürfte auch die Komposition der Totenmesse fallen, die vermutlich Ludwig XI. für sein eigenes Begräbnis in Auftrag gegeben hat, ein vom Gedanken an den Tod besessener Monarch. Stimmt diese Vermutung, dann fällt die Uraufführung in das Jahr 1483, das Todesjahr Ludwig XI.

Drei Stilmerkmale kennzeichnen die Musik Ockeghems: das Prinzip der „Varietas“ (H. Bessler), die im 15. Jahrhundert als vornehmste Absicht des Komponisten galt: Vermeidung von Wiederholungen, von Symmetriebildungen und rhythmischen Motiven. Persönliches wird im Allgemeinen versteckt, und es entsteht so jener geschmeidige, fließende Klang dieser Musik. Daneben gibt es jedoch gerade bei Ockeghem immer wieder großräumige Zusammenhänge, aber auch die Tendenz zu melodischer Motivbildung, die sozusagen im Spannungszustand zum Varietas-Prinzip schwebt, und einen besonderen Reiz dieser Musik ausmacht. Ein ebenfalls faszinierendes Moment im Stil Ockeghems, die oft außerordentliche gedankliche Artistik in der Konzeption seiner Werke (Zahlen- und Buchstabensymbole, metrische Doppelkanons etc.) kommen in diesem strengen Werk weniger zur Geltung. Ein Hinweis nur soll dem „Kyrie“ gelten, das in seiner traditionellen Dreiteiligkeit hier nochmals je dreimal unterteilt wurde, womit eine hochkomplizierte Neunteiligkeit entsteht.

Ockeghem selbst starb 1495 in Tours, vielbetrauert und vielgerühmt, letzteres schon zu Lebzeiten, von niemand Geringerem als dem großen Theoretiker des 15. Jahrhunderts, Johannes Tinctoris, und dem Philosophen und Humanisten Erasmus von Rotterdam. (Gerhard E. Winkler)

Obwohl die Vorliebe, Alte Musik zu neuem klingenden Leben zu erwecken, in unserer Zeit zu fast lückelosen Dokumentationen der Musikgeschichte geführt hat, begegnet man den Werken der älteren Francoflamen, den ersten Vertretern der Niederländischen Schule, noch recht selten – zu groß sind die spezifischen Anforderungen an die Ausführenden, zu gering ist die Resonanz eines breiteren Publikums. Das braucht nicht so zu sein, denn – dies zeigte am Mittwoch in der Stiftskirche St. Peter das Hofhaymer-Ensemble – diese Musik kann, entsprechend lebhaft und mit stilistischem Gespür vorgetragen, mitreißen. Die „Missa pro defunctis“ des Johannes Ockeghem, die erste uns erhaltene mehrstimmige zyklische Totenmesse, vermittelte in höchstem Maße hörensweite Einblicke in die damalige Art des Komponierens und wohl auch des Musizierens, das vermutlich mehr geprägt war von der Virtuosität der Ausführenden, als man das wahrhaben will. Das Hofhaymer-Ensemble konnte an dem Abend auf die Präsenz zweier Countertenöre bauen (John Patrick Thomas und Ulrich Pfeiffer), wie man sie sonst nur in angelsächsischen Ensembles in dieser Qualität findet. Die Sicherheit in der Intonation und in der klanglichen Einfügung war bestechend, wie überhaupt das diesmal nur aus Männerstimmen bestehende Ensemble kaum Wünsche in Bezug auf die Homogenität offen ließ. Immer wieder Beiträge zu der in unseren Breiten vergleichsweise wenig gepflegten Kunst des Singens in kleinsten Besetzungen zu liefern, ist eines der Verdienste von Maria Hofmann, der Leiterin des Hofhaymer-Ensembles. (Salzburger Nachrichten, 16. November 1984, Reinhard Kriechbaum)

Pierre de la Rue: Missa pro Defunctis, Aufführung 23. Jänner 1987 im Rittersaal der Residenz Salzburg

„Konnte und durfte ein Meister dem bewunderten Josquin die Herrschaft streitig machen, so war es Pierre de la Rue“, so beginnt schon 1868 Ambros im 3. Band seiner Musikgeschichte das Kapitel über die niederländischen Zeitgenossen Josquins. Werk und Persönlichkeit des Zentralmeisters sind seitdem wenigstens in Teilen erschlossen worden. La Rue dagegen ist bis heute nur ein Mindestmaß von Beachtung zuteil geworden, obwohl jede neue Berührung mit seinem Werk immer wieder die Richtigkeit des Urteils bestätigt hat, das der große Historiker über ihn gefällt hat. Noch wissen wir fast nichts über sein Leben. Das auf Grund von auch heute noch immer wieder falsch gewerteten Quellen (Cretins und Molinets Deplorations) behauptete Schülerschaftsverhältnis zu Ockeghem ist ganz ungläubhaft. 1492-1510 lebt La Rue als Kapellsänger Philipps des Schönen und der Margarete von Österreich in Brüssel, aber schon 1477 erscheint er einmal in den burgundischen Hofrechnungen. 1501 war ihm eine Präbende in Courtrai verliehen worden, dort starb er 1518. Wir wissen nichts über seinen Bildungsgang. Wie Josquin wird er in der Jugend Kapellknabe an einer der musikalisch führenden niederländischen Kathedralen, Antwerpen, St. Quentin oder Cambrai, gewesen sein, und wie jener dürfte er in Italien seine weitere Ausbildung erfahren haben. Das alles entzieht sich aber genauerer Kenntnis, ebenso wie sein wirklicher Name (die Zeitgenossen nennen ihn meist einfach Pierchon oder italianisiert Pierazzone, der gelehrte Glarean sagt Petrus Platensis, vielleicht hieß er van der Straeten oder ähnlich). Auch das Wichtigste aus seinem Leben, sein Verhältnis zu Josquin, ist unbekannt. Zahlreiche Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen den Werken beider, wie sie schon Ambros gesehen hat, weisen auf nahe persönliche Verbindungen hin. Die ungefähre Gleichaltrigkeit La Rues mit Josquin belegen die wenigen Daten und beweist die Quellenlage. Die gleichen Drucker und Druckwerke überliefern die Kompositionen beider Meister. Josquin war in seiner Zeit der international bekanntere von beiden; infolgedessen sind seine Werke noch stärker im Druck verbreitet. La Rue war Komponist an einem der reichsten und vornehmsten Hofe der Zeit; die Statthalterin Margarete ließ seine Werke in jenen prachtvollen Codices aufzeichnen, die heute teils in Brüssel, teils in Wien liegen. Das päpstliche Kapellarchiv besitzt so viele La Rue-Handschriften, dass man versucht ist, an einen zeitweiligen Aufenthalt des Meisters in Rom zu denken. Auch die Münchner Prachthandschriften überliefern viele seiner Kompositionen, dort findet sich nicht weniger als dreimal das Requiem. Einer der riesigen Münchner Codices wurde 1631 von den Schweden entführt und 1653 von Herzog August von Wolfenbüttel für seine Bibliothek angekauft. Außer dem Requiem enthält er eine andere Messe von La Rue, je eine von Josquin, Pipelare, Festa und zwei von Balbuin. Ambros hat auch bereits richtig gesehen, dass La Rue in seinen Werken eine merkwürdige Ungleichheit erkennen lässt. Neben Kompositionen von großzügiger und unerschöpflicher Phantastik der Erfindung und reicher, seiner Zeit in manchem vorgehender Ausdruckskraft stehen trockene Spitzfindigkeiten und blasse Klassizismen. In seinen besten Schöpfungen Josquin völlig ebenbürtig, mutet er in anderen bizarr, in anderen schwächlich an. Vielfach zeichnet ihn eine Neigung zu weichen, zarten Klängen oder auch zu rasch wechselnder Farbigkeit aus. In ein und demselben Stück prallen verhaltene düstere Glut und lichter Glanz oft hart aufeinander. In ungleich stärkerem Maße als der Stil Josquins ist derjenige La Rues durch Rücksicht auf die klangliche Disposition und den koloristischen Effekt bestimmt. So geartet ist die Totenmesse, soweit bisher zu übersehen, eines seiner allerstärksten Werke. (Aus dem Vorwort zu Pierre de la Rues Requiem in „Das Chorwerk“ von Friedrich Blume)