

Berner Münster

Dienstag, 28. Juni 2011, 19.30 Uhr

Mittwoch, 29. Juni 2011, 19.30 Uhr

Joseph und Michael Haydn

Te Deum

Salus et Gloria

Violinkonzert G-Dur

Ursula-Messe

Katharina Spielmann, Sopran
Susanne Puchegger, Mezzosopran
Matthias Müller, Tenor
Reinhard Strebel, Bariton
Daniel Zisman, Violine

Berner Kammerchor
OPUS Bern

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Michael Haydn

Ursula-Messe

Wie sein um fünf Jahre älterer Bruder Joseph wurde auch Michael Haydn (1737 – 1806) im niederösterreichischen Rohrau geboren und wegen seiner schönen Sopranstimme mit acht Jahren als Sängerknabe am Kapellhaus zu St. Stephan in Wien aufgenommen. Er erlernte das Orgel-, Klavier- und Violin-Spiel und studierte – umgeben von einer reichen Tradition barocker Kirchenmusik – die Grundlagen der Komposition anhand des damals berühmtesten Lehrbuches: der auf dem Palestrina-Stil aufbauenden Kontrapunktlehre *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux. Diese fundierte kontrapunktische Ausbildung hat Michael Haydns kirchenmusikalischen Stil wesentlich mitbestimmt.

1760 erhielt er seine erste Anstellung als Kapellmeister beim Bischof von Grosswardein (im heutigen Rumänien), wo neben liturgischer Gebrauchsmusik erste Sinfonien entstanden. Entscheidend für sein weiteres Leben wurde der Wechsel nach Salzburg im Jahr 1763, wo er über 40 Jahre im Dienst von Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach und dessen Nachfolger Hieronymus Graf Colloredo stand. Als „Hofmusicus und Concertmeister“ war Michael Haydn Kollege von Vizekapellmeis-

ter Leopold Mozart und dessen Sohns Wolfgang Amadeus. Die Stadt an der Salzach blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1806 Wahlheimat, obgleich er später verlockende Angebote bekam.

In den ersten Salzburger Jahren komponierte Haydn Schuldramen mit moralisch-belehrendem Inhalt, wobei er den Chören besondere Aufmerksamkeit schenkte. Daneben schrieb er Sinfonien und Orchesterserenaden. 1771 komponierte er anlässlich des Todes seines Dienstherrn sein erstes bedeutendes Werk, das sog. *Schrattenbach-Requiem*, das Mozart zwanzig Jahre später zum Vorbild für sein unvollendetes *Requiem* nahm, wie Parallelen in der Satzgliederung, im Themenbau und in der Wort-Ton-Beziehung zeigen.

Hieronymus Colloredo, ein ausgesprochener Gegner von barockem Gepränge und überschwänglicher Prachtentfaltung, beschloss bereits 1773 Kirchenreformen mit unmittelbaren Auswirkungen auf die musikalische Gestaltung der Gottesdienste. Da die Messe nicht länger als 45 Minuten dauern durfte, mussten in der Kirchenmusik lange Fugen oder ausschweifende konzertante Partien wegfallen. 1777 wurde Haydn Organist an der Dreifaltigkeitskirche und 1782



Wachsender Ruhm bescherte dem in Salzburg sesshaften Michael Haydn zunehmend auswärtige Aufträge und Aufführungen. 1793 komponierte er anlässlich der Ablegung des Ordensgelübdes von Sebastiana (Taufname: Ursula Anna Josepha) Oswald für das Benediktinerinnen-Kloster Frauenwörth die Ursula-Messe (auch Chiemsee-Messe genannt).

wurde er als Nachfolger von Wolfgang Amadeus Mozart zum Hof- und Domorganisten befördert. Damit verbunden war die Unterrichtstätigkeit am Salzburger Kapellhaus. Haydn war ein gesuchter Pädagoge, zu dessen Schülern Anton Diabelli und Carl Maria von Weber zählten.

Haydn schrieb viele reine Instrumentalwerke wie Sinfonien, Streichquartette oder -quintette, aber auch Bühnenwerke, und er begründete eine Tradition, an die vor allem Johannes Brahms anknüpfte: die Männerquartette. Sein Hauptaugenmerk galt jedoch dem sakralen Bereich. Die Kirchenmusikreform von 1783, welche die instrumentale Begleitung nur noch an Sonn- und Festtagen zuließ,

begriff er auch als Chance für neue Entwicklungen. So gab er 1790 ein neues Kirchengesangbuch mit ausschliesslich deutschen Liedern heraus, das der Gemeinde im Sinne der Aufklärungsbestrebungen eine aktive Teilnahme am Gottesdienst ermöglichen sollte. In gleicher Absicht komponierte er zahlreiche Werke mit deutschen Texten: Choralvespern, je ein deutsches Magnificat und Te Deum sowie deutsche Hochämter.

„Mozartischste“ Messe

Unter Haydns über 30 Vertonungen des lateinischen Messtextes nimmt seine 1793 komponierte *Missa in honorem Sanctae Ursulae* eine herausragende Stellung ein. Sie wird als die „mozartischste“ seiner Messen



In Salzburg stand Michael Haydn über 40 Jahre im Dienst von Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach (links) und dessen Nachfolger Hieronymus Graf Colloredo.

bezeichnet. Das Werk verbindet auf meisterhafte Weise formale Konzentration, musikalische Schönheit und liturgische Zweckbestimmung. Die liedhafte Melodik, die Einheit der Motive und der ausgewogene Zusammenklang von festlichen und verinnerlichten Abschnitten machen die Messe zu Haydns gelungensten und inspiriertesten Werken. Mit der Besetzung von zwei Trompeten und Pauken zusätzlich zu dem im Salzburger Raum üblichen, aus zwei Violinen und Bass (Cello, Fagott, Violone und Orgel) bestehenden „Kirchentrio“ entspricht sie dem Typus der für festliche Anlässe bestimmten *Missa solemnis*.

Der traditionelle Beiname *Chiemsee-Messe* erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte dieses Auftragswerkes. Haydn schrieb sie zur Profess der musikbegabten Klosterfrau Sebastiana (Taufname: Ursula Anna Josepha) Oswald, einer ausgezeichneten Geigerin und Sängerin. Als Bürgerliche war sie nur aufgrund ihrer musikalischen Fertigkeiten in das adeligen Frauen vorbehaltenen Benediktinerinnen-Kloster Frauenwörth im Chiemsee aufgenommen worden. An der feierlichen Ablegung ihrer Ordensgelübde am 19. August 1793, ihrem 21. Geburtstag, war vermutlich auch Haydn in Frauenwörth anwesend. Über ihren ursprünglichen Bestimmungsort hinaus fand das Werk rasch Verbreitung, was zahlreiche Abschriften, besonders in österreichischen Klöstern, belegen.

Um den altherwürdigen Messtext und die blühende Melodik zu versöhnen, knüpft Haydn am traditionellen Kirchengesang an. In den Unisono-Stellen des Chores, namentlich im *Credo*, sind die schlichten Formen der Gregorianik noch spürbar. „Doch sind diese traditionellen Elemente in einen frischen, lebendigen Musizierstil eingeschmolzen, der nirgends nach strengem Kirchenstil klingt.“ (Bernd Edelmann) Auch die Fugen *Cum sancto spiritu* und *Dona nobis pacem* fügen sich in den einheitlichen, freudigen und innigen Ton des Werkes ein. Haydn bevorzugt gedrängte Formen, die textreichen Sätze ziehen rasch vorüber. Umso eindringlicher wirken die Kernstücke von *Gloria* und *Credo*, das *Gratias agimus tibi* und *Et incarnatus est*. Die Streicher spielen diese Stellen wie den Beginn des *Agnus Dei* mit Dämpfer und deuten mit der Änderung der Klangfarbe eine verinnerlichte Haltung an.

Auffällig sind auch die weit ausschwingenden Dreiklangsmotive im *Kyrie* und die ausgesprochene Dialogstruktur im *Gloria*, wo Haydn „im kreativ freien Umgang mit dem Text zu ausserordentlicher deklamatorisch-musikalischer Übereinstimmung findet“ (Reclam): Er erweitert den Gesang der Solisten mit eingeworfenen *te-* bzw. *tu-*Rufen des Chores und lässt den Chor einzelne Eigenschaften des von den Solisten vorgängig zusammenhängend vorgetragenen Textes (z.B. *Deus Pater – caelestis – Rex – omnipotens*) wiederholen.

„Du guter Haydn“

Heute steht Michael Haydn im Schatten seines Bruders Joseph Haydn und von Wolfgang Amadeus Mozart. Als Kirchenkomponist war er allerdings nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern bis ins 19. Jahrhundert hinein

sehr geschätzt. In Wiener Aufführungsstatistiken rangierte er weit vor Mozart oder seinem Bruder Joseph, der sich gegenüber seinem Verleger wie folgt äusserte: „In der Kirchenmusik verdienten die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der



Als Bürgerliche war Sebastiana Oswald nur aufgrund ihrer musikalischen Fertigkeiten in das adeligen Frauen vorbehaltene Benediktinerinnen-Kloster Frauenwörth im Chiemsee (Votivbild) aufgenommen worden.

ersten Stellen; es sey aber nur Schade, dass dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen.“

In der zwei Jahre nach seinem Tod herausgegebenen *Biographischen Skizze* wurde Michael Haydn als der „vielleicht grösste Tonsetzer“ auf dem Gebiete der Kirchenmusik gewürdigt. „Mit seiner Kirchenmusik zog er die Herzen mit unwiderstehlicher Gewalt zu Gott empor, erregte

heilige Gedanken, belebte das Andachtsgefühl und wusste es in steter Wärme zu erhalten.“ Das Ausmass der Verehrung lassen auch die Worte Franz Schuberts erahnen, der 1825 Haydns Denkmal in der Stiftskirche St. Peter besuchte: „Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger, klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiss Niemand auf Erden so innig als ich. (Eine schwere Thräne entfiel meinen Augen...)“

Joseph Haydn: Te Deum

Das *Te Deum* diente seit dem Mittelalter als feierlicher Lobgesang in Gottesdiensten, namentlich nach Prozessionen und Weihehandlungen. Daneben wurde der altkirchliche Hymnus auch bei Abts-, Bischofs- und Papstweihen gesungen, wo er die Zustimmung des versammelten Volkes signalisierte. Später verwendete man ihn auch bei Kaiser- und Königskrönungen. In diesem Zusammenhang verselbstständigte sich das *Te Deum* zu einem Huldigungsruf und wurde politisch missbraucht. Es legitimierte die Herrschaft und wurde zum obligatorischen Bestandteil der adeligen Repräsentation und des Hofzeremoniells.

1763 feierte der älteste Sohn von Joseph Haydns Arbeitgeber Fürst

Nikolaus I. Joseph Esterhazy Hochzeit. Für dieses festliche Ereignis, das die Weiterführung der fürstlichen Nachkommenslinie versprach, veranstaltete Fürst Nikolaus I. ein rauschendes Fest. Bei seinem Kapellmeister orderte der Fürst mit dem offiziellen Beinamen „Der Prachtliebende“ eine strahlende Vertonung des *Te Deum* an. Die Tonart C-Dur stand in der damaligen Tonartenästhetik für Licht, Klarheit, Kraft und Grösse und symbolisierte damit alle Eigenschaften, die man der Familie des Stammhalters wünschte.

Der politische Hintergrund des Auftrags – auch Haydns zweites *Te Deum* von 1800 entstand auf Wunsch von Kaiserin Maria Theresia für höfische Zwecke – schmälert

allerdings nicht die künstlerische Grösse und die spirituelle Tiefe der beiden Vertonungen. Bemerkenswert ist die stilistische Verwandtschaft der beiden Werke: Nicht nur die Tonart C-Dur und die Verwendung des vierstimmigen Chores sowie des festlichen Klanges der Pauken und Trompeten als Hauptausdrucksmittel sind ihnen gemeinsam. Sie weisen auch die übliche dreiteilige Struktur auf: Das Grundtempo ist Allegro, der Vers *Te ergo quaesumus* ist Adagio gesetzt und bei *Aeterna fac* erfolgt die Rückkehr zum Allegro. Mit dem letzten Vers *In te, Domine, speravi* beginnt eine abschliessende Fuge.



Joseph Haydn hat das Te Deum zweimal vertont.

Im ersten *Te Deum* prägt besonders ausgelassene, ans barocke Concerto anklingende Streichermotivik – bestehend vor allem aus aufwärts gerichteten Zweiunddreissigstel-Läufen und weiträumig fortgesponnenen Akkordbrechungen in Sechzehnteln – weite Teile des Orchestersatzes: „Sie sorgt für Stringenz und Zusammenhalt bis zum Adagio-Abschnitt, wird danach unter stärkerer Beteiligung des Orchesterbasses bis zum Fugenbeginn erneut aufgegriffen und kehrt anschliessend an die Fuge im Ausklang des Werks reprisenartig mit der Anfangsmotivik wieder.“ (Reclam)

Den christologischen Abschnitt *Tu rex gloriae Christe* setzt Haydn

durch Einsatz des Solo-Tenors vom Vorausgehenden ab, um die besondere heilsgeschichtliche Bedeutung des Gottessohnes auszudrücken. Erst beim traditionell machtvollen *Judex ergo crederis* kehrt das Tutti samt Pauken und Trompeten zurück. Für die flehentliche Anrufung *Te ergo quaesumus* wählt Haydn c-Moll als traditionelle Tonart von Bedrückung und Trauer und bedient sich ausdrucksstarker chromatischer Harmonik. Bei *Per singulos dies* kommen kurz die übrigen drei Vokalsolisten zu Wort. Zuversichtlich endet die abschliessende Fuge: *In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.*

Folco Galli

Te Deum

Das *Te Deum* ist ein altkirchlicher Hymnus. Die Bezeichnung „Ambrosianischer Lobgesang“ spielt auf eine Entstehungslegende an, „die so schön ist, dass man sich wünschte, sie wäre wahr: Ambrosius, Bischof von Mailand, habe in der Nacht, als Augustinus getauft wurde, vom Geist ergriffen diesen Hymnus angestimmt und Augustinus habe in gleicher Begeisterung Vers um Vers geantwortet. So hätten der „Vater des Kirchengesangs“ (Ambrosius) und der erste Kirchenmusik-Theologe (Augustinus) gemeinsam eines der eindruckvollsten Werke der Kirchenmusik geschaffen.“ (Paul-Gerhard Nohl: Lateinische Kirchenmusiktexte)

Wer das *Te Deum* tatsächlich verfasst hat, ist ungeklärt. Es ist vermutlich in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstanden und war Teil einer altlateinischen Abendmahlsliturgie. Seinen liturgischen Platz hat es in der katholischen Kirche an Sonn- und Festtagen (ausser in der Advents- und Fastenzeit) am Ende des Matutin-Gottesdienstes. Aber weniger diese liturgische Tra-

dition hat das *Te Deum* so bekannt gemacht als die Tatsache, dass dieser Hymnus schon früh bei kirchlichen, herrschaftlich-familiären und (manchmal ausgesprochen fragwürdigen) politischen bzw. militärischen Feiern und Zeremonien erklang.

Martin Luther hat den lateinischen Text ins Deutsche übertragen. Er schätzte das *Te Deum* derart, dass er es neben dem Apostolischen und Athanasischen Glaubensbekenntnis als drittes Glaubensbekenntnis betrachtete. Die Nachdichtung *Grosser Gott, wir loben dich* von Ignaz Franz gehört zu den besonders bekannten und beliebten geistlichen Volksliedern.

Die Entstehungslegende weist auf die dialogische Struktur des Hymnus hin: Die Verse teilen sich meist in zwei Halbsätze, die sich wie Anruf und Antwort zueinander verhalten. Das *Te Deum* lässt sich in drei Teile gliedern: Anbetung des Vaters (*Te Deum laudamus*), Bekenntnisaussagen über Christus (*Tu rex gloriae, Christe*) und Bitten um Beistand (*Te ergo quaesumus*).

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:

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth!
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.

Der ganze Kosmos lobt und betet Gott unaufhörlich an. Erst gegen Schluss des ersten Teils findet sich der einzelne Glaubende als Teil der weltweiten Kirche wieder. „Welch eine Welt-Anschauung: Alles, was existiert, ist auf Gott bezogen, kreist um Gott.“ Die Schöpfung ist derart personalisiert, „dass alles singen und Gott verehren kann“. (Nohl) In typisch griechischer Denkweise wird Gott als das höchste Sein gesehen, dem alles Seiende abgestuft zugeordnet ist. Zur himmlischen Hierarchie gehören die Engel, die Mächte des Weltalls sowie Cherubim und Sera-

Dich, Gott, loben wir
dich, Herr, bekennen wir
dich, den ewigen Vater,
verehrt der ganze Erdkreis.

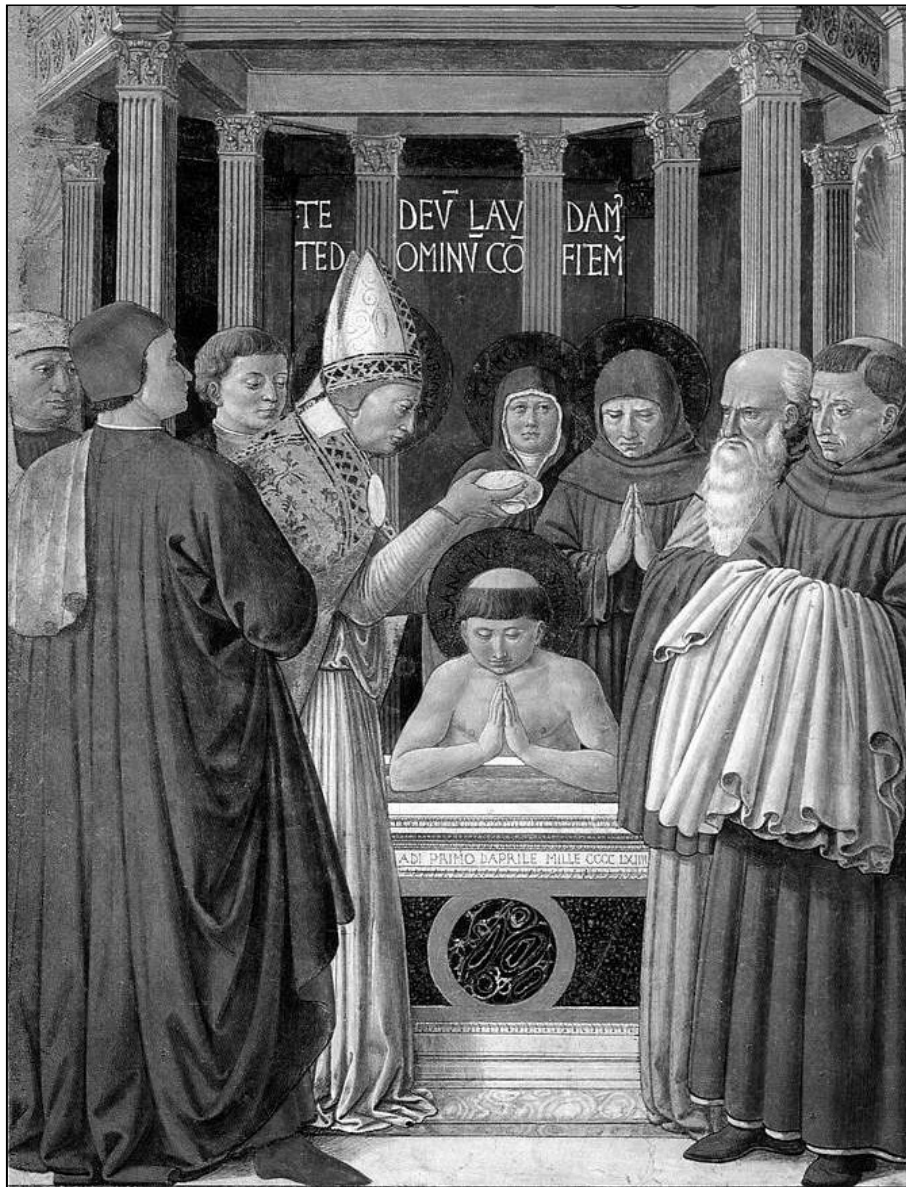
Dir alle Engel
dir die Himmel und die Mächte des Weltalls
dir die Cherubim und Seraphim
mit unaufhörlicher Stimme rufen zu:

Heilig, heilig, heilig
Herr, Gott der Heerscharen!
Voll sind Himmel und Erde
vom Ruhm deiner Herrlichkeit.

Dich der glorreiche Chor der Apostel
dich der Propheten löbliche Zahl
dich der Märtyrer strahlendes Heer lobt,
dich weltweit
bekennt die heilige Kirche:

den Vater unermesslicher Hoheit,
deinen verehrungswürdigen,
wahren und einzigen Sohn,
auch den Heiligen Geist, den Tröster.

phim; zur kirchlichen Hierarchie zählen die Apostel, Propheten, Märtyrer sowie die weltweite Kirche. Da die Apostel, Propheten und Märtyrer nach alter Glaubensüberzeugung schon vor dem Jüngsten Gericht bei Gott sind, können auch sie in den Lobpreis Gottes einstimmen. Menschen, die zur Ehre Gottes singen oder gesungen haben, musizieren als Teil eines riesigen, alle Grenzen von Raum und Zeit sprengenden Chores. Die letzten Aussagen sprechen eher formelhaft vom Sohn und Heiligen Geist und runden den ersten Teil des Hymnus trinitarisch ab.



In der Nacht, als Ambrosius seinen Schüler Augustinus taufte, soll ihm gemäss der Entstehungslegende der Text des Lobgesangs eingegeben worden sein (Bild: Benozzo Gozzoli, 15. Jahrhundert). Seite 14: Im Te Deum wird Christus vor allem als Pantokrator (Allherrscher) angerufen.

Tu rex gloriae, Christe
 tu patris sempiternus es filius!
 Tu ad liberandum suscepturus hominem
 non horuisti virginis uterum.

Tu devicto mortis aculeo,
 aperuisti credentibus regna coelorum.

Tu ad dexteram Dei sedes,
 in gloria Patris.
 Judex crederis esse venturus.

Du König der Herrlichkeit, Christus,
 du bist des Vaters ewiger Sohn!
 Du nahmst es auf dich, den Menschen zu
 befreien,
 du scheutest nicht den Schoss der Jungfrau.

Du hast den Stachel des Todes besiegt,
 du hast den Glaubenden das
 Himmelreich geöffnet.
 Du sitzt zur Rechten Gottes,
 in der Herrlichkeit des Vaters.
 Als Richter - so glauben wir - wirst du
 wieder kommen!

Viermal wird Christus in der Weise
 einer Laudatio mit „Du hast“ lobend
 angedet. Es sind nicht passive Worte
 wie „gelitten, gekreuzigt, gestorben und
 begraben“, sondern Äusserungen
 machtvoller Aktivität: Er hat den Sta-
 chel des Todes besiegt, er hat den
 Glaubenden das Himmelreich geöffnet,

er sitzt zur Rechten Gottes und wird
 deshalb beim Jüngsten Gericht die
 Funktion des Richters übernehmen.
 Der angerufene Christus ist weniger der
 Heiland aus den drei ersten Evangelien,
 sondern mehr der triumphale Christus
 aus dem Johannes-Evangelium und
 Pantokrator (Allherrscher).



Te ergo quaesumus:

Tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria
numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae,
et rege eos
et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te
et laudamus nomen tuum
in saeculum et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere
nostri.

Fiat misericordia tua,
Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.

In te, Domine, speravi -
non confundar in aeternum.

Der Aufbau des *Te Deum* führt in einem weiten Bogen vom Himmel mit dem Gesang der Engel und Heiligen auf die Erde, wo die Kirche ihre Bitten ausspricht und sich ganz am Schluss der Sänger / die Sängerin dem globalen Lobgesang anschliesst. Formuliert werden nicht Bitten um irdische Bewahrung, sondern um das ewige Heil. Die ursprüngliche Ver-

Dich also bitten wir:

Deinen Dienern komm zu Hilfe,
die du durch dein kostbares Blut erlöst hast.
Mach, dass sie in ewiger Herrlichkeit zu
deinen Heiligen gezählt werden.

Rette dein Volk, Herr,
und segne deine Erben,
und leite sie
und trage sie bis in Ewigkeit.

Tag für Tag preisen wir dich
und loben deinen Namen
für alle Zeiten, auf immer und ewig.

In Gnaden mögest du, Herr, uns an
diesem Tag ohne Sünde bewahren.
Erbarm dich unser, Herr, erbarm dich
unser.

Deine Barmherzigkeit walte,
Herr, über uns,
wie wir auf dich gehofft haben.

Auf dich, Herr, habe ich gehofft -
lass mich nicht zugrunde gehen auf ewig.

wendung des *Te Deum* als Morgenlied erkennt man an der Bitte um einen sündenfreien Tag. Mit *non confundar* ist in der abschliessenden Bitte die innere Verwirrung gemeint: Lass mich nicht in Verwirrung stürzen, lass mich nicht sinnlos dahingleben, lass mich nicht verzweifeln. (*Ausführungen zur Messe siehe Fer-mate 2009/2*)