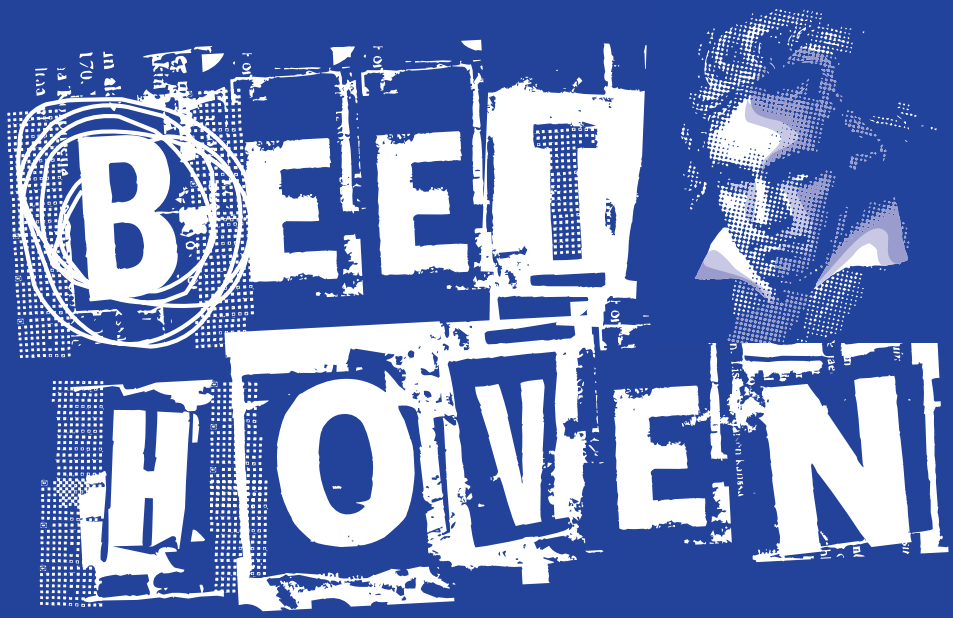
a – v
AARGAUER
VOKALISTEN

C21

Alte Kanti Kultur.



Messe in C-Dur op. 86
Ouverturen zu Coriolan und Prometheus
Arvo Pärt: Da pacem Domine

Konzertprogramm

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)
Ouverture zu **Die Geschöpfe des Prometheus** op. 43

Kyrie aus der Messe in C-Dur op. 86

Gloria

Ouverture zu **Coriolan** op. 62

Credo

Arvo Pärt (*1935)
Da Pacem Domine

Ludwig van Beethoven
Sanctus

Benedictus

Hirtengesang
Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm
Schlusssatz aus der 6. Sinfonie «Pastorale» op. 68

Agnus Dei

Regula Konrad, *Sopran*
Anja Kühn, *Alt*
Jan-Martin Mächler, *Tenor*
Peter Zimpel, *Bass*

Aargauer Vokalisten
Kammerchor C21
Chor der Alten Kantonsschule Aarau
argovia philharmonic
Michael Schraner, *Leitung*

Lotty Fehlmann Stark, *Korrepetition*
Noëmi Sohn Nad, *Stimmbildung Aargauer Vokalisten und C21*

«Beethovens Messe ist unerträglich, lächerlich und scheusslich, ich bin nicht davon überzeugt, ob man sie ehrenhaft nennen kann; ich bin deshalb wütend und beschämt.»
Nikolaus II. von Esterházy in einem Brief an Gräfin Zielinksa

«Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht.»
Nikolaus II. von Esterházy an den Komponisten nach der Uraufführung der Messe

Liebe Konzertbesucherinnen und Konzertbesucher

Das Eingangszitat zeigt: Das Werk ist kontrovers, spannungsgeladen und alles andere als harmlose ‹Feel-Good-Musik›. Irritiert wichen Zeitgenossen von Beethovens Messe zurück, etliche waren des Lobes voll. Machen Sie sich selbst ein Bild. Ich lade Sie ein, mit uns auf eine musikalische Entdeckungsreise voller Besinnung, Konfusion und natürlich Hochgenuss zu gehen.

Ludwig van Beethoven wurde im Frühjahr 1807 von Fürst Nikolaus II. von Esterházy beauftragt, für den feierlichen Gottesdienst zum Namenstag von Esterházys Frau, Maria Josepha Hermengilde von Liechtenstein, eine Messe zu komponieren. Der zu seiner Zeit berühmte Joseph Haydn hatte seine letzten sechs grossen Messen ab 1796 genau für denselben Anlass komponiert, konnte jedoch seit 1803 diese Aufgabe aus Altersgründen nicht mehr wahrnehmen. Entsprechend hoch lag die Messlatte für den damals 37-jährigen Beethoven, auch aus seiner persönlichen Sicht. Am 6. Juli 1807 schrieb er an Esterházy: «Darf ich noch sagen, dass ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D.[urchlauchigster] F.[ürst] gewohnt sind, die Unnachahmlichen Meisterstücke des Grossen Haydns sich vortragen zu lassen.»

Eine Messe im Sinne eines (katholischen) Gottesdientes umfasst weit mehr als die Abschnitte Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus Benedictus und Agnus Dei. Die genannten Sätze bilden das Ordinarium, also die Teile, welche alltäglich gebetet oder gesungen werden. Tagesspezifische Teile – das Proprium mit Abschnitten wie Introitus, Graduale und Offertorium – vervollständigen die Liturgie. Im heutigen Konzert wird aber kein Gottesdienst musikalisch rekonstruiert und Beethovens Messe durch Propriums-Sätze ergänzt. Die vorliegende Konzertdramaturgie trägt vielmehr dem Umstand Rechnung, dass die **Messe in C-Dur op. 86** für Beethoven mehr als Auftragswerk und Gebrauchsmusik war. Sie steht an der Schwelle zu einer Auffassung des ‹autonomen Kunstwerks› mit universellem Anspruch. Der Komponist schätzte das Werk selber sehr, wovon auch die ausdrücklichen und langwierigen Bemühungen um deren Druck Zeugnis ablegen.

Die Ouvertüren zu **Die Geschöpfe des Prometheus** und **Coriolan**, die **6. Sinfonie** und die Messe entstanden während der Schaffensphase, welche in der Beethoven-Literatur als ‹heroischer Stil› bezeichnet wird. Arvo Pärts **Da Pacem Domine** aus dem Jahr 2004 steht dagegen als erratischer Block, als Fremdkörper und gleichzeitig beruhigendes Moment an zentraler Stelle des Programms.

Das vorliegende Programmheft führt Sie mit Anmerkungen zu den einzelnen Sätzen resp. Werkausschnitten und den Textübersetzungen der Messe-Sätze durch das Konzertprogramm.

Ich wünsche Ihnen im Namen aller Beteiligten ein fesselndes Konzert!
Michael Schraner

Ouverture zu «Die Geschöpfe des Prometheus» op. 43 (1801)

Adagio – Allegro molto con brio

Die Quellenlage zur Balletmusik op. 43 aus dem Jahre 1800/01 ist vage, da das Autograph fehlt. Ebenso sind der Bezug von Musik und Tanzchoreographie sowie die Umstände des Kompositionsauftrags unbekannt. Musikalisch zeigt die Ouverture Anklänge an die 1. Sinfonie von 1799/1800 mit der langsamen Einleitung und deren harmonisch überraschenden Wendungen sowie mit der stufenweisen Wiederholung des Hauptmotivs im schnellen Hauptteil.

Schwungvoll, geradezu sich verausgabend prescht das Stück nach der würdevoll schreitenden Einleitung vorwärts. In einem Brief an seinen Verleger schrieb Beethoven im Januar 1811 über den Charakter des **Kyrie** seiner **Messe in C-Dur op. 86**: «Der Katholike tritt sonntags geschmückt festlich heiter in seine Kirche, das Kyrie Eleison ist gleichfalls Introdukzion zur ganzen Messe […]».

Im heutigen Konzert symbolisiert die **Prometheus-Ouverture** sozusagen den raschen Gang zur Kirchenpforte, wo man ausser Atem ankommt.

Kyrie

Der völlig unbegleitete Einsatz der Chorbässe ist ein ‹Uranfang› ohne instrumentale Einleitung. Das **Kyrie**-Thema gestaltet Beethoven musikalisch differenziert aus durch die vierfache Wiederholung des Wortes «Eleison» mit Ansteigen, Unterbrechen, Steigern und Abschliessen. Zum Schluss des Satzes wird das Hauptmotiv auf seinen Rhythmus reduziert und vom Chor ruhig deklamiert, während die Instrumentalstimmen dessen Melodie übernehmen. Musikalische Motive, die zunächst textgebunden sind, verselbständigen sich und das Instrumentale wird eng mit dem Vokalen verknüpft. Gemäss dem Musikwissenschaftler Rudolf Stephan (1994) werden dadurch im ersten Satz ‹musikalische Zeiten› realisiert: Vorahnung, Gegenwart und Erinnerung.

Bereits kurze Zeit nach der Uraufführung versuchte Beethoven, seine **Messe in C-Dur op. 86** zu veröffentlichen. Er bot sie zusammen mit der 5. und 6. Sinfonie seinem Verlag an und forderte nach anfänglicher Ablehnung in einem Brief vom 16. Juli 1808 nachdrücklich: «Die Messe müssen Sie nehmen, sonst kann ich Ihnen die anderen Werke nicht geben.» Er bot sogar an, die Messe dem Verlag zu schenken. Aus verkaufstechnischen Gründen empfahl Beethoven, seine Messe zusätzlich mit einem deutschen Text zu unterlegen, damit sie insbesondere in protestantischen Gebieten leichter aufgeführt werden könnte, sei es als ‹Oratorium› oder auszugsweise als ‹Hymnen› im Konzertsaal. Der Druck von op. 86 erfolgte schliesslich 1812 mit lateinischem Originaltext und einer deutschen Übersetzung, die für den ersten Vers *Kyrie eleison* folgendermassen lautet: *Tief im Staub anbeten wir / Dich, den ew'gen Weltenherrscher, / dich, den Allgewaltigen! Dich, den ew'gen Herrscher / dich anbeten wir, / tief im Staub anbeten wir.* Beethoven hielt diese Übersetzung für misslungen. Er führt in einem Brief an seinen Verleger im Januar 1811 aus, dass «der allgemeine Charakter [...] innige Ergebung» sei, «Sanftheit liegt dem Ganzen zu Grunde», ja es soll sogar «Heiterkeit im Ganzen» liegen. Die Schlichtheit der Melodieführung in den Singstimmen des **Kyrie** und deren Einhüllung durch den Orchestersatz führt zu den im Zitat erwähnten Aspekten der «innigen Ergebung» und der «Sanftheit», welche beim Publikum religiöse Empfindungen auslösen sollen.

So spiegelt sich im **Kyrie** auch der zeitgenössische religiöse Kernbegriff der ‹Andacht› deutlich wider. Nach dieser Auffassung stellt die persönliche Andacht die Bindung zu Gott her und ermöglicht es somit den Gläubigen, losgelöst von einer institutionellen Bindung in einen Dialog mit Gott zu treten. Obwohl Beethoven kirchlichen Institutionen – wie auch weltlichen Autoritäten – kritisch bis distanziert gegenüberstand, verfocht er gleichzeitig einen intensiven persönlichen Glauben. Damit ergänzte er den Vernunftgedanken durch die Instanz der ‹innersten Empfindung› und steht als Komponist an einer geistesgeschichtlichen Schnittstelle. E.T.A. Hoffmann betonte beispielsweise 1813 in seiner ausführlichen Rezension dieser Messe die von Beethoven als «Gefühl in Tönen» ausgesprochene «Anschauung des Überirdischen». Das Werk wies bereits in Richtung Romantik.

Die einzigartige Vortragsbezeichnung *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo* legt nahe, dass Beethoven dem **Kyrie** eine besondere Bedeutung beimass.

Andante con moto assai vivace
quasi Allegretto ma non troppo

Kyrie eleison	Herr erbarme dich,
Christe eleison	Christus erbarme dich,
Kyrie eleison	Herr erbarme dich.

Gloria

Als ob ein Überdruckventil zerbersten würde: voller Tuttiklang und ein horrendes Tempo setzen zu Beginn des zweiten Messe-Satzes enorme Energien frei. Allerdings gestaltet Beethoven nicht wirklich eine Melodie. Vielmehr bricht er den musikalischen Satz auf in formelhafte Elemente wie Liegetöne, Triller, Skalenläufe und Trompetenstösse. Schon alleine die dreimalige Wiederholung des Wortes *Gloria* steht im Widerspruch zu üblichen **Gloria**-Anfängen. Der gleichmässige Textfluss, wie man ihn noch aus den späten Messen Haydns kennt, ist bei Beethoven durchbrochen und erfährt unterschiedliche rhythmische Gewichtungen und dadurch eine sehr viel persönlichere Note, als es zeitgenössischer Standard war. Gleichzeitig schlägt dadurch ‹Erhabenheit› in Ekstase um.

«Von meiner Messe wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, dass ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden.»
Beethoven an seinen Verleger Breitkopf&Härtel am 8. Juni 1808

Beethoven nutzte für die Komposition seiner Messe durchaus gängige rhetorische Mittel wie aufsteigende Tonfiguren für die Himmelfahrt oder den Einsatz von Trompeten und Pauken als Sinnbild für die Allmacht Gottes. Damit knüpfte er an traditionelle Entsprechungen von musikalischen und sprachlichen Bildern an. Allerdings steigerte er die Intensität solcher Mittel erheblich. Dies lässt sich deutlich am Beispiel «Adoramus te» im ersten Abschnitt des **Gloria** zeigen: Die Musik ändert sich überraschend für zwei Takte – so, als ob der Chor plötzlich niederknien würde. Danach wechselt Beethoven ebenso unvermittelt zurück zum vorherigen Klangbild.

Allegro

Gloria in excelsis Deo	Ehre sei Gott in der Höhe
et in terra pax	und Friede auf Erden
hominibus bonae voluntatis.	den Menschen seiner Gnade.
Laudamus te, benedicimus te,	Wir loben dich, wir preisen dich,
adoramus te, glorificamus te,	wir beten dich an, wir rühmen dich
gratias agimus tibi	und danken dir,
propter magnam gloriam tuam.	denn gross ist deine Herrlichkeit.
Domine Deus, Rex coelestis,	Herr und Gott, König des Himmels,
Deus Pater omnipotens.	Gott und Vater, Herrscher über das All.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,	Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Domine Deus, Agnus Dei,	Herr und Gott, Lamm Gottes,
Filius Patris.	Sohn des Vaters.

Als weiteres Merkmal der beginnenden Romantik gilt die Gebrochenheit der Stilebenen, wie sie im Schlussteil des **Gloria** auftritt. Der Konvention entsprechend ist diese Passage kontrapunktisch gestaltet wie auch im Schluss-Vivace des **Credo**: Die Chorstimmen imitieren das zuerst von den Bässen vorgestellte *Cum sancto spiritu*-Motiv von tief nach hoch. Dieses Verfahren zeigt Beethovens Vertrautheit mit traditionellen ‹Stile antico›-Techniken und somit auch mit überlieferten Messe-Vertonungen inklusive derjenigen Mozarts und Haydns. Beethoven durchbricht die Konvention jedoch, indem er zweimal Motive aus dem vorhergehenden Abschnitt *Quoniam tu solus* einschiebt. Beide Male entstehen Stauung und Verdichtung – expressiv zugespitzt durch das vielfach proklamierte *Amen* im Wechsel von Chor und Orchestertutti. Dabei durchschreitet Beethoven innert weniger Takte mehrere tonartliche Stationen bis Ges-Dur – was auf die Grundtonart C-Dur bezogen die entlegenste harmonische Position überhaupt darstellt.

Die individuelle Gewichtung des Messetextes, der freie Umgang mit dem Herkömmlichen und die starken musikalischen Kontraste machen massgeblich die Modernität von Beethovens Messe aus. Diese Modernität muss die versammelte Hofgesellschaft um das Fürstenpaar Esterházy in der Bergkirche von Eisenstadt am 13. September 1807 massiv irritiert haben.

Andante mosso

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Du nimmst hinweg die Sünden der Welt: erbarme dich unser; du nimmst hinweg die Sünden der Welt: Nimm an unser Gebet; du sitzest zur Rechten des Vaters: erbarme dich unser.

Allegro ma non troppo

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen.	Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

Ouverture zu «Coriolan» op. 67 (1807)

Allegro con brio

Nach dem überbordenden Abschluss des **Gloria** wirken zu Beginn der **Coriolan**-Ouverture die vehementen Tutti-Akkorde wie Faustschläge. Das im Piano gesetzte Hauptthema kommt nur schleppend in Gang und wird immer wieder durch Generalpausen unterbrochen. Auch das zweite sehr lyrische Thema scheint bald ins Stocken zu geraten, wird von Beginn weg durch nervöse Bassfiguren gestört und löst sich nach mehreren Anläufen schliesslich in motivische Fragmente auf, die in einer aggressiven Fortissimopassage münden.

Die Grundtonart dieser Ouverture, c-Moll, ist bei Beethoven stets Sinnbild für Tragik und Trauer, so stehen z.B. auch das **Agnus Dei** dieser Messe oder der erste Satz der fast gleichzeitig entstandenen 5. Sinfonie in c-Moll. Die 5. Sinfonie wendet sich im Schlusssatz in ein lichtdurchflutetes C-Dur, wohingegen die **Coriolan**-Ouverture in der Reprise in ‹dunklere› Regionen bis nach f-Moll hinabsteigt. Zum Schluss wird das Hauptthema nach und nach förmlich ‹dekonstruiert› und löst sich schliesslich im Pianissimo auf.

Die Ouverture schrieb Beethoven zum gleichnamigen Trauerspiel des Schriftstellers Heinrich Joseph von Collin. Der Patrizier Coriolan wird aus Rom wegen Volksfeindlichkeit verbannt und nimmt Rache, indem er sich mit dem Feind vebündet und die Stadt belagert. Seine Ehefrau und seine Mutter versuchen zu vermitteln. Zur Lösung der inneren und äusseren Konflikte bleibt Coriolan schliesslich nur der Suizid. Programmatisch wurde die **Coriolan**-Overture aufgrund der äusserst kontrastierenden Hauptthemen früh als die Szene der Auseinandersetzung zwischen Coriolan und den beiden Frauen gedeutet. Beethoven selber tilgte unmittelbare Zusammenhänge zwischen seiner Ouverture und Collins‘ Schauspiel.

Credo

Nach dem leisen Schluss der **Coriolan**-Ouverture wirkt der Beginn des **Credo** so, als ob sich die Musik erst völlig neu konstituieren müsste. Über dem vorwärtstreibenden Begleitmuster der tiefen Streicher und Fagotte scheint sich der Chor zunächst zum Glaubensbekenntnis aufraffen zu müssen. Erst nach der dritten Wiederholung des Wortes *Credo* ist die ‹Betriebstemperatur› erreicht.

In den textreichen Sätzen **Gloria** und **Credo** setzt Beethoven alles daran, die Einzelheiten des Messetextes möglichst ausdrucksvoll zu gestalten und eine Kette von Ereignissen zu schaffen. Die rhetorische Überzeugungskraft einer solchen Einzelepisode zeigt sich eindrücklich anhand einer Schlüsselpassage des **Credo**: Das Solistenquartett eröffnet den Adagio-Abschnitt über den Text *Et incarnatus est* mit schlichter Begleitung, *Et homo factus est* wird hingegen mehrfach vom Solotenor wiederholt und melodisch gesteigert. Durch das Wechselspiel zwischen Sänger und dem ‹sprechenden› Charakter der Instrumentalstimmen wird die Menschwerdung des Gottessohns musikalisch höchst ausdrucksvoll belebt.

Allegro con brio

Credo in unum Deum,	Ich glaube an den einen Gott,
Patrem omnipotentem,	den Vater, den Allmächtigen,
factorem coeli et terrae,	der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,
visibilium omnium et invisibilium,	die sichtbare und die unsichtbare Welt.
et in unum Dominum Jesum Christum,	Und an den einen Herrn, Jesus Christus,
Filium Dei unigenitum,	Gottes eingeborenen Sohn,
et ex Patre natum ante omnia saecula.	aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Deum de Deo, Lumen de Lumine,	Gott von Gott, Licht vom Licht,
Deum verum de Deo vero,	wahrer Gott vom wahren Gott,
genitum, non factum,	gezeugt, nicht geschaffen,
consubstantialem Patri;	eines Wesens mit dem Vater;
per quem omnia facta sunt.	durch ihn ist alles geschaffen.
Qui propter nos homines	Für uns Menschen
et propter nostram salutem	und zu unserem Heil
descendit de coelis.	ist er vom Himmel gekommen,

Adagio

Et incarnatus est	und hat Fleisch angenommen:
de Spiritu Sancto	durch den heiligen Geist,
ex Maria Virgine,	von der Jungfrau Maria
et homo factus est.	und ist Mensch geworden.
Crucifixus etiam pro nobis	Er wurde für uns gekreuzigt
sub Pontio Pilato;	unter Pontius Pilatus,
passus et sepultus est.	hat gelitten und ist begraben worden.

Beethoven beendete seine Arbeit an der Messe mit dem **Credo** im August 1807. Das Orchestermaterial des ganzen Werks musste in grösster Eile fertiggestellt werden und blieb fehlerhaft, die Probenvorbereitungen waren ungenügend. Die Uraufführung unter der Leitung des Komponisten stiess auf ein kontroverses Echo. Esterházy schrieb an Beethoven nach der Aufführung: «Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht». In einem Brief an die Gräfin Zielinksa wurde er noch deutlicher: «Beethovens Messe ist unerträglich, lächerlich und scheusslich, ich bin nicht davon überzeugt, ob man sie ehrenhaft nennen kann; ich bin deshalb wütend und beschämt.» Offenbar waren nebst der mässigen Qualität der Aufführung all die Abweichungen vom Herkömmlichen ein zu grosser Affront für eine Hofgesellschaft, für die Liturgie etwas Festliches, Feierliches und somit auch gänzlich ‹Unproblematisches› sein sollte.

Die von Beethoven geplante Widmung der Messe an seinen Auftraggeber war nicht aufrechtzuerhalten. Widmungsträger wurde schliesslich Beethovens Mäzen Fürst Ferdinand Kinsky. Warum Esterházy im Jahr 1807 Beethoven angefragt hatte und nicht etwa Haydns Vertreter und Nachfolger Johann Nepomuk Hummel, bleibt Gegenstand von Spekulationen. Ob Beethovens Verpflichtung als besondere Wertschätzung oder als Notlösung anzusehen ist, bleibt ebenfalls offen. Esterházy lehnte jedenfalls im Jahr 1823 Beethovens Anfrage ab, für seine Bibliothek eine Kopie der Missa solemnis in D-Dur op. 123 zu erwerben.

Allegro

Et resurrexit tertia die,	Und am dritten Tage ist er auferstanden
secundum Scripturas.	nach der Schrift
Et ascendit in coelum,	und aufgefahren in den Himmel.
sedet ad dexteram Patris.	Er sitzt zur Rechten des Vaters
Et iterum venturus est cum gloria,	und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
iudicare vivos et mortuos,	zu richten über die Lebenden und Toten.
cuius regni non erit finis.	Seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Et in Spiritum Sanctum	Ich glaube an den Heiligen Geist,
Dominum et vivificantem:	der Herr ist und lebendig macht, der aus
qui ex Patre Filioque procedit.	dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
Qui cum Patre et Filio	der mit dem Vater und dem Sohn
simul adoratur et conglorificatur:	angebetet und verherrlicht wird,
qui locutus est per prophetas.	der gesprochen hat durch die Propheten.
Et unam sanctam catholicam	Und die eine, heilige katholische
et apostolicam Ecclesiam.	und apostolische Kirche.
Confiteor unum baptisma	Ich bekenne die eine Taufe
in remissionem peccatorum.	zur Vergebung der Sünden.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,	Ich erwarte die Auferstehung der Toten

Vivace

et vitam venturi saeculi.	und das Leben der kommenden Welt.
Amen.	Amen.

Arvo Pärt (*1935)

Da pacem Domine (2004)

Der estnische Komponist Arvo Pärt schrieb das Friedensgebet **Da pacem Domine** als Auftrag des katalanischen Musikers Jordi Savall im Andenken an die Opfer der Bombenanschläge in Madrid vom 11. März 2004. Dem Stück liegt eine gregorianische Antiphon aus dem 9. Jahrhundert zugrunde, die im deutschsprachigen Raum in der Nachdichtung «Verleih' uns Frieden gnädiglich» (1529) von Martin Luther bekannt ist. Ähnlich wie Luther variiert auch Pärt die einstimmige gregorianische Vorlage und verwendet lediglich deren Anfangstonfolge originalgetreu in der Altstimme des vierstimmigen Chorsatzes – allerdings verschleiert durch gedehnte Notenwerte. Pärts Musik ist schon fast meditativ kreisend. Sein Konzept heisst Minimierung und Verlangsamung, seine Klänge entstehen aus Mischungen der Stimmen und rudimentären Harmonien. Rhythmus spielt eine untergeordnete Rolle, Melodie ist nur fragmentarisch in kurzen Passagen wahrnehmbar. Das Stück wirkt als Ganzes wie ein sanft pulsierendes Klangkontinuum, aus welchem einzelne Farbwerte hervorschimmern.

Pacato

Da pacem, Domine, in diebus nostris. quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.	Gib Frieden, Herr, in unseren Tagen, denn es ist kein anderer sonst, der für uns kämpfe, ausser Dir, unser Gott.

Sanctus und Benedictus

Im ersten Abschnitt überrascht die Musik des **Sanctus** auf kleinstem Raum gleich mehrfach: der klassische Satzbau der instrumentalen Einleitung in A-Dur, in die warmen Farben von Klarinetten, Fagott und Horn getaucht, wird vom Chor lediglich für zwei Takte übernommen und sofort durch unerwartete Harmonik in klanglich hellere Sphären geführt. Kaum hat die Musik wieder zurückgefunden, fällt unvermittelt die Begleitung weg, und der Chor stürzt förmlich ins ‹Bodenlose›. So schlägt klangliche Entrückung innert weniger Takte in einen Trauermarsch um.

In seiner Ausdehnung ist das **Benedictus** vergleichbar mit den entsprechenden Sätzen in Haydns späten Messen. Als pastoraler Ruhepunkt von op. 86 ist dieser Satz durch eine komplexe innere Gestaltung geprägt, und zwar mit einer aussergewöhnlichen rhetorischen Intensität durch die vielen Wortwiederholungen. Die Spannung entsteht massgeblich durch die Verschränkung von eher aufgelockerten Partien des Soloquartetts mit den eher festgefügten Chorpartien. Instrumentale Begleitmotive ‹kommentieren› die Vokalpartien. Die wörtliche Wiederholung des *Osanna in excelsis* entspricht der traditionellen Lösung, die aus den Messen Mozarts und Haydns bekannt war.

Adagio

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth.	Heilig, heilig, heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.

Allegro

Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.	Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

Allegretto ma non troppo

Benedictus, qui venit in nomine Domini.	Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Allegro

Osanna in excelsis.	Hosanna in der Höhe.

Schlusssatz aus der Sinfonie Nr. 6 «Pastorale» op. 68 in F-Dur (1808):

Hirtengesang

Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm

Allegretto

Die schlichte ‹Erhabenheit› aus dem **Benedictus** setzt sich direkt im Schlusssatz der 6. Sinfonie fort. Der **Hirtengesang** nimmt den musikalischen Gestus der überlieferten musikalischen Pastoralen Corellis (Concerto Grosso), Bachs (Weihnachtsoratorium), Händels (Messiah) und Haydns (Jahreszeiten) auf: wiegender 6/8-Takt, mässiges Tempo, schlichte Melodik und Harmonik in Dur, kaum Dissonanzen.

Die motivischen Eröffnungsgesten der Klarinette und des Horns entsprechen einer überlieferten Alphornmelodie und werden beim ersten Einsatz der Violinen zum eigentlichen Thema ausgestaltet. Formal gleicht der Satz einem liedhaften Rondo – eine Form mit Refrains und dazwischen eingeschobenen Episoden. Dabei scheint das Wachsen und Aufblühen des Hauptthemas bei allen musikalischen Einfällen und Varianten im Zentrum zu stehen.

Jedem Satz seiner 6. Sinfonie stellt Beethoven zu den üblichen italienischen Satzbezeichnungen, die Tempo und Charakter definieren, zusätzliche Beschreibungen voran. Allerdings macht er direkt im Untertitel zum Werk klar, wie diese zu lesen seien: «Mehr Ausdruck der Empfindung als [Ton-] Malerei». Auch wenn der letzte Satz im vorliegenden Programm aus seinem Werkzusammenhang herausgerissen ist, so manifestiert sich der universelle ‹liturgisch-andachtsvolle› Ton dieses **Hirtengesangs** bereits in seiner programmatischen Satzüberschrift.

Im direkten Vergleich von 5. und 6. Sinfonie schreibt Martin Geck: «In der emphatischen Hinwendung zur Natur erlebt der Mensch seinen Ursprung jenseits aller Entfremdung; die zugleich erhabenen und erquickenden Züge, welche ein Schöpferwille der Natur verliehen hat, lassen ihn aufatmen und die richtige Haltung zu sich und der Welt finden. Vor diesem Hintergrund ist die **Pastorale**, sosehr sie sich im Charakter von der fast gleichzeitig entstandenen Fünften unterscheidet, deren wahre Schwester. In beiden Fällen geht es um Rettung. Doch das eine Mal ist sie der Lohn nach hartem Kampf, das andere Mal reines Geschenk. Demgemäss lässt sich das Finale der Fünften als zeremonielle Siegesfeier, das der Sechsten als Dank an die Gottheit verstehen. Wer glaubt, Beethoven habe in der Fünften definitiv seinen – den heroischen – Ton gefunden, wird in der Sechsten eines Besseren belehrt: Der Komponist vermag auch der Darstellung friedvoller Natur musikalisches Leben einzuhauchen. Man bewundert die Fähigkeit, von Anbeginn des Werks an vollkommen entspannt zu musizieren [...].»

Agnus Dei

Der letzte Satz der Messe ist zu einem richtigen Finale ausgebaut und beschliesst das Werk bedeutungsvoll, wobei die Kontraste zwischen dem *Agnus Dei*- und dem *Dona nobis pacem*-Teil drastisch ausfallen.

In der ersten Hälfte in c-Moll – Beethovens Tonart für Leid und Schmerz – wird dreimal vom gleichen *Agnus Dei*-Ausgangsmotiv ein Spannungsbogen aufgebaut, der entweder in flehentliches Bitten oder im kollektiven Klageschrei mündet. Im tonartlich nach Dur gewendeten *Dona nobis pacem* kehrt Beethoven nochmals unvermittelt zurück zur düsteren Farbe des Satzbeginns: nach einem durch Dissonanzen geschärften und mit rhythmischer Energie aufgeladenen Höhepunkt deklamiert der Chor hastig mehrfach *Miserere nobis*, bevor die erneute Bitte um Frieden nun doppelt hoffnungsvoll und lieblich klingt. Die Hörner ‹proklamieren› hierbei prägnant den Beginn des *Dona nobis pacem*-Motivs.

Der Schluss des **Agnus Dei** und somit der Schluss der ganzen Messe führt zurück zum Anfang des **Kyrie** – wie es auch schon gelegentlich in den späten Messen Haydns der Fall war. In den Schlusstakten wird das ‹Friedensmotiv› der Hörner durch das *Kyrie*-Motiv in den Flöten beantwortet. Die ‹musikalischen Zeiten› Vorahnung, Gegenwart und Erinnerung sind also nicht nur für den ersten Satz gültig, sondern umklammern konzeptionell die ganze Messe.

Poco Andante

Agnus Dei, qui tollis	Lamm Gottes, du nimmst hinweg
peccata mundi:	die Sünden der Welt:
Miserere nobis.	erbarme dich unser.
Agnus Dei, qui tollis	Lamm Gottes, du nimmst hinweg
peccata mundi:	die Sünden der Welt:
Miserere nobis.	erbarme dich unser.
Agnus Dei, qui tollis	Lamm Gottes, du nimmst hinweg
peccata mundi:	die Sünden der Welt:

Allegro ma non troppo

Dona nobis pacem.	gib uns deinen Frieden.

Mitwirkende

Regua Konrad, Sopran

Regula Konrad studierte zunächst in Zürich und erlangt ihr Konzertdiplom bei Kurt Widmer an der Hochschule für Musik in Basel. Es folgen Meisterkurse u.a. bei Ingeborg Danz, Margreet Honig und René Jacobs. In den Jahren 2007 sowie 2014 honorierte das Aargauer Kuratorium ihre Arbeit mit einem Beitrag an ihr künstlerische Schaffen. Ihre Konzerttätigkeit führte Regula Konrad u.a. in die Tonhalle Zürich, das Gewandhaus zu Leipzig, das Konzerthaus Wien sowie nach Lissabon und Barcelona. Als gefragte Solistin war sie bei Festivals wie World New Music Days, Semana Musica Religiosa Cuenca, Barockpfingsten der Salzburger Festspiele und sang mit Dirigenten wie Christoph Coin, Paul McCreesh, Ton Koopman und Jordi Savall. Regula Konrad ist Dozentin für Sologesang an der Hochschule für Musik in Basel FHNW.

Anja Kühn, Alt

Anja Kühn studierte Gesang bei Prof. Hermann Christian Polster an der Musikhochschule Leipzig sowie bei Kurt Widmer in Basel. Es folgten Meisterkurse bei Bodil Gümoes, Margreet Honig, Anna Reynolds, Norman Shetler, Jakob Stämpfli und Gérard Wyss. Ihre rege Konzerttätigkeit erstreckt sich auf den Lied- und Oratorienbereich und beinhaltet Konzerte u.a. mit dem Gewandhausorchester Leipzig, der Jungen Deutschen Philharmonie, dem Basler Sinfonieorchester sowie mit dem Tonhalle Orchester. Anja Kühn ist Gründungsmitglied des professionellen Vokalensembles ‹Basler Vokalsolisten›, mit dem sie regelmässig im In- und Ausland auftritt. Sie lebt als freischaffende Sängerin und Gesangspädagogin in Basel.

Jan-Martin Mächler, Tenor

Nach der Ausbildung zum Primarlehrer studierte Jan-Martin Mächler Gesang bei Elisabeth Glauser an der HKB in Bern sowie über längere Zeit bei Nicolai Gedda. Er besucht weiterführende Kurse bei Gerhard Türk an der Schola Cantorum Basiliensis. Mächler blickt auf zahlreiche Engagements in Europa und den USA im Oratorien- Lied- und Musiktheaterbereich zurück. Seit 2001 tritt er regelmässig am Stadttheater Bern auf und steht bei diversen Operettenproduktionen auf der Bühne, u.a. regelmässig in Möriken-Wildegg. Als Komponist veröffentlichte er zwei CD-Projekte mit stilübergreifenden Lyrikvertonungen. Mit seiner Formation ‹Mächlers Neue Welt ist› er nach der geglückten Uraufführung bei den Murten Classics 2014 mit dem eigenen Programm «eine musikalische Märchenstunde» unterwegs. Jan-Martin Mächler wirkt auch als Gesangspädagoge.

Peter Zimpel, Bass

Geboren in Frankfurt am Main, studiert Peter Zimpel zunächst Orgel und historische Tasteninstrumente bei Jean-Claude Zehnder an der Schola Cantorum Basiliensis. Zur gleichen Zeit begann er ebenfalls in Basel seine Gesangsstudien bei Kurt Widmer und René Jacobs. Nach dem Orgel-Konzertdiplom setzte er seine Gesangsausbildung fort und war gleichzeitig Mitglied beim Rias-Kammerchor in Berlin. Es folgten Meisterkurse bei Barbara Schlick, Juliette Bise und Hans-Joachim Beyer. Peter Zimpel trat als Solist im Oratorienbereich mit verschiedenen auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Ensembles auf und singt regelmässig bei der vielbeachteten Bach-Kantatenreihe in solistischer Besetzung in der Predigerkirche Basel. Seine Konzerttätigkeit im In- und Ausland erstreckt sich auch auf das klassische und zeitgenössische Oratorium- und Liedrepertoire.

Michael Schraner, künstlerische Leitung

Nach Schulabschluss an der Alten Kantonsschule Aarau studierte Michael Schraner Schulmusik II und Chorleitung bei Raphael Immoos in Basel. Er erarbeitete ab 2004 als Dirigent des Chores der Neuen Kantonsschule bis 2011 und der Kantorei der Stadtkirche Aarau bis 2012 ein breites Repertoire vom Renaissance-Madrigal bis hin zur Musical-Bühnenproduktion. Ab 2005 bis zur Fusion zu den Aargauer Vokalisten dirigierte er die Aargauische Lehrergesangsvereinigung ALGV. Den Kammerchor C21 gründete er mit talentierten Ehemaligen der Alten und Neuen Kantonsschulen Aarau 2010. Michael Schraner unterrichtet seit 15 Jahren Schulmusik an der Alten Kantonsschule Aarau, wo er seit drei Jahren auch den Chor leitet. Es ist ihm ein grosses Anliegen, auch weniger bekannte Chorliteratur aufzuführen oder berühmte Meisterwerke in durchdachten Programmkonzeptionen neu zu beleuchten.

Aargauer Vokalisten

Bereits zum fünften Mal seit der Fusion der Aargauischen Lehrergesangvereinigung und der Aarauer Vokalisten im September 2013 präsentieren die Aargauer Vokalisten unter der Leitung von Michael Schraner ein Programm, das in seiner ungewohnten Zusammenstellung sachte an Hörgewohnheiten rüttelt und so einen Zugang zu Neuem eröffnet. Mit dem Ziel, zwei unterschiedliche Chorkulturen zusammenzuführen und einen homogenen Klangkörper zu formen, wird seit der Neugründung auf Stimmbildung in Gruppen, im Register und mit dem ganzen Chor unter professioneller Leitung grossen Wert gelegt. Die Aargauer Vokalisten konzertieren einmal jährlich. Bestens etabliert sind mittlerweile neben den traditionellen Abendkonzerten die kommentierten Konzerteinführungen mit allen Ausführenden sowie das Familienkonzert am Nachmittag.

Kammerchor C21

2010 gründen Ehemalige der Alten und Neuen Kantonsschulen Aarau den Kammerchor C21, um damit die berührenden und prägenden musikalischen Chorerlebnisse auch über die Schulzeit hinaus weitererleben zu können. Bald erweiterte sich die Gründergruppe um junge, ambitionierte Sängerinnen und Sänger aus dem ganzen Kanton. Der Chor erarbeitet eigene Programme, ist aber auch immer wieder in Koproduktionen zu hören. Der Schwerpunkt des Repertoires liegt im klassischen Bereich, wobei auch stilübergreifende Klangexperimente mit improvisatorischen Elemente zum Tragen kommen. C21 nahm an der Masterclass Chor mit Paul Phoenix in Boswil teil und führte bereits zweimal den Konzerttag «C21 unterwegs» mit mehreren programmatisch durchkomponierten Kurzkonzerten in Aarau durch. Einmal jährlich treffen sich die Sängerinnen und Sänger zu einem Probenwochende in Ligerz.

Chor der Alten Kantonsschule Aarau

Der Chor der Alten Kantonsschule Aarau wurde in seiner heutigen Form von seinem damaligen Leiter Fritz Guggisberg in der Absicht gegründet, den Gymnasiastinnen und Gymnasiasten die Möglichkeit zu bieten, bedeutende Werke der klassischen Chorliteratur erarbeiten und aufführen zu können. Daraus entwickelte sich eine jahrelange enge Zusammenarbeit mit dem damaligen Aargauer Symphonie Orchester. Thomas Baldinger, der den Chor von 1981 bis 2015 leitete, nahm die Tradition auf und erweiterte zugleich das Repertoire in Richtung Barock und Moderne. Die 1985 gegründeten aarauer vokalisten mit Ehemaligen konzertierten viele Male zusammen mit dem Kantichor. Michael Schraner arbeitet seit 2016 mit dem Kantichor – bei welchem auch viele Lehrpersonen mitsingen – und setzt ebenfalls auf Synergien, indem er die Tradition der Koproduktionen mit den Aargauer Vokalisten und dem Kammerchr C21 weiterführt.

argovia philharmonic

Der 1963 als Aargauer Symphonie Orchester gegründete Schweizer Klangkörper ist längst zu einem national etablierten Berufsorchester herangewachsen. Seit der Saison 2013/14 als argovia philharmonic agierend, prägt das Orchester nicht nur die eigene Heimat musikalisch mit einem breiten Repertoire. Neben den eigenen Konzertreihen gastiert das argovia philharmonic auch regelmässig auswärts, unter anderem in der Tonhalle Zürich. Ebenfalls stellt es das Hausorchester bei der alle drei Jahre stattfindenden ‹Oper Schloss Hallwyl›. Durch die projektbezogene Arbeit bei gleichzeitig fester Besetzung hebt sich das argovia philharmonic von den ständigen Berufsorchestern ab. Regelmässig konzertiert argovia philharmonic mit international bekannten Solisten, aber auch mit bedeutenden Schweizer Künstlern wie Oliver Schnyder, Patrick Demenga oder Christian Poltéra. Seit 2001 leitet der britische Dirigent Douglas Bostock das Orchester als Chefdirigent. Dank dieser fruchtbaren Zusammenarbeit und der daraus entstandenen hohen künstlerischen Qualität hat sich das argovia philharmonic erfolgreich einen festen Platz in der Schweizer Musiklandschaft erspielt. Zum fünfzigsten Jubiläum des Orchesters erschien bei Musiques Suisses eine in der nationalen wie internationalen Presse viel gelobte CD mit Werken der Aargauer Komponisten Hermann Suter und Werner Wehrli.

Violine 1
Simone Roggen*
Mireille Lesslauer
Bozidar Ljubin
Giovanni Barbato
Marianna Szadowiak
Stefan Glaus

Violine 2
Ursina Anna-Barbara Schnyder
Cristina Amato
Eurydice Devergranne
Lisa Öberg
Jakub Nitsche *

Viola
Beat Marthaler
Xiao Bürgi-Ma
Katarzyna Duz-Bielec
Nadiya Husar Barbato

Violoncello
Nebojsa Bugarski *
Tigran Muradyan

Giulia Ajmone-Marsan
Nico Prinz

Kontrabass
Petar Naydenov *
Elmar Kremsa

Flöte
Regula Bernath *
Josefiina Dunder-Reich *

Oboe
Judith Buchmann
Gerhard Gloor

Klarinette
Etele Dosa *
Adrian Meyer *

Fagott
Brigitte Leutenegger
Igor Ahss *

Horn
Hans-Ulrich Wopmann
Wolfgang Drechsler

Trompete
Simon Menin *
Niklaus Egg *

Posaune
Christoph Bolliger
Raphael Staub *

Pauke
Pascal Iten

(* ZuzügerInnen)

Kommende Projekte der mitwirkenden Ensembles

Die **Aargauer Vokalisten** führen am 17./18. Mai 2019 in der Stadtkirche Aarau drei grossbesetzte und schillernde Kompositionen auf: Francis Poulencs **Gloria**, Lili Boulangers **Du fond de l'abîme** (130. Psalm) und Alexander von Zemlinskys Vertonung des 23. Psalms **Der Herr ist mein Hirte**. Das Projekt findet wiederum in Zusammenarbeit mit argovia philharmonic statt. Die Proben beginnen im Oktober 2018. Informationen unter www.aargauer-vokalisten.ch.

C21 wird unmittelbar nach Abschluss der Beethoven-Konzerte an zwei Projekten weiterarbeiten: Am 15. September 2018 veranstaltet der Kammerchor ein ‹**Treppenkonzert**› im neuen Schulhaus Vinci in Suhr. Am 2./3. Juni 2018 bildet C21 den Kernchor des Mitsing-Projekts ‹**Aargau singt**›, das unter der Federführung von argovia philharmonic Joseph Haydns **Die Schöpfung** in die Alte Reithalle Aarau bringt. Informationen unter www.chor-c21.ch und für **Aargau singt** unter www.argoviaphil.ch.

Der **Chor der Alten Kantonsschule** wird im Schuljahr 2018/19 eine Koproduktion mit der Theatergruppe der Alten Kantonsschule unter der Leitung von Heinz Schmid und Andrea Santschi im Aargauer Grossratssaal zeigen. Die Aufführungen finden im Februar 2019 statt. Hinweise zu allen kulturellen Veranstaltungen der Schule sind unter www.altekanti.ch zu finden.

Wir danken unseren privaten Gönnern sowie folgenden Institutionen für die finanzielle Unterstützung

AARGAUER KURATORIUM

Aargauische Stiftung gesang und musik

AULA Verein Ehemaliger der Alten Kantonsschule Aarau

FRANKE

MIGROS kulturprozent

STADT AARAU

SWISSLOS Kanton Aargau