

Joseph

HAYDN 1732-1809

Missa B-dur für Soli, Chor und Orchester Hob. XXII:12

Theresienmesse

Rundfunkchor Leipzig
Choreinstudierung: Jörg-Peter Weigle
Staatskapelle Dresden
Dirigent: Neville Marriner

Die sechs Messen, die Joseph Haydn zwischen 1769 und 1802 schuf, sind ein sehr gewichtiger Teil seines Spätwerks, und dies keineswegs nur in quantitativer Hinsicht. Wurden sie in der Vergangenheit oft kaum beachtet, in ihrer Bedeutung unterschätzt oder sogar als Zeugnisse eines bedenklichen Verfalls der Kirchenmusik diffamiert, so setzte sich besonders in den letzten Jahren immer mehr die Erkenntnis durch, daß ohne ihre Berücksichtigung das Bild des alten Haydn und seines Schaffens nicht nur unvollständig wäre, sondern daß ihm auch eine sehr spezifische Farbe mangelte. Denn wie in jedem seiner Spätwerke, den großen Oratorien nicht weniger als den letzten Streichquartetten, verbindet sich auch in diesen Messen höchste Einfachheit der musikalischen Sprache mit meisterlichster Kunst der kompositorischen Durcharbeitung zu einer Synthese, die nur aus Haydns tiefem Wissen um die Wesenskräfte seiner Kunst erwachsen konnte, in der sich aber auch eine ästhetische Grundforderung der klassischen Epoche in vollkommener Weise verwirklichte. Damit aber ist der musikgeschichtliche Rang dieser Werke bestimmt, in denen Haydn für die Messe das leistete, was ihm zuvor auf den Gebieten der Sinfonie und des Streichquartetts gelang: die klassisch-normative Ausprägung der Gattung.

Die vierte der späten Messen Haydns, die sogenannte Theresienmesse, wurde im Jahre 1799 komponiert. Ihr Titel verweist auf die Gattin Kaiser Franz II., Maria Theresia, von der man lange Zeit glaubte, sie habe das Werk bei Haydn in Auftrag gegeben. Heute ist dies eindeutig als falsch erwiesen. Zwar brachte die sehr musikliebende Kaiserin der Kunst Haydns großes Interesse entgegen — sie sang im Mai 1801 den Solosopran in einer Aufführung der „Schöpfung“ —, doch gibt es keinerlei konkrete Anhaltspunkte, daß Haydn die Messe für sie geschrieben hätte. Vielmehr war das Werk wie jede der späten Messen für den Namenstag der Fürstin Marie Hermenegild von Liechtenstein, der Gattin von Haydns Eisenstädter Dienstherrn Nikolaus II. von Esterházy, bestimmt. Hauptindiz dafür ist die Orchesterbesetzung, die mit Ausnahme von zwei Klarinetten und zwei Trompeten auf Bläser verzichtet und damit den Verhältnissen am Hofe zu Eisenstadt genau Rechnung trägt. Denn die Aufführungen zum Namens-tag der Fürstin — den 8. September —

Seite 1

Kyrie 5:16

Gloria

Gloria 2:41

Gratias 5:54

Quoniam 2:52

Credo

Credo 2:00

Et incarnatus 3:39

Et resurrexit 4:37

Seite 2

Sanctus 2:17

Benedictus 5:20

Agnus Dei

Agnus Dei 3:00

Dona nobis 3:47

Carol Vaness, *Sopran*Doris Soffel, *Alt*Keith Lewis, *Tenor*Peteri Salomaa, *Baß*Hansjürgen Scholze, *Orgel*

Musikregie: Bernd Runge
Tonregie: Claus Strüben
Schnitt: Thomas Albrecht
Aufgenommen 1986 in Zusammenarbeit
mit EMI Limited, London/England
im Studio Lukaskirche, Dresden

fanden in der kleinen Bergkirche statt, in der nur ein sehr beschränktes Ensemble Platz fand. So dürfte die Messe Anfang September 1799 in Eisenstadt erstmals erklingen sein. Das Besondere aller späten Messen Haydns, die Einbeziehung von Gestaltungsmitteln und Formprinzipien, die in der Instrumentalmusik entwickelt wurden, zeigt sich im KYRIE der Theresienmesse besonders exemplarisch. Ungewöhnlicherweise beginnt es mit einem verhältnismäßig breit ausgespannenen Adagio, und es liegt nahe, hierbei an die für Haydns reife Sinfonien so charakteristische langsame Einleitung vor dem ersten Satz zu denken. Denn die Funktion ist hier dieselbe wie dort: Aufbau von Spannung, tastende Herausbildung motivisch-thematischer Gestalten, die dann im folgenden raschen Hauptteil zur Entfaltung kommen. Dieser beginnt als Fuge mit einem Thema, das dem Kyrie-Thema aus Mozarts Requiem auffallend ähnlich ist, und es läßt sich nicht entscheiden, ob diese Übereinstimmung als zufällig oder als bewußte Hindeutung auf das Werk des verstorbenen Freundes anzusehen ist. Haydns Kyrie, so streng-kontrapunktisch es beginnt, bietet sich freilich keineswegs als schulgerechte Fuge dar, vielmehr ist unübersehbar, daß sich hinter seinem Verlauf der Grundriß einer Sonatenexposition abzeichnet. Denn die Melodie, auf die Haydn das Christe eleison singen läßt — sie erklang bereits gegen Ende der langsamen Einleitung — hat deutlich den Charakter eines zweiten Themas und steht auch in der Dominanttonart, wie es dem formalen Gesetz der Sonate entspricht. So kann dieser Satz als eine Verschmelzung fugischer und sonatischer Gestaltungsmerkmale interpretiert werden, und es erweist sich gerade an ihm, wie phantasievoll der alte Haydn so unterschiedliche Formungsprinzipien miteinander zu verbinden wußte. Den Kyrie-Satz beschließt eine verkürzte Wiederaufnahme des langsamen Anfangsteils.

Wie in der klassischen Messe üblich gliedert sich das GLORIA in vier große Abschnitte. Der erste — Gloria in excelsis Deo — wird ganz vom Chor bestritten und ist erfüllt von freudig-festlicher Bewegtheit, die vor allem durch die ungemein lebendige Figuration der Streichinstrumente hervorgerufen wird. Lediglich im Mittelteil, bei den Worten „et in terra pax“, wird diese Bewegung etwas gedämpft. Als Gegensatz steht diesem Eingangsabschnitt

das Gratias agimus gegenüber, die Danksagung, die nach einem Orchester-vorspiel vom Soloalt mit einer aus dem Dreiklang entwickelten, weich aufschwingenden Melodie eröffnet und nach und nach zu einem vierstimmigen Solostimmensatz erweitert wird. Ohne Zäsur schließt sich, mit jäher Wendung nach Moll, das Qui tollis an, ein düsterer, erregter Satz von starker Ausdruckskraft, mit freimitatorischer Führung der Chorstimmen über unruhigen Triolenfiguren der ersten Violinen. Im abschließenden Quoniam klingen wieder freudigere Töne auf: es läßt Chor- und Soloabschnitte miteinander abwechseln und schließt mit dem Wort „Amen“, das Haydn jedoch diesmal nicht, wie allgemein üblich, als Fuge vertont hat.

Auch das CREDO, der textreichste Satz der Messe, setzt sich aus vier Abschnitten zusammen. Der erste ist, ähnlich dem Beginn des Gloria, durch zügige Deklamation des Textes über unablässiger Sechzehntelbewegung der Violinen charakterisiert; ihm folgt, als Adagio in b-moll, das ungewöhnlich gefühlsintensive Et incarnatus, in dem sich die Solostimmen, angeführt vom Sopran, in weihvoll-schmerzlichen Ausdrucksbereichen bewegen. Der Schluß dieses Abschnittes bietet ein kleines, jedoch höchst charakteristisches Beispiel für die Sparsamkeit, aber auch Treffsicherheit, mit der der alte Haydn seine instrumentalen Mittel einsetzt: Während sich bis dahin die Instrumentierung des Incarnatus ganz auf die Streicher beschränkte, erhält die Musik auf die Worte „passus et sepultus est“ durch leise Töne der Pauken und sehr tiefen Trompeten eine solenne Färbung von eigentümlichem Reiz. Das an diesen Satz anschließende Et resurrexit setzt der Ruhe des Et incarnatus wieder lebendige Bewegung kontrastierend entgegen und deutet Einzelheiten seines Textes sehr sinnfällig mit tonmalerischen Mitteln aus. Am Schluß des Credo erklingt eine sehr konzentriert gearbeitete Fuge auf die Worte „et vitam venturi saeculi amen.“

Wie stets in den Messen Haydns ist das SANCTUS sehr kurz und, von wenigen Takten zu Anfang abgesehen, ganz dem Chor vorbehalten. Dagegen hat Haydn das BENEDICTUS sehr breit angelegt: in immer neuen Varianten und Kombinationen erscheint das schlichte, ausdrucksvolle Thema,

meist vom Solosopran eingeführt und dann vom Chor fortgesetzt, und die musizierfreudige Haltung dieses Satzes wird dem Hörer zum beglückenden Erlebnis.

Daß das Nebeneinander freudig-bewegter und ernst-verhaltener Teile für diese Messe Haydns besonders charakteristisch ist, wird mit dem das Werk beschließenden AGNUS DEI besonders deutlich. Ganz ungewöhnlich ist sein lapidarer, beinahe schockierender Beginn (Adagio) mit einem wuchtigen Unisono des Chores und des Orchesters in g-moll, und auch die Fortsetzung findet besonders für das „miserere nobis“ Töne eindringlicher Klage. Nach diesem dramatisch-gespannten Eingangsabschnitt wirkt die Friedensbitte des Dona nobis pacem (Allegro) in schwingendem Dreivierteltakt gelöst und befreiend, und es ist sicher kein Zufall, daß Haydn diesem Schlußteil breiten Raum gegeben hat, als Ausdruck des Menschheitstraums von einem befriedeten, glücklichen Dasein.

Wolfgang Marggraf (1988)

Schallplatte und Abtastnadel von Staub frei halten.
Schallplatten entweder senkrecht stehend oder auf ebener Unterlage bis zu 20 Stück übereinanderliegend aufbewahren.
Umgebungstemperaturen über +35 °C vermeiden.

VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN BERLIN DDR
Made in the German Democratic Republic

Titelseite: Neuzelle, Katholische Stiftskirche,
Detail
Foto: Martin Dettloff
Gestaltung: Ingo Ostermaier

Lithografie und Druck: VEB VMW „Ernst Thälmann“, Werk Gotha-Druck
Ag 511/01/89/B Verpackung nach TGL 10609

STEREO
7 29 109DIGITAL
RECORDING

1 29 109