

Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 14./15. November 2026: in der Kirche Wohlen:

- I. **LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 (1803-1808);**
- II. **GIACOMO PUCCINI (1858-1924): Messa a 4 voci für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester SC 6 (1878-1880)**

Inhaltsübersicht

BST.	Bst.	Titel	Rz.	S.
A		Zwei gegensätzliche Meisterwerke	1-2	2
B		LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 (1803-1808)	3-17	2-5
B	a	«So pocht das Schicksal an die Pforte» - BEETHOVENS eigene Qualifikation?	3-5	2
B	b	Die Fünfte: langsam errungenes Werk	6	3
B	c	Eine politische Symphonie?	7-9	3-4
B	d	BEETHOVENS Ringen mit eigenem Leiden	10-14	4-5
B	e	Auffallend wenige und einfache Melodien	15-17	5
C		GIACOMO PUCCINI (1858-1924): Messa a 4 voci für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester SC 6 (1878-1880) (<i>«Messa di gloria»</i>)	18-33	5-
C	a	GIACOMO PUCCINI und JOHANN SEBASTIAN BACH	18-20	5-6
C	b	PUCCINIS Parodieren aus dem Steinbruch eines genialen Jugendwerks	21-23	6
C	c	Erben und Urheberrechtstantiemen	24-30	7-8
C	d	Woher der Name Messa di gloria?	31-33	8

A Zwei gegensätzliche Meisterwerke

1 Die Zeit der grossen Komponistenmäzene war nach der Französischen Revolution vorbei. Tonsetzer mussten ihr Leben selbst durch Komponieren verdienen, waren insofern Unternehmer und trugen neben der Sorge für den eigenen Lebensunterhalt auch die Aufführungsrisiken (etwa Raummiete und Orchesterentlohnung) selbst. Komponieren war ein Risikogeschäft. Öffentliche Subventionen gab es keine. Dabei wuchs das Orchester durch Entwicklung neuer Instrumente und damit auch Klangwelten kontinuierlich an. Aber erst 1886 entstand – übrigens durch eine im Rathaus zum äusseren Stand ausgehandelte Berner Übereinkunft – ein internationales Urheberrecht, welches Komponisten neben Risiken auch Chancen verschaffte. Profitiert haben nicht nur Komponisten, sondern mindestens ebenso sehr ihre Nachfahren.

2 Das Konzert des Singkreises Wohlen vom November 2026 vereinigt zwei Meisterwerke aus dem 19. Jahrhundert, die beide noch vor dem ersten Urheberrechtsübereinkommen entstanden, ansonsten aber kaum gegensätzlicher sein könnten, beide Werke von überragenden Tonsetzern, die ihre Wirkung mit verschiedenen Mitteln erzielten: Titan der Verarbeitung der eine, melodios der andere, ein säkulares Ringen mit dem Schicksal das eine der beiden Werke, eine kirchliche Deutung das andere.

B LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 (1803-1808)

B.a. “So pocht das Schicksal an die Pforte» - BEETHOVENS eigene Qualifikation?

3 BEETHOVENS Fünfte glänzt schon mit den beiden Eingangstakten – keine andere Symphonie der Musikgeschichte kann von derart vielen Menschen unmittelbar erkannt und wiedergegeben werden. Ihr Name «Schicksalssymphonie» geht auf eine Begebenheit zurück, die ANTON SCHINDLER (1795-1864) berichtet: BEETHOVEN soll ihm gesagt haben «*So pocht das Schicksal an die Pforte*».

4 Dumm nur, dass SCHINDLER – Jurist, Geiger, Musikschriftsteller und 1840 erster Biograph BEETHOVENS – wenig glaubwürdig ist. Zwar übernahm er als Mitarbeiter der von BEETHOVEN seit 1818 engagierten Anwaltskanzlei JOHANN BAPTIST BACH ab 1822 Sekretariatsarbeiten für den mittlerweile gehörlosen Musiktitanen und lernte ihn so persönlich kennen. Aber in seiner Biographie BEETHOVENS stellt sich SCHINDLER auffällig stark selbst in den Mittelpunkt, gibt sich als BEETHOVENS Freund aus und ist längst der Urkundenfälschung überführt: Auch in BEETHOVENS *Konversationsheften* trug er nachträglich selbst «Ergänzungen» ein.

5 So mag auch die überlieferte Äusserung BEETHOVENS zu seinem Symphoniebeginn in der Fünften vielleicht nicht den Tatsachen entsprechen. Gut erfunden bleibt sie allemal.

B.b. Die Fünfte: langsam errungenes Werk

6 So kompakt sie auch erklingt: Die Schicksalssymphonie ist keineswegs aus einem Guss entstanden. BEETHOVEN hat sich mit ihr von seinem 33. bis zu seinem 38. Jahr beschäftigt. Während der gleichen fünf Jahre schuf er über ein Dutzend andere Meisterwerke ausnahmslos in viel kürzerer Zeit:

- i. die Violinsonate Nr. 9 A-Dur op. 47 «Kreutzer-Sonate»,
- ii. die Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53 «Waldstein-Sonate»,
- iii. die Klaviersonate Nr. 22 F-Dur op. 54,
- iv. die 3. Symphonie «Eroica» Es-Dur op. 55,
- v. das Tripelkonzert C-Dur op. 56;
- vi. die Klaviersonate Nr. 23 f-moll «Appassionata» op. 57,
- vii. das 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58,
- viii. die 3 «Rasumowsky»-Streichquartette op. 59,
- ix. die 4. Symphonie B-Dur op. 60,
- x. das Violinkonzert D-Dur op. 61,
- xi. die ersten beiden Fassungen seiner einzigen Oper «Fidelio» op. 72,
- xii. die Erstfassung des Oratoriums «Christus am Ölberg» op. 85 und
- xiii. die Messe für Soli, Chor und Orchester C-Dur op. 86.

B.c. Eine politische Symphonie?

7 Stoff, Widmungen und Namen der Werke zeigen nicht nur Gönner und Widmungsträger (Graf FERDINAND von WALDSTEIN [1762-1823], Graf und Fürst ANDREI RASUMOWSKY [1752-1836]) an, legen Zeugnis ab von seiner Experimentierfreude (etwa der Kombination von Klaviertrio und Solokonzert im Tripelkonzert) und von politischen Interessen des Meisters (Eroica, Fidelio). Im Gefolge der Französischen Revolution und der (bereits gescheiterten) Reformen Kaiser JOSEFS II. in Österreich ringt BEETHOVEN um einen neuen Ausgleich zwischen Freiheit (Dimensionen der C-Dur Messe) und kirchlichen Vorgaben zum Kirchenjahr wie Beschränkung musikalischer Darbietungen in der Fastenzeit vor Ostern (Christus am Ölberg).

8 Das halbe Jahrzehnt, in dem BEETHOVEN immer wieder an seiner fünften Symphonie arbeitete, war geprägt von politischen Umbrüchen, dem Zerfall der alten ständischen Ordnung und dem Kampf zwischen Säkularisierung und kirchlicher Welterklärung: Mit dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 werden die Fürsten für den Verlust ihrer linksrheinischen Gebiete an Frankreich zur Hauptsache mit Kirchengut (zwei Kurfürstentümern, neun Hochstiften und 44 Reichsabteien) entschädigt, was zumindest einer de facto-Anerkennung der Geländegewinne NAPOLÉON BONAPARTES gleichkommt. Auch wenn er längst in Wien wohnt: Für BEETHOVEN, der in Bonn aufgewachsen ist, geht es dabei um die eigene *Heimat*:

9 1804 krönte sich der bisherige 1. Konsul Frankreichs NAPOLÉON BONAPARTE (1769-1821) selbst zum Kaiser, zertrümmerte wie in Rom ehemals CAIUS JULIUS CAESAR (100-44 v. Chr.) alle bisherigen Ordnungen Frankreichs und konkurrenzierte durch die (erzwungene) Gegenwart des amtierenden Papstes in Anspielung auf die Kaiserkrönung KARLS I. des Grossen 800 n. Chr. das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. In der Schlacht bei Austerlitz besiegte NAPOLÉON BONAPARTE dann 1805 Österreich und Russland, in der Schlacht bei Jena und Auerstedt 1806 auch Preussen und Russland; anschliessend vereinigte er die deutschen Fürsten unter seiner Führung im «Rheinbund» gegen Österreich und Preussen. Der römische Kaiser deutscher Nation FRANZ II. (1792-1806) musste die Kaiserkrone niederlegen und das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (seit 800) besiegeln. Zur Kaiserkrönung LEOPOLDS II., des Vaters von FRANZ II., hatte BEETHOVEN 1790 als Zwanzigjähriger noch die Krönungskantate WoO 88 komponiert. Was seither mit Bonn passiert war, drohte mittlerweile auch Wien.

B.d. BEETHOVENS Ringen mit eigenem Leiden

10 Noch bedeutender war ein eigenes physisches Leiden BEETHOVENS. Seit spätestens 1798 durchlitt er seine Ertaubung. Was kann es für einen Komponisten Schlimmeres geben, als das Gehör zu verlieren? Am 6./10. Oktober 1802 verfasste der 32jährige Meister in Heiligenstadt bei Wien zuhause seiner Brüder KARL und JOHANN verzweifelt sein Testament. Nur einige wenige Sätze daraus:

11 «Ganz allein fast, nur so viel, als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben ... ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen.»

12 «Wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinwegsetzen, oh, wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch wars mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprech laut, schreit, denn ich bin taub.»

13 «Ihr, meine Brüder ..., sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankheitsgeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde.»

14 Daher konnte BEETHOVEN nach seiner völligen Ertaubung mit seinen Mitmenschen nurmehr durch Gesten und seine Konversationshefte kommunizieren. Entsprechend stark fallen die «Ergänzungen» seines Biographen SCHINDLER in BEETHOVENS Konversationsheften verunsichernd ins Gewicht.

B.e. *Auffallend wenige und einfache Melodien*

15 Gerade angesichts seines riesigen Oeuvres fällt auf: BEETHOVEN hat sehr wenige Melodien ersonnen. Seinen Platz als Titane in der Musikgeschichte verdankt er vielmehr seiner Meisterschaft, Melodien oder Melodieteile instrumental und formal intensiv zu verarbeiten und ihnen durch kleinste rhythmische oder tonale Veränderungen musikalisch neue Spannung abzugewinnen.

16 Dass BEETHOVEN um seine fünfte Symphonie derart gerungen hat, mag mit seinem seelischen Leiden an der schlimmstmöglichen Wendung seines Komponistenlebens zusammenhängen. Gerade der Beginn der Symphonie ist revolutionär: Ohne jede damals übliche langsame Einleitung beginnt das Werk «mittendrin». Im gleichen Sinne dann auch die gegenteiligen, überaus langen Spannungsbögen, in denen die Grundtonart geradezu dicke Bretter bohrt oder in denen gerade umgekehrt komplexe Tonartenwechsel den naheliegenden Überstieg von der Moll- zur parallelen Dur-Tonart ersetzen.

17 Grösstenteils sind die Melodien in BEETHOVENS Fünfter geradezu banal einfach. Der Schlusssatz beginnt mit dem simplen aufsteigenden Dreiklang in C-Dur und schliesst über 100 Schläge lang auf dieser gleichen Tonart. Daraus keine Langeweile entstehen zu lassen, macht BEETHOVEN unverwechselbar. Die Schicksalssymphonie ist ureigenster BEETHOVEN, spiegelt sein anhaltendes Ringen mit der obsiegenden Krankheit: Aus dem schwerlastenden Moll des Kopfsatzes kämpft sich der Meister in ein heroisches Dur.

C *GIACOMO PUCCINI (1858-1924): Messa a 4 voci für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester SC 6 (1878-1880) ("Messa di gloria")*

C.a. *GIACOMO PUCCINI und JOHANN SEBASTIAN BACH*

18 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) und GIACOMO PUCCINI (1858-1924) wurden nicht nur beide nahezu gleich alt. Beide entstammten sie auch einer familiären Umgebung, in welcher Musik seit Generationen Berufstradition war: JOHANN SEBASTIAN BACH musizierte in vierter, GIACOMO PUCCINI in fünfter Generation. Bis zur Französischen Revolution konnten sich oekonomisch einzig weltliche *Fürsten* und die *Kirche* Musiker leisten. So brachte diese Familientradition es mit sich, dass bei den PUCCINIS nicht anders als bei den BACHS längst *Kirchenmusik* im Zentrum stand.

19 JOHANN SEBASTIAN BACH wie GIACOMO PUCCINI komponierten also eine einzige grosse Messe. Bei BACH ist die h-moll-Messe BWV 232 freilich ein Alterswerk, bei PUCCINI hingegen eine Jugendarbeit für die Abschlussprüfung als Kirchenmusiker.

20 Wie BACHS h-moll-Messe BWV 232 blieb PUCCINIS Gloria-Messe SC 6 nach dem Tod ihres Schöpfers lange ungedruckt, musste einen Dornröschenschlaf durchdämmern und wurde erst nach Jahrzehnten wieder entdeckt.

C.b. PUCCINIS Parodieren aus dem Steinbruch eines genialen Jugendwerks

21 PUCCINIS *Messa a 4 voci* in der besonders weichen Tonart As-Dur ist als Abschluss des Kirchenmusikstudiums ein Jugendwerk. Mit ihren Dimensionen ist sie keine *Missa brevis* zur Verschönerung der Sonntagsmesse, sondern sprengt gar den Umfang einer *Missa solennis* für ein feierliches Hochamt zu hohen Kirchenfesten. Nach ihrer Uraufführung in Lucca am Fest des Stadtheiligen San Paolino am 12. Juli 1880 – ungewiss, ob in der Kirche des Stadtheiligen oder in der Kathedrale San Martino – erhielt PUCCINI ein königliches Stipendium für das Weiterstudium am Konservatorium in Mailand.

22 Anders als GIUSEPPE VERDIS (1813-1901) mediokre frühe Kirchenkompositionen ist PUCCINIS *Messa a 4 voci* denn auch ein grosser Wurf. Entsprechend häufig ist sie heute zu hören. Wie andere Jugendwerke wurde auch die überaus melodiöse *Messa* für PUCCINI dann zu einem Steinbruch für spätere Wiederverwertung in weltlichen Bühnendramen. GIACOMO PUCCINI parodierte sein Leben lang – freilich im Vergleich mit BACH gerade in entgegengesetzter Richtung und machte aus geistlicher später weltliche Musik. So verwendete PUCCINI 1889 den Eingang des *Kyrie* der *Messa* wieder im 1. und im 2. Akt seiner zweiten Oper *Edgar* als Orgelpräludium in einer Kirche im Hintergrund zu einem ... Verführungsversuch. Nicht weniger verfremdete PUCCINI sein *Agnus Dei* dann 1893 im 2. Akt seiner dritten Oper *Manon Lescaut*: Statt *Miserere (Erbarme Dich)* singen die Frauenstimmen im Chor zum *Madrigal* – einem weltlichen Gesang (hier) erotischen Inhalts – ein seufzendes *Ohimè (Weh mir)*.

23 Komplette im Gegensatz zum musikalischen Theologen und Bibeldeuter JOHANN SEBASTIAN BACH war GIACOMO PUCCINI nämlich nicht allein skrupulantischer Komponist, sondern daneben auch Lebemann, Dandy, Erotomane. Er genoss Tabubrüche auf und neben der Bühne, war auf Aesthetik und Wirkung bedacht, rauchte, hatte am laufenden Band Frauengeschichten, und er liebte schnelle Autos und Motorboote.

C.c. Erben und Urheberrechtstantièmen

24 Nach GIUSEPPE VERDIS Tod zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde GIACOMO PUCCINI als Opernkomponist zum gefeierten Nachfolger. Der Einfluss des späten VERDI auf den jungen PUCCINI ist denn auch mit Händen zu greifen. In den letzten vier Lebensjahrzehnten komponierte VERDI nur noch vier seiner insgesamt 28 Opern; in seinen «Galeerenjahren» (so VERDI selbst über seine frühe Zeit) hatte jährlich ein Bühnenwerk entstehen müssen. PUCCINI schrieb dann gleich von Beginn seiner Opernkarriere an höchstens alle drei bis vier Jahre ein Bühnendrama. Der späte VERDI schimmert bereits in der getragenen Einleitung der hohen Streicher zur *Messa a 4 voci* durch, die unwillkürlich an das Vorspiel zu *Aida* erinnert.

25 Nach PUCCINIS Hinschied fürchteten seine Erben, sein Jugendwerk *Messa a 4 voci* könnte, weil unbedeutend, seinen Ruhm als einer der meistgespielten Opernkomponisten schwächen. Dies hätte ja dann auch die Nachfrage nach Aufführungen seiner Bühnenwerke schmälern und damit ihre eigenen Einnahmen aus den Urheberrechten einbrechen lassen können. Nicht zufällig blieb daher die *Messa a 4 voci* für Jahrzehnte ... verschollen.

26 Obwohl PUCCINI in mehreren seiner Opern nicht nur mit säkularen Parodien aus seiner *Messa a 4 voci* genüsslich-provokativ kirchliche Tabus gebrochen hatte – auch der Kuss in der Oper *Tosca* vor dem Marienaltar in der Kirche gehört beispielsweise dazu – hatten die Erben ihre Rechnung ausgerechnet ohne kirchliche Kleriker gemacht: Kurz vor PUCCINIS Hinschied wanderte ein Priester aus der Provinz Lucca 1923 in die USA aus und wirkte später in Brooklyn. Dieser Pater DANTE DEL FIORENTINO hatte seine Seelsorgearbeit als Kaplan in Torre del Lago begonnen – just dem langjährigen Rückzugsort PUCCINIS. So hatten die beiden einander auch persönlich kennen gelernt. Bei einem späteren Heimatbesuch stiess Pater DANTE DEL FIORENTINO zufällig auf eine handschriftliche Kopie der *Messa a 4 voci*, konnte sie erwerben, liess sie in New York kurzerhand drucken und verlegen und auf den Tag genau sechs Dutzend Jahre nach der Uraufführung in Chicago erneut aufführen – diesmal unter dem heute geläufigen Namen *Messa di Gloria*.

27 Das kam bei PUCCINIS Erben schlecht an. PUCCINIS Schwiegertochter prozessierte jahrzehntelang gegen den New Yorker Verlag, bis vor einem guten halben Jahrhundert der Kompromiss einer hälftigen Teilung der Aufführungsrechte zwischen dem New Yorker und PUCCINIS Mailänder Verlag ausgehandelt werden konnte und PUCCINIS Erben so doch noch zwei Jahrzehnte lang bei jeder Aufführung der *Messa di Gloria* Tantièmen einstreichen konnten.

28 Zu verdanken hatten sie dies gewissermassen neben dem Berner internationalen Urheberrechtsübereinkommen (vgl. Rzz. 1 und 2 hiervoor) über auch einer «lästigen Witwe» (so deren Wiener Spitzname): Dank ADELE STRAUSS-DEUTSCH (1856-1930), der ebenso umtriebigen wie geschäftstüchtigen Witwe des Walzerkönigs JOHANN STRAUSS jr. (1825-1899) waren die Urheberrechtstantièmen bei Musikwerken durch die «*Lex Johann Strauss*» von ursprünglich 30 auf zunächst 32 Jahre und nach ADELES Ableben dann in internationalen Abkommen noch rechtzeitig sukzessive auf 70 Jahre erhöht worden.

29 JOHANN SEBASTIAN BACH hatte von einem solchen Geldsegen noch nicht einmal träumen können, und LUDWIG VAN BEETHOVEN hatte sich stets vergebens darüber geärgert, dass Verleger mit unautorisiertem Druck seiner Werke Kasse machten, derweil er zuweilen hungern musste: seine Methode einer Umnummerierung der Opuszahlen war gegen diese Raubdrucke machtlos geblieben.

30 Aber auch GIUSEPPE VERDI hatte den Erben PUCCINIS den Weg zum grossen Geld gebahnt: Er hatte sich Opern nicht mehr vom Impresario mit einem einmaligen Betrag abgelden lassen, sondern mit Verlegern das Konzept der Tantiemen pro Aufführung entwickelt.

C.d. Woher der Name *Messa di gloria*?

31 PUCCINI vertonte den lateinischen Messtext nicht in einem Aufwisch. Das kürzere *Credo* führte er in Lucca bereits exakt zwei Jahre früher 1878 zum Namensfest des Stadtheiligen San Paolino auf. Das weit ausladende *Gloria* liess die Messa erst zu einer Missa solennis werden. Es macht die Hälfte der gesamten Messe aus. Die übrigen Teile *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* sind noch kürzer als das *Credo*.

32 P. DEL FIORENTINO war musikhistorisch nicht speziell bewandert. Ihm scheint nicht bewusst gewesen zu sein, dass nicht allein der evangelische JOHANN SEBASTIAN BACH für seine liturgisch bloss zweiteiligen lutherischen Messen, sondern ebenso der katholische Italiener GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) den Terminus technicus einzig für seine bloss *zweiteilige* Messe mit *Kyrie* und *Gloria* von 1820 verwendete.

33 Aber den übergrossen Anteil des *Gloria* an der ganzen Messe erkannte DEL FIORENTINO als erfahrener Priester sofort. So verpasste er PUCCINIS *Messa a 4 voci* den Namen *Messa di Gloria*. PUCCINI indessen hat keine bloss zweiteilige Messe komponiert, weder eine evangelische wie BACH noch einen katholischen Torso wie ROSSINI. Nebenbei: GAËTANO DONIZETTI hatte eine seiner (vollständigen, also sechsteiligen katholischen) Messen 1837 *Messa di gloria e credo* genannt.

Hans-Urs Wili