

Geistliche Musik aus Osteuropa

Einführung

(Werner Schubert)

Die Werke des heutigen Konzerts repräsentieren einen nicht unbedeutenden Sektor geistlicher Musik, für den die Verschmelzung östlicher und westlicher, (russisch-orthodoxer und lateinisch-katholischer Traditionen kennzeichnend ist. Diese Verschmelzung vollzog sich schwerpunktmäßig nicht im „Westen“, sondern in der Musik von Komponistinnen und Komponisten aus Osteuropa sowie aus dem Kordon der westlich daran angrenzenden Länder wie Polen, Tschechien und Ungarn, in denen die gegenseitige Beeinflussung von Östlichem und Westlichem nicht nur im Bereich der Musikgeschichte stets besonders lebhaft war.

Zoltán Kodály: *Laudes Organi*. Fantasie über eine Sequenz des 12. Jahrhunderts für gemischten Chor und Orgel (1966)

Die *Laudes Organi* von Zoltán Kodály (1882-1967) sind das letzte vollendete Werk des ungarischen Komponisten und Musikpädagogen. Kodály schuf es im Auftrag des „Atlanta Chapter for the 1961 National Convention of the American Guild of Organists“. Dieser Auftrag stand im Zusammenhang mit einer Tournee, die Kodály 1965 in den Vereinigten Staaten unternahm; er kam Kodály insofern entgegen, als er sich selbst schon länger mit dem Gedanken getragen hatte, einen mittelalterlichen lateinischen Text, von dem er Kenntnis erhalten hatte, zu vertonen: einen Hymnus auf die Orgel, d. h. dasjenige Instrument, das seit dem 9. Jahrhundert zunehmend in Kirchen verwendet wurde.

Die Orgel wird in diesem aus dem Kloster Engelberg (Schweiz) stammenden, vielleicht ursprünglich in St. Blasien geschriebenen Hymnus des 12. Jh. weitgehend „musikimmanent“, d. h. ohne liturgisch-theologischen Bezug, als das ideale Instrument für „moderne Künstler“ (*modernorum artificum*) gepriesen. Erst in den letzten Versen fasst der anonyme Textdichter geistliche Aspekte in den Blick und beteuert (mit großer rhetorischer Klangfülle, aber in grammatikalisch nicht immer lupenreinem Latein), dass mit diesem Orgelklang Gott gelobt werden solle. Sofort danach wird der Blick wieder auf die Musik als menschliche Kulturerrungenschaft gelenkt: Der Hymnus schließt mit der Bitte, Gott möge Guido d’Arezzo (ca. 992-1050), einer Schlüsselfigur der abendländischen Musikgeschichte, das ewige Leben gewähren.

Kodály schuf mit den *Laudes organi* eine großangelegte Fantasie für Orgel und Chor. Die Prominenz, die die Orgel im Text einnimmt, spiegelt sich in der Komposition: Ein machtvolles Präludium von über 60 Takten steht zu Beginn des gut zwanzigminütigen Werks; der sich anschließende vokale Hauptteil wird durch drei Orgelzwischenspiele untergliedert. Kodály macht Gebrauch von der dem Hymnus

unterlegten mittelalterlichen Melodie, die er aber durchaus modifiziert, so gleich zu Beginn des Choreinsatzes, wo er in der überlieferten Tonfolge F-E-D-C | F-G-A-F | F-E-D-C | D-F-F (abgedruckt bei P. Williams 1993 S. 221) die zwei ersten Noten der dritten Vierergruppe, die den Beginn der ersten Hälfte wörtlich zitiert, um einen Ganzton nach oben verschiebt, so dass aus F-E-D-C die harmonisch interessantere Folge G-F-D-C wird.

Der Hymmentext mit seinen ausführlichen didaktischen Anweisungen, die immer wieder auch das ethische Anliegen erkennen lassen, dass der Orgelspieler sich seines Instrumentes würdig erweisen solle, spiegelt in gewisser Weise Kodály's eigenes lebenslanges musikpädagogisches Engagement. Kodály erwog zunächst für dieses Werk eine Reihe von Titeln wie *Ad juvenes musicos – An die jungen Musiker* bzw. *Adhortatio musicorum – Ermahnung der Musiker*, die auf dieses pädagogische Element hinweisen sollten, verwarf diese jedoch.

Kodály spürt dem Text mittels Harmonik und Satztechnik zum Teil Wort für Wort nach; dies fällt besonders in dem Abschnitt „Gravis chorus succinat ... delectabili cantabili“ auf, dessen Vertonung geradezu als Übersetzung des lateinischen Textes in die Sprache der Musik verstanden werden kann. Weite Passagen des Chorsatzes sind polyphon gehalten; die Orgel liefert oft harmonisch unerwartete „Kommentare“ dazu. Der Klang wirkt durch solche und andere Techniken auf weite Strecken altertümlich und modern zugleich. Bald bewegen sich die Melodien in durchsichtig diatonischem Satz, bald werden sie chromatisch geschärft; Mixturklänge – ein typischer Orgeleffekt – spielen auch im Vokalsatz eine wichtige Rolle (bei den Worten „diaphonico et organico“); im Abschnitt „Musice, milites ... neumis placitis“ setzt Kodály entfernte Tonarten unvermittelt nebeneinander; im Abschnitt „Qui miratur ... deo sedula“ werden durch ein raffiniertes Modulationsmuster in fünf Takten neun verschiedene Tonarten berührt. Das Werk endet mit einer kurzen Fuge, deren Themeneinsätze nicht im Quint- und Oktavabstand, sondern ungewöhnlicherweise im Zirkel einer kleinen Sext (bzw. übermäßigen Quint) erfolgen.

Ferenc Farkas: *Rosarium*

Der ungarische Komponist Ferenc Farkas (1905-2000) ist hierzulande fast unbekannt. Dabei zählt er zu den einflussreichsten Persönlichkeiten der ungarischen Musikszene des 20. Jahrhunderts. Er studierte zunächst in Budapest an der Hochschule für Musik und war dann Schüler von Ottorino Respighi in Rom. Anfang der dreißiger Jahre wirkte er in Wien und Kopenhagen als Filmmusikkomponist. Er kehrte nach Ungarn zurück und war zunächst in Budapest, Klausenburg und Székesfehérvár didaktisch tätig. 1949 schloss sich der Kreis; er wurde an der Budapester Hochschule, an der er zuerst studiert hatte, zum Professor für Kompositionslehre ernannt. Zu seinen zahlreichen Schülern gehörten György Ligeti und György Kurtág. Sein Œuvre umfasst mehr als 700 Werke, die nahezu jede musikalische Gattung abdecken. Die Spannweite seiner musikalischen Mittel reicht von der Adaptation ungarischer Volksmusik bis hin zum Einsatz der Zwölftontechnik. Wie Kodály besaß er ein ungemein didaktisches Talent.

Aus seinem umfangreichen Werk erklingt heute Abend der (unvollendete) Zyklus *Rosarium* für Singstimme und Orgel, dessen einzelne Teile in den 1990er Jahren ediert wurden, die aber wesentlich älteren Datums sind. Dieser Zyklus sollte ursprünglich fünf Gesänge umfassen, vielleicht in Anlehnung an die jeweils fünf Geheimnisse des Rosenkranzes; doch wurden letztlich nur vier davon komponiert. Dennoch ist der Titel *Rosarium* auch diesem Torso angemessen: „Laudes Mariae virginis“ lässt sich als generelles Marienlob verstehen. Das „Ave Maria“ repräsentiert die Geheimnisse des „Freudensreichen Rosenkranzes“, die die Heilsgeschichte von Mariä Verkündigung bis zur Auffindung Jesu im Tempel umfassen. Das „Stabat Mater“ steht für die Geheimnisse des „Schmerzensreichen Rosenkranzes“, die das Gethsemane- und Golgatha-Geschehen umspannen. Das „Assumpta est Maria“ schließlich lässt sich als Verweis auf den „Glorreichen Rosenkranz“ verstehen, der den Bogen von der Auferstehung Jesu zu Mariä Himmelfahrt und Krönung schlägt. Die Faktur aller vier Gesänge ist bewusst schlicht und leicht fasslich gehalten. In „Assumpta est Maria“ verwendet Farkas den gregorianischen Alleluja-Ruf der Liturgie des 15. August (Mariä Himmelfahrt); der gewählte Text entspricht dem Offertorium des gleichen Festes.

**Leoš Janáček: *Otčenáš (Vater unser)*
für Tenorsolo, gemischten Chor, Orgel und Harfe (Fassung von 1906)**

Das 1901 entstandene *Otčenáš (Vater unser)* (2. Fassung 1906), gelegentlich auch *Mährisches Vaterunser* genannt, ist eines der ausgedehnteren geistlichen Werke Leoš Janáčeks (1854-1928), zu denen noch die Kantaten *Amarus* (1896) und *Večne Evangelium (Das ewige Evangelium 1913/14)* sowie als Höhe- und Schlusspunkt die *Mša Glagolskaja (Glagolitische Messe 1926)* gehören. Da die bekanntesten Kompositionen Janáčeks fast alle erst aus seinen letzten fünfzehn Lebensjahren stammen, werden *Amarus* und *Otčenáš* gerne als „Frühwerke“ etikettiert; doch war Janáček zum Zeitpunkt dieser beiden Kompositionen schon über 40 Jahre alt und ein produktiver Musiker. Allerdings war sein um die Jahrhundertwende bereits breites Schaffen außerhalb von Brünn (Brno), der zentralen Stätte seines Wirkens, kaum bekannt.

Von Janáčeks geistlichen Werken ist *Otčenáš* das meditativste und wirkt insofern fast ein wenig untypisch für den Komponisten, wenngleich sich spezifische Elemente der Klangsprache Janáčeks auch hier finden. Angesichts dessen, dass im *Otčenáš* die Orgel eine zentrale Rolle spielt, ist es durchaus möglich, dass Janáček hier, wie im nur wenig älteren, in klösterlichem Ambiente angesiedelten *Amarus*, Eindrücke seiner eigenen Jugend und seiner musikalischen Anfänge verarbeitet: Er war von 1865 bis 1872 Stipendiat der Klosterschule in Brünn, studierte 1874/75 an der Orgelschule in Prag und leitete ab 1881 fast 40 Jahre lang die von ihm gegründete Orgelschule in Brünn. Zwar wurde seine eigene Religiosität bzw. Weltanschauung zunehmend unkirchlicher und näherte sich einem spezifischen Pantheismus („V každém tvorú jiskra boží – In jeder Kreatur ein Funke Gottes“ steht unter dem Titel seiner letzten Oper *Z mrtvého domu – Aus einem Totenhaus*); dennoch sollte eines

seiner letzten Werke, die *Mša Glagolskaja – Glagolitische Messe*, die altehrwürdige musikalische Gattung der Messe um eine ihrer originellsten Repräsentantinnen bereichern und ganz nebenbei mit ihrem virtuosen Orgelsolo zwischen „Agnus Dei“ und dem instrumentalen Postludium einen gewichtigen Beitrag zur Orgelliteratur des 20. Jahrhunderts liefern.

Doch zurück zum *Otčenáš!* Der Hauptgrund für die meditative Grundstimmung des Werkes hängt mit dessen ursprünglicher Konzeption zusammen: Es war als Begleitung zu lebenden Bildern nach einem Gemäldezyklus des polnischen Malers Josef Meçina-Krzesz (1860-1934) vorgesehen und wurde in dieser Form 1901 uraufgeführt. Es versteht sich, dass zu solchen mehrere Minuten dauernden „eingefrorenen“ Bewegungen keine lebhaft, sich ständig in motivischer Entwicklung befindliche Musik passen konnte. Janáček hat dieses „Einfrieren“ dadurch gleichsam mitkomponiert, dass er der an sich schon eher repetitiven als zielgerichteten musikalischen Bewegung im Kleinen (man achte auf die vielen Akkord- bzw. Arpeggio-Wiederholungen!) eine Statik im Großen entsprechen lässt. Diese wird durch das Wiederholen ganzer Abschnitte erreicht, was bei Janáček eher die Ausnahme (etwa im ersten und im dritten Satz des Bläsersextetts *Mladi – Jugend*) als die Regel ist.

Im Einzelnen orientierte sich Janáček an fünf von acht Bildern des genannten Gemäldezyklus:

- 1) *Die Familie kniet im Wald vor einem Kreuz* (Vater unser im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme!)
- 2) *Die Familie bei einem verstorbenen Kind* (Dein Wille geschehe wie im Himmel, so auf Erden!)
- 3) *Die Mahd – reiche Ernte – ein Gewitter zieht herauf* (Unser tägliches Brot gib uns heute!)
- 4) *Kerker; der Häftling* (Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern!)
- 5) *Der Einbrecher ist in der Nacht in das Zimmer eingedrungen. Christus behütet die Schlafenden* (Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen! Amen!)

Ursprünglich war das Werk für Tenor, gemischten Chor und Klavier und/oder Harmonium konzipiert. In einer späteren Fassung hat sich der Komponist der reizvollen Aufgabe gestellt, den Klang des gewaltigsten, für einen großen Raum geschaffenen Instruments mit der ebenfalls klangvollen, aber bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eher kammermusikalisch verwendeten Harfe zu verbinden. Die beiden Artikulationsparameter, die das Werk prägen und die von diesen beiden Instrumenten ihre Bezeichnungen haben, *Orgelpunkt* und *Arpeggio*, lassen eine Verschmelzung beider Instrumente zu. Der Chorklang fügt sich in diesen meditativen Fluss ein, insbesondere im ersten Teil mit seinen sanften kanonischen Imitationen. Drei Passagen heben sich aus dieser Stimmung heraus und wachsen fast zu Hymnen heran: Das ist zum einen das erste Tenorsolo („Ó přijd’ nám království tvé – dein Reich komme“), dessen Worte der Chor aufgreift, zum anderen der mittlere (dritte)

Satz mit der Bitte um das tägliche Brot, zum dritten der Schluss des ganzen Werkes, das fast etwas ungeduldige „Amen“. Auffällig ist bei der Bitte „Chléb náš vezdej ší dej nám dnes – Unser tägliches Brot gib uns heute“ der „fordernde“ Charakter in den Rufen „Chléb! Chléb! – Brot! Brot!“, der stereotyp als Indiz für Janáčeks sozialkritische Einstellung interpretiert wird: „Im Rufen nach Brot hört man buchstäblich den trotzig Plebejer, der nicht nach der ‚Hostie der Tradition‘, sondern nach dem täglichen Brot wahrer Menschlichkeit verlangt“ (A. Pesek im Booklet zu einer Einspielung aus dem Jahr 1997). Dieser durch den Gang der Geschichte des 20. Jahrhunderts bestimmten Deutung, die Janáček als sozialistischen Komponisten vereinnahmt, lässt sich entgegenhalten, dass zum einen der musikalische Charakter dieses Teils auf weite Strecken sehr zuversichtlich, ja fröhlich ist und damit wohl primär die „reiche Ernte“ des zugrunde liegenden Gemäldes spiegelt, und dass zum anderen dieser dringliche Charakter der „Chléb“-Rufe auch aus dem Kontext abgeleitet sein könnte, in dem das Vaterunser bei Lukas angesiedelt ist; denn dort folgt auf das Herrengebet unmittelbar das Gleichnis vom zudringlichen Freund: „*Wer von euch hätte einen Freund und ginge mitten in der Nacht zu ihm, um ihm zu sagen: ‚Freund, leihe mir drei Brote‘ [...] - würde jener von drinnen antworten: ‚Belästige mich nicht; die Türe ist jetzt geschlossen, und meine Kinder und ich sind zu Bett; ich kann nicht aufstehen und dir geben‘? Ich sage euch: Wenn er auch nicht deswegen aufstehen und ihm geben würde, weil er sein Freund ist, so würde er doch wegen seiner **Zudringlichkeit** aufstehen und ihm alles geben, was er braucht.*“ (Lk 11, 5-8). Im fünften und letzten Teil zitiert Janáček bei den Worten „Neuvod’ nás v pokušení – Und führe uns nicht in Versuchung“ den Hussiten-Choral „Kdož jste boží bojovníci – Die ihr Streiter Gottes seid“, den auch andere tschechische Komponisten, etwa Smetana in seinem Zyklus *Má Vlast* (*Mein Vaterland*), verwendet haben. Dieser Abschnitt ist, diesmal durchaus Janáčektypisch, mit einem hartnäckig repetierten Viertonmotiv unterlegt, das die melodische Basis für das „Amen“ ganz am Ende des Werkes bildet. Dass diese lapidare „Amen“-Coda schon die beiden „Amin“-Passagen im „Gloria“ und „Credo“ der über ein Vierteljahrhundert später komponierten *Mša Glagolskaja* „vorwegnehme“, wie gerne behauptet wird, ist natürlich chrono-„logisch“ gesehen unmöglich; umgekehrt wird ein Schuh daraus: Janáček spielt in den ekstatischen „Amin“-Passagen des späten Werkes auf das „Amen“ des *Otčenáš* an. Im übrigen ist das genannte Viertonmotiv im *Otčenáš* seinerseits aus einem Motiv der fünf Jahre zuvor entstandenen Kantate *Amarus* abgeleitet.

Polina Medyulanova: *Ewige Ruhe*

Einen starken Kontrast zu diesem drängenden Abschluss des *Otčenáš* bildet das kurze Werk *Ewige Ruhe* von Polina Medyulanova. Die 1974 in Taschkent (Usbekistan) geborene Musikerin, die nicht nur komponiert, sondern auch konzertiert, kann bereits auf ein stattliches Œuvre zurückblicken. In den vergangenen 17 Jahren entstanden unter anderem ein dreiaktiges Ballett, mehrere Orchester- und Kammermusikwerke sowie eine Fülle von Vokalwerken, größtenteils auf geistliche Texte, die insgesamt eine stark westlich-katholische Orientierung erkennen lassen. Medyulanova setzt den Text des altherwürdigen *Requiem*-Introitus in eine meditative, sanft fließende,

harmonisch allenfalls mit Mitteln der Spätromantik gestaltete Musik um.

Igor Strawinsky: Messe für Soli, gemischten Chor und zehn Bläser (1948)

1949, d. h. kurz nachdem Igor Strawinsky (1882-1971) seine heute erklingende *Messe* vollendet hatte, führte der Dirigent Igor Markevitch in sieben Konzerten Strawinskys *Le sacre du printemps* auf und schickte jedem dieser Konzerte eine „Causerie“ (Plauderei) voraus, die durch ausgewählte Orchesterbeispiele ergänzt wurde. In diesem Kontext bezeichnete er das *Sacre* als „une messe naturelle“ und schlug damit eine unerwartete Brücke von Strawinskys „Bildern aus dem **heidnischen** Russland“ zur Tradition der abendländischen, römisch-katholisch geprägten Vertonungen des Mess-Ordinariums. Das ist so abwegig nicht; und ist das Ohr erst einmal durch einen solchen „Vergleich“ geschärft, entdeckt es Gemeinsamkeiten beispielsweise zwischen dem eruptiven „Tanz der Erde“ am Ende des ersten Teils von *Le Sacre du printemps* und der nicht minder explosiven Coda des „Gloria“ aus Beethovens *Missa solemnis*. Interessanterweise wurde Strawinsky im zeitlichen Umfeld des *Sacre* tatsächlich bereits mit dem Thema „Messe“ als Sujet einer Komposition konfrontiert: Sergej Diaghilev, mit dem Strawinsky lange Jahre zusammenarbeitete, plante in den Jahren um 1913 ein Ballett mit dem Titel *Liturgie* bzw. *Messe* und wollte Strawinsky für dieses Projekt gewinnen; dieser weigerte sich jedoch, „einerseits weil ich nicht mit der Idee einverstanden war, eine Messe als Ballettvorführung zu verwenden, und andererseits weil Diaghilew von mir verlangte, dass ich es für den gleichen Preis wie *Les Noces* komponieren sollte“, wie er gesprächsweise (mit der für ihn typischen Verschränkung von religiösen und kommerziellen Beweggründen) mitteilte.

Es sollte noch über dreißig Jahre dauern, bis Strawinsky tatsächlich (s)eine für den liturgischen Gebrauch gedachte *Messe* komponierte, und zwar wohlgerne ohne Auftrag, ohne finanzielle Anreize. Bis dahin hatte der bald Siebzigjährige bereits einen langen Lebens- und Schaffensweg zurückgelegt und während dieser Zeit das Feld der sakralen Musik (im weiteren und im engeren Sinne) nicht unbeackert gelassen. Viele seiner Werke, auch die „profanen“, enthalten kultisch-rituelle Elemente, die sich in der *Messe* gleichsam kondensiert wiederfinden. Glockenartige Klänge durchziehen Strawinskys Œuvre von den frühen Liedern (*Der Novize* 1906, *Tilimbom* 1915) über *Les Noces* (1914-1923), die *Psalmensinfonie* (1930) und die Shakespeare-Lieder (1953-54) bis zum Schlusssatz der *Requiem Canticles* (1965-66). Choralklänge finden sich in allen möglichen Kontexten seit den *Drei Stücken für Streichquartett* (1914), in denen Strawinsky die mittelalterliche Intonation des „Dies irae“ zitiert, die auch in der *Geschichte vom Soldaten* (1917/18) anklingt. Geistliche Musik im eigentlichen Sinne schrieb Strawinsky bis in die vierziger Jahre hinein jedoch nur gelegentlich; darunter befindet sich mit der *Psalmensinfonie* allerdings ein Meilenstein der Musik des 20. Jh. Ansonsten schuf Strawinsky nach seiner Rückkehr zur orthodoxen Kirche (1926) mit dem *Pater noster* (1926), dem *Credo* (1932) und dem *Ave Maria* (1934) – jeweils auf den russischen Text – drei a-cappella-Werke für den Gebrauch in der orthodoxen Kirche, denen er 1949 im Zusammenhang mit dem Abschluss der Arbeit an der *Messe* eine lateinische Fassung gab. Von 1944 an wurde

die Frequenz seiner geistlichen bzw. auf religiös inspirierten Texten basierenden Werke wesentlich dichter: *Babel* (1944), *Messe* (1948), *Cantata* (1951/52), *Canticum Sacrum* (1955/56), *Threni* (1957/58), *A sermon, a narrative, and a prayer* (1961), *The Flood* (1961/62), *Abraham and Isaac* (1962/63), *Introitus T. S. Eliot in memoriam* (1965) und schließlich die *Requiem Canticles* (1965/66). Für die Hälfte dieser Werke verwendete Strawinsky die lateinische Sprache; schon im Zusammenhang mit der Komposition des Opern-Oratoriums *Oedipus Rex* hatte er seine enge Affinität zu dieser Sprache zu erkennen gegeben. Aus seiner Sympathie für den Katholizismus und dessen Liturgie, die bis zum 2. Vatikanischen Konzil von der lateinischen Sprache geprägt war, machte der Komponist keinen Hehl: „Ich bin in der tiefen Bewunderung des Katholizismus aufgewachsen, wozu mich sowohl meine geistige Erziehung als auch meine Natur gebracht haben. [...] Die orthodoxe Religion, die ich bekenne, steht im übrigen dem Katholizismus nahe. Und es wäre nicht zu verwundern, wenn ich eines Tages katholisch würde“ (8.9.51 anlässlich der Uraufführung von *The Rake's Progress* in Venedig).

Zusammen mit *Babel*, das als Teil einer letztlich nicht zustande gekommenen Gemeinschaftskomposition geplant war, steht die *Messe* also am Beginn von Strawinskys verstärkter Hinwendung zur geistlichen Musik. Doch ist die *Messe* noch in anderer Hinsicht ein Schwellenwerk. Bereits vor dem Beginn der Arbeit an seiner einzigen abendfüllenden Oper *The Rake's Progress* (1948-51), in der sich Strawinsky zum letzten Mal (und zugleich am ausführlichsten) die Welt der Wiener Klassik, diesmal Mozartscher Prägung, anverwandeln sollte, wandte sich der Komponist vorklassischen Musikepochen zu. Er beschäftigte sich in der Folge bis zu den *Threni* intensiv mit der geistlichen Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; damit rückten die ausgeklügelten Techniken der Motivverarbeitung und der Kontrapunktik der alten Vokalpolyphonie ebenso in den Blick wie der Rückgriff auf die Kirchentonalarten (die auch für das zeitgleich mit der *Messe* entstandene Ballett *Orpheus* 1946-47 konstitutiv waren) und ihre spezifischen Kadenzen. Diese Phase, in der Strawinsky auch Texte der Shakespeare-Zeit verwendete, wirkte in mehrfach gebrochener Form auf seine Instrumentalmusik (etwa *Agon* 1953-57) ein, und in diesem Zusammenhang gelangte Strawinsky sozusagen vom anderen Ende der abendländischen Musikgeschichte her zu seiner sehr individuellen Adaptation der Errungenschaften der sog. Zweiten Wiener Klassik; insbesondere Anton Webern wurde für ihn zunehmend wichtiger.

In Strawinskys *Messe* laufen verschiedene Fäden zusammen und werden neue gesponnen. Die für den Komponisten typischen Parameter wie Glockenklänge, eigenwillige rhythmische Profilierung, choralartige Partien, Bitonalität und Peritonalität verbinden sich mit kleinteilig gearbeiteter Vokalpolyphonie und mit byzantinisch-mittelalterlich anmutender Auszierung lang gehaltener Töne; der Instrumentalteil scheint manchmal keine Verbindung mit dem Vokalsatz zu haben; dann wieder bildet er das rhythmische Skelett oder verbindet seine polyphonen Linien mit den Singstimmen.

Die Architektur der *Messe* ist, wie auch in anderen Werken dieser und der folgenden

Jahre, etwa in der *Cantata*, dem *Canticum Sacrum* oder *The Flood*, achsensymmetrisch angelegt, ohne deshalb schematisch zu wirken. „Kyrie“ und „Agnus Dei“, in denen die Vokalsolisten ausgespart sind, korrespondieren durch ihre jeweils vom Text vorgegebene Dreiteiligkeit formal und bilden den äußeren Rahmen. Im Zentrum der *Messe* steht das ebenfalls ganz auf Chor- und Bläserklang gestellte „Credo“; um diesen Satz legen sich als innerer Rahmen die beiden Lobgesänge „Gloria“ und „Sanctus/Benedictus“, die konzertierende Elemente aufweisen und die sowohl den Solostimmen als auch einzelnen Instrumenten Raum zur Entfaltung melodischer Linien geben.

Im „Kyrie“ reißen die Instrumente zunächst mit gleichförmigen, glockenähnlichen Tönen gleichsam den Klangraum von oben nach unten auf. Entsprechend den liturgischen Gepflogenheiten vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil erklingt jeder der drei Rufe „Kyrie eleison“, „Christe eleison“ und „Kyrie eleison“ dreimal, wobei Strawinsky diesen Rufen jeweils ein unterschiedliches Profil gibt; erst das letzte „Kyrie eleison“ greift den Anfang auf und rundet dadurch diesen Satz ab.

Das „Gloria“ gliedert sich in drei Teile. Im Abschnitt „Gloria in excelsis deo ... propter magnam gloriam tuam“ bilden Instrumente und Solostimme(n) zunächst ein Geflecht von Tonumspielungen und Melodiefloskeln. Den Eröffnungsgesang des Solo-Alts wiederholt der Diskant (so hier durchweg die Bezeichnung der Oberstimme auch des Chors) in verfremdeter Form (Umkehrung der Intervalle). Dem steht ein homophoner Abschnitt des Chors („Laudamus te ...“) gegenüber, dessen Gleichförmigkeit an den typischen Klang einer halblaut betenden Gemeinde gemahnt. Der zweite Teil „Domine Deus ... miserere nobis“ variiert den Bau des ersten; auffällig ist hier die Erinnerung an die Ursprünge der mehrstimmigen Musik im Mittelalter in den altertümlichen parallelen Quinten bei „Domine Deus, agnus Dei“. Im dritten Teil gehen auch die beiden Solostimmen zur weitgehend syllabischen Deklamation über; ihr Gesang endet in der scharfen Dissonanz h'/c'', der am Ende des „Agnus Dei“ die Dissonanz his/cis' von Alt und Tenor im letzten Chortakt entsprechen wird; das „Gloria“ schließt mit einer eintaktigen homophonen Chorkadenz.

Das „Credo“ weist eine teils achsensymmetrische (A-B-A), teils parallele (A-A'/A-A'') Bauform auf:

A „Credo in unum deum ... et homo factus est“

A' instrumentales Zwischenspiel

B „Crucifixus ... non erit finis“

A „Et in spiritum sanctum ... et vitam venturi saeculi“

A'' Amen (Chor a cappella)

Strawinsky lässt hier den Text durchgehend deklamieren, beugt jedoch der Gefahr der Monotonie durch rhythmische Akzentverlagerungen ebenso vor wie durch den pointierten Einsatz der Instrumente, die teils den Chorpart mit Haltetönen begleiten („stützen“ wäre zuviel gesagt; denn sie erschweren dem Chor die Intonation eher, als

dass sie sie erleichtern), teils wie im „Kyrie“ glockenartig Einzeltöne einwerfen, teils selbstständige Stimmen repräsentieren. Einen kurzen Ruhepunkt bildet nach „et homo factus est“ ein kleines, mathematisch genau im Zentrum der *Messe* stehendes Holzbläserzwischenenspiel, das sich als rudimentäre weihnachtliche Hirtenmusik interpretieren lässt. Das „Crucifixus“ ist in subdominantischer Region angesiedelt. Im Abschnitt „Et resurrexit ... non erit finis“ baut Strawinsky einen großen Spannungsbogen auf, bevor er in „Et in spiritum sanctum“ wieder zur Klangwelt des Anfangs zurückkehrt. Von „et unam sanctam...“ an ergibt sich erneut eine Steigerung; markant werden jeweils die letzten Worte der einzelnen Glaubensartikel („ecclesiam“, „peccatorum“, „mortuorum“) hervorgehoben. Das von den Notenwerten her immer breiter werdende „et vitam venturi saeculi“ lässt einen machtvollen Abschluss erwarten; doch verstummen nun die Instrumente, und eine kleines polyphones A-cappella-Amen beschließt (als Gegenstück zum kleinen Holzbläserzwischenenspiel im Zentrum) das auf einer leeren Quinte endende „Credo“.

Das „Sanctus“ bildet das Pendant zum „Gloria“. Zwei Männersolostimmen stimmen einen mit Koloraturen verzierten Wechselgesang an, der jeweils von kurzen Choreinwürfen beantwortet wird. Diese Besetzung mit zwei Solo(männer)stimmen spielt wohl auf die Herkunft des „Sanctus“-Textes aus dem Buch Jesaja an, wo ein Engel dem anderen dieses „Heilig“ zuruft und dessen bekannteste Vertonung das „Duo Seraphim clamabant“ aus Monteverdis *Marienvesper* darstellen dürfte. Der punktierte Rhythmus im „Benedictus“ steht im System der musikalischen Rhetorik der Barockzeit, die Strawinsky auch sonst für sich fruchtbar gemacht hat (etwa im *Oedipus Rex*), für Majestät und Erhabenheit und spiegelt mit musikalischen Mitteln den ursprünglichen Kontext des Zitates (Einzug Jesu in Jerusalem unmittelbar vor den Tagen seiner Passion). Die beiden „Hosanna“-Rufe des Chores bilden die dynamischen Höhepunkte der *Messe*.

Nach diesem kurzen Ausbruch musikalischer Klangfülle herrscht im „Agnus Dei“ Askese vor. Instrumentale und vokale Klangsicht sind hier ganz voneinander getrennt: Ein choralartiges Bläserritornell trennt die drei „Agnus-Dei“-Anrufungen, die der Chor a cappella singt. In den ersten beiden dieser Anrufungen bewegen sich die Stimmen paarweise polyphon aufeinander zu; das dritte „Agnus Dei“ ist dagegen bis auf einen Takt Note gegen Note gesetzt. Die Blechbläser spielen danach nochmals eine Reminiszenz an das Choralritornell; die Holzbläser beschließen das Werk mit einer kurzen, tonal mehrdeutigen Coda.

Violeta Dinescu: *Wasserströme* für Bariton und Orgel (Uraufführung)

Die 1953 geborene Bukarest (Rumänien) geborene Komponistin kam nach ihrem Hochschulstudium (Diplome für Komposition, Klavier und Musikpädagogik) und Kompositionsstudien bei Myriam Marbe nach Deutschland. Seit 1996 hat sie den Lehrstuhl für angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg inne. Sie veranstaltet dort regelmässige Komponistenkolloquien und die internationale Symposienreihe „Zwischen Zeiten“. Ihr vielfach ausgezeichnetes Werk umfasst alle Sparten, von Klavier- und Kammermusik bis zu Bühnenwerken (Ballette

und Opern).

Zu ihrem Werk *Wasserströme* schreibt V. Dinescu: „*Wasserströme* für Bariton und Orgel habe ich für Peter Maruhn und Stefan Göttelmann neu gestaltet. Es basiert auf dem Textfragment Psalm 93 (Der ewige König). Die Singstimme und die Orgel kreieren einen Klangraum für den Text, auf der Suche nach einer möglichen Verräumlichung der Worte. Es ist deswegen keine Vertonung, sondern ein Prozess der Suche nach Resonanzen. Diese Resonanzen sind mit verschiedenen Klangtypen gebaut (Monodien, Homophonien, ‚gehackte Strukturen...‘) und erscheinen in mehreren Dichten (Stimme solo, Orgel solo; ein-, zwei-, mehrstimmig und alle zusammen). Die Form entsteht als Konsequenz dieser Zusammensetzungen und als Notwendigkeit, die Aussage zu artikulieren. Die melodische Kontur der Singstimme enthält auch mikrotonale Zwischenräume aus dem byzantinischen Intonationssystem und hat den Charakter eines Gebets.“

**Petr Eben: *Prager Te Deum 1989*
für gemischten Chor, 4 Blechbläser, Pauken und Schlagzeug**

Gut zweieinhalb Jahre nach der Heidelberger Erstaufführung der Kirchenoper *Jeremias* von Petr Eben (1929-2007) stellt der Heidelberger Madrigalchor ein weiteres, kleiner dimensioniertes Werk dieses tschechischen Komponisten vor: das *Te Deum* für gemischten Chor, vier Blechbläser, Pauken und Schlagzeug, das am 20.4.1990 zu Ehren von Papst Johannes Paul II. in Prag uraufgeführt wurde. Zur Entstehungsgeschichte schreibt Eben: „Als nun die so lange entbehnte Freiheit 1989 so plötzlich auf uns zukam, quoll mir das gregorianische Motiv des Hymnus „Te Deum“ mit seinem freudig aufsteigenden Ductus so richtig aus der Seele, und bei aller Turbulenz, die die Revolutionsepoche mit sich brachte, schaffte ich es doch, um die Jahreswende 1989/90 das Te Deum als Dankgesang für alles, was geschehen war, zu komponieren“.

Mit dem Rückgriff auf die gregorianische Musik steht Petr Eben in einer Tradition, die gerade im 20. Jahrhundert immer wieder bei Vertonungen alter liturgischer Texte zu beobachten ist; man denke etwa an das Schaffen von Maurice Duruflé. Was Vertonungen des *Te Deum* aus neuerer Zeit betrifft, die sich u. a. der gregorianischen Version dieses Lobgesangs bedienen, wäre gerade hier in Heidelberg an Wolfgang Fortners (1907-1987) mit elektronischen Mitteln experimentierendes *Gladbacher Te Deum* zu erinnern, das 1975 durch den Heidelberger Bachchor in der Peterskirche seine Erstaufführung erfuhr.

Zu seiner Verwendung gregorianischer Motive schreibt Petr Eben: „Als Hauptthema benutzte ich die ersten beiden Phrasen der gregorianischen Intonation, auf die aber immer jeweils eine Refrain-Antwort in zeitgenössischer Tonsprache erklingt. Diese Gegenüberstellung ist mir wichtig, weil sie das Zusammenwirken der historischen Tradition und der aktuellen Gegenwart in der Kirche symbolisiert.“

Insbesondere der Themenkopf der gregorianischen „Te Deum“-Intonation ist für das

ganze Werk konstitutiv. Die eröffnende kleine Terz spielt durchweg eine große Rolle, ebenso – interessanterweise – ihre Verdoppelung: der Tritonus, der „Diabolus in musica“. Dieses Intervall wird ausgerechnet in demjenigen Passus, der vom Gesang aller Engel handelt, mit einer gewissen Insistenz verwendet. Wenn hier der „Diabolus in musica“ eine führende Rolle in diesem Engelskonzert spielen darf, erinnert dies an frühchristliche Gedanken (insbesondere des Origenes 185/186-253/254), denen rund 17 Jahre vor Ebens *Te Deum* Carl Orff in seinem späten, theologisch komplizierten Bühnenwerk *De temporum fine comoedia* (UA 1973) Ausdruck verliehen hatte: Am Weltende gibt es keine Zeit mehr; da das Böse an die Zeit gebunden ist, existiert das Böse am Ende der Zeiten nicht mehr. Das heißt, dass es dann weder „das Böse“ noch „die Bösen“ geben kann. Dies wiederum bedeutet in letzter Konsequenz, dass auch Lucifer, der gefallene Engel, am Ende der Zeiten nicht mehr der „Böse“ sein wird; dies zieht seine Rehabilitation und Wiederaufnahme unter die Engel („*omnes angeli*“) nach sich, die Gott in alle Ewigkeit loben.

Die „Te-Deum“-Intonation erklingt sowohl unmittelbar beim ersten Choreinsatz als auch später immer wieder, manchmal auch etwas versteckt, etwa (nach einem Zitat gleichsam in Großbuchstaben, d. h. in breiten Notenwerten) in den auf kurzen Notenwerten beruhenden tänzerischen Bläserzwischenspielen des „Con gioia“ überschriebenen Abschnittes „Tu rex gloriae, Christe...“ Einen Ruhepunkt bildet, hierin der Architektur von Anton Bruckners *Te Deum* vergleichbar, der Abschnitt „Te ergo quaesumus...“. Mit „Per singulos dies“ beginnt gleichsam die Reprise, d. h. eine freie Wiederholung des ersten Teils. Die letzten Worte „In Te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“ sind als große Steigerung angelegt, wobei das Mittel des Ostinato, das Eben auch in anderen Werken gerne einsetzt, eine wichtige Rolle spielt und mittels der Wiederholung des Gleichen dem Gedanken der Ewigkeit („in aeternum“) musikalisch Ausdruck verleiht.

Literatur:

- T. G. Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Neuausg. mit einem Vorwort von H.-J. Hinrichsen, hg. von I. Bengen. Darmstadt 2008 (1. Aufl. 1954).
- I. Markevitch: „Une messe naturelle“. In: Igor Strawinsky zum siebzigsten Geburtstag. Bonn 1952, 17-19.
- K. Komlós: The genesis of Kodály's *Laudes organi*. (In: *The Musical Times*, Summer 2007; repr. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3870/is_200707/ai_n19433057)
- H. Lindlar: Igor Strawinskys sakraler Gesang. Geist und Form der christ-kultischen Kompositionen. Regensburg 1957.
- W. Schubert: Das Welt- und Menschenbild der Spätantike im Spiegel von Carl Orffs „*De temporum fine comoedia*“. In: Ders.: *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*. Frankfurt/M., Bern 2005, 325-358.
- I. Strawinsky: *Gespräche mit Robert Craft*. Zürich 1961.
- H.H. Stuckenschmidt: *Schöpfer der neuen Musik. Porträts und Studien*. Frankfurt a.M. 1958.
- H.H. Stuckenschmidt: *Neue Musik. Mit einem Vorwort von Carl Dahlhaus*. Frankfurt a.M. 1981.
- P. Williams: *The organ in western culture. 750-1250*. Cambridge 1993.