

LE SACRE

06. bis 10. Juni 2001

Musik – Ritus – Religiosität


BIENNALE
NEUE MUSIK HANNOVER

Schirmherrschaft

Thomas Oppermann

Niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur

Von Gott und der Welt – Vokale Sakralmusik im 21. Jahrhundert

„O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ lässt Arnold Schönberg Mose in seiner unvollendeten Oper *Moses und Aron* sagen. In der Konfrontation zwischen der göttlichen Vision, die Mose in die Gesetzestafeln gemeißelt und einem Volk, das vom Monotheismus den Weg zurück in die Götzenverehrung angetreten hatte, entfaltet diese Klage des Mose ebenso seinen Sinn wie im Verhältnis zum Unnennbaren, zu dem großen „Ich werde sein, der ich sein werde“, wie Luther die Selbstaussage Gottes zu dessen eigener Identität übersetzt hat. In anderen Übersetzungen heißt es packender: „Ich bin, der ich bin“, der geistige Logos bleibt im Geist selbst verborgen.

Sakralmusik aller Zeiten hat sich stets mit der Frage nach dem Verhältnis von visionärem Wort und Ausdeutung auseinandergesetzt, ja im Verhältnis zum Wort ihre Ausprägung erfahren, in unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich reagieren müssen auf Bedingungen und Forderungen, die nicht ihr selbst entsprangen, sondern einem religiösen oder auch religiös-rituellen Kontext. Es ist nicht von ungefähr, dass die Geschichte europäischer Musik im Ritus wurzelt, dass das Wort, das schon im Urchristentum aus der hebräischen Psalmodie übernommen, gesungen wird, irgendwann im 10. Jahrhundert notiert wird und die bislang mündliche Praxis verschriftlicht. Die Trennung von Wort und Musik hat hier, in der Aufzeichnung, ihren Ursprung – eine Trennung, die Verlust und Gewinn zugleich bedeutet.

In Mittelalter und Renaissance ist die Basis der Sakralmusik selbstverständlich der gregorianische Choral, wenn auch in zunehmendem Maße in den tiefen Stimmen verborgen und in weit auseinanderliegenden Notenwerten versteckt; aber er ist da als Verbindung zum Ritus, als Bindeglied zur ursprünglichen Einheit von Wort und Musik als Ausdruck des Göttlichen.

Musikanschauung des Mittelalters

Um die Brisanz des Gegensatzes zwischen den Herausforderungen, denen sich der Komponist sakraler Musik in der Gegenwart gegenübergestellt sieht, klarer zu verstehen, soll an dieser Stelle ein kleiner Exkurs in das 12. Jahrhundert erfolgen. Die Musikanschauung des 12. Jahrhunderts dreht sich um den Begriff *musica*, der eine weit umfassendere Vorstellung meint als unser Begriff „Musik“. *Musica* bedeutet das auf Zahlenproportionen anspielende Ordnungsprinzip „Musik“,

dem nicht nur „harmonische“ Musik entspringt, sondern auch ein geordnetes Dasein. Alles ist Zahl, die Proportion der Elemente untereinander spiegelt sich im Großen und im Kleinen gleichermaßen: „*Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*“ („Du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht“), wie es in der Weisheit Salomonis (11:12) angedeutet ist, umgreift eine Schöpfung, die in sich ruhend und ausbalanciert ist, und bezeichnet einen der am häufigsten zitierten Gedanken der Musiktheorie des Mittelalters bis weit ins 15. Jahrhundert hinein. *Musica* kann diese Ordnung tönend und klingend wahrnehmbar, verstehbar machen – ja sie kann sogar diese häufig im menschlichen Bereich gestörte Ordnung wieder herstellen. Dabei teilt Boethius († 529), einer der großen Universalgelehrten der Spätantike und nebenbei Kanzler Theoderichs des Großen, in seinem einflussreichen Traktat *De institutione musica* (der für die gesamte Musikanschauung des Mittelalters konstitutiv ist) die *musica* in drei Bereiche: *Musica mundana*, *musica humana* und *musica quae in quibusdam constituta est instrumentis* (später *instrumentalis*) [Abb. 1]. Hierbei meint die *musica mundana* die Harmonie des Makrokosmos, die sich zunächst in der Sphärenharmonie zeigt, sich aber auch im ruhigen Zusammenwirken der Naturkräfte, wie es z. B. in den Jahreszeiten und dem stets wiederkehrenden Tageslauf ausgedrückt ist, entdecken lässt. Die *musica humana* ist demgegenüber die Harmonie des menschlichen Mikrokosmos, die sich nach mittelalterlichem Verständnis im Wirken der unterschiedlichen menschlichen Temperamente, der Glieder und Organe, im ausgewogenen Verhältnis von Seele und Leib, von geistigen, seelischen und physischen Kräften äußert. *Musica instrumentalis* schließlich ist jene Harmonie, die in den durch menschliche „Klangwerkzeuge“ hervorgebrachten Tönen – Singstimme, Instrumente – tätig ist.

In der gesamten jüdisch-christlichen Theologie spielt „das Wort“ eine zentrale Rolle, und dieses Wort wird hörend empfangen. Bei Hildegard von Bingen beispielsweise ist das Wort Angelpunkt der Theologie, sie entwirft die Vision einer „hörenden“ Schöpfung:



„Musica“, aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts

„Als das Wort erklang, verpflichtete es sich die ganze Schöpfung, die in Ewigkeit [...] festgelegt war. Sein Schall erweckte alles zum Leben, so wie Gott dies im Menschen bezeichnet hat, der insgeheim das Wort in seinem Herzen spricht, ehe er es von sich gibt, jenes Wort, das bei Entsenden noch in ihm bleibt, und so ist das Gesprochene des Wortes im Wort. (Als das Wort Gottes erklang, da erschien dieses) Wort in jeder Kreatur, und dieser Laut war das Leben in jedem Geschöpf. (Auch die Werke des Menschen werden durch das gleiche Wort, aus dem gleichen Klang hervorgerufen, genau wie der Mensch) auch durch den Scharfsinn seiner künstlerischen Fähigkeiten in der Kreatur tönende Musikinstrumente erklingen lässt.“

Eine Theologie des Hörens

Im Leben des Menschen, der durch den Sündenfall nicht mehr die *musica mundana* selbst hören kann, müssen *musica humana* und *musica instrumentalis* als Abglanz und Widerschein himmlischer Harmonien erkannt werden. So kommt beispielsweise in Hildegards Theologie dem Gesang des Menschen als „Nachklang des Paradieses“ auch die Rolle zu, „Vorklang des Lobliedes der Engel“ zu sein. Musik wird dadurch zum Gottesdienst, der Mensch wird der ursprünglichen Harmonie des Himmels teilhaftig. Die Einheit der Schöpfung in der versöhnenden Theologie spiegelt sich im „Korrespondenzsystem von Welt und Mensch“, das durch den „Kosmosmenschen“ dargestellt ist, aber *musica* vermittelt nicht nur zwischen Kosmos und menschlicher Physiologie:

„Indem die Ohren den Klang einer jeden Erscheinung aufnehmen, kann jedes Ding, was und wo es auch sei, seinem Wesen nach erkannt werden. Aus diesem Grund strengt der Mensch, dieses Wesen zu entdecken, auch eher seinen Geist an. Das Seelenvermögen, das durch die Ohren so empfindet, wie wenn es durch das Hören nichts weiter leiste, wird dabei nicht überdrüssig und keineswegs gesättigt, hat vielmehr das Verlangen, vieles noch darüber hinaus zu erkennen und sich zu merken. [...]. Das Gehör ist in der Tat der Anfang der vernünftigen Seele.“

Um die Aufhebung eines Interdiktes zu erwirken, das 1179 über das Kloster am Rupertsberg verhängt worden war, führt Hildegard von Bingen in ausführlichen Beschwerdeschreiben aus, dass derjenige, der den Mund einer das Lob Gottes singenden Gemeinde schließe, eine furchtbare Verantwortung trage, denn in der Kirche sei das Gotteslob aufzufassen „als ein Widerhall der himmlischen Harmonien“. In diesem Lob auf die Musik formuliert sie die Bedeutung, die die himmlischen Harmonien für Adam vor und nach dem Sündenfall haben, und führt aus, wie die irdische Musik von Gott gleichsam als Weg zurück in den Einklang mit Gott ausgestattet worden sei:

„Diejenigen also, die in der Kirche in Bezug auf das Singen des Gotteslobes Schweigen auferlegen, werden, da sie auf Erden das Unrecht begingen, Gott die Ehre des ihm zustehenden Lobes zu rauben, keine Gemeinschaft haben mit dem Lob der Engel im Himmel, wenn sie das nicht durch wahre Buße und demütige Genugtuung gutgemacht haben.“

Musica ist also in der mittelalterlichen Musikanschauung seit Augustinus dem Lebensodem gleichgeordnet, sie ist Ausdruck des Göttlichen.

Rückblick auf das 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert ist das Bewusstsein gegenüber der Sakralmusik radikal verändert: Ein Nachdenken über die Musik als Ausdruck des Göttlichen selbst – als Vehikel für einen Zugang zur Schöpfung – ist einem Nachdenken über die Musik gewichen, die sich als eigenständiges Gegenüber zum Sakralen versteht. Die Musik hat eine eigene Identität gewonnen. Denn verschafft man sich einen Überblick über komponierte geistliche Musik im 20. Jahrhundert, so überwiegen Passionen, Lamentationen, Trauerkantaten, apokalyptische Visionen und Requiem-Vertonungen ohne Zahl – sogar Requiem-Vertonungen mit zusätzlichen Worten (zum überlieferten Wort des Requiem-Textes) wie beim *War Requiem* von Benjamin Britten oder bei Requiem-Vertonungen ohne ein einziges Wort wie dem *Requiem* von Hans Werner Henze. Das Reflektieren über die Funktion der Musik im gesellschaftlichen Raum, die Erfahrungen des Grauens und die Bedeutung einer Stellungnahme aus

kompositorischer Sicht haben die Sakralmusik nicht unberührt gelassen. Zugleich ist dadurch eine Ahnung von der Unantastbarkeit des Wortes, die jahrhundertlang die jüdisch-christliche Musikgeschichte durchdrungen hatte, scheinbar abhanden gekommen.

Aber ist das ein Verlust? Ist so nicht jede/r einzelne konfrontiert mit einer neuen Form künstlerischer Wahrhaftigkeit? Wenn sich der einzelne Komponist weniger auf eine Tradition, einen großen Konsens, berufen kann, sondern mehr auf seine individuelle kompositorische Erfahrung zurückgeworfen ist, wie sind Gewinn und Verlust tatsächlich zu bestimmen? Wenn jede und jeder neu entdecken müsste, was das Sakrale und der Ritus auch für die musikalische und kompositorische Entwicklung bedeuten könnte, welche Konsequenzen aus der Konfrontation mit dem „Ich bin, der ich bin“ wären heute zu ziehen? Dass im 21. Jahrhundert das Thema des Sakralen nicht an Bedeutung verlieren wird, sondern eher an Momentum schon jetzt gewinnt, ist unübersehbar. Im 20. Jahrhundert deutete sich in Schönbergs *Moses und Aron*, aber auch in anderen Werken die Relevanz der Trias „Musik-Ritus-Religiosität“ bereits an: So sind Kompositionen von Olivier Messiaen, aber auch von Morton Feldman, Hans Joachim Hespos, Wolfgang von Schweinitz, Dieter Schnebel, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina oder auch jüngeren Komponisten wie Patricia van Ness oder Cary Boyce, Juliane Klein oder Sid Corbett nicht wirklich zu erfassen ohne ein Nachspüren des genauen Verhältnisses von Musik zur tieferen Dimension des Lebens, zur Religiosität, zum Ritus, zum Wort.

In einem Rückblick auf das 20. Jahrhundert, den Ulrich Dibelius „Wider die sakrale Fassade“ betitelt hat, heißt es:

"[Musik] beansprucht und vertritt ihre künstlerische Autonomie. Und dies mit demselben Recht, das den Werken der bildenden Kunst in den kirchlichen Räumen schon lange gewährt wird; je eigengewichtiger, ausdrucksstärker, überzeugender sind sie, desto lieber und in bewundernder Ehrfurcht vor ihrer Gestalt gewordenen Botschaft [...]. Es ist schließlich nicht einzusehen, dass Menschen von heute, sobald sie singen oder Instrumente spielen, in entlegene, nur noch museal nachempfundene Zeiten zurückversetzt werden. Gerade die Wahrhaftigkeit eines persönlich gelebten Glaubens droht da in die Asservatenkammer längst vergangener Geschichtlichkeit abzusinken [...]. Genau aus diesem Grund hat sich die geistliche Musik im 20. Jahrhundert

immer mehr aus der Bindung an kirchliche Riten zurückgezogen. Doch die eingetretene Distanz bedeutet keineswegs, dass den Komponisten die religiöse Thematik gleichgültig geworden wäre. Sie wollten nur der eigenen Aufrichtigkeit im Denken, Handeln und Fühlen zuliebe ihrer Musik die größtmögliche Weite und Offenheit im Ausdruck wie in der Formfindung erhalten ..."

Weite und Offenheit sowohl im Ausdruck als auch in der Formfindung kennzeichnen die neue Sakralmusik, die an Ernsthaftigkeit und Hingabe ihren europäischen Vorbildern aus Mittelalter und Renaissance nicht nachsteht, sich häufig in ihr spiegelt und so den Weg in ein Eigenes findet, in jenen Raum, der mehr vom Hören als vom Sehen bestimmt wird.

Anmerkungen zu den Vokalwerken

Die amerikanische Komponistin Joanne Metcalf, die an der University of Santa Barbara und an der Duke University Komposition studierte, ist eine Spezialistin für Vokalmusik. Bereits 1994 gewann sie einen Kompositionswettbewerb des Hilliard Ensembles und ist auch in der Auswahl *New Music for Voices* des Hilliard Ensembles vertreten. Die drei Stücke *Il nome del bel fior* entstammen einem größeren Vokalwerk, das die Komponistin dem Hilliard Ensemble und der deutschen Vokalformation *Singer Pur* gewidmet hat.

Die Textvorlage ist von Dante Alighieri, der zwischen 1265 und 1321 lebte und neben der *Göttlichen Komödie* zahlreiche andere Dichtungen geschrieben hat. Die Textvorlage für Metcalfs Komposition widmet sich „dem Namen der schönen Blume“ – sie symbolisiert in manchen Dichtungen Dantes Beatrice, die unerreichbare Geliebte, in anderen, wie auch im ausgewählten Text, steht sie als Gleichnis für das Paradies, als allegorische Repräsentation des Christus, als Symbol für Maria. Sie steht für geistige Liebe, die Erlösung bringt.

Die drei gewählten Teile aus der Komposition *Il nome del bel fior* zeigen unterschiedliche Aspekte einer rituellen Musik, die zwischen



for the Hilliard Ensemble and Singer Pur
Il nome del bel fior

Joanne Metcalf

I. 1st Maria
 countertenor solo

♩ = 54

mittelalterlichem und zeitgenössischem Klangideal zu vermitteln weiß: Das *1st Maria* ist ein Solo für Countertenor (Abb. 2, Ausschnitt), das mit einer Vokalise auf dem Wort Maria beginnt und dann, die Chromatik und Sprünge der Vokalise aufgreifend, textlos jenen musikalischen Raum durchschreitet, in dem einmal der gregorianische Choral gewohnt haben mag. Das *3rd Maria* mit seinen Takt- und Dynamikwechseln erweitert die Einstimmigkeit zur Vierstimmigkeit, der Text „Maria“ ist so weiträumig auf die Stimmen verteilt wie im Tenor eines Organums der Schule von Notre Dame, Solopartien wechseln mit polyphonen Abschnitten. Im IV. Teil kommt schließlich Dantes Text zu Gehör, offene Quinten, gefolgt von scharfen Dissonanzen, verbinden altes und neues Harmonieempfinden, die Wiederholung derselben Tonhöhen und Melodien mit neuem Metrum und Rhythmus ist eine ferne Analogie zum musikalischen Bauprinzip der Isorhythmie, das die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts geprägt hatte (Abb. 3). In Verbindung mit dem Dante-Text gelingt Joanne Metcalf eine zeitgenössische Sakralmusik, deren Harmonien sich aus den Dissonanzen entfalten und deren Idealbilder – sowohl von der Vokaltechnik als auch von der Ästhetik her – in der frühen Musikgeschichte Europas verborgen liegen. Ihr Echo wird in Metcalfs Werk hörbar.

IV. Il nome del bel fior
 Hilliard Ensemble

♩ = 54

pp tutti

Pedro Escobar, der um 1500 lebte und als portugiesischer Komponist in Spanien tätig war, arbeitete zunächst für Isabella I., später an der Kathedrale von Sevilla. Seine Messen und Motetten sind herausragende Beispiele für Kontrapunkt und Textvertonung – stets in Rücksicht auf die Textaussage schmiegt sich die Musik an das Wort. Die Motette *Clamabat autem mulier* gehört zu den bereits zu Lebzeiten berühmten Werken. Sie ist in diversen Abschriften überliefert und hat im 16. Jahrhundert eine Rezeptionsgeschichte, die bis nach Guatemala reicht. Der portugiesische Dramatiker und Musiker Gil Vicente greift die vierstimmige Motette in seinem Stück *Auto da Cananea* aus dem Jahre 1534 auf und verzeichnet, sie solle an bestimmter Stelle im Drama gesungen werden. Von der Motette existieren ferner Intavolierungen, so in Gonzalo de Baenas *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* (Lissabon 1540) oder anderen.

Der Text ist das bekannte Gespräch zwischen Jesus und der „kanaanäischen Frau“, die um Hilfe für ihre Tochter bittet. Sie wird von einem „bösen Geist übel geplagt“. Matthäus berichtet, Jesus habe daraufhin geantwortet: „Ich bin nur gesandt zu den verlorenen Schafen des Hauses Israel.“ Die Frau, Jesus zu Füßen fallend, fleht, „Herr, hilf mir!“ Der bei Matthäus wiedergegebene Dialog über die Hunde und die Brosamen wird ausgelassen, und das Stück endet mit Jesu Segenswort: „Frau, Dein Glaube ist groß, Dir geschehe, wie du willst.“ (aus Matthäus 15: 22-28).

Der vierstimmige Satz setzt in eleganter kontrapunktischer Faktur das Zwiegespräch zwischen der Hilfesuchenden und dem Erlöser um. Bereits das „Clamabat“ im Tenor folgt der Wortbetonung und ist als Motto und Zentralmotiv der Komposition solistisch besetzt, andere Verben, die den Wechsel der Erzählperspektive andeuten und die Rolle des Erzählers vermitteln, werden durch kleine Zäsuren vorbereitet und durch solistische oder homophone Satzweise herausgehoben. Der böse Geist (daemonium) wird ebenso packend, wenn auch als teuflische, nur fünf Viertel dauernde Miniatur vertont. Als Höhepunkt schwingt sich die Komposition bei der Abschlussantwort Jesu zu einem von Frieden geprägten Vokalduktus auf, und hier findet sich die einzige Textwiederholung: Das „fiat tibi sicut vis“ – „Dir geschehe, wie Du willst“ – wird in jeder Stimme wiederholt, ein musikalischer Gestus der Zuwendung, wie er packender nicht sein könnte. Wenn Beispiele für die vollendete Darstellung von Eleganz und Gnade gesucht würden, das *Clamabat autem mulier* von Pedro de Escobar würde unter ihnen einen ersten Platz einnehmen.

Nicholas Gombert, jüngerer Zeitgenosse von Pedro Escobar und aus den Niederlanden stammend, war einer der prägenden Komponisten der Vokalpolyphonie der Renaissance mit einem bis heute kaum erforschten komplexen Lebensweg. Einige Dokumente weisen ihn als Sänger der Kapelle Karls V. auf, er kann später mit der Cathédrale von Tournai ebenso in Verbindung gebracht werden wie mit einem Strafdienst auf einer Galeere, zu dem ihn Karl V. verdonnert hatte. Hier, so ein Zeitgenosse

Sal - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cor - di - æ,
 Sal - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cor - di - æ,
 Sal - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cor - di - æ,
 Sal - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cor - di - æ,
 ri - cor - di - æ: vi - ta, dul - ce - do,
 mi - se - ri - cor - di - æ: vi - ta, vi - ta, dul - ce - do,
 vi - ta, vi - ta, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do,
 ta, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do.

M 6

Nicholas Gombert, *Salve Regina*, Takt 1–20

Gomberts, habe er „Schwanengesänge“ komponiert, die des Königs Herz erweichen ließen: Gombert kam frei.

Seine Messen, Magnificats, Chansons und Motetten sind, anders als die Josquins, häufig von Irregularität gekennzeichnet, klare Phrasentrennung sucht er zu vermeiden, was den Eindruck ruhigen Fließens, Verströmens, hervorruft. Er schätzte freie Imitationen und überschritt zum Teil mit seiner tonalen Sprache die Grenzen des Harmoniebegriffs seiner Zeit, wenn auch die Dissonanzen gemäß der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts sorgfältig vorbereitet und aufgelöst sind.

In seiner zweiteiligen Motette *Salve Regina* (Abb. 4), einem Meisterwerk für vierstimmigen Chor, sind sieben Marienantiphonen eingebaut; die drei unteren Stimmen paraphrasieren je zwei gregorianische Antiphonen in Folge, während die Oberstimme das Antiphon *Salve Regina* entfaltet. Geflochten aus exquisitem Kontrapunkt, in dem die Atempausen unhörbar in den Klangteppich eingewoben sind, wird ein besonderes Interesse Gomberts deutlich, das prototypisch für die Renaissance erscheint: Durchdrungen von Symbolen, die hier in bedeutsamer Kombination von Texten – die nicht erklingen – ausgedrückt ist, wird die Musik zu einem Kunstwerk für Eingeweihte einerseits, andererseits ist das Ergebnis dieser intellektuellen Form von Musikalität hörbar und wahrnehmbar in musikalischer und ästhetischer Tiefenwirkung: Das Wort ist zur Musik geworden.



Luca Belcastro wurde 1964 in Como (Italien) geboren und studierte in Mailand und Piacenza Gitarre und Komposition; seit 1989 komponiert er und hat mittlerweile ein umfangreiches Werk an Vokal- und Instrumentalkompositionen vorgelegt. Für seine Arbeiten hat er zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben gewonnen, so 1996 den ersten Preis des Internationalen Wettbewerbes „Valentino Bucchi“ in Rom, 1997 den zweiten Preis des Internationalen Wettbewerbes „2 Agosto“ in Bologna, 1998 den „Troisième Grand Prix“ des „Concours Européen du Jeune

Compositeur“, der von der Europäischen Gemeinschaft und dem philharmonischen Orchester der Stadt Straßburg ausgeschrieben wird. Weitere erste Preise gewann er bei Wettbewerben in Irland und Italien, sowie bei den Musiktagen in Hitzacker. Neben diesen Auszeichnungen hat er eine Vielzahl an Kompositionsaufträgen erhalten; zahlreiche

Werke von ihm wurden bereits in Italien, Europa und den USA aufgeführt, eingespielt und im Radio übertragen.

Sein von der BIENNALE NEUE MUSIK HANNOVER prämiertes Vokalwerk trägt einen Text aus den *Bekennnissen* des Heiligen Augustinus (Abb. 5), der von 354 bis 430 lebte. Diese Bekenntnisse beschreiben zwar sein Leben bis zum Tod seiner Mutter (387), sind jedoch eher ein



„Augustinus als Kirchenvater“, aus einer Handschrift mit Augustinus' Schrift „Vom Gottesstaat“ aus dem 11. Jahrhundert

langer Brief an Gott. Das zehnte Buch, dem auch die Vorlage für Belcastros Komposition entstammt, ist für Komponisten von besonderem Interesse. In diesem Buch geht es zentral um das Gedächtnis, das Augustinus anhand von Sinnbildern des Geistes, anhand einer Erklärung von Gemütsbewegungen und anhand eines Nachdenkens über den Gehörsinn diskutiert. Belcastro entnimmt seinen Text jedoch weder den Abhandlungen über das Gedächtnis noch über das Hören, sondern dem Bekenntnis der Liebe Augustins zu seinem Schöpfer. Hier heißt es: „Ohne allen Zweifel, in voller, klarer Gewissheit, sage ich, Herr:

Ich liebe dich. Du hast mein Herz mit Deinem Wort getroffen, da hab' ich Dich lieb gewonnen ..." Augustin befragt sich selbst, was denn in seiner Seele diese Liebe hervorbringen würde, und seine Frage wendet sich an die Schöpfung, die Erde, das Meer, die Winde, die Himmelskörper. Analog zu Elias' Suche nach Gott in den irdischen Mächten erhält auch Augustin die Antwort, Gott sei nicht in ihnen zu finden. „Nicht wir sind dein Gott, suche höher, über uns“ antworten ihm das Meer und seine Bewohner. Die Suche findet ein Ende in der Frage nach ihm selbst, nach seinem Wesen, die Frage, „Wer bist Du?“ wird von Augustinus beantwortet mit „ein Mensch.“ Hier endet der von Belcastro vertonte Ausschnitt; im Folgenden führt Augustinus aus, warum im Menschen, im Inneren der Seele, im geistigen Sinn allein Gott erfahrbar werde: „Besser ist doch, was innen ist“, heißt es im letzten Abschnitt des zehnten Buches.

„Guarda dentro di te“ – „schau in Dich“, hat denn auch der Komponist zu Beginn der Komposition ergänzt: Jenes Resümee, das Augustinus später ziehen wird, ist hier zum Postulat der Komposition geworden: Augustins bedeutsamer Text der Befragung göttlicher Schöpfung setzt Belcastro mit einem wahren Feuerwerk an Vokaltechniken um. Hierbei steht er in der italienischen Tradition des 20. Jahrhunderts, die Möglichkeiten der Stimme auszuloten – Luciano Berio und Luigi Nono sind nur zwei Komponisten, denen die Geschichte der Vokalmusik Europas im 20. Jahrhundert wesentliche Impulse zu verdanken hat. Dynamik, Metrik, Rhythmik wechseln rapide, alle Abstufungen von Atmen, Summen, Flüstern, Sprechen. Analog zur Gottsuche, die mit den Antworten der Elemente korrespondiert, „spricht“ Augustinus zumeist im Bass, mal im Tenor, die Schöpfung antwortet im Chor, mal geprägt von perkussiven Klängen, mal mit nasalem Ton, mal mit lautlosem Konsonanten. Und immer wieder die Aufforderung „Guarda“ – „schau“. Eine Szene philosophischer Befragung, hörspielartig konzipiert. Die Fülle der symbolischen Identifikationen wird in der Konfrontation mit dem eigenen Ich in Klarheit überführt. „Un uomo“, spricht der Bass am Ende, auf ein Triolenachtel und zwei Sechzehntel, die Schlichtheit der Erkenntnis, die im Offensichtlichen das Verborgene suchen und finden kann.

Der französische Komponist Antoine Busnoys war einer der bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts; seine Messen, Motetten, vor allem jedoch seine weltlichen Werke zählen zu den Meisterwerken der Vokalmusik. Musikalische Tätigkeiten führten ihn zu verschiedenen Kirchen in Frankreich, dann trat er am 14. März 1467 in die Dienste von Charles, dem Graf von Charolais (dem Nachfolger Philipps des Guten

von Burgund). Wenige Monate nach seinem Amtsantritt komponierte er *In hydraulis*, dessen Text den Komponisten Johannes Ockeghem als großen Komponisten ankündigt, als „neuen Orpheus“, und in dem er sich selbst als „unwürdigen Musiker in den Diensten des Grafen von Charolais“ bezeichnet. Da der Graf am 15. Juni 1467 zum Herzog geschlagen wurde, ist die Entstehungszeit der Komposition eindeutig zu bestimmen.

Vom Herzog gefördert, der ein aktives Interesse an Musik entwickelte und sogar dafür sorgte, stets neue Musik in die Chorbücher der Kapelle kopieren zu lassen, entwickelte Busnoys einen musikalischen Stil, der bestimmt ist durch ausgespannte melodische Linien, die durch melodische und rhythmische Abschnitte organisiert sind. Komplexe Rhythmen und Synkopen, Imitationen in allen Stimmen, vertrackter Kontrapunkt, eine Terzharmonik bevorzugende Klangorganisation – sie alle prägen den Stil von Busnoys. Die ausgespannten melodischen Linien jedoch sind das auffälligste Merkmal, schwelgende Melodien, deren Einbau in komplexe Virtuosität auch Zeugnis ablegt von den Kapazitäten der Sänger der herzoglichen Kapelle. Der Einsatz synkopierter Rhythmen ist jener Aspekt seines Stils, der auf seine Nachfolger am nachhaltigsten gewirkt hat und der auch in seiner Motette *In hydraulis* besonders deutlich hervorbricht. Zusätzlich zu Hemiolen finden sich Akzentverschiebungen und vertrackte Kreuzrhythmen, manchmal auch besonders unterstrichen durch Imitationen in Engführung. In der zweiteiligen Motette erklingt der Name „Ockeghem“ im ersten Teil der Motette im Tenor versteckt (der Text dreht sich hier primär um Musik und die Musen), im zweiten Teil hingegen werden Ockeghem als herausragender Musiker und Busnoys als Sänger in burgundischen Diensten zum Thema. Sakralmusik ist diese Motette natürlich nicht, sie verweist jedoch durch die Betonung der beiden Komponisten, die zu ihrer Zeit für ihre geistlichen Werke berühmt waren, auf die Bedeutung des Tonsetzers im Reich des Sakralen.

Alexander Raskatov wurde 1953 in Moskau geboren und studierte dort Komposition. 1990 trat er der Vereinigung zeitgenössischer Musik in Russland bei, und seine Interessen bewegen sich besonders im Bereich der vokalen und instrumentalen Kammermusik sowie im symphonischen Bereich.

Alexander Raskatov erhält aus allen Teilen der Welt Kompositionsaufträge und arbeitet mit bekannten Interpreten und Ensembles zusammen. 1990 war er *Composer in Residence* an der Stetson University, USA, 1994 arbeitete er auf Einladung der Stiftungen „Arno Schmidt“



und „M. P. Belaieff“ in Frankfurt, 1996 in Frankreich. 1997 nahm er die Einladung zur Teilnahme in der Meisterklasse der „Cité de la musique“ (Paris) an.

Raskatov wurde von Schnittke als „einer der interessantesten Komponisten seiner Generation“ bezeichnet, und seine Komposition legt davon Zeugnis ab. *Praise* wurde 2000 im Dom zu Speyer uraufgeführt und war 1998 vom Hilliard Ensemble in Auftrag gegeben worden. Eine Herausforderung an den Hörer und an den Interpreten ist das beinahe 25 Minuten dauernde Werk allemal. Geprägt von

chromatischen Clustern und asymmetrischen Rhythmen, mikrotonaler Struktur, aber auch scheinbar willkürlichen Crescendi und Diminuenti auf demselben Ton, durchdrungen von unkoordinierter Psalmodie, melismatischem Singen, manchmal auch einem Singen gegen das Metrum des Textes und gleichzeitigem Erklingen von Kirchenglocken wird der Hörer in eine geheimnisvolle Klangwelt entf hrt.

Gesprochene Passagen und Vokaltremoli charakterisieren diesen fünf-s tzigen Lobgesang an den Schöpfer, gesungen in Kirchenslawisch. Die Komposition basiert auf alten russischen Kirchenmodi; die musikalische Syntax besteht aus kurzen Abschnitten in der Form alter russischer Hymnen. Archaik und Fremdheit, eine andere Welt entsteht vor dem äußeren und inneren Ohr, mitreißende Freude, die sich zuweilen auch bis ins Ekstatische steigert, erreicht den Hörer als entflammter Lobpreis. Die Vertonung „vertont“ im übrigen die Worte nicht – eher ist sie eine Annäherung an die Aura des Textes. Die durchdachte und zum Teil errechnete Struktur der Musik legt sich um den Logos und fängt seine Resonanz ein.

Hier ist das stilistische Vorbild eines musikalischen Ritus für die Gegenwart erneut eine tradierte Musik aus Alter Zeit – eine andere Musik, das Andere repräsentierend. Eine rituelle Musik, die wie keine das Zeitlose in der Gestaltung von Zeit symbolisiert, eine Musik, die das Andere bindet. Der in der Postmoderne viel diskutierte Begriff des Anderen ist für das 21. Jahrhundert von zentraler Bedeutung, in der Angleichung kultureller Standards, im Verschwinden der kulturellen Hegemonie europäischer Kultur gegenüber anderen Kulturen, in Globalisierung und dem Ringen um gleichen Status aller gesellschaftlichen Gruppen. Er ist aber auch von Bedeutung in der Auseinandersetzung zwischen materialistischen Weltmodellen und jenen Konzepten, die ein mögliches Anderes einbeziehen. Zur Zeit scheint weniger deutlich denn je, was das

Andere sein könnte, zugleich ist seine Präsenz dringlicher und notwendiger geworden, auch für eine Musik, die sich im 21. Jahrhundert dem Sakralen verschreibt und die musikalisch auf der Suche ist nach dem Wort, das so häufig zu fehlen scheint.

Annette Kreuziger-Herr

Die weiteren Preisträger des Internationalen Kompositionswettbewerbs der BIENNALE NEUE MUSIK HANNOVER 2001

PÉTER K SZEGRY



- 1971 in Balassagyarmat/Ungarn geboren
- 1992 Diplom im Fach Quer- und Blockflöte
- 1992-93 Mitglied der „Gruppe junger Komponisten“ in Budapest
- ab 1993 Kompositionsstudium an der „Hochschule für Musik H. Eisler Berlin“ bei Prof. P.-H. Dittrich, Elektronische Musik bei A. Bartetzki
- 1994 Preisträger des Kompositionswettbewerbes im Rahmen des II. Berliner Gitarrenfestivals
- seit 1997 Lehrtätigkeit in den Fächern Komposition, Quer- und Blockflöte in Potsdam (Musikschule „Bertheau & Morgenstern“)
- 1998 Mitbegründer des Ensembles „AVA“ für die Musik des 21. Jahrhunderts
- 1999 Diplom im Fach Komposition, seitdem freischaffender Komponist in Berlin
- 1. Preis Kompositionswettbewerb des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden