

Laudate – Lobpreisungen von Schütz bis Penderecki

Das Gotteslob ist wohl eine der wichtigsten Formen religiöser Selbstvergewisserung- und zugleich -entäußerung und es geschieht als Musik. Vor allem der Gesang geht über das bloße Sagen hinaus, transzendiert die Worte - Singen als überhöhte Sprachform, Lob als Ausdruck des Dankes, als Anerkennung und Ehrung der göttlichen Macht.

Im Neuen Testament übernehmen die sogenannten Cantica (Lobgesänge), diese Funktion. Das wohl berühmteste ist der Lobgesang der Maria, das sogenannte Magnifikat. Maria reagiert damit darauf, dass sie, die einfache Magd, dazu ausersehen ist, den Heiland zu gebären. Maria wird damit zur Stellvertreterin dieser irdischen Niedrigkeit, in der sich das Göttliche zeigt.

Heinrich Schütz, vertont dieses „*Magnifikat*“ als seinen „Schwanengesang“, als letztes seiner umfangreichen Chorwerke, nah am Text und in zeittypischer Mehrhörigkeit, Musik als Raumklangerlebnis, in stereo sozusagen. Der Inhalt des Textes basiert auf Gegensätzen. Dem überwältigenden Gotteslob und der Freude der Maria an dem, was da mit ihr geschehen soll, steht die Niedrigkeit ihrer Person gegenüber. Die beiden Chöre wechseln dementsprechend effektiv hin und her, als riefen sie sich die Botschaften bestärkend, dann wieder kontrastiv zu. Melodischer Gestus und Akkordik zeigen dabei unmittelbar das inhaltlich Gemeinte. So entspricht zum Beispiel die Demutshaltung Marias dem demütigen Melos und ausgedünnten Tonsatz. Die auffahrende Geste der Worte: „*Er übet Gewalt mit seinem Arm, und zerstreuet die hoffärtig sind*“, wird dann jedoch wieder in massiven Akkorden skandiert. Regelrecht revolutionär wird die christliche Aussage dann in den Worten: „*Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhöht die Niedrigen.*“

Hundert Jahre später als Heinrich Schütz schreibt Wolfgang Amadeus Mozart sein Offertorium „*Misericordias Domini*“ (KV 222). Im Januar/Februar 1775 im Auftrag des bayerischen Kurfürsten entstanden, wurde es im März desselben Jahre in München uraufgeführt. Es ist eine Art Probestück kontrapunktischer Kunst. Vor allem die polyphonen Studien bei Padre Martini zeigen hier reiche Früchte. Mozart vereint in diesem Werk Polyphonie mit der Ausdruckskraft spannungsreicher Harmonik. Elfmal erklingt der Ruf „*Misericordias Domini*“ („*Das Erbarmen des Herrn*“) in je neuer Harmonik der Akkorde. Polyphon, klanglich leicht, gestaltet Mozart dagegen das „*Cantabo in aeternum*“ („*werdeich in Ewigkeit besingen*“). Dem bloßen Ruf wird das melismatische Singen gegenübergestellt, bei dem die Stimmen einander nachahmen, sich imitieren. Dynamische Gegensätze treten hinzu. Padre Martini, dem Mozart das Werk im Folgejahr zusandte, antwortete Mozart mit den Worten, dass sich in diesem Werk alles finde „*was die moderne Musik verlangt, gute Harmonik, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen und gute Stimmführung.*“

Johannes Brahms veröffentlichte seine Choral-Motette „*Es ist das Heil uns kommen her*“ 1864 zusammen mit der Psalmotette „*Schaffe in mir Gott*“. Getragen wird dieses Werk ganz und gar vom Choral und seiner ersten Zeile „*Es ist das Heil uns kommen her von Gnad und lauter Güte; die Werk die helfen nimmermehr, sie mögen nicht behüten. Der Glaub sieht Jesum Christum an, der hat gnug für uns all getan, er ist der Mittler worden.*“ Der Protestant Brahms bedient sich dabei eines alten reformatorischen Liedes, das Paul Seratus, Mitstreiter Luthers und späterer Reformator in Westpreußen (Marienwerder) während seiner Gefängnishaft 1523 schrieb. Thema dieses Choralverses ist einer der zentralen reformatorischen Glaubensgrundsätze: die sogenannte Werkgerechtigkeit. „*Sola gratia*“, allein aus Gnade sind wir Christen vor Gott gerechtfertigt, und nicht durch die Werke, die wir tun. Anders gesagt: Die guten Werke, sie müssen unserem Glauben entspringen.

Der strikten Glaubensregel entspricht Brahms durch den Einsatz der strikten Regeln der alten Vokalpolyphonie, die er zuvor emsig in Hamburg studiert hatte. Er

bedient sich dabei der sogenannten „*Durchimitation*“ der jeweiligen Choralverse. Alle Stimmen imitieren die von einer Stimme vorgegebene Melodie eines Choralverses. Im Verlauf der Komposition wird Brahms zwar freier im Tonsatz, doch scheint jede Note im Zusammenhang mit der Chormelodie ihren Platz zu haben.

Der zeitgenössische tschechische Komponist Antonín Tucapsky vertonte die Pfingstsequenz „Veni, Sancte Spiritus“ für das Internationale Chorfestival in Cork (Irland) im Jahre 1986. Der Text geht zurück unter anderem auf Stephen Langton, den 1228 gestorbenen Erzbischof von Canterbury. Der Text, bekannt auch als sogenannte „Goldene Sequenz“, wird gemeinhin als größtes Meisterwerk lateinischer geistlicher Dichtung gepriesen. Sie ist ein Lobpreis auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes. Tucapsky bedient sich hier eines neoromantischen Stiles. Zum einen stützt sich die Vertonung dabei auf eine Sopran-Melodie in nachempfundenem Stil des Gregorianischen Chorals. Deutlich davon abgehoben erscheinen andererseits Abschnitte, die komplett homophon und stark dreiklangstonal komponiert sind. Gliedernd wirkt zudem eine Mittelzäsur, die erneute Anrufung des Heiligen Geistes: „Veni, sancte Spiritus!“.

Vic Nees, geboren 1936 im belgischen Mechelen, gehört zu den wichtigsten Vertretern der zeitgenössischen belgischen Chormusik. Von 1970 bis 1996 war er Leiter des Rundfunkchores des BRT (Belgischen Rundfunks). In seinem dreiteiligen „Concerto per la beata Vergine“ komponiert er quasi ein Oboenkonzert, dessen konzertierender Widerpart vom Chor übernommen wird, eine reizvolle und zudem seltene Konzertform. Zugrunde liegen drei mittelalterliche Texte der Verehrung der Jungfrau Maria. Vor allem das Spiel mit rhythmisch versetzten melodischen Pattern (Kurzformeln) bestimmt diese Chorkomposition.

Den Abschluss des Konzertes bildet der Cherubinische Lobgesang des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki, eines der zentralen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Der Pole Penderecki zeigte immer auch großes Interesse an den Traditionen des orthodoxen Kirchengesangs. Dieses Chorwerk, komponiert 1987 zum 60. Geburtstag seines Freundes Rostropowitsch, stellt den Cherubinischen Lobgesang in den Mittelpunkt. Dieser Hymnus auf die heilige Dreieinigkeit wird in der orthodoxen Liturgie zum sogenannten „*Großen Einzug*“ gesungen, wenn die Opfertafel Brot und Wein in einer feierlichen Prozession durch die Kirche getragen werden. Nach der Überlieferung sind die Cherubim einer von neun Engelschören des Himmels. Als Lichtgestalten sind sie Wächter und Boten Gottes.

Penderecki ließ sich in diesem Werk von serbisch-orthodoxer Kirchenmusik anregen. Aus der Einstimmigkeit liturgischen Gesangs heraus verdichtet er den Klang schließlich zu voller Zwölfstimmigkeit und ekstatischem Furor („*denn den König des Alls empfangen wir*“). Ein Höhepunkt wird erreicht, der plötzlich erneut in die schlichte Einstimmigkeit des Anfangs umschlägt. Selbst das „*Alleluia*“ wird am Ende des Werkes in den geheimnisvollen Klang des tiefen Basses und in den anfangs etablierten Zentralton F zurückgeführt. Es ist eine Art „*Gebetsmurmeln*“, das der Bass bereits am Beginn vorträgt. Alles sinkt somit zurück in einen mystisch-geheimnisvollen Klanggrund – Geheimnis des Glaubens.