

Kommentar

von
Patrick Beelaar

Zur Orientierung

Ich habe mir zuerst Gedanken gemacht, was Bachs H-Moll Messe in meinem Verständnis ausmacht. Der nächste Schritt war, nach Ideen zu suchen, die ich formal oder stilistisch in meine Komposition einbauen könnte. Schließlich erkläre ich in diesem Text auch, was ich tatsächlich übernommen habe und einbauen konnte. Wie ich mich auf Bachs Vorgabe beziehe und wie ich andere Religionen und deren Musik in meine Komposition eingebaut habe.

Diesen Absätzen geht jeweils ein Zeichen (→) voraus, so dass sie schnell auffindbar sind und sich entsprechend abheben.

H-Moll Messe

Entstanden über einen langen Zeitraum, ist vor allem die Form als eine Art „Missa Concertata“ interessant. Diese Form lehnt sich an katholische Entwicklungen (am Hofe in Dresden) an, an denen Bach bereits zuvor durch Abschriften und Bearbeitungen von Werken von Giovanni Battista Bassani, Joh. Adolf Hasse, Joh. David Heinichen, Antonio Lotti u.a. großes Interesse gezeigt hatte.

Hier lässt sich das Interesse für andere Glaubensrichtungen als grundlegenden Gedanken übernehmen. Wie Bach seinerzeit sich nicht vor der katholischen Hofmusik in Dresden verschloss, verschieße auch ich mich heute nicht vor den musikalischen Formen des

1. Buddhismus
2. Hinduismus
3. Christentums /Judentums
4. Islams
5. und einer afrikanischen Naturreligion in Andeutung auf Leonardo Boffs H-Moll Messe (siehe weiter unten). Mit Hilfe von Geistlichen der jeweiligen Religionen, Aufnahmen und Wissenschaftlern des Studiengangs „Vergleichende Religionswissenschaften“ der Universität Tübingen suchte ich nach Äquivalenten auf musikalischer Ebene und in den Zeremonien der Religionen. Dann nutzte ich diese Melodien als Cantus Firmus in den entsprechenden Messabschnitten:

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus und angeschlossen
5. Osanna, Benedictus Agnus Die und Donna nobis pacem

Das hierbei ausgerechnet die katholische Messe zugrunde liegt, sehe ich nicht als Widerspruch, da ich eben einer katholischen Erziehung und Tradition entstamme und die versöhnliche Komponente der Komposition ja nicht auf der Ablehnung der eigenen Traditionen beruht. Um den Zusammenhang dann nochmals auf Bach und seine Kompositionstechnik zu richten, habe ich die jeweiligen „Canti Firmi“ in einen kompositorischen Zusammenhang mit Bachs Kompositionsmitteln der jeweiligen Messabschnitte zu bringen versucht.

Dieser Gedanke ist wohl nicht zum ersten Mal gedacht worden, denn bereits Leonardo Boff hat einen Text zu einer Aufführung der H-Moll Messe geschrieben, den er mit „500 Jahre Amerika – eine Bußfeier für Europa“ überschrieb.

In der Aufführung (Chor des Schweizer Fernsehens / Radio-Symphonieorchester Basel, Erstsendung des DRS am Eidgenöss. Bettag 20.9.1992, in der ARD am Buß- und Bettag 18.11.1992) geht es um die vielen menschlichen und kulturellen Opfer, die die Entdeckung Amerikas durch ihre Entdecker und Eroberer erleiden musste. Vor allem um die Vernichtung einer eigenständigen Religion und ihrer Traditionen und Rituale.

Zwar konnte ich nicht herausbekommen, was Boff dazu animierte, ausgerechnet Bachs H-Moll Messe zur musikalischen Grundlage seiner Texte zu nehmen, aber ich denke mal, dass es die selben überkonfessionellen und somit versöhnlichen Gedanken waren, die Bach seiner H-Moll Messe durch deren Konzeption mit auf den Weg gegeben hat. Dies wäre somit ein sowohl in die Vergangenheit gerichteter, also einsichtiger und bußbetuender, als auch in die Zukunft, also annähernder und versöhnlicher Blick. Beide Sichtrichtungen wären wohl auch in meiner Komposition verankert.

Kompositorische Besonderheiten und Stilmittel

Kyrie (H-Moll Messe, Seite 5 - 35¹ / Pantheon I/I – I/III, Seite 1-24²)

“Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison“

Herr erbarme Dich – Christus erbarme Dich – Herr erbarme Dich

Der Eingangsschor ist (nach Walter Blankenburg) an einen Cantus firmus Luthers von 1525 angelehnt. Später allerdings bezieht sich Bach dann auf eine Messe des Kurpfälzischen Hofkapellmeisters Johann Hugo von Wilderer (1670 – 1724), von der er sich (wahrscheinlich um 1730) in Dresden eine Abschrift angefertigt hatte.



Cantus Firmus nach Luther³



Bach, Anfang Takt1-4



Bach, Fugenthema

Bei Wilderer gibt es ebenfalls eine kurze Tuttisequenz zu Beginn, die phrygisch endet, bevor es dann mit einer Fuge weitergeht.⁴ Auch die Tonrepetition bei den Worten „Kyrie eleison“ sind von Wilderers Messe übernommen. Schließlich ist auch die Folge Chor – Duett – Chor des traditionsgemäß dreigeteilten Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison bei Wilderer übernommen.

Beim Christe eleison wird die Form des Duo als Andeutung auf die zweite Person der Trinität gewählt. Darüber hinaus deutet der vertrauenserweckende Ton dieses Duos (Terzen / Sexten)

¹ Zugrunde liegt der Klavierauszug nach dem Urtext der „Neuen Bach Ausgabe“, Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York – Prag, BA 5102a.

² Zugrunde liegt die von mir beigelegte Partitur von „Pantheon“.

³ Walter Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, Seite 26 f.

⁴ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, Seite 26 f.

nicht nur auf eine weitere Parallele zu Wilderer hin, vielmehr soll die Mittlerfunktion Jesu zwischen Mensch und Gott Ausdruck finden

Im zweiten Kyrie eleison bezieht sich Bach dann durch einen schwerelos dahinschwebenden Alla - Breve - Rhythmus auf den Stile Antico und verweist damit eindeutig auf ein gemeinsames überkonfessionelles Erbe.

→ Tuttisequenz in e-phrygisch zu Beginn, dann Fuge

(H-Moll Messe, Seite 5, Takt 4 // eigentlich endet es zwar in Fis-Dur, allerdings ist der Charakter dieser Takte eindeutig Moll. Zu Bachs Zeiten war allerdings kein Mollschluss möglich und aufgrund des tutti wäre eine leere Quint eine klanglich sehr bescheidene Lösung gewesen. Daher eben Dur. Es bleibt allerdings beim Fis als Grundton und somit könnte die Scala: Fis-G-A-H-Cis-D-E-Fis entstehen und auf einen phrygischen Charakter deuten.)

► Part A meiner Komposition beginnt ebenfalls mit dem phrygischen Halbtonschritt, (Partitur, Seite 1, C/Cis und in Part B Seite 2 in der Skala) der dann auch in der nachfolgenden Improvisation (Partitur, Seite 2, Takt 1) zwischen Bb und H als Charakteristikum erhalten bleibt.

In der Tr. wird in **Part B** dann bereits eine Melodie aus dem Judentum vorweggenommen, die dann später im Cello (Seite 3, 2. System) komplett zitiert wird und abgewandelt im „Finale“ des ersten Teils (Part H, Seite 22, bar2) wieder in der Trompete auftaucht. Es handelt sich um Psalm 97, Vers 11 „Licht ist den Frommen ausgesäet, denen, die geraden Herzens sind. Freude“, komponiert von Boas Bischofswerder. Traditionell werden die Psalmen 95 – 99 zum Eingang des Sabbat gesungen und passen daher der Form halber an den Beginn der Komposition.



Psalm 97, Vers 11 nach Boas Bischofswerder⁵

→ **Duo vertrauter Charakter / Terzen** (H-Moll Messe, Seite 22)

► Realisiert in Part F zwischen Bassklarinetten und Clavichord in Terzen / Sexten. Ebenfalls ist der vertraute Charakter erhalten geblieben.

Darüber hinaus möchte ich darauf hinweisen, dass es sich bei Bach um ein Duo von Sopran I und Sopran II handelt. In meiner Komposition wird dieses Duo allerdings von Bassklarinetten und Clavichord ausgeführt – und hier ist zumindest der erste Teil komplett im Bassschlüssel notiert, also eher tiefe Klänge, die erst bei der Wiederholung in die eingestrichene Oktave

⁵ CD: „Chants of the Synagogue“, Aulos / Musikado, 2002 Köln, Bestell-Nr. AUL 66068

gehen und dort dann klanglich nach wie vor nicht als Sopran-Instrumente wahrgenommen werden - die somit einen Gegenpool zur H-Moll Messe darstellen.

Darüber hinaus sei erwähnt, dass die 16taktige Form genau sieben mal gespielt und somit als eine Vorausdeutung zu sehen ist.

→ **schwereloser alla breve Rhythmus**

► Auch als solcher könnte **Part E/F** charakterlich empfunden werden, wenn auch hier als 4/4 notiert. (Seite 8, ab Melodieeinsatz)



→ **Cantus Firmus nach Luther**

► Im Original ist dieser bereits (unbestreitbar zu seinem musikalischen Vorteil) von Bach sehr verfremdet / weitergearbeitet wurden. Da die Anlehnung an den lutherischen Cantus Firmus somit nur noch sehr wage zu sehen ist, habe ich mir ebenfalls erlaubt mit diesem Cantus Firmus zu beginnen, wenn auch lediglich die ersten vier Töne in der Melodie der Bassklarinette im **Teil E** erhaltene geblieben sind. Wobei sich allerdings das Tongeschlecht gewandelt hat und von daher nun ein Mollterz verwendet wird.



(Bassklarinette, Pantheon I/II)⁶

→ **Gesamtform:**

Auch die Gesamtform des ersten Teils ist und die entsprechende Dreiteilung ist in meiner Komposition erhalten geblieben:

	Kyrie Eleison	Christe Eleison	Kyrie Eleison
H-Moll Messe:	Seite 5	Seite 22	Seite 30
Pantheon	Part A-D	Part E-F	Part G-H

⁶ Pantheon, Part I/II, F.

Gloria (H-Moll Messe, Seite 36 – 113 / Pantheon II/I – II/III, Seite 25-28)

Beim Eingangschor (Gloria in excelsis deo) handelt es sich um den Lobgesang der himmlischen Heerscharen aus der Weihnachtsgeschichte (Luk. 2,14) und einen altkirchlichen Hymnus, der seit frühchristlichen Zeiten fest mit dem Gloria verbunden ist und der vielleicht erneut auf den überkonfessionellen Gedanken in Bachs H-Moll Messe hinweist.

Besetzt ist der Eingangschor mit der H-Moll Messe eigenen Instrumentierung mit drei Trompeten und zwei Pauken (H-Moll Messe, Seite 36 Gloria in excelsis, Seite 61 Gratias agimus tibi und Seite 94 Cum Sancto Spiritu). Dies deutet wohl auf die Verkündigung einer überirdischen /göttlichen Welt, die ebenfalls durch die zahlreichen gebrochenen Dur-Dreiklänge unterstrichen wird (H-Moll Messe, Seite 36 Gloria in excelsis). Diese Dur-Dreiklänge deuten darüber hinaus auch noch auf die Dreifaltigkeit hin.

Das 24taktige Instrumentalvorspiel deutet im Bachschen Verständnis auf die 24 Stunden des Tages hin (siehe auch die Bachkantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ BWV8). Er deutet hiermit also das irdische Leben an und erinnert an die Vergänglichkeit des selbigen. Dies verdeutlicht dann auch um so stärker die Position, aus der heraus der Lobgesang angestimmt werden sollte: „Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. - Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.“

Interessant scheint auch der Tonartwechsel [D (in excelsis deo) – G (et in terra pax) – D] zu sein, der als Sinnbild der Begegnung Gott – Mensch durch die Menschwerdung Christi, der damit den göttlichen Frieden auf die Erde bringt und so die Menschheit zum Göttlichen hin befreit, wahrgenommen werden kann. Den weiteren Verlauf des Glorias (abzüglich des Eingangschors: Gloria in excelsis Deo) bestimmt ein altkirchlicher Hymnus, der in drei Teile zu unterteilen ist, aus denen sich dann allerdings eine weitere Unterteilung in sieben kleinere Teile ergibt:

1. Lobpreis auf die Herrlichkeit Gottes

1. „**Laudamus te**, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.“

2. „**Gratias agimus** tibi propter magnam gloriam tuam.“

Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich. // Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.

2. **Bittruf an Gott / Jesus**

3. „**Domine Deus**, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Die, Filius Patris.“

4. „**Qui tollis specata** mundi, miserere nobis. Qui tollis specata mundi, suscipe deprecationem nostram.“

5. „**Qui sedes** ad dexteram Patris, miserere nobis.“

Herr und Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater! Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn! Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters! // Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme Dich unser. Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, nimm unser Flehen gnädig auf. Du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser. // Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr.

3. **Lobpreis und Bittruf begründende Aussage über die Gottheit Vater, Sohn und heiliger Geist, also die Dreifaltigkeit**

6. „**Quoniam tu solus Sanctus**, tu solus Dominus. Tu solus Altissimus Jesu Christe.“

7. „**Cums Sanctu Spiritu** in gloria dei Patris. Amen.“

Du allein der Höchste: Jesus Christus. // Mit dem heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Die Sieben ist als göttliche Zahl zu deuten, in der Allmacht und Vollkommenheit Gottes symbolisiert ist. Somit wird an dieser Stelle bereits auf das später folgende Credo hingewiesen, dem ebenfalls die Zahl Sieben zugrunde liegt und in deren Mitte die Kreuzigung Jesu steht. Sozusagen als Mittelpunkt des christlichen Glaubens (Menschwerdung – Kreuzigung / Tod – Auferstehung). Textlich verbunden sind die Stellen: „**Qui tollis specata** mundi, miserere nobis. Qui tollis specata mundi, suscipe deprecationem nostram. - Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme Dich unser. Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, nimm unser Flehen gnädig auf.“ Und dazu passend im Credo: Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilatus passus et sepultus est. – Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.

Innerhalb der drei Großabschnitte bezieht Bach den mittleren auf die Trinität. Dies deutet sich nicht nur im Duett / Chor / Arie an, umrahmt jeweils von Arie /Chor,

1. Laudamus te (Arie)
Gratias agimus (Chor)
2. Dominus Deus (Duett)
Qui tollis (Chor)
Qui sedes (Arie)
3. Quoniam tu solus (Arie)
Cum Sancto Spiritu (Chor)

vielmehr macht er dies auch musikalisch, wenn er im Motiv des Domine Deus eine Achtelnote mit zwei Sechszehntelnoten und einer folgenden Viertel verbindet. Dies bedeutet wohl, dass der rhythmische Wert der Achtelnote und der beiden Sechszehntelnoten der gleiche ist und dass sie zusammen die nachfolgende Viertel ergeben. Also die Verschiedenheit und doch zugleich die Einheit von Vater und Sohn im heiligen Geist.



H-Moll Messe, Seite 36, Takt 1 ff⁷

⁷ Walter Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, S. 40.

→ **Besetzung: Trompete, Tamburin hervorheben**

Im zweiten Teil (D, Seite 26) haben dann tatsächlich die beiden Blechbläser (Trompete und Tuba) ihr gemeinsames Solo. Im Übrigen passiert dies später im Stück (beim Sanctus ein weiteres Mal, da aber aus imitatorischen Gründen in Anspielung auf tibetanische Sounds)

→ **Andeutung des später verwandten Credomotivs**

Ich habe zwar eine Andeutung auf das Credo gemacht, habe mich allerdings nicht an die „textlichen Übereinstimmungen“, die Bach wählte, gehalten. Dies hat mit meiner Einstellung zum Christentum und dessen Glorifizierung des Leides und der Schuld zu tun, wie ich sie im Booklettext zu „Passion“ einst habe ausführlich beschreiben lassen. Statt dessen habe ich das Motiv aus III/II in den letzten Takten von II angedeutet. Hier immer wieder in Abwechslung und Gleichzeitigkeit mit dem Motiv aus V (Donna nobis pacem), das allerdings auch schon in den ersten Takten von III angedeutet wird. Bei Bach geschieht diese Andeutung allerdings umgekehrt und er bezieht sich in V auf III (siehe auch Text bei V). Darüber hinaus sei darauf hingewiesen, dass ich diese Anspielungen ebenfalls als Kanon zwischen Piano und Cello ausführe und somit auch bereits auf die Form, die ich später bei III/II gewählt habe, aufmerksam mache.

The image shows a musical score for Cello and Piano. The Cello part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The right hand has a similar melodic line to the Cello, while the left hand has a bass line. Performance instructions include "play only 2nd time, 1st time tacet" and "1st time start" with a triplet marking.

(Seite 28)

→ **Dur Dreiklänge**

Dieser Punkt erschien mir zwar ursprünglich als eine interessante Möglichkeit der Verbindung zwischen Bachs H-Moll Messe und meinem Pantheon, aber im Lauf der Arbeit kam ich von dieser Idee dann immer mehr ab. Nicht zuletzt um H. Joos ein ihm angemessenes Solo gewähren zu können.

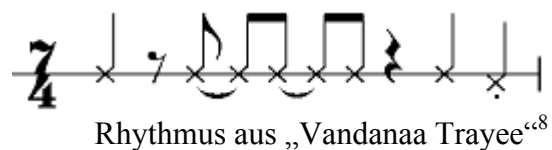
→ **Lobpreis aus der Hinduistischen**

Da der Hinduismus, ähnlich wie der Buddhismus und viele Naturreligionen, sehr weit von liturgischen Abläufen der christlichen Messe entfernt ist, habe ich mich entschlossen, diese vor allem nach thematischen Verknüpfungspunkten in meine Komposition einzubetten. Dies würde sich beim Lobpreis sicherlich anbieten, da das Loben und Preisen der Gottheit natürlich allen Religionen verbunden ist. Wobei man natürlich betrachten muss, dass der Lobpreis im Hinduismus ganz anderen Charakters ist, als wir ihn aus dem Christentum und der westlichen Kultur kennen.

Ich beziehe mich auf einen Lobpreis aus der hinduistischen Religion. Zu finden auf einer Aufnahme von Ravi Shankar (diese Aufnahme war in Deutschland zur Zeit allerdings nicht erhältlich). Das Stück trägt den Titel „Vandanaa Trayee“ und hat folgenden Text: „O, Lord Ganesha of the curved trunk and massive body, the one whose splendor is equal of Sums, please bless me so that I do not face any obstacles in my endeavors.“

Hierzu muss man allerdings wissen, dass es sich um „Chants“ also Lob-Preis-Lieder aus dem Volk handelt. Diese Chants sind von Region zu Region sehr unterschiedlich. Ich habe aus diesem Chant den Rhythmus als besonderes Merkmal genommen. Ich habe diesen Rhythmus in B (Partitur, Seite 26) im Piano beginnen lassen und ihn dann später (nach einer Anspielung auf die Tabla) auch vom Tamburin spielen lassen.

Der Text des Chants ist ähnlich aufgebaut wie der des Glorias: Zuerst eine Art Lobpreis auf die Herrlichkeit Gottes („O, Lord Ganesha of the curved trunk and massive body, the one whose splendor is equal of Sums), dann der Bitttruf (please bless me so that I do not face any obstacles in my endeavors).



→ **siebenteilige / dreiteiliger Gliederung in:**

1. Laudamus te /Gratias agimus (Chor)
2. Dominus Deus / Qui tollis / Qui sedes
3. Quoniam tu solus / Cum Sancto Spiritu

⁸ CD: „Ravi Shankar: Chants of India“, aufgenommen Januar & April 1996 in Madras und Juli 1996 (beim Produzent), produziert von Georges Harrison, wahrscheinlich für Angel Records – Mir liegt lediglich eine Schwarzkopie aus Indien vor.

Diese Dreiteilung geschieht auch bei mir. Denn das musikalische Motiv des Lobpreises ist das „unregelmäßige“ melodische Ostinato in Piano und der Bassklarinette (Seite 25, Part A – II/I). Für den Bittruf hingegen steht das starre rhythmische Ostinato in Piano und Tamburin (Seite 26, Part B-D - II/II). Im dritten Teil (Seite 27, Part II/III) taucht dann erneut das Motiv des Lobpreises auf, das dann später zusammen mit dem Motiv des Bittrufs erklingt. Dass gleichzeitig dann auch die Anspielungen auf eines der Motive des Credos und auf das Motiv des letzten Satzes sich hier finden, ist als rein dramatischer Höhepunkt des zweiten Teils zu sehen.

→ **24taktiges Instrumentalvorspiel**

Ich habe eine Andeutung auf diese 24 Takte beibehalten. Da ich mich der Dreiteiligkeit verschrieben habe, sind aus den 24 Takten allerdings 2 x 12 (sozusagen Tag und Nacht) geworden, die sich dann erst im dritten Teil (Seite 27, Part II/III) zu den 24 Takten zusammenschließen. Allerdings stimmt dies insofern nicht mehr ganz, als dass ich am Schluss einen Takt (aus dramatischen Gründen) weggekürzt habe. Dies ändert aber nicht an der grundsätzlichen Wahl einer 12 bzw. 24 taktigen Form, die doch auch geteilt immer noch selten genug in der Musik (sieht man vom Blues ab, an den allerdings in meiner gesamten Komposition wohl kaum Assoziationen entstehen können) ist, als dass sie ihre Besonderheit von selbst unterstreicht.

Credo (H-Moll Messe, S. 114 – 198 / Pantheon III/I – III/VII, S. 29-64)

Symbolum Nicenum – Glaubensbekenntnis nach den Konzilen von Nicaea und Konstantinopel

Ich glaube an eine Gott: Allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden, aller sichtbaren Dinge und unsichtbaren ...

Bach greift auf die beiden altkirchlichen Glaubensbekenntnisse von Nicaea (325) und Konstantinopel (381) zurück und unterstreicht somit ein weiteres Mal den überkonfessionellen Charakter seiner h-Moll Messe und das an der zentralen Stelle (sowohl im musikalischen als auch im theologischen Sinne).

Bach wählt für sein Credo einen siebenteiligen Aufbau, der erneut auf die symbolträchtige Zahl sieben anspielt. „Credo in unum deum“ und „Patrem omnipotentem“ – Chor a capella und Tutti müssen zu Beginn genauso zusammengefasst werden wie der gespiegelte Schluss Tutti und der a capella Chor „Confiteor unum baptisama“ und „Et exspecto resurrectionem“, die einen musikalischen und textlichen Rahmen bilden. So ist der Text des ersten A-capella Satzes „Unum Deum“, während im zweiten A-Capella Satz zum Ende des Credos „unum baptisam“ musikalisch behandelt wird. Dass die Fuge zu Beginn mit dem zweiten Satz „Patrem omnipotentem“ zusammengehören, lässt sich wohl auch an der Gleichzeitigkeit beider Texte beweisen, die ja im zweiten Chor nebeneinander stehen⁹.

Gezielt ist auch der Einsatz der Tonarten. So stehen der Beginn und der Schluss jeweils in der (als göttlich geltenden Tonart) D-Dur. Im Verlauf des Credos fällt dann die Tonart erst nach h-Moll und schließlich, als tiefste Erniedrigung des menschengewordenen Jesu Christi, nach e-Moll beim „Crucifixus“. Danach steigt dann die Tonart, gleichsam der Auferstehung, wieder nach D- Dur auf.¹⁰

Besonders möchte ich auf die Mittelpunktstellung des „Crucifixus“ aufmerksam machen, das das gesamte Bachsche Religionsverständnis, welches das Leid Jesu Christi in den Mittelpunkt stellt, zum Ausdruck bringt. Dies ergibt einen besonderen Reiz in meinem eigenen Schaffen, in dem ich die Komposition „Passion“ mit einem siebentaktigen Thema, bestehend aus einem siebenköpfigen Motiv zu einem siebengliedrigen Werk zusammenfasse, indem sieben...u.s.w.

⁹ H-Moll Messe, S. 120.

¹⁰ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, Seite 52 ff.

→ **ähnliche Rahmenbildung mit Tasto Solo als A-capella Anspielung zu Beginn und zum Abschluss des Credos.**

Dies ist auch so geschehen. Denn der dritte Satz wird gerahmt von einem Tasto Solo, als Anspielung auf das A-Capella, da ja beim bachchen A-Capella der Chor lediglich vom Continuo, für das das Clavichord ja steht, begleitet wurde. Beim Ausklang des dritten Satzes wird allerdings die Melodie vom Cello mitgespielt. Da das Cello ja für die Streichinstrumente steht, ergibt sich so eine Parallele zu Bach, bei dessen letztem Satz (Et exspecto resurrectionem) ab Takt 87¹¹ die Streicher parallel zu den Stimmen geführt werden.

¹¹ H-Moll Messe, S. 197.

Credo in unum Deum / Patrem Omnipotentem (H-Moll Messe, S. 114 / Pantheon III/I, S. 29f.)

“Credo in unum Deum / Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae, Visibilium omnium et invisibilium.“

Ich glaube an den einen Gott, / den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Siebenstimmige Fuge über einer siebentönigen gregorianischen Credo-Weise, die allerdings auch noch in der lutherischen Liturgie im Gebrauch geblieben ist und von daher erneut auf das gemeinsame konfessionelle Erbe hinweist.



Begleitet wird die Eröffnungsfuge durch einen stetigen Viertelbass. Für Bach war dieser Bass, der konsequent zwei Oktaven durchläuft (von D - D), nach Blankenburg, Sinnbild für „Größe und Erhabenheit der Schöpfung“.¹³

Eine Besonderheit ist wohl Bachs Anmerkung der Zahl 84, die er am Ende des zweiten Chors vermerkt hat und die sich wahrscheinlich aus den symbolträchtigen Zahlen 7 und 12 (7x12) zusammensetzt und somit auch etwas vorwegnimmt, dass im späteren Verlauf (12x12, Et in Spiritum Sanctum) noch eine wichtige Rolle spielen wird.

¹² Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe“, dtv / Bärenreiter 1974, S. 63.

¹³ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe“, dtv / Bärenreiter 1974, S. 64.

→ **sieben**

Hierzu sind folgende Realisationen gefunden wurden:

1. Es handelt sich bei der Melodie um sieben nebeneinanderliegenden Halbtönen (von e – B, S. 29/30)
2. Es kommen sieben Triolen in der Melodie vor (Seite 29/30), die somit ebenfalls neben der Zahl Sieben eine weitere symbolträchtige Zahl in Spiel bringen, nämlich die Drei, die bei Bach immer als Sinnbild für die Trinität steht.

→ **Viertelbass**

Hierzu sei erwähnt, dass auch in meiner Komposition (III/I, S. 29/30) die linke Hand der Clavichordstimme konsequent aus einer einfachen Viertelbewegung besteht und somit einen überdeutlichen Bezug auf die Parallelstelle in der H-Moll Messe gibt.

→ **Verbindung der beiden ersten Teile zu einem einzigen**

Dies geschieht in meiner Komposition durch die sieben nebeneinander liegenden Halbtöne der Melodie, den Viertelbass und die Andeutung auf den A-Capella Chor auf der einen Seite und die Zusammenführung der beiden Zahlen Drei und Sieben (Sieben Triolen werden in der Melodie benutzt, siehe oben) und die dadurch klare Bezugnahme auf Bachs „84“, die sich ja ebenfalls aus zwei Zahlen zusammensetzt, nämlich der 7 x 12 (siehe oben).

→ **Tasto solo als Anspielung auf den A-Capella Satz ebenfalls als Rahmen für das Credo verwendet**

Der gesamte Teil III beginnt und endet mit einem Tasto - Solo (Clavichord, S. 29/30 und 63/64).

Et in unum Dominum Jesum Christum (H-Moll Messe, S. 126 / Pantheon III/II, S. 31-35)

„Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Die unigenitum, Et ex Patrenatum ante omnia secula. Deum de deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Gentium, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui, propter nos homines, et propter nostram salutem, descendi de coelis.“

Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn. Es ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott von wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater, durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und um unseres Heiles willen ist er vom Himmel herabgestiegen.

Bach nutzt hier einen Kanon, bei dem jedoch die einzelnen Stimmen unterschiedliche Phrasierungen erhalten, um auf „Verschiedenheit in der Wesenseinheit“¹⁴ (Philipp Spitta) aufmerksam zu machen. Ebenfalls ist erwähnenswert, dass es sich erneut um ein Duett handelt und somit wieder einmal eine klare Bezogenheit auf Christus, die zweite Person der Trinität festzustellen ist.

¹⁴ Zitiert nach Blankenburg, S. 78.

→ **Kanon mit unterschiedlicher Phrasierung in den Stimmen.**

Auch ich habe ein Duett geschrieben, das sich als Kanon mit knapp aufeinanderfolgenden Stimmeinsätzen stark an Bachs H-Moll Messe orientiert. Erst ab Takt 15 (Seite 32) kommt ein dritter Einsatz zur Geltung. Somit bleibt der Duo Charakter doch über eine große Strecke erhalten, bevor dann die Tuba den Kanon um eine Stimme erweitert. Allerdings spielt die Tuba nur die ersten zehn Takte des Kanons und verdichtet somit musikalisch, um dann schließlich die Coda (ab Takt 27, Seite 34) einzuleiten.

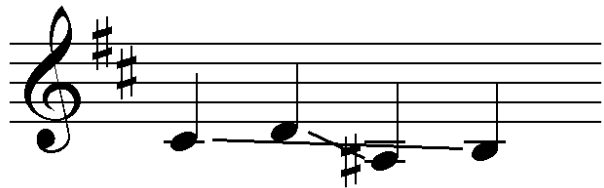
Darüber hinaus sei zu erwähnen, dass das Motiv des Kanons bereits im zweiten Satz meiner Komposition (ebenfalls im Cello) zur Geltung kam. Weshalb ich mich entschieden habe, zwar ebenfalls einen motivischen Zusammenhang zwischen dem zweiten und dem dritten Satz herzustellen, aber dies nicht an der selben Stelle wie Bach tun möchte, habe ich bereits im entsprechenden Absatz weiter oben, in dem ich über das Credo schreibe, beschrieben.

Et incarnatus est (H-Moll Messe, S. 144 / Pantheon III/III, S. 36)

„Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.“

Er hat Fleisch angenommen durch den heiligen Geist aus Maria der Jungfrau, und ist Mensch geworden.

Hinweis auf den griechischen Buchstaben X in der Begleitung, mit dem das Wort Christus beginnt. Bach schrieb, nach Blankenburg, häufig das Wort Christus bildhaft mit diesem X am Anfang. Dem zu Folge handelt es sich hier um einen Chiasmus, der seine größte Wirkung in den letzten Takten (Takt 45-47) findet, wenn Bach diese Kreuz dann auch in der Continuo-Gruppe spielen lässt und in Duodezimen in die (musikalische) Tiefe führt (es werden die Worte gesungen: Et homo factus est“ - also die Menschwerdung und damit die Erniedrigung des Gottes). Bach deutet somit den darauffolgenden Satz des Crucifixus, des als Mensch erniedrigten und gekreuzigten Gottes, an.¹⁵



X-Motiv, H-Moll Messe¹⁶

¹⁵ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, S. 75.

¹⁶ Klavierauszug nach dem Urtext, Bärenreiter, BA 5102a, S. 144.

→ „X-Motiv“

Ich habe an dieser (vielleicht mystischsten Stelle) mich für den typischen minimalistischen Rhythmus afrikanischer ritueller Musik entschieden (auch durch die gitarrenähnlichen Sounds der geschlagenen Clavichordsaiten verdeutlicht) und diesen dann mit anderen Minimalrhythmen gekreuzt, so dass sich die Gesamtstruktur in ständigem Wandel und ohne richtige Wiederholung befindet. Diese rhythmische Kreuzung (es sind ja 8/4, 7/4, 6/4, 5/4 und 4/4 Takt gleichzeitig vorhanden) deutet formal auf das X-Motiv Bachs hin, wenn auch dies an späterer Stelle noch deutlicher wird, nämlich nach dem Serpent – Solo. Jetzt spielt das Sopransaxofon eine Melodie, die der jüdischen Religion entnommen ist. Nämlich „Adoschem Adoschem – be ana Rochiz“. Ein Segensspruch, der beim Ausheben der Tora gesungen wird und somit beim Höhepunkt der jüdischen Gottesfeier, was also formal dem Credo in der H-Moll Mess gleichkommt. Die Melodie wurde nach einer traditionellen Melodie komponiert. Komponist war der Wiener Kantor Salomon Sulzer (1804 – 1890).



Adoschem Adoschem, Salomon Sulzer nach einer trad. Melodie¹⁷

Diese jüdische Melodie wird bei ihrer Wiederholung dann ebenfalls gekreuzt – allerdings mit einer Melodie aus dem Islam. Es handelt sich hier um die Melodie aus einem Sufigesang, der den Text „Die Sonne ging über dem Mond auf“ vertont. Gemeint ist, dass der letzte Tag – das Jüngste Gericht – gekommen ist. Also sich ebenfalls mit einer der wichtigsten Glaubenslehren des Islams beschäftigt. Die Melodie ist traditionell. Allerdings habe ich sie einer Bearbeitung Sheikh Mohamed Al Helbawy entnommen.

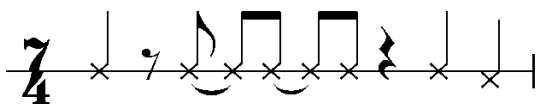


„Die Sonne ging über dem Mond auf“, trad. Sufi¹⁸

¹⁷ CD: „Chants of the Synagogue“, Aulos / Musikado, 2002 Köln, Bestell-Nr. AUL 66068

¹⁸ CD: Sheikh Mphamed Al Helbawy: „Hossam Ramzy presents: Egyptian Sufi“ ARC Music, EUCD 1778

Darüber hinaus setzt dann auch noch das Althorn mit einem Pedalton D ein, der einen Hinweis auf den vierten Satz gibt, das Sanctus. Hier habe ich mich der buddhistischen Musik angenommen und somit erklingt auch diese Religion noch aus der Ferne. Einen ähnlichen Hinweis, in diesem Falle aber auf Ravi Shankars Chant „Vandanaa Trayee“, den ich ja ausführlich im Zweiten Satz beschrieben und verarbeitet habe, gibt die Clavichordstimme. Bei Ravi Shankar besteht der Rhythmus aus drei Vierteln und drei Achteln, wobei die Achtel als Synkopen geschrieben werden (siehe II/II, Part B). Hier entsteht die Anspielung auf diesen Rhythmus, diesmal allerdings vom Clavichord gespielt, durch die selben Notenwerte. Allerdings habe ich hier aus Gründen der Variation eine Achtel weggelassen und den Taktschwerpunkt sowie die Taktart geändert. Die letztere bleibt ungerade (7/4 werden hier zu 5/4), während die drei aufeinander folgenden Viertel nach wie vor bestehen bleiben. Waren beim Gloria allerdings die beiden Viertel am Ende des 7/4 Takts und haben sich die drei Viertel bei der Wiederholung des Rhythmussees ergeben, da das Pattern ebenfalls mit einer Viertel begann, ergeben sich die drei aufeinanderfolgenden Viertel im Credo genau umgekehrt. Die beiden Viertel stehen zu Beginn des Patterns und eine weitere steht am Ende des selbigen. Bei der Wiederholung ergeben sich allerdings genauso drei aufeinanderfolgende Viertel, die von zwei synkopisierten Achteln gefolgt werden. (Im Gloria sind es wie oben erwähnt drei synkopisierte Achtel.)



(Shanka: „Vandanaa Trayee“
wie in Pantheon II/II, Seite 26, Part B)



(Variation in Pantheon III/III)

Im Gegensatz zu Bach werden hier also Melodien bzw. rhythmische Ideen aus fünf Religionen mit einander gekreuzt. Reche ich darüber hinaus den ganzen intellektuellen Ansatz, der dieser Kreuzung einen Rahmen gibt mit, so muss ich meine Kultur und Bachs H-Moll Messe sicherlich als sechste, wenn auch viel weiter im Hintergrund stehende, Religion sehen.

Es finden also Judentum, Islam, afrikanische Naturreligion, Hinduismus, Buddhismus und Christentum Einzug in diesen dritten Teil des Credos. Somit ergibt sich hier (wenn auch etwas verfrüht nach Bach) bereits ein Art Höhepunkt, da ich im Crucifixus allein auf das

Christentum, das mit seinem Gerüst der H-Moll Messe die Plattform für das Ganze gibt, eingehen wollte.

Crucifixus (H-Moll Messe, S. 149 / Pantheon III/IV, S. 37-45)

„Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilatio passus et sepultus est.“

Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.

Die Zahl Zwölf scheint hier Ausgangspunkt zu sein. Ein altes Volkslied sagt: „Zwölf, das ist das Ziel der Zeit, Mensch bedenk die Ewigkeit!“ So ist dann auch zu verstehen, dass Bach sein Ostinato im Crucifixus eben nicht zwölfmal wiederholt, sondern – als Versinnbildlichung des Außergewöhnlichen dreizehn Mal (wir sagen ja heute noch: Jetzt schlägt’s dreizehn“ und meinen dass das Unmögliche eintritt): Die Zwölfmalige Ostinatofigur beschreibt also die Endlichkeit der Zeit, während die dreizehnte Wiederholung das Außergewöhnliche zum Ausdruck bringt.

Ebenfalls sehr interessant scheint zu sein, dass die dreizehnte Wiederholung sich allein mit den Worten „sepultus est“ also „begraben worden“ beschäftigt und dass bei dieser dreizehnten Wiederholung lediglich der Chor singt und diese Stelle auch noch mit „piano“ überschrieben wurde. Sicherlich stellt dies die Grabesstille und Ergriffenheit nach dem Tod in besonders eindrücklicher Weise dar.

→ **Ostinato / Dreizehn**

Dies ist sicherlich auch der ausgeklügelte Satz meiner Komposition. Als Grundlage dient eine Motiv aus dem Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“, das selbst zwar nicht von Bach stammt, aber doch in sehr vielen Bearbeitungen von ihm bekannt ist und mit ihm und sicherlich auch seiner inneren Einstellung zum Glauben (der Verherrlichung des irdischen Leidens zum Ausgleich einer paradiesischen Ewigkeit) verbunden werden kann.

In meinem Falle habe ich für das Motiv (Seite 38) die ersten sieben Töne dieses Chorals gewählt. Dieses Motiv habe ich dann zu einem siebentaktigen Thema fortgeführt. Darunter liegt eine Bassfigur, die im gesamten Teil als Ostinato weitergeführt werden wird.

Unter dem Thema werden weitere Contrapunkte entwickelt und so wiederholt sich das Ostinato vier mal bevor das Klavier dann mit dem Solo ansetzt. Sieben Mal soliert das Klavier über dem siebentaktigen Ostinato. Beim Siebten Mal setzen die Contrapunkte wieder ein. Dieses Mal jedoch nicht alle gleichzeitig und nicht wie am Anfang einer nach dem anderen. Gegenläufig wird nun bei jedem weiteren Ostinato Kontrapunkt für Kontrapunkt ausgedünnt, so dass am Ende nur noch das Ostinato und das Thema übrigbleiben.

Daraus ergibt sich also, dass zu Beginn von III/VI das Ostinato (Thema) viermal zu hören ist, dann erklingt das Ostinato weitere siebenmal während des Klaviersolos, wobei das letzte Mal hier eine Art Zwitterposition einnimmt, da es sich sowohl um das Ende des Klaviersolos handelt als auch dass das Thema wieder mit voller Wucht (ff) erklingt, so dass das Thema dann noch weitere drei Male zu hören ist. So ergeben sich sieben Ostinato Durchgänge Klaviersolo und ebenfalls sieben Durchgänge mit dem Thema (vier zu Beginn und drei nach dem Solo). Da das letzte Solo-Ostinato sowohl dem Solo zugerechnet werden muss als auch den Schlussthemen, kommt dass Ostinato insgesamt dreizehnmal zum Erklingen.

Da ich ebenfalls ein auskomponiertes decrescendo benutze, halte ich mich ebenfalls an diese, von Bach vorgegebene Grabesruhe.



(Pantheon, Seite 38)

GRAFIK „PASSION“ EINFÜGEN

Et resurrexit (H-Moll Messe, S. 153 / Pantheon III/V, S. 46-48)

Bach unterteilt diesen Abschnitt in drei Grobabschnitte auf

1. Auferstehung

“Et resurrexit tertia die, secundum scripturas“

Und er ist auferstanden am dritten Tage, gemäß der Schrift.

2. Himmelfahrt

“Et ascendit in caelum, sedet ad dextram Patris“

Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters.

3. Wiederkehr

“Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.“

Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote, und sein Reich wird kein Ende haben.

Große Instrumentalteile scheinen auf die himmlische Musik des Paradieses hinzuweisen.

Natürlich ist der Satz in D-Dur gehalten.

→ **Dreiteilung**

Dieser relativ kurzer Teil (zumindest was die notierten Seiten angeht) meiner Komposition (III/V) ist ebenfalls in drei Teile gegliedert. So schließt sie nahtlos an den vorherigen Teil III/IV mit einem Cellosolo an, welches sich dann später zu einem freien solistischen Duett mit dem Tamburin ausweitet. Der zweite Abschnitt ist dann mit Part D eingeleitet. Unter dem anhaltenden Solo von Cello und Tamburin baut sich eine düstere Melodie in den tiefsten Registern des Pianos und der Tuba auf. Bei diesen Klängen schwebte mir allerdings weniger „Auferstehung und Himmelfahrt“ vor, vielmehr scheint es sich noch um die Trauerarbeit des Crucifixus zu handeln. Erst im dritten Teil von III/V (mit dem Einsetzen von Trompete und Saxofon) ergibt sich scheinbar Versöhnliches.

So habe ich zwar die Dreiteilung Bachs übernommen, musste aber meinem Charakter und vielleicht auch meiner Konfession nachgeben. Ich konnte mich also nicht als intellektueller Protestant darstellen, der gleich nach dem Tod der Zuversicht ihren Platz einräumt. Vielmehr schwelge ich in Leid und Schmerz, bis dann endlich Ruhe einkehren kann.

→ **Tonart**

Ein Hinweis, wenn auch wie bereits oben beschrieben, gebe auch ich auf die Tonart.

Allerdings bleibt bei mir nur der Grundton erhalten, während das Tongeschlecht nach Moll gewandelt wird und sich auch so auf den vorangegangenen Teil III/III bezieht.

Et in spiritum Sanctum (H-Moll Messe, S. 169 / Pantheon III/VI, S. 48-62)

Erneut teil Bach den Text in drei Teile auf :

1. et in spiritum sanctum

„et in spiritum sanctum dominum et vivificatem, qui ex Patre Filioque procedit.“

Ich glaube an den heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, der vom Vater und vom Sohn ausgeht.

2. qui cum patre et filio

„Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur ; Qui locutus est per Prophetas. „

Er wird mit dem Vater und dem Sohn zugleich angebetet und verherrlicht. Er hat gesprochen durch die Propheten.

3. et in unum sanctum catholicum

“Et in unum sanctum catholicum et apostolicam Ecclesiam.”

Ich glaube an die eine, heilige katholische und apostolische Kirche.

Hier gibt es zahlreiche Anspielung auf die Trinität. So hat Bach z.B. die Leitfigur in dreifacher Gestalt fast ununterbrochen in seiner Arie eingebaut:

1.



2.



3.



So umfasst die oben beschriebene Figur ohne Auftakt und Abschluss drei Takte, in denen überwiegend mit Triolenfiguren gearbeitet wird. Die Arie selbst steht im 6/8 Takt und so scheint alles auf den Text und das in ihm behandelte Thema – die Trinität – hinzuweisen. Schließlich sei noch auf die 144 Takten des Satzes (12 x 12), die sich aus der Offenbarung des Johannes ergeben und als „Ecclesius triumphans“ die Zahl der Auserwählten gepriesen wird, aufmerksam gemacht, denn diese Arie handelt ja nicht zuletzt auch von der „unum sanctum catholicum et apostolicam Ecclesiam“, also der einen, heiligen Kirche. Kein Problem scheinen die Verse für Bach zu sein, die sich an die katholische Kirche richten.¹⁹

¹⁹ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, S. 81 ff.

→ **12 x 12**

Ich habe zwar nicht die 12 x 12 gewählt, zumal mir die Offenbarung des Johannes aus heutiger Sicht (auch theologisch) bedenklich scheint. Allerdings habe ich mich nicht desto trotz vom Bachschen Geist leiten lassen und habe innerhalb dieses Satzes erneut mit einem Ostinato (zweitaktig: G-Moll / Es-Dur) gearbeitet, das schwebenden Charakter hat. Ich habe dieses Ostinato so aufgebaut, dass es sich insgesamt über 144 Takte erstreckt. Somit werde ich einer Anspielung auf Bachs „Ecclesius triumphans“ gerecht.

Confiteor / et exspecto (H-Moll Messe, S. 176 / Pantheon III/VII, S. 63-64)

„Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorem“

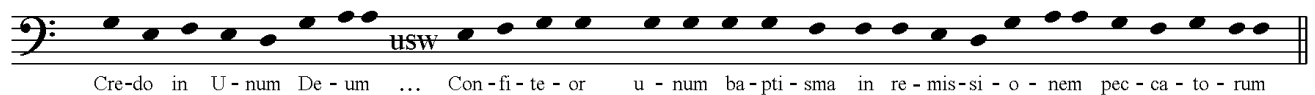
Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden”

„Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.“

Ich erwarte die Auferstehung der Toten. Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen

Erneut komponiert Bach einen a capella Chorsatz, der einen Rahmen um das Credo baut.

Allerdings zeigt Bach auf eine weitere Weise, dass er diesen Teil auf den Anfang des Credos bezogen wissen möchte. Er greift ebenfalls auf den mittelalterlichen Cantus Firmus zurück, den er auch schon im Credo in unum Deum“ benutzte.



gregorianische Credo-Weise²⁰

²⁰ Blankenburg, „Einführung in die h-moll-Messe, dtv / Bärenreiter 1974, Seite 85

→ **Tasto solo als Anspielung auf den a capella Satz ebenfalls als Rahmen für das Credo verwenden**

Ich zitiere den Anfang des dritten Teils. Ebenfalls setzte ich erneut das Clavichord als Sinnbild für das von Bach gewählte a-capella ein.

→ **Weiterführung der mittelalterlichen Credo-Weise, die als Cantus Firmus dient.**

Ich benutze eben genau dieselbe Melodie wie zu Beginn. Allerdings lasse ich dieses Mal auch den Vertreter der Streichinstrumente mitspielen, da Bach den Streichapparat ebenfalls in seinem Schluss unisono mit dem Chor einsetzt. (H-Moll Messe, Seite 197) So habe also auch ich das Cello unisono mit der Melodie des Clavichords geführt.

Sanctus – Osanna – Benedictus (H-Moll Messe, Seite 199 - 228 / Pantheon IV, Seite 65)

“Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria e just.”

Heilig, Herr Gott der Heerscharen. Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.

„Osanna in excelsis“

Hosanna in der Höhe.

„Benedictus qui venit in nomine Domine“

Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn.

„Osanna in excelsis“

Hosanna in der Höhe.

Sanctus

Beim Sanctus handelt es sich um die Summe des christlichen Lobpreises und daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass Bach erneut die Tonart D-Dur verwendet. Interessant ist vor allem die Doppelchörigkeit, mit der Bach die biblischen Worte „und einer rief zum anderen“ zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus wird natürlich der Zahl drei ein besonderer Stellenwert zugemessen, da es sich ja um das Dreimalheilig handelt. So herrscht durchaus die Triole bzw. auch die punktierte Achtel im Stück vor und da es sich bei der Besetzung um einen dreistimmigen Trompeten-, Oboen- und Streichersatz handelt, zu dem dann der sechsstimmige Chor stößt bzw. ein fünfstimmiger Chorsatz, bei dem das Continuo als sechste Stimme gezählt werden muss, geht es erneut um die Zahl Drei. Die Zahl Sechs bekommt ihre Berechtigung im Übrigen aus den sechs Flügeln des Seraphims. Auch die Pauke tut das ihrige und schlägt dreimal sechs Schläge bis zum Takt 24.

Osanna / Benedictus

Ich konnte in der verschiedensten Literatur nichts wirklich Bewegendes finden.

Was die Parodie der weltlichen Kantate „Preise Dein Glück, gesegnetes Sachsen“ angeht, so habe ich meine eigene Idee, der ich noch nachgehen will. Hierzu benötige ich noch den genauen Textlaut der Kantate (BWV 215 / NBA I/37) und dann sollte man dies einmal mit den Mitteln T. Kramers untersuchen, der einen ähnlichen Fall in seinem Buch (Doktorarbeit an der Universität Utrecht bei Rector Magnificus, Prof. Dr. H.O. Voorma) „Zahlenfiguren im Werk Johann Sebastian Bachs“ darlegt. Hier zeigt Kramer sehr deutlich einen christlichen Hintergrund bei einer weltlichen Widmung zu Bachs „Clavierübung“ an Emanuel Ludewig, den Erbprinzen zu Anhalt.

→ Da ich mich bei diesem “Satz” für die Einbindung buddhistischer Musik entschied, muss man auf sämtliche europäische Kompositionskonzepte verzichten. Eigentlich lehnte Buddha Musik als zu weltlich und freudebereitend ab. Nicht desto trotz hat sich im Laufe der Jahre eine religiöse Musik (der Brahmanengesang, der dann von Tibet ausgehend über China bis hin nach Japan gelangte) entwickelt. Parallelen zur christlichen Musik lassen sich nahezu nicht erkennen, denn es handelt sich bei diesen buddhistischen Liedern um reine hingebungsvolle und meditative Gesänge. Lobpreis, Glorifizierung oder Glaubensbekenntnisse sind dieser Musik (so wie auch dem Glauben) fremd. Zwar habe ich mich auch bei den Melodien aus anderen Religionen für Aufnahmen entschieden, da sie mir authentischer erschienen als Notenmaterial, aber in diesem Fall ist dieses ebenfalls recht interessant. Hierzu sei gesagt, dass es ursprünglich gar keine Notation gab. Verschiedene musikwissenschaftliche Arbeiten haben dann versucht, die Musik in eine geschriebene Form zu bringen. Hierbei gibt es verschiedene Ansätze, in denen Musik und Text getrennt notiert werden und ein Ansatz, in dem sich Notation und Text zu einen einheitlichen Notenbild verschmelzen. „Sies“ ist sicherlich eine Art der Notation, die der Musik und der buddhistischen Philosophie am nächsten kommt. Aber wie auch immer notiert wird: es handelt sich immer nur um eine Transkription dieser einen Version dieses Tages, an dem die entsprechende Aufnahme entstanden ist. Denn die Musik entsteht jeden Tag aufs Neue und ist stark von dem Fortschreiten der Meditation geprägt. Die Traditionen des jeweiligen Klosters entscheiden über den Ablauf der Zeremonie und prägen dementsprechend natürlich auch die Musik. In unseren (westlichen) Ohren klingt die Musik oft unmotiviert und quietschig. So bedarf es einer Zeit, sich in diese Musiktradition hineinzuhören. Assoziationen zu anderen (uns bekannten) Musiktraditionen lassen sich meiner Meinung nach so gut wie nicht herstellen. Dies habe ich in meiner Komposition mit einem speziell entwickelten Trompetentechnik umgesetzt. Hierfür muss der Trompetenzug zur Hälfte entfernt werden, während der Luftstrom durch „halbgegriffene“ Ventile unterbrochen wird. Dies führt zu einem leisen und dünneren Sound, als man ihn von der Trompete her gewohnt ist.

Auch das Klavier wird auf ungewohnte Art und Weise gespielt. So werden flächige Sounds durch das Schnarren eines Snareteppiches, der an einem Ende auf die Saiten des Flügel gepresst wird, während die andere nach oben gezogen gespannt wird und schließlich dann bei gedrücktem rechten Pedal auf die Saiten fallen gelassen wird. Ein weiterer Sound des Pianos ist ein Cluster (F-Fis-A-Bb), das einen accellerierenden Klang erzeugt. Hört man sich Aufnahmen buddhistischer Musik an, so kann man ähnliche Klänge, wie hier von mir im

Klavier erzeugt, wiederfinden.

Die Bassklarinete wird ohne Mundstück gespielt, so dass der Klang (ähnlich wie bei der Trompete) intonationstechnisch unbestimmter erscheint und durch das Ansingen des Tons auch einen etwas wärmeren Klang, der die menschliche Stimme des buddhistischen Mönchs nachempfinden soll, annimmt.

Nach Hinweisen von Frau Dr. Brigitte Löhr, die an der Universität in Tübingen im Fachbereich „Vergleichende Religionswissenschaften“ sich auf Buddhismus spezialisiert hat, konnte ich eine Aufnahme buddhistischer Mönche aus der „Sherab Ling Monastery“ besorgen und habe die „Mahakala-Zeremonie“²¹ als Vorbild dieses Satzes ausgewählt.

Aus zwei Gründen habe ich mich für diese Zeremonie entschieden:

1. Sie steht am Ende jedes Abends und von daher kann man eine relative formale Nähe zum Sanctus / Benedictus feststellen.
2. Mit dieser Zeremonie ist die Bitte um Reinigung und der SEGEN (Benedictus) für alle fühlenden Wesen verbunden. Somit ist also auch ein inhaltlicher Zusammenhang hergestellt. Und es war gerade diese inhaltliche Nähe, die mir zu Beginn meiner Arbeit unmöglich erschien, welche aber während der Suche nach Verknüpfungspunkten den Ausschlag gab, buddhistische Musik und Glaubensphilosophie eben hier, beim Benedictus, als tragende Idee zu nehmen.

Doch es gibt noch einen weiteren Grund, der mich die buddhistischen Anklänge beim Benedictus umsetzen ließ. Denn nach der musikalischen Umsetzung des Credo lässt Bachs H-Moll Messe in ihrer kunstvollen Ausführung nach. Und so ist ein weiteres Vorgehen wie in den vorangegangenen Teilen nicht mehr so zwingend notwendig und ermöglicht mir auch einmal mein eigenes Konzept vollkommen zu verlassen, ohne dabei „etwas zu verpassen“.

²¹ CD: The Monks of Sherab Ling Monastery „sacred tibetan chant“, Naxos World 2003, 76044-2

Agnus Dei / Dona nobis pacem (H-Moll Messe, S. 233 / Pantheon V, S. 66-83)

“Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis / Dona nobis pacem.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme Dich unser. / Gib uns Deinen Frieden.

Erstaunlicherweise handelt es sich hier erstmals um die Tonart g-Moll, die keinen rechten Sinn im Gesamtwerk der h-Moll Messe ergeben will. Außer man interpretiert dies erneut als Zeichen tiefster Erniedrigung Jesu, des (Opfer-) Lamm Gottes. Dies würde dann auch die zahlreichen nach unten fallenden verminderten Dreiklänge rechtfertigen.

Interessant erscheint auch die Tatsache, dass Bach zum Schluss seiner Missa tota noch einmal auf das Ende des Glorias hinweist und somit einen größeren Bogen über die Gesamtstruktur der Messe zu spannen versucht.

→ Hinweis auf das Ende des Glorias

Geschieht umgekehrt: Im Gloria wird das Thema des Agnus Dei / Dona Nobis Pacem aufgenommen und bereits vom Klavier und Cello gespielt (II/III, Seite 28)

Darüber hinaus nehme ich hier erneut Bezug auf den Jüdischen Glauben und stelle somit die besondere Beziehung zwischen Christentum und Judentum heraus. Eigentlich gehört das Judentum zu den Volks- und nicht zu den Weltreligionen. Von daher also widerspricht es meinem ursprünglichen Konzept, Musik der Weltreligionen einzubinden. Allerdings bin ich bereits im Credo „über meinen Schatten gesprungen“ und habe neben dem Judentum auch afrikanische rituelle Musikkonzepte eingebunden. Dies erscheint mir wichtig, um nicht über Minderheiten (wenn auch in meinem Werk nur spärlich vertreten) hinwegzugehen. Zumal diese bereits zu oft übergangen (und im Falle der Naturreligionen Afrikas und Südamerikas) wurden und heute oft als gänzlich ausgelöscht gelten.

Zum dritten Mal hat die Jüdische Musik einen weiteren wichtigen Stellenwert in meiner Komposition eingenommen. So steht sie zu Beginn des Werkes (I/I, Seite 3 vom Cello gespielt), in der Mitte des Werkes (III/III, Seite 36 im Sopransaxofon) und schließlich im letzten Teil (V, Seite 73, Part C; Cello, Trompete und Clavichord). Diese relative „Überdimensionierung“ hängt mit der besonderen Beziehung zwischen Christentum und Judentum zusammen. Nicht zuletzt hat sich das Christentum ja auf die Lehren des Judentums aufgebaut, diese weiterentwickelt und erneuert, so dass das Judentum gleichsam eines Fundaments unter der Lehre des Christentums zu liegen scheint und somit auch meine Komposition, die ja eine christliche Messe zum strukturellen Vorbild hat, auf drei stützenden Säulen jüdischer Musik zum Beginn, in der Mitte und am Ende aufgebaut zu sein scheint. Benutzt habe ich die traditionelle Melodie des „Schalom Alechem“²². Sie stellt sowohl einen formalen, wie auch inhaltlichen Bezug zum Dona nobis pacem her. Sie beschließt nicht nur die häusliche Sabbatfeier, ihre ersten Worte sind auch „Friede mit Euch“. Die katholische Messe schließt ebenfalls mit den Worten „Gib uns Deinen Frieden“ oder wie es in aktuelleren Texten „Gehet hin in Frieden!“ heißt – einen schöneren Schlussgedanken kann man wohl kaum einer Komposition mit auf den Weg geben.



Schalom Alechem, trad.

²² CD: „Chants of the Synagogue“, Aulos / Musikado, 2002 Köln, Bestell-Nr. AUL 66068

Besetzung

Zuletzt möchte ich noch auf die Besetzung zu sprechen kommen, für die ich dieses Stück komponiert habe, da mir die Besetzungen immer besonders wichtig sind. Ich schreibe nicht nur für bestimmte Instrumente. Vielmehr schreibe ich für bestimmte Solisten. Dies kann man auch in Pantheon sehr deutlich sehen.

Die Trompete wird von aller „Lesearbeit“ ausgenommen. Dies hat mit Herbert Joos zu tun, dessen Stärken in seinem luftigen und zarten Sound liegen und der trotz seiner langjährigen Arbeit für das Vienna Art Orchester immer seine Stärken als Solist ausspielte und nie als Notist. So hat er im Gloria ein sehr freies Solo über den halben Noten der Bassklarinette und des Pianos, mit dem er eben diese Klänge besonders zur Geltung bringen kann. Auch in Solo im vierten Teil (im Duo mit der Tuba) gibt es keinerlei komplexe Formen oder Harmonien, die Herbert Joos im Wege stehen würden, seine sehr persönlichen Sound auszuleben.

Ganz anders ist die bei der Tubastimme. Sie hat nicht nur eine Virtuosen Stellen im ersten Satz zu bewältigen, sie wird auch im dritten Teil (III/II) als dritte Kanonstimme in einem hoch virtuoson Part sehr gefordert, während im 6/8Takt des fünften Satzes Grove von ihr verlangt wird, der den Bassisten ersetzen muss. Michel Godard ist eben für diese Virtuosität und seine groovenden Bässe weltweit bekannt.

Das Cello ist ebenfalls eindeutig für einen bestimmten Musiker geschrieben. Dies zeigt sich bereits am Einsatz von Cello (akustisch bzw. traditionell) und E-Cello (elektronisch). Nur wenige Cellisten spielen überhaupt eine E-Cello. Noch schwieriger wird es dann, wenn beide Instrumente gefragt sind. Hinzu kommt, dass auf beiden Instrumenten solistische Eigenschaften gefordert werden – sowohl verzerrt im Noise Bereich als auch akustisch im melodischen Bereich. Daher ist auch diese Stimme dem entsprechenden Musiker, nämlich Fried Dähn, aufs Instrument und auf den Leib geschnitten. Nicht zuletzt zeigt sich dies auch die Einbeziehung des Loopgerätes in III/III.

Das Saxofon / Bassklarinette ist sicherlich noch am offensten gehalten. Obwohl auch hier viel auf einen Musiker zu deuten scheint, mit dem ich seit vielen Jahren zusammenarbeite und dessen Klangsprache auch in diesem Stück gefordert wird. Gemeint ist Frank Kroll.

Das Tamburin ist so oder so kein all zu häufig anzutreffendes Instrument. Da ich in meiner Partitur nicht nur Tablasounds (II/II) erwarte, sondern auch eine Gesangssolo optional (II/II) mir erbete, verkleinert sich die Masse der in Frage kommenden Spieler extrem. Darüber hinaus erwarte ich aber auch das melodische Mitspielen der Unisono Melodie in I/III, was wohl nur mit den wenigsten Tamburins möglich sein wird. Da Carlo Rizzo der einzig mir bekannte Tamburinspieler ist, der sich selbst ein solche chromatisches Tamburin gebaut hat, erscheint er mir auch als der einzige, der diese Stimme umzusetzen in der Lage ist. Ein letzter Hinweis scheint dann auch in III/IV gegeben. Denn hier arbeite ich ja zum ersten und einzigen Mal mit einer Parodie meiner Komposition Passion, bei der im Original ja ein normales Drumset spielt. Da die Tamburinstimme genauso aus dem Original übernommen ist, erwarte ich auch hier einen Drumsetsound, der ebenfalls von den wenigsten Tamburins und von den wenigsten Tamburinspielern umgesetzt werden kann.

Zuletzt das Klavier und das Clavichord. Das letztere Instrument wird selbstverständlich nur sehr selten gespielt und somit verkleinert sich auch hier die Zahl der infragekommenden Musiker stark. Eine andere Sache ist, dass ich selbst (solange meine Hände es mir noch ermöglichen) meine Kompositionen aufführe und daher die entsprechenden Stimmen immer für mich geschrieben sind.

Patrick Beelaar	Piano, Clavichord
Fried Dähn	Cello
Michel Godard	Tuba, Serpent
Herbert Joos	Trompete, Flügelhorn, Alphorn
Frank Kroll	Sopransaxofon, Bassklarinetten
Carlo Rizzo	Tamburin

Bei dieser europäischen Besetzung zolle ich Bachs Orchestrierung Ehre, da alle wichtigen Instrumentengruppen vertreten sind. Das Klavier / Clavichord steht also für das Continuo und den Chor, das Cello für den Streicherapparat, das Sopransaxofon bzw. die Bassklarinetten für Holzblasinstrumente, das Tamburin für die beiden Pauken und Tuba / Serpent und Trompete / Flügelhorn / Alphorn für die Blechbläser, die in der h-Moll Messe besonders kräftig (mit drei Trompeten) besetzt sind.

Darüber hinaus wäre natürlich auch eine Besetzung denkbar gewesen, die dem grundlegenden Kompositionskonzept näher stünde. Dies würde allerdings bedeuten, dass Instrumentalisten aus den jeweiligen Religionen zum Einsatz kämen. Also müsste ich nach

- einem buddhistischen Mönch
- einem hinduistischen Musiker
- einem moslemischen Musiker
- einem jüdischen Musiker
- und einem afrikanischen bzw. südamerikanischen Musiker

Ausschau halten. Natürlich müssten die Musiker mit den religiösen Ritualen ihres Landes bestens vertraut sein und dies würde bedeuten, dass ich die Musiker nur in ihren Heimatländern finden könnte. Hierdurch benötigte ich allerdings nicht nur eine Menge zusätzlicher Zeit, viel mehr müsste ich ja auch die entsprechenden Länder bereisen, mit den Musikern Kontakt aufnehmen und erste Versuche zur musikalischen Kommunikation mit ihnen unternehmen. Schließlich müssten alle Musiker zusammen kommen und man müsste nach einer gemeinsamen musikalischen Sprache suchen, was nach meinen Erfahrungen mit indischen und afrikanischen Musikern nicht sehr leicht ist. Zumal ja nicht ein musikalisches Nebeneinander sondern ein Miteinander gefragt ist.

Es würde also die Reisekosten nicht nur bei der Aufführung enorm belasten. Es würden bereits im Vorfeld größere Summen auf Grund meiner Rechercharbeiten entstehen.

Da es mir derzeitig nicht möglich erscheint, Gelder in diesem Umfang für ein solches Projekt, wenn auch politisch brandaktuell und spannend, freizusetzen, habe ich mich für die Umsetzung mit den mir bekannten (siehe oben) Musikern entschieden.

Selbstverständlich hat sich die oben namentlich genannte Besetzung auch stark auf die Musik ausgewirkt, da sie natürlich viel stärker an der europäischen Konzertmusik orientiert ist als an der Weltmusik.