

Klaus Huber: *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Iesualdi* – Werkbeschreibung des Komponisten

für sechs Singstimmen, Theorbe (Gitarre), Bassethorn (Baßklarinette) (1993–97)

Meine „Lamentationes“ verdanken ihre Entstehung einer Anregung von Rachid Safir. Ihm und seinen „Jeunes Solistes“ ist dieses Werk gewidmet. Als mich Rachid Safir darum bat, die in der katholischen Liturgie der Karwoche gregorianisch gesungenen Klagelieder als „Ergänzung“ zu Gesualdos Responsorien neu zu komponieren, erschreckte mich sein Anliegen, es erschien mir als nahezu unlösbare Herausforderung. Gesualdos monumentales Spätwerk der siebenundzwanzig Responsorien blieb über Jahrhunderte unbeachtet und wurde erst in der Mitte unseres Jahrhunderts wiederentdeckt. Ob das erstaunliche Maß ihrer Nichtbeachtung nur auf die Ablehnung der Katholischen Kirche zurückgeht, die begreifliche Schwierigkeiten hatte, die „musica sacra“ eines Gattenmörders zur Kenntnis zu nehmen, oder ob es sein chromatisch-enharmonischer Spätstil war, der mit der anbrechenden Monodie unverträglich erschien, ist heute schwer zu entscheiden. Beides hat zusammengespielt ...

Meine erste Annäherung an die Aufgabe war 1993 die Komposition der „Lectio Prima“ („De Lamentatione Jeremiae Prophetarum“), die für die gleichen sechs Stimmen, die Gesualdo für die Responsorien verwendet, geschrieben ist: Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Quintus und Bassus. Als ich 1996 die Arbeit an meinen Lamentationes im musikalisch-ethischen Umfeld unseres „erlöschenden“ Jahrtausends wieder aufnahm, hatten sich inzwischen meine Kenntnisse und Arbeitsgrundlagen entscheidend erweitert.

Gesualdos später „stile chromatico“ ist nicht einfach der Verschrobenheit seines Charakters zu verdanken, sondern basiert direkt auf seinen Erfahrungen im „enharmonischen Laboratorium“ am Hofe von Ferrara, wo man sich anschickte, das Problem der enharmonischen Modi der alten Griechen hypothetisch zu behandeln, während es die arabische Musiktheorie längst auf ihre Art gelöst hatte. Gesualdo hatte Zugang zum Archicembalo (cembalo universale), das eine mitteltönige Stimmung mit vierzehn reinen großen Terzen realisierte, also neunzehn Tonhöhen pro Oktave zu Gehör brachte. Die damals avancierten Komponisten trachteten sehnsüchtig danach, endlich den Dreiklang mit reiner Terz in allen möglichen Tonarten zur Verfügung zu haben. Dieses vergessene Instrument hat vor zwanzig Jahren seine Wiedergeburt durch den Organisten und Musikwissenschaftler Harald Vogel erlebt. Ihm verdanke ich die Möglichkeit, daß ich mich an seinem Archicembalo auf neuartige intervallische Dimensionen kreativ einlassen konnte.

Daraus ergab sich ein ganz anderer Umgang mit dem Gesualdo-Modell der Responsorien. Aus deren „spiraliger“ Enharmonik leitete ich, wenn auch indirekt, die Intervallik meiner „Lamentationes“ ab. Die gesamte motivisch-intervallische und damit die harmonische Welt des Werkes bezieht sich auf Gesualdo, mit Ausnahme der in Dritteltönen komponierten Abschnitte der „Lectio Tertia“, in der eine dritteltönig skordatierte tiefe Gitarre von einer Baßklarinette unterstützt wird. Daß die Weiterentwicklung des „stile chromatico“, jener genialen Entdeckung des musikalischen Manierismus, mit Gesualdos Spätwerken senkrecht abbrach, war der Lauf der Geschichte. An diese „Grundlagenforschung“ anknüpfend, versuche ich mit den „Lamentationes sacrae et profanae“ das „Unabgegoltene im Vergangenen“ (Ernst Bloch) aufzugreifen; nicht zuletzt auch, um meine Musik aus der in unserem Jahrhundert total gewordenen Umklammerung durch die Panchromatik zu befreien. Damit will ich keineswegs behaupten, bereits gültige Lösungen gefunden zu haben. Ein Weg ist immerhin eröffnet, den weiterzugehen ich im Sinn habe.

Die Auseinandersetzung mit den Texten der Karfreitagsliturgie hat für mich deren tradierte Formen in Frage gestellt. Die archaischen Klagelieder des Jeremias sind von einer dicken Schicht historischer Patina überdeckt. Nichtsdestoweniger haben sie eine erschreckende Aktualität behalten. Keine einzige ihrer Unheilsaussagen kann heute als überholt gelten. Die gesamte Karfreitagsliturgie, einschließlich der Responsorien, ist von ihnen geradezu durchtränkt. Sie sollten in meiner „Vertonung“ weder formal geglättet werden noch verblaßt erscheinen.

Meine Komposition basiert auf drei Textebenen. Grundlage bildet das Lateinische. Alle Aussagen, deren Aktualität ich unterstreichen wollte, habe ich zusätzlich in französischer Übersetzung, der Sprache der Interpreten, komponiert. In sie eingelassen ist die zeitgenössische Ebene. Bruchstücke aus Texten von Ernesto Cardenal und Mahmud Doulatabadi stehen neben eigenen Textfragmenten, die die Klagelieder infiltrieren und in ihrer Aktualität schärfen.

Die Buchstaben der tradierten Verszählung bei Jeremias habe ich hebräisch belassen. Damit knüpfe ich direkt an zwei herausragende Klagelieder-Kompositionen des zwanzigsten Jahrhunderts an, an Ernst Kreneks „Lamentationes Jeremiae Prophetae“, während des Zweiten Weltkrieges komponiert, aber erst in den fünfziger Jahren uraufgeführt, und an Igor Strawinskys „Threni“, die ich kurz nach ihrer Uraufführung unter der Leitung des Komponisten in Zürich hörte. Beide Werke haben meine kompositorischen Anfänge wesentlich mitgeprägt. Warum sollte ich mich im Alter nicht dazu bekennen? Ansätze zu einer „diatonischen Zwölftönigkeit“, wie ich sie bei Krenek und dann bei Strawinsky finde, habe ich in enharmonischem Sinne weiterentwickelt.

Klaus Huber