

Kapitel II: Trilogie des instrumentalen Singens

Die drei Kompositionen, in denen Widmann sich die Aufgabe stellt, die Idee des Singens auf ein Orchester zu übertragen, entstanden in den Jahren 2003-2005. Besonders im ersten Fall trug die Formulierung des Kompositionsauftrages wesentlich zur Wahl des Themas bei. Im Jahr 2002 entwarf Jonathan Nott, der damals seit gut zwei Jahren Chefdirigent der Bamberger Symphoniker war, ein anspruchsvolles Projekt: Eine Einspielung aller Symphonien von Franz Schubert sollte in Dialog treten mit neuen Werken, die sich ausdrücklich auf Schubert beziehen. Nott vergab neun Kompositionsaufträge, einen davon an Widmann.¹ So entstand *Lied für Orchester*, dessen Erstfassung am 10. Dezember 2003 in Bamberg uraufgeführt wurde; die Tonaufnahme erschien 2005 in "Schubert Dialog" (Tudor CD 7132). Sechs Jahre später überarbeitete Widmann das Werk und nahm dabei einige entscheidende Kürzungen vor. Die Premiere der revidierten Fassung erklang am 23. April 2010 in London, gespielt vom BBC Symphony Orchestra unter Lawrence Renes.

Chor für Orchester, das zweite Werk dessen, was Widmann mittlerweile als Trilogie ansah, entstand als Auftragswerk der ROC Berlin für deren Jubiläumskonzert am 15. Februar 2004. Die Uraufführung in der Berliner Philharmonie spielte das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin unter Kent Nagano.

In der 2005 komponierten *Messe für großes Orchester* übernehmen die Instrumente schließlich nicht nur das Singen, sondern alle Aufgaben, die sonst auf Soli, Chor, Orgel und Orchester verteilt sind. Das Werk wurde am 5. Juni 2005 in München durch die Auftraggeber, die Münchner Philharmoniker unter Christian Thielemann, uraufgeführt und 2011 von der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern unter Christoph Poppen auf CD eingespielt ("Elegie", ECM New Series 2110).

¹Die so entstandenen zeitgenössischen Kompositionen sind: Luciano Berio: *Rendering per Orchestra*, Hans Werner Henze: "Der Erbkönig", Orchesterfantasie aus *Le Fils de l'air*, Bruno Mantovani: *Mit Ausdruck* für Bassklarinette und Orchester, Aribert Reimann: *Metamorphosen über ein Menuett von Schubert* für 10 Instrumente, Wolfgang Rihm: *Erscheinung*, Skizze über Schubert für 9 Streicher und Klavier ad libitum, Dieter Schnebel: *Schubert-Phantasie* für geteiltes großes Orchester, Kurt Schwertsik: *Epilog zu "Rosamunde"* op. 33, Jörg Widmann: *Lied für Orchester* und Hans Zender: *Schubert-Chöre 1-4*.

Lied für Orchester

Die Komposition, die den Ausgangspunkt dieser Trilogie bildet, verhält sich komplementär zu den im vorangehenden Kapitel behandelten Werken: Dort deutet Widmann poetische Inhalte mit nonvokalen Mitteln aus, hier erforscht er die Eigenheiten des liedhaften Singens selbst unter Auslassung der Semantik.

Der Kompositionsauftrag gab den Bezug zu Schubert vor; Widmann wählte dessen Liedschaffen als Anknüpfungspunkt. Dieses ist in vieler Hinsicht einmalig, wie u.a. die 1999 vom Label Naxos initiierte, ehrgeizige CD-Reihe beweist, die alle Schubert-Lieder enthalten will. Der Abschluss des Projektes war für 2005 angesetzt, doch erst im März 2010 erschien die letzte Aufnahme, nachdem die enge Zusammenarbeit der Verantwortlichen mit den Autoren der neuen Schubert-Gesamtausgabe ergeben hatte, dass Schubert der Nachwelt trotz seines frühen Todes mit 31 Jahren über 700 Lieder hinterlassen hat. Eines der frühesten, der vom 13-jährigen Schubert komponierte „Gesang in C“ (D1a), ist ohne Worte überliefert; konsequenterweise erscheint es in der Naxos-Reihe nicht mit einem der vielen später hinzugefügten Texte, sondern mit einem Cellisten (Daniel Groscurin) als wortlosem ‚Sänger‘. Dessen Singen ohne Worte vermittelt einen Eindruck davon, was Schuberts Liedgut rein musikalisch charakterisiert.

Wichtige schubertsche Charakteristika wie die zwischen Sänger und Hörern erzeugte Intimität und die Andeutung einer szenischen Darbietung verdanken sich vor allem dem soziokulturellen Kontext. Zu Schuberts Zeit waren Lieder kein Gegenstand der öffentlichen Musikkultur; sie wurden im privaten Kreis gesungen oder in Hauskonzerten vorgetragen. Musiker wie Hörer entstammten dem Bürgertum, das sich eine sehr aktive private Kultursphäre geschaffen hatte, in der man anspruchsvoll musizierte, sang, Gedichte rezitierte oder Theater spielte. Diesem Bedürfnis kamen Dichter und Komponisten mit Werken entgegen, die häufig weit über den Anlass ihrer Entstehung hinaus wirkten.

Liedkompositionen, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt hatten, genügten diesen gehobenen Ansprüchen nicht mehr; man erwartete Komplexeres als eine Homophonie, in der die Melodie allein dominiert, während eine untergeordnete Begleitung lediglich stützt oder füllt. Schubert schuf Lieder, in der auch sekundäre Stimmen an der musikalischen Aussage Teil haben. Die oft rhythmisch geprägte Motivik der Singstimme wird vom Klavier nicht nur in Vor-, Zwischen- und Nachspiel, sondern häufig auch innerhalb einzelner Phrasen imitiert oder ergänzt. Insbesondere in seinen frühen Liedern bevorzugt Schubert die

durchkomponierte Form und passt musikalische Wendungen punktgenau den im Text evozierten Situationen und Gefühlshaltungen an. Doch auch in seinen Strophenliedern setzt er voraus, dass der Sänger oder die Sängerin dieselbe Melodie der jeweiligen Stimmung entsprechend mit ganz verschiedenem Ausdruck vorträgt.

Diese Nuancen des musikalischen Satzes und die für Schubert charakteristische lyrische Emphase des Tonfalls inspirieren Widmanns *Lied für Orchester*. Entsprechend ist die Intervallstruktur seiner melodischen Linien meist diatonisch. Die vorherrschenden Sekundschritte werden durch reine Quarten, Quinten oder (seltener) Terzen unterbrochen. Allerdings wechselt das diatonische Aggregat im Übergang von einer motivischen Figur zur nächsten, so dass der Eindruck, die Musik ankere in einer bestimmten Tonart, sich stets sofort wieder verflüchtigt. Die Orchesterbesetzung ist die des frühen 19. Jahrhunderts, gefärbt einzig durch drei mit dem Kontrabassbogen zu streichende Schlaginstrumente – Vibraphon, Crotales und tiefes Becken – sowie ein Akkordeon.

Der Gesang beginnt in einem Horn. Ein zweites übernimmt, indem es zum Abschlusston der ersten solistischen Teilphrase fast unhörbar einsetzt und so eine nahtlose Weiterführung des melodischen Flusses ermöglicht, bei der das Atmen des 'Sängers' lange hinausgezögert wird. Wenn sich später zwei Hörner vereinen, fügen sich ihre Linien oft zu den typischen Horngängen (vgl. den Beginn der zweiten Zeile im Notenbeispiel) und evozieren damit das mit dieser musiksemiotischen Figur verknüpfte 'ländliche' Ambiente:

NOTENBEISPIEL 14: Der Beginn des Gesangs in den Hörnern

Hörner (gestopft)

Einfach (♩ = 72)

ppp sempre, ma espr.

1

2

3

4

sfz in p ppp sub.

mf ppp

sfz in p ppp sub.

ppp sempre

ppp

mp

Wie schon der Eröffnungsabschnitt zeigt, wird das in ruhigen Achteln schwingende Metrum von untereinander verwandten Rhythmen bestimmt, in deren Kern zwei 3/8-Figuren stehen: die punktierte Dreitongruppe, wahlweise mit synkopischen Verlängerungen des Anfangs- oder Endtones,

sowie der synkopisch endende Dreitongang.

Diese Rhythmen (in abwechselnd fallenden und steigenden Sekunden) sowie die charakteristischen Horngänge beherrschen die ersten 25 Takte des Liedes; später treten vor allem die nicht punktierte und die synkopisch punktierte 3/8-Gruppe hinzu. Klangliche Besonderheit des Eröffnungsabschnitts ist ein dreimal mit dem Kontrabassbogen am Rand des Beckens gestrichener Ton.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes fällt die Rolle der Singstimme immer wieder den Blasinstrumenten zu, die meist solistisch bzw. unisono verlaufen, aber auch in einfachen Parallelen oder ausnahmsweise in ange-deuteter Polyphonie – Letzteres vor allem in den drei Trompeten oder den drei Posaunen – geführt sind. Die Streicher beschränken sich über lange Strecken auf eine begleitende Rolle, verdoppeln zudem einzelne der von Bläsern getragenen Konturen und führen einige motivische Komponenten auch selbständig ein oder weiter. Damit bilden sie nach, was seit Schubert in zahlreichen Liedern die Rolle des Klaviers ist.

Zwei weitere Motiv-Verknüpfungen, die in dieser Komposition die Funktion von Themen übernehmen, sind ebenfalls aus den oben gezeigten Rhythmen entwickelt oder mit diesen eng verwandt und zudem durch lange Liegeklänge in den übrigen Instrumenten gekennzeichnet. Im einen Fall erhebt sich über einem dominantisch wirkenden Akkord aus verschränkten Quartan und Quinten im tiefen Register aller nicht thematisch beteiligten Bläser und Streicher eine Violinkontur, die anschließend von den Flöten aufgegriffen wird und dort aufblüht:

NOTENBEISPIEL 15: Thematische Motivkette über einem Liegeklang

Violinen

Flöten,
Oboen,
Klarin.,
Hörner

Pos. +
tiefe
Streicher

25 9 8 + 3 Flöten

pp mp espr. ben cantando (< >) mf (< >) etc.

Im Übergang zum nächsten thematischen Komplex besticht eine Kantilene, in der Widmann aus einer eintaktigen Figur eine Klangfarbenmelodie spinnst:

NOTENBEISPIEL 16: Klangfarbenmelodie aus synkopisch punktierten Mordenten

gehört als vielfarbige Linie

Der zweite große thematische Komplex entfaltet sich unter einem über 16 langsame Takte gehaltenen hohen Ton aller Violinen – einem Ton, der mit seinem wiederholten Rückzug auf *non vibrato* an den ausgedehnten Flageolet-Ton zu Beginn von Mahlers 1. Sinfonie erinnert. Erst allmählich schält sich die Gestalt einer sequenzierten Viertonkurve heraus; diese gewinnt durch Punktierung an rhythmischer Prägnanz und durch *crescendo accelerando* an Intensität (“aufblühen” . . . “Mit Schwung”). Die Fortspinnung mit einem kleinen Aufstieg bricht in den bisher dominierenden Instrumenten zusammen mit dem mahlerschen Diskantorgelpunkt ab, wird jedoch von Flöten und Oboen schwelgend weitergeführt und führt schließlich das ganze Orchester in romantischer Klangseligkeit zusammen.

NOTENBEISPIEL 17: Thematische Entwicklung unter einem Diskantorgelpunkt

wieder fließend (♩ = 50) *ritard. poco a poco (immer verlorenere)*
 106 *p < mf* *mp dim. poco a poco, vibr. hin zu non vibrato* *pppp*

Mit Schwung (♩ = 76)
 116 *mf* *ff vibr., molto espr.*

*diese Phrase erscheint hier enharmonisch vereinfacht

Insgesamt überspannt dieser thematische Komplex 60 Takte. Bei einem Blick über die Grenzen der vorliegenden Partitur hinaus erweist sich, dass der Abschnitt zwei Besonderheiten aufweist: Zum einen hat Widmann, wie bereits erwähnt, die 60 Takte in seinem Orchesterwerk *Teufel Amor* zitiert;² zum anderen war der Abschnitt in der Erstfassung des Werkes, die der CD-Einspielung durch die Bamberger Sinfoniker zugrunde liegt, umgeben von den längsten jener Passagen, die der Komponist im Zuge seiner Revision eliminiert oder radikal gekürzt hat.³ Bei dem, was dem Rotstift zum Opfer fiel, handelt es sich bezeichnenderweise um Musik, bei der das liedhafte 'Singen' eher zu kurz kam. Mit den acht dem Abschnitt vorausgehenden Takten, die in der Endfassung ganz entfallen, entfernt Widmann eine wie erstarrt wirkende Spärlichkeit eines unbegleiteten Violinen-/Akkordeon-Unisonos in der 4-gestrichenen Oktave; die 'Lautenbegleitung' der hohen Streicher dagegen, die zwar "stockend, zögernd" klingen soll, jedoch die 'Inszenierung' von Sänger und Begleitung unterstreicht, lässt er einschließlich der in das *ppp* einbrechenden *ffffz*-Akzente der Bässe stehen. Im Anschluss an den Abschnitt kürzt Widmann 20 der zuvor 31 durch Violin-Flageolets bestimmten Takte. Statt ihrer führt nur noch eine vom gestrichenen Vibraphon und Becken skandierte solistische Akkordeonkontur zu einem *con tutta la forza subito* einbrechenden *ffff*-Akkord, der somit die *ffffz*-Akzente der Bässe aus den Vorbereitungstakten rahmenartig aufgreift. Als Resultat dieser Kürzungen steht die zitierte Passage nun genau im Zentrum des *Liedes*.⁴

Nach einem Kontrastteil, der mit melodischen Beiträgen der Posaunen und tiefen Streicher beginnt, ein Horn über grummelnden Bässen zu einer Art Wolfsgeheul auffordert und in einer abgründigen Kontrafagottkantilene endet, kehren im letzten Drittel des Werkes die thematischen Komponenten einschließlich der wiederholt eingeschobenen Horngänge in einer zwischen Verarbeitung und Reprise angesiedelten Verschränkung größerer und kleinerer Fragmente wieder. Der mahlersche Diskantorgelpunkt setzt sich hier bis in die Coda fort, die (ebenfalls gekürzt) den Weg von *molto adagio* zu *senza tempo* zurücklegt und mit einer in größter Höhe 'gesungenen' letzten Klangfarbenmelodie schließt: *g'''-fis'''-e'''-d'''*, *a'''-h'''-cis'''-es'''*.

²Vgl. dazu das erste Kapitel dieses Buches, insbesondere S. 60.

³Die Urfassung (U) wurde zugunsten der Endfassung (E) vor allem an vier Stellen geändert: Kürzung 8 Takte (U = T. 92 mit Auftakt bis T. 99 entfällt); Kürzung/Änderung 31 Takte (U = T. 163-193 wird E = T. 156-161); Kürzung 4 Takte (U = T. 221-225 wird E = T. 189); Kürzung/Änderung (E = T. 245 Basscluster verdoppelt; U = T. 286-299 wird E = T. 250-252).

⁴Der Abschnitt beginnt nach 95 Takten; nach seinem Ende folgen noch 98 Takte.

Chor für Orchester

Am Wochenende des 14./15. Februar 2004 feierte die ROC Berlin – ein Zusammenschluss der Rundfunkorchester und -chöre der deutschen Hauptstadt⁵ – ihren 10. Geburtstag mit zwei Konzerten, die “unter der gemeinsamen konzeptionellen Idee des Chors als einer Instanz, in der die Vielen wie mit einer Stimme sich äußern” standen.⁶ Neben Vokalwerken von J. S. Bach, Mendelssohn, Bruckner, Vaughan Williams, Frank Martin und Schönberg sowie Orffs deftiger *Carmina burana* erklangen drei zeitgenössische Werke: die Celan-Vertonung *Nachklänge* des schwedischen Komponisten Robert Heppener aus dem Jahr 1977, Hans Schanderls 2003 komponiertes *Meerwunder* nach Gedichten von Gertrud Kolmar sowie, als einziges nonvokales Werk, die Uraufführung von Jörg Widmanns *Chor für Orchester*, einem für diesen Anlass entstandenen Auftragswerk der ROC Berlin, gespielt vom Deutschen Symphonie-Orchester unter Kent Nagano. In seinem Werkkommentar schreibt Widmann:

Bereits mein vorangegangenes Stück *Lied für Orchester* beschäftigt sich mit dem instrumentalen Singen. Hier nun wird die Einzelstimme ins Riesenhafte vergrößert, das gesamte Orchester wird zu einem singenden und sprechenden Körper, einem Chor. “Chor” ist ja nicht private Befindlichkeit eines Einzelnen, sondern hundertfache Affirmation, (An-)Klage, Glücksgeschrei, also potenzierte Energie. Das bedarf drastischer musikalischer Mittel. Mein Chor kommentiert nie, er durchlebt selbst. Er spricht über weite Strecken mit einer Stimme im Wortsinne: Ausgangssituation ist die Einstimmigkeit, auch wenn diese von einer einsamen Stimme bis ins Tutti anwachsen kann. Diesen Passagen werden als quasi objektive Orientierungspfeiler riesige Akkordblöcke gegenübergestellt.

Wie der vorletzte Satz dieses Kommentars andeutet, ist Widmann an genuin ‘chorischen’ Elementen weniger interessiert als an der klanglichen Variabilität der einstimmigen Linie. Um die Fülle möglicher Schattierungen auszuloten, stellt er den Bläsern und Streichern als weitere melodisch agierende Instrumente das fast durchgängig beteiligte Akkordeon, zwei nur im ersten Abschnitt für Einzeltöne mit dem Kontrabassbogen gestrichene

⁵Zur ROC Berlin GmbH gehören das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, der Rundfunkchor Berlin und der RIAS-Kammerchor.

⁶Wolfgang Fuhrmann in seiner in der *Berliner Zeitung* vom 17.2.2004 erschienenen Kritik “Haferschleim und Zentrifuge: Zum Abschluss des Festes der Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH”.

Mitglieder der Schlagzeugfamilie (Vibraphon und Crotales) sowie eine den Rahmen des Werkes bestimmende hohe Ferntrompete zur Seite.⁷ Die Kombination dieser ungewöhnlicheren Klangfarben charakterisiert insbesondere Anfang und Ende des Stückes: Die zunehmend größere Intervalle überbrückenden Gesten des unsichtbar hinter der Bühne ertönenden Instrumentes werden zuerst durch das gestrichene Vibraphon oder das Akkordeon, später auch durch Violinflageoletts verlängert. Schließlich interagiert das Ferninstrument mit anderen Instrumenten, bis es in T. 71, kurz nach der momentanen Emanzipation einer Zweitstimme und dem ersten Erklängen der einzigen Begleitharmonie des Werkes (eines b-Moll-Nonakkordes), ganz aussetzt. Erst wenn in der Schlussphrase ein Echo der Eröffnung ertönt, verschränkt sich die Ferntrompete noch einmal mit dem Akkordeon.

NOTENBEISPIEL 18: Die Ferntrompete mit Farbschattierungs-Verlängerungen

Hohe Ferntrompete

Vibraphon (gestrichen)

Akkordeon

358

senza misura
so lange wie möglich

con sord.

Andere Effekte in den langen Unisono-Passagen des Stückes⁸ scheinen augenzwinkernd den eher unbeabsichtigten Eigenheiten einstimmigen Chorsingens nachzuspüren. Hierzu gehört die Aufspaltung eines Tones in den chromatischen Dreitoncluster mit oberem und unterem Nachbarton, die

⁷Eine Ossia-Variante verteilt die Kontur auf eine Ferntrompete und eine Fernboe.

⁸Mehr als ein Drittel des 21-minütigen Werkes kann als einstimmig klassifiziert werden oder zumindest, in Abwesenheit von Begleit- oder Zweitstimmen, als aus der konzeptionellen Einstimmigkeit abgeleitet; vgl. T. 1-50, 85-91, 100-120, 126-142, 175-189, 202-216 und 358-367.

Intonation einzelner Töne um einen Viertelton zu hoch oder zu tief und die rhythmisch asynchrone Melodiefortschreitung, die zu kurzzeitigen 'Schein-Engführungen' in benachbarten Stimmen oder zu einer vertikalen Kumulation der Melodietöne führt.⁹ Diese in zeitgenössischen Instrumentalwerken recht geläufigen Techniken wirken als Reflexion über das Singen im Chor zwar schelmisch, bereichern jedoch das Spektrum der Klangvarianten.

Mit überhöht antiphonalen Effekten bezaubern zwei Stellen, die durch ganz wenige, kettenartig durch zahlreiche Instrumente weitergereichte Töne bestimmt sind. So erleben Hörer über dem bereits erwähnten b-Moll-Nonakkord eine Minute lang ausschließlich die den Bühnenraum mit mächtigen dynamischen Ausschlägen durchwandernde Quintenschichtung aus *a''*, *e'''* und *h'''*, später 45 Sekunden lang (diesmal ohne stützenden Akkord) die ähnlich mäandernden Töne *Es'*, *G* und *a*.¹⁰

Andere Aspekte der Komposition führen dagegen weit über das hinaus, was selbst geübteste Sänger leisten könnten. Das betrifft zunächst den Tonumfang, der vom *a* unter Subkontra-*c* (dem tiefsten Ton des Klaviers, den auch Kontrafagott und Tuba einige Male berühren), bis zur viergestrichenen Oktave der Piccoloflöte und der Violinflageoletts reicht. Ebenfalls von Chorsängern kaum auszuführen wäre die Durchbrechung der Kantilenen mit extrem großen Intervallsprüngen, wobei insbesondere die Verwendung des mathematischen Vielfachen der Oktave auffällt – so im Notenbeispiel die oktavierten Tritoni ($1\frac{1}{2}$ Oktaven) *d''-gis*, *a-es''* und *g-cis''* sowie die zweifach oktavierte große Terz ($2\frac{1}{3}$ -Oktaven) *h''-g*:

NOTENBEISPIEL 19: Melodische Phrase mit exzentrischen Spreizungen

175 Tempo I sub.

(Unisono: alle Vl I+II/Vla/Vc, segmentweise mit Klar./Fag./Klavier, Fl./Ob./Trp., oder Hr/Akkordeon)

⁹Letzteres ist besonders eindrücklich in T. 129-148: Während die Piccoloflöte eine ausdrucksvolle Kontur 'singt', wird jeder ihrer längeren Töne von hohen Holzbläsern oder (als Flageolett) von einzelnen Streicherpulten verdoppelt und anschließend verlängert. So entsteht aus der Melodie im Laufe von 20 Takten ein leise schwirrender 10-töniger Klang.

¹⁰Vgl. T. 66-77 (knapp 5 Minuten nach Beginn) und T. 190-201 (knapp 10 Minuten vor Ende des Werkes). In beiden Fällen mündet das antiphonale Wandern der wenigen Töne in eine neue Unisono-Kontur.

Überraschend für die Vorstellung vom gemeinsamen Singen ist zuletzt auch eine kurze, stark geräuschhafte Passage. In T. 307-320 werden die unzusammenhängenden *fffff*- und *sffffz*-Akzente der Streicher und Bläser von einem wahren Feuerwerk an zusätzlichen Klängen und Geräuschen überlagert, die in jedem Instrument *con tutta la forza* markiert sind: Ein ganztaktiger Pfiff der Trillerpfeife begleitet ein hohes Xylophontremolo sowie ein über die ganze Tastatur abwärts zielendes Martellato-Glissando des Klaviers, das im Folgetakt von zwei Woodblock-Sets wild wiederholend imitiert wird. Dröhnende Anschläge des tiefsten Klaviertones stoßen hier einen Bogenstangenschlag-Akkord der Kontrabässe, dort einen doppelten Paukenwirbel mit abschließendem Tamborim-Ausbruch an. Dazwischen erklingen die Becken und das Tamtam, aber auch Geräusche, die auf oder mit den normalerweise nicht musikalisch aktiven Körperteilen des Flügels erzeugt werden: Einmal soll der Pianist – der bisher nur selten und ausnahmslos in extremen Lagen gespielt hat – “den Klavierdeckel sehr stark nach oben schlagen”, dreimal mit der Unterseite eines Messergriffes rechts im Inneren des Instrumentes auf den Gusseisenrahmen schlagen, und zum Schluss der Passage ist sogar ein “Messerglissando” vorgesehen, auszuführen “vom höchsten bis zum tiefsten Punkt im unteren Saitenkasten”.

Mit diesem sehr materiellen Lärm schleudert das Schlagzeug den letzten Abschnitt quasi gewaltsam heraus. Das “Cantabile, quasi una ciaccona” beginnt als ein sattes, vielstimmig kantables Zusammenspiel aller Streicher und Bläser. Ausgangsdynamik (*fff*, “breit aussingen”) und volle Besetzung werden über acht Takte beibehalten; dann beginnt ein langes Diminuendo, in dessen Verlauf immer mehr Spieler – von den höchsten und tiefsten zur Mittellage hin – aussetzen, bis nur noch ein verdoppeltes, schließlich ein einfaches Streichquartett übrigbleibt.¹¹ Das *c* der als Letzte verklingenden Solo-Violine übernimmt die hinter der Bühne spielende Ferntrompete, um daraus im Zusammenspiel mit dem Akkordeon das schon erwähnte Echo ihrer Eröffnungssphrase zu entwickeln.

Als Klangstudie ist dieser *Chor für Orchester* höchst raffiniert; Hörern jedoch bietet die auf Strukturmomente (jenseits der Rahmenphrase) und prägnante melodische Einheiten (jenseits eines kurzen Choralanklages) verzichtende Entwicklung wenig Orientierungshilfe.

¹¹ Es setzen aus: Fl.1-3 (T. 331₁), Kfg./Tuba (T. 332₂), Ob.1-3 (T. 332₃), Klar.3 (T. 333₃), Bässe (T. 334), Vl.I Pult 7 + 8 (T. 335), Vl.II Pult 6 + 7/Vla. Pult 5 + 6 (T. 336), Trp. 1-3/Vl.I, Pult 5 + 6/Vc. Pult 4 + 5 (T. 337), Fg.2 /Vl.II Pult 5 (T. 338), Pos. 1-3/Vla. Pult 4 (T. 339), Vc. Pult 3 (T. 340), Vl.I + II Pult 3 + 4/Vla. Pult 3 (T. 341), Klar. 1 + 2 (T. 342), Bkl./Fg.1 sowie Vl.I + II/Vla./Vc. Pult 2 (T. 343), Hr.1-4 (T. 344₃), Vl.I + II/Vla./Vc. zweite Spieler (T. 346), letztes Cello (T. 349), letzte Viola (T. 355), letzte Soloviolenen (T. 359 bzw. 360).

Messe für großes Orchester

Der letzte Teil von Widmanns Trilogie des instrumentalen Singens ist mit gut 40 Minuten Spieldauer annähernd so umfangreich wie die beiden vorangehenden Teile zusammen. Das Orchester ist verstärkt und mit in *Lied* und *Chor* nicht beteiligten Instrumentalfarben angereichert.¹² Zudem steht den beiden einsätzigen Werken hier ein zwar durchkomponierter, doch gegliederter Ablauf mit zwölf Segmenten gegenüber, der durch die Struktur der traditionellen Liturgie vorgegeben ist:

Kyrie: Introitus und Monodia (Sequenza a 1 voce)
 Interludium I
 Contrapunctus I
 Interludium II
 Contrapunctus II
 Interludium III
 Gloria: Antiphon (Echo-Choral) und Contrapunctus III
 Crucifixus
 Et Resurrexit: Contrapunctus IV und Exodus

Das inhaltlich linear angelegte Werk ist von zwei Rahmen eingefasst, die in direktem Bezug zu *Chor*, dem zweiten Teil der Trilogie, stehen. Auf der klanglichen Ebene sorgt für diesen Rundungseffekt die leise hinter der Bühne gespielte Ferntrompete, die hier nur zweimal, und zwar an exakt symmetrischen Stellen, erklingt: als Eröffnung der „Monodia“ (vom 59. Takt an) und zu Beginn des „Et Resurrexit“ (bis zum 59. Takt vor Ende der 644 Takte umfassenden Komposition). Der zweite Rahmen umschließt den ersten. Dem frühen Ferntrompete-Einsatz geht ein 38-taktiges Selbstzitat voraus: Der „Cantabile, quasi una ciaccona“ überschriebene Abschnitt (*Messe*, T. 16-53) ist identisch mit *Chor* T. 321-358. Dort geht das lange Diminuendo, in dessen Verlauf eine Instrumentengruppe nach der anderen

¹²Gemeinsam ist den drei Teilen der Trilogie die Ergänzung des Orchesters durch ein melodisch äußerst aktives Akkordeon. Den 10 Holz- und 10 Blechbläsern in *Lied*, die in *Chor* bereits auf 12 + 11 verstärkt und mit Kontrafagott und Tuba in der Tiefe sowie mit einer hinter der Bühne spielenden Ferntrompete ergänzt sind, stehen in der *Messe* 16 Holzbläser (mit Englischhorn und Kontrabassklarinette als Alternativinstrumenten), 13 Blechbläser (einschließlich Ferntrompete und einer vierten Posaune) gegenüber. Die Streicher sind auf 60 und die 4 Pauken der Teile I und II auf 6 erweitert. Die bereits in *Chor* hinzugefügte Verstärkung durch einen Konzertflügel wird in *Messe* übernommen. Für zusätzliche Farben sorgen hier vor allem das Schlagzeug mit vier tiefen Buckelgongs, drei Bronzeplatten, Röhrenglocken, Glockenspiel, Watergong, Gran cassa und zwei sehr hohen Tamborims sowie ein Gitarrist und zwei Harfenisten – drei Spieler, die alternativ auch Bandurria, Stahlsaitengitarre, Akkordzither und zwei spanische Gitarren bedienen.

aussetzt, bis nur noch ein solistisches Streichquartett übrig bleibt, dem abschließenden Einsatz der Ferntrompete voraus.¹³ Eine kurze Wiederaufnahme desselben Zitats, noch vor Beginn des Diminuendo umgebogen und zudem durch hinzugefügtes Schlagzeug intensiviert, füllt in *Messe* gut die Hälfte des “Exodus”-Segmentes und schließt so diesen zweiten Rahmen.¹⁴

Der Fokus musikalischer Thematik allerdings ist weder symmetrisch platziert noch zentriert. Die einzige intervallisch unveränderte thematische Komponente wird zu Beginn der “Monodia” eingeführt und danach in neun unterschiedlich umfangreichen Ausschnitten aufgegriffen. Alle Einsätze sind strukturell, harmonisch oder klanglich hervorgehoben. Mit der Urform tritt aus dem Raum hinter der Bühne ein neues Instrument hinzu; die erste Wiederaufnahme führt (indem die Ferntrompete ihre Linie unmerklich an eine Oboe ‘übergibt’) die Idee der Klangfarbenmelodie ein.

NOTENBEISPIEL 20: Die ersten zwei Auftritte der thematischen Komponente

[59] Monodia (Sequenza a 1 voce)

Die nächsten drei Einsätze sind auf den viertönig chromatischen Themenkopf verkürzt,¹⁵ der fünfte initiiert die ‘Chor’-Passage der Streicher,¹⁶ im sechsten imitieren die Bläser eine Orgelmixtur, gefolgt von zwei fantasievollen Mixtur-Varianten,¹⁷ und der neunte und zehnte Einsatz schließlich erklingt als jeweils erste Gegenstimme in Contrapunctus I und II.

¹³Vgl. dazu oben S. 70. Die ganze 58-taktige “Introduction” wird ihrerseits später in der Oper *Babylon* zur Basis des Chores, mit dem die Babylonier ihre Götter um Gnade anflehen.

¹⁴Vgl. *Messe* T. 628-637 (Ende 7½ Takte vor Schluss Werkes) mit *Messe* T. 16-25 (Einsatz 2 x 7½ = 15 Takte nach Beginn).

¹⁵Flöte 2-4: T. 96-97, Horn 1: T. 113-114, Vibraphon/Violinen/Akkordeon T. 115-118.

¹⁶Violinen/Viola/Violoncello: T. 119-124.

¹⁷Die erste Version einer Orgelkontur mit “silberner Klangkrone”, d.h. mit Oktave und Quint, erklingt in T. 142-145 (Klarinetten 1, 3 + 4). Die Mixtur mit “goldener Klangkrone”, in der die gespielte Orgelkontur außerdem durch eine Terzparallele gefärbt klingt, erhält bei Widmann im einen Fall zusätzlich eine 5½ Oktaven höher *pppp* zu spielende Tritonus-Parallele der Piccoloflöte (vgl. T. 154-157 von *C/C/c/g/e'/fis*) und wird im anderen Fall zur Tredezimakkord-Parallele erweitert (vgl. T. 168-170 von *C/c/g/e'/h'/d''/fis*).

Wendet man den Blick vom Material zurück zur Großform der *Messe*, so fallen innerhalb der durch die Überlagerung von liturgisch-inhaltlicher Progression und musikalischer Rahmenbildung definierten Anlage zwei wiederkehrende Satztypen auf. In ihnen stehen sich quasi-dramaturgische und kompositorisch bestimmte Gattungen gegenüber: Die drei Interludien weisen mit ihrer Bezeichnung auf ihre Funktion als etwas zwischen gewichtige Segmente des Werkes Geschobenes. Widmann unterstreicht dies durch eine radikal alternative Instrumentierung: Die Bläser und Streicher schweigen hier ganz; stattdessen sind diese als Klangstudien entworfenen Segmente von Harfen, Gitarren, Klavier und allerlei Schlagzeug beherrscht, deren Einzelanschläge nirgends zu Linien oder Figuren konvergieren.

Dagegen sind die Monodia (als "Sequenza a 1 voce") und die vier Contrapunctus-Segmente satztechnischen Aufgaben verpflichtet. Widmann komponiert hier eine stete Entwicklung aus zunehmender Stimmenzahl bei abnehmender Komplexität: Die mit Klangfarbenwechseln und der Imitation von Orgelmixturen bunt gefärbte Einstimmigkeit der Monodia präsentiert die Erbarmensrufe des Menschen. In Contrapunctus I wechseln zwei Stimmen zwischen chorischer Besetzung und Klangfarbenduet, wobei eine kanonische Beziehung wiederholt angedeutet, jedoch nie verwirklicht wird (man meint, hier eine musikalisch-theologische Ausdeutung der Unvereinbarkeit von menschlicher und göttlicher Dimension zu hören).¹⁸ In Contrapunctus II beschreibt die nahtlose Komplementärhythmik der drei Stimmen bei sukzessiver Übergabe hoher an tiefere Instrumente einen Abstieg über sechs Oktaven. Contrapunctus III wächst vom mittleren *d* aus in beide Richtungen bis zum 43-stimmigen Satz. Contrapunctus IV schließlich vollzieht mit Ketten gestaffelt gegeneinander verschobener "Seufzer" ein 60-taktiges Crescendo. (Diese drei letztgenannten musikalischen Prozesse können als unterschiedliche Bilder für die Verstörtheit des um Erbarmen flehenden Menschen gehört werden).

Die direkt auf Teile des Ordinariums bezogenen Abschnitte schließlich bestechen einerseits durch eine Instrumentierung, die den traditionell Ausführenden – Gesangssolisten, Chor, Orchester und Orgel – nachspürt, andererseits durch die Andeutung liturgischer Kernsätze, die Widmann durch den Instrumentalstimmen in Klammern unterlegte Texte hervorhebt. Diese Rezitationen beschränken sich interessanterweise nicht streng auf

¹⁸Das "sprechend" gespielte Duett beginnt in Celli und Bässen (später + Bass-/ Kontrabassklarinetten, noch später + Fagott/Kontrafagott); Neubeginn in Posaune 1+2, übergeben an Violinen I+II; Neubeginn in Trompete 1+2; chorisch in Holzbläsern + Violinen/Trompeten + Posaunen + tiefen Streichern; Neubeginn in Piccoloflöten, neu in Akkordeon, übergeben an Flöten 1+2, übergeben an Akkordeon; überlappend einsetzend hohe/tiefe Streicher.

die entsprechend benannten Segmente. So steht schon der Introitus, traditionell ein separater Abschnitt, ganz im Zeichen des “Kyrie eleison”: Sieben kontrapunktisch geführte Stimmen füllen mit der Rezitation dieser Worte das ganze 15-taktige Segment, vierzehn kürzere textbezogene Segmente ertönen in anderen Bläsern und Streichern, von Fagotten und Kontrabässen, Teilen der Bratschen und Celli sowie der Pauke durchgehend “orchestral” begleitet und romantisch volltönend unterstrichen von den vier Buckelgongs, drei Tamtams und drei hängenden Bronzeplatten.

NOTENBEISPIEL 21: Die sieben führenden “Chorstimmen” im Introitus

Kyrie. Introitus (Gemessen schreitend, $\text{♩} = 50$)

The musical score is written for five staves, each representing a different instrument group. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Gemessen schreitend' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The text 'Kyrie eleison' is repeated across the staves, with some parts in German and some in Latin. The staves are labeled as follows: Fl. 1-4, Vl. 1-8, Horn 1+2, Horn 3+4, and Tuba. The text on the staves is: Fl. 1-4: Ky - - - - - ri - - - - - e - - - - - e - le - i - son e - - - - - le - - i - - son!; Vl. 1-8: Ky - ri - e - - - - - ky - ri - - e - - - - - e - lei - son ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - - son!; Horn 1+2: Ky - - - ri - - e e - lei - son ky - ri - e - - - - - lei - - - - - son!; Horn 3+4: Ky - - - ri - - e e - lei - son ky - ri - e - - - - - lei - - - - - son!; Tuba: Ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - - son - - - - - ky - ri - - e - le - i - son e - le - i - son!

Nach Einschub des oben erwähnten Selbstzitats und dem Beginn der “Monodia” mit 77 nicht auf die liturgischen Worte bezogenen Takten folgt in nonvokaler Form der vollständige, dreiteilige Erbarmensruf, am Ende des Abschnitts (unmittelbar vor dem ersten Interludium) ergänzt durch ein weiteres, ins Nichts verklingendes “Kyrie eleison” der Streicher.

Die erste Rezitation der Worte “Gloria in excelsis Deo” geht dem “Gloria. Antiphon (Echo-Choral)” bezeichneten Abschnitt schon am Ende des dritten Interludiums voraus. Dort präsentieren die für diese Segmente typischen, jedoch wenig ‘sängerischen’ Schlag- und Zupfinstrumente die liturgischen Worte antiphonal: tief und klangmächtig rhythmisierte Ausrufe von Klavier, Pauke, Röhrenglocken, Buckelgongs und Bronzeplatten erfahren in Harfen und Gitarre zwei Oktaven höher ein leises Echo.

In einem Gespräch mit der Musikjournalistin Christine Lemke-Matwey, über das diese nach der Uraufführung des Werkes in der *Zeit* berichtete,¹⁹ gestand Widmann seine Probleme mit dem „Gloria“. Wie soll man heute eine pure Affirmation, eine Verherrlichung um des Verherrlichens willen, komponieren? Sein Gott „sei nun einmal nicht der des Herrn Ratzinger“. Diese Gebrochenheit vermittelt sich dem Hörer sehr eindringlich in der ungewöhnlich instrumentierten Vorausnahme des Gloria-Rufes.

Das eigentliche „Gloria“ jedoch beginnt strahlend im sattem *ff-fff* der Blechbläser, unterstrichen mit den Glockeninstrumenten des Schlagzeugs, als wären alle Zweifel überwunden. „Echo“ ist hier nur dynamisch gemeint; die leisen Komponenten bringen nirgends einen Widerhall bereits gehörter melodischer Figuren. Stattdessen erklingt als Ergänzung der *ff*-Darbietung des „Gloria in excelsis“ zunächst ausgerechnet das „Deo“, also der Adressat der Verehrung, in plötzlichem *piano*.²⁰ Dies scheint der ‚Chor‘ bei der dritten Wiederholung der Zeile mit einer Steigerung bis zum *ffff* wettmachen zu wollen, doch hinterfragt eine plötzlich vierteltönig schleichende Linie die Angemessenheit ungetrübter Verherrlichung. Die eigentlichen Echoeinschübe häufen sich erst in einer freien Choralnachbildung der Bläser, wenn der liturgische Text bereits nicht mehr instrumental rezitiert wird.

Auch etwas später, als das schmetternde Blech plötzlich verstummt und leise Klänge der mandolinenähnlichen Bandurria, des Klaviers und der Harfen über einem chromatischen Cluster des Akkordeons kurzfristig in den Vordergrund treten, scheint die Problematik der traditionellen Verherrlichung mitkomponiert. Im Wechsel zwischen den Holzbläsern, die in einstimmigem *piano* („ruhig, friedlich, *vox humana*“) spielen, und den Blechbläsern, die im acht- bis zehnstimmigem *ff* antworten, evoziert die Musik erneut die Unvereinbarkeit der irdischen und der himmlischen Perspektive. Dazu bemerkt der Komponist im bereits zitierten Gespräch mit Lemke-Matwey: „Richtig zur bösen Falle aber und existentiell wird das Ganze mit dem nächsten Vers: Und Friede auf Erden. Wie Worte in Musik setzen, wie besingen, was die Wirklichkeit jeden Tag tausendfach Lügen straft?“ Mit einem erschütternden, in leisen Halbenoten absteigenden „et in terra pax“ der Streicher, beantwortet vom ebenfalls ganz verhaltenen letzten „Gloria in excelsis Deo“ der Holzbläser, erfolgt die Überleitung zum Ausgangston der gewaltigen Expansion im folgenden Abschnitt.

¹⁹„In Gottes Ohr: Ist es heute noch möglich, eine Messe zu schreiben? Der junge Komponist Jörg Widmann bekam den Auftrag von den Münchner Philharmonikern. Protokoll einer Schaffenskrise“, *Die Zeit* 2005/29 (14.7.2005).

²⁰ Vgl. die Posaunen in T. 353-355, gefolgt von Bass- und Kontrabassklarinette in T. 356.

Contrapunctus III beginnt seine Eroberung des Tonraumes beiderseits eines in Oboen und Englischhorn einstimmig präsentierten *cantus firmus*, der fünf Takte lang dem chromatisch kompakten Umfeld ein reines D-Dur entgegenhält. Zeitgleich mit dem sukzessiven Hinzutreten aller anderen (auch der für die Interludien typischen) Instrumente setzt ein kontinuierliches *crescendo accelerando* ein, das nach nur einer Minute in einem 12-tönig gefärbten, hohen *fff*-Akkord gipfelt, als wollte Widmann schon hier einen Vorgeschmack auf den ebenfalls 12-tönig durchwirkten, jedoch satter grundierten Schlussakkord der *Messe* geben.

Hätte das Werk hier geendet, so könnte man dessen Form als eine mit drei polyphonen Formen und drei Klangstudien kontrastierte *Missa brevis* verorten. Doch Widmann verzichtet zwar auf die zwei letzten Teile des Ordinariums, die zweite Verherrlichungs-Akklamation im *Sanctus* und das die Eucharistiefeier begleitende *Agnus Dei*, nicht jedoch auf das *Credo*, das in Auszügen präsent ist, wenn auch deutlich anders behandelt als *Kyrie* und *Gloria* zuvor.

Der kompositorische Strategiewechsel betrifft spürbar gerade das, was dieses so eklatant von der üblichen Besetzung einer Messe abweichende Werk ausmacht: das 'instrumentale Singen'. So zitiert Widmann in den Titeln der aus dem *Credo* abgeleiteten Abschnitte weder das Incipit des liturgischen Wortlautes noch eine der späteren Zeilen, die das "ich glaube" des betenden Menschen bekräftigen. Vielmehr wählt er zwei Aussagen aus der Textmitte, die auf die zentralen Momente der Erlösung verweisen: Kreuzigung und Auferstehung. Die orchestrale Umsetzung dieser Worte geschieht jedoch nicht als syllabische Rezitation, sondern als Ekphrasis – als musikalische Reflexion über einen sprachlich vorgegebenen Inhalt. Die Worte "crucifixus" und "et resurrexit" sind hier keiner Instrumentalstimme unterlegt, wie es bei "Kyrie eleison", "Gloria in excelsis Deo" und sogar der dem Komponisten als Bestandteil der Verherrlichung suspekten Zeile "et in terra pax" der Fall ist, wo die Musik aufmerksamen Hörern durch Rhythmus und Intonation nahelegt, sie erlebten wortloses Singen.

Der *Crucifixus*-Abschnitt ist der abgründigste des Werkes. Dieser Eindruck entsteht auf allen Ebenen: tonlich u.a. durch sinkende Glissandi und einen zunächst über mehr als eine Minute gehaltenen, dann in vierteltönig übereinandergesetzte Akkordflächen übergehenden 11-tönigen Flageolet-Orgelpunkt der Violinen; klanglich durch stark geräuschhafte Spieltechniken, eine brutale Bearbeitung des Klavierkörpers und die gespenstischen Effekte des Watergongs; dynamisch durch abrupte Kontraste von *ppp* und *sffffz*; und emotional nicht zuletzt durch die lautmalerische Dramaturgie

des Abschnittendes mit dem Fall in die Tiefe und die anschließende Reduktion der Musik auf sehr langes, flüsternd-leises Wasserplätschern. Mit ganzen 8 Minuten Spielzeit ist dies der längste ungeteilte Abschnitt der Komposition. Er spricht, drastisch und zunächst auch ohne eine Andeutung möglicher Hoffnung, vom schmerzhaften Tod eines Menschen. Auf die Frage, was diese Messe eigentlich feiert – “eine Messe feiert doch etwas”, hatte Lemke-Matweys beharrt – soll Widmann leise geantwortet haben: “den leidenden Menschen”, ohne dabei offenbar zwischen dem Mann am Kreuz und der *condition humaine* insgesamt zu unterscheiden.

Die musikalische Umsetzung des Glaubenssatzes von der Auferstehung ist wieder anders angelegt. Im Contrapunctus IV, der das *Et Resurrexit* eröffnet, kann man den Beginn mit der klagenden Ferntrompete und der anschließenden 12-taktigen Seufzer-Kette als Beweinung des Gekreuzigten hören (die Aufführungsanweisung verlangt zunehmend ekstatisches Spiel bei gleichbleibendem Tempo). In der zweiten Segmenthälfte scheint das 24-taktige Crescendo schreitender Viertel auf ein ungeheuerliches Ereignis hinzuführen. Ein solches ist jedoch im viel kürzeren Ergänzungsabschnitt nur angedeutet. “Exodus” überschreibt Widmann diese letzte Minute des Werkes. Der Begriff spielt auf die zeitliche Kongruenz des Osterereignisses mit dem Passahfest an und unterstreicht zugleich die Symmetrie der Rahmenabschnitte, indem der Eingang (Introitus) in einem Auszug (Exodus) gespiegelt wird. Denn dieses letzte Segment besteht vor dem abschließenden *crescendo molto ritardando*, also zu mehr als der Hälfte, aus dem bereits erwähnten intensivierten Zitat aus *Chor*. Damit schlägt Widmann den Bogen noch einmal zurück zum *Kyrie*: Auch nach der Auferstehung Christi bedarf die Menschheit weiterhin des himmlischen Erbarmens.

Der von einigen Musikkritikern artikulierten Frage, ob es denn heute noch möglich sei, eine Messe zu komponieren, stellt sich Widmanns Werk, indem es in der wortlosen Eloquenz seiner liturgischen Abschnitte die tradierten Texte zugleich andeutet und in eine transzendente Dimension hebt. Dabei betont die Musik sowohl im dominierenden *Kyrie* als auch in der spärlichen Klanggebung der Interludien die Verlorenheit des Menschen, schafft aber in den insgesamt mehr als ein Drittel der Spielzeit einnehmenden Segmenten polyphon-absoluter Musik²¹ zugleich eine Distanz zum kirchenmusikalischen Thema. So entsteht ein in seiner kompositorischen Intention komplexes, aber gerade damit unserer Zeit gemäßes Werk.

²¹ Auf den nicht-liturgischen Teil der Monodia und die vier Contrapunctus-Segmente entfallen zusammen etwa 16-17 der gut 40 Minuten Spieldauer.

