

PSALMEN OHNE WORTE

Ein instrumentales Zwischenspiel aus
den letzten zwei Jahrhunderten

Harald Schroeter-Wittke

Felix Mendelssohn Bartholdy hat das pianistische Genre »Lieder ohne Worte« populär gemacht, welches in seiner Popularität aber zugleich den Anspruch der absoluten Musik zur Geltung bringt, insofern diese Lieder für ihre Inhalte eben keiner wortreichen Vermittlung mehr bedürfen.¹ Seine Schwester Fanny erwähnt in einem Brief vom 8.12.1828 an Carl Klingemann erstmals diesen Begriff. Das erste Heft op. 19 wurde allerdings in London 1830 noch unter dem Titel »Melodies for the Pianoforte alone« veröffentlicht, erst das zweite Heft op. 30, 1835 veröffentlicht bei Simrock in Bonn, trägt den Titel »Lieder ohne Worte«. Im Umkreis von Mendelssohn begegnet diese Gattung auch bei jungen Komponistinnen, z. B. die Lieder ohne Worte von Delphine von Schauroth (1813–1878) op. 18 (1830) oder von Josephine Lang (1815–1880) op. 35.

In Anlehnung an diese Musikgattung frage ich nach Psalmen ohne Worte, also nach reinen Instrumentalstücken zu Psalmen, die Günter Bader in seinem *Psalterspiel* kurz erwähnt:

»Der instrumentale Psalm unterscheidet sich von vokalen Psalmkompositionen durch vollständige Abwesenheit des Texts. Er schließt, um überhaupt als Psalm identifiziert werden zu können, an Melodien, Formen, Techniken der Psalmvertonungen und des Psalmliedes an, indem er entweder diese für Instrumentalbesetzung transkribiert, oder ihnen, wie häufig bei Improvisationen, einen *cantus firmus* oder ein Motiv entnimmt und sie bearbeitet, oder sich im Sinn der Programmmusik der Aufgabe unterzieht, ohne Rückgriff auf eine als Psalm erkennbare Vorlage den Psalmtext tonmalerisch auszu-deuten, sei es nach einer in ihm enthaltenen Vorstellung, sei es nach dem in ihm zum Ausdruck kommenden Affekt.«²

Bader bezieht sich dabei auf Ludwig Finschers äußerst knappe Beobachtungen zum instrumentalen Psalm in seinem MGG-Artikel Psalm III. Die mehr-

¹ Vgl. dazu W. KONOLD, Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit, Laaber 1996, 256–266.

² G. BADER, Psalterspiel. Skizze einer Theologie des Psalters (HUTh 54), Tübingen 2009, 305 f.

stimmige Psalm-Komposition.¹ Darin findet sich als konkrete Erwähnung nur der 94. Psalm für Orgel von Julius Reubke. Bader hat daher zu Recht Alexander Knaifels »Psalm 50 für Cello solo« als eine Komposition gewürdigt, die sich der dreifachen Kategorisierung Finschers entzieht.

Ich habe in meiner Noten- und CD-Sammlung nach weiteren Psalmen ohne Worte gesucht und präsentiere hier meine Fundstücke ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Bezeichnend scheint mir, dass Psalmen ohne Worte kurz nach dem Lied ohne Worte auftauchen und mit einer Verinnerlichungstendenz zusammengehen, die sich etwa in Robert Schumanns Humoreske op. 20 findet: Dort notiert Schumann im Abschnitt »Hastig - Affretato« in einem eigenen System zwischen oberem und unterem System eine »Innere Stimme (Voce intima)«, die nicht mitgespielt werden soll: »Der Spieler soll hier gleichsam »zwischen den Zeilen« lesen.«² Das ist einerseits ein starker kompositorischer Eingriff in die Autonomie des Pianisten, wenn ihm vorgeschrieben wird, was er sich vorzustellen hat. So stellt sich die Frage, ob und inwiefern diese unhörbare Stimme hörbar wird, Erhöhung findet. Andererseits beschreibt diese Spielanweisung den Vorgang der Lieder oder auch Psalmen ohne Worte ziemlich genau, insofern diese davon leben, dass Erfahrungen mit ihnen anklingen, innere Stimmen zum Klingen gebracht werden. Der instrumentale Psalm ist daher einerseits dadurch bedroht, dass beim Hörenden aufgrund von Erfahrungsarmut oder auch Ahnungslosigkeit nichts mehr anklingen kann. Andererseits eröffnet der instrumentale Psalm aber auch Formen einer musikalischen unio mystica, die die Grenzen des Gesprochenen zu transzendieren vermag.

1. FRANZ LISZT (1811-1886)

Ich beginne mit zwei Werken von Franz Liszt. 1834 entstand die erste Komposition Liszts, die ihn mit einem eigenen Stil ausweist: *Harmonies poétiques et religieuses*. Es handelt sich um ein Klavierstück aufgrund des 1830 publizierten gleichnamigen Gedichtbandes von Alphonse de Lamartine (1790-1869). 1847 komponiert Liszt einen gleichnamigen Zyklus, in dessen endgültiger Fassung von 1853 das Stück von 1834 stark überarbeitet unter dem Titel *Pensées des Morts* erscheint.³ Die verschiedenen Fassungen dieses Stückes

¹ MGG Sachteil 7 (1997), 1876-1897, wobei der instrumentale Psalm nur eine halbe Spalte ausmacht.

² R. SCHUMANN, Klavierwerke IV, Kempff-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Leipzig 1988, 8.

³ Zur verwickelten Werkgeschichte vgl. S. GU, Franz Liszt, Sinzig 2009, 444-452.

stehen jeweils an Wendepunkten der Liszt'schen Biographie. 1834 beginnt die leidenschaftliche Beziehung mit Marie d'Agoult (1805-1876), die 1844 in der Scheidung endet. 1847 wiederum begegnet Liszt seiner zweiten Lebensgefährtin, Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887), die in den 1850er Jahren in Weimar besonders seine Tätigkeit als Komponist fördert. Auch diese Beziehung endet, als Liszt 1865 in Rom als Abbé die niederen Weihen empfängt. Der Unterschied zwischen den Klavierfassungen von 1834 und 1847/1853 besteht insbesondere darin, dass Liszt 1847/1853 ein Psalmzitat (Ps 130,1-2) einbaut, das als liturgische Psalmodie aus der Requiem-Liturgie stammt und welches er über die Sopranstimme notiert: »De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.« Dieses Psalmzitat begegnet etwa in der Mitte dieses ca. 15-minütigen Klavierstückes, das leise klagend, mehrfach unterbrochen von einem Recitativ beginnt, gefolgt von einer aufwühlenden, äußerst virtuosen *agitato assai*-Passage, die in das Psalmzitat mündet. Dieses orientiert sich an der liturgischen Psalmodie, die es auch rhythmisch mit ihren Wechseln von Triolen und Quartolen nachempfiehlt. Von der Dynamik her aber sprengt das Zitat den liturgischen Kontext. In zwei vollen Es-Dur-Bass-Akkorden in beiden Händen dröhnt die Melodie im steten *fortissimo*, bevor sie sich in der Wiederholung im Sopran aus einer *pianissimo*-Terz wieder in einen *fortissimo*-Doppelakkord steigert. Liszt inszeniert eine pianistische Klage, die das Klavier auch als Schlaginstrument nutzt. Nach dem Psalm klingt erneut die Klage vom Anfang an, gefolgt von einem *Adagio cantabile assai*, welches die Psalmtöne in einen anderen Sound transformiert, der das Klavier nicht als Schlagwerk, sondern als Melodieinstrument nutzt und die Klage *espressivo* zur Ruhe kommen lässt. So kommen beide Dimensionen der Musik und des Menschseins als »Inspiration und Perkussion völlig gleichberechtigt« im Liszt'schen Klavierpsalm zusammen.

Dies lässt sich auch in einer weiteren Komposition von Liszt für Klavier und Orchester entdecken: *De Profundis. Psaume instrumental*. Dieses Félicité de Lamennais (1782-1854)⁷ gewidmete Werk, vermutlich zwischen 1834 und 1839 geschrieben, blieb unvollendet, wobei neuere Forschungen gezeigt ha-

⁶ G. BADER, *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalter* (HUTh 33), Tübingen 1996, 199.

⁷ Lamennais versuchte als Priester, Katholizismus mit liberalem Geist und aufklärerischem Gedankengut zusammenzubringen und forderte Religions- und Pressefreiheit sowie eine Trennung von Staat und Kirche, was ihm eine Verurteilung durch Papst Gregor XVI. eintrug. Liszt stand Lamennais in dessen religiösen und politischen Ansichten zeitlebens sehr nahe.

ben, dass nur die letzten zwölf Takte fehlen. So wurde es seit 1989 mehrfach rekonstruiert und auch eingespielt.⁸ Es handelt sich somit um Liszts dritte Komposition für Klavier und Orchester. Auch hier spielt die Psalmodie von Ps 130,1-2 wiederum eine entscheidende Rolle. Der Psalm gerät in diesem über 30 Minuten langen Stück nun aber auch in die Auseinandersetzung zwischen Klavier und Orchester, zwischen Individuum und Welt bzw. Gott. Der 1. Satz »Andante« folgt von Anlage, Struktur und Stimmung ganz dem Klaviersolostück, während der 2. Satz »Allegro moderato« das musikalische Material noch einmal wendet zu einem tänzerischen Stück, das eher Salon als Gottesdienst anklingen lässt. So erobert sich der Psalm in Tanz und Distanz neue Lebenswelten.

2. JULIUS REUBKE (1834–1858)

Julius Reubke war von 1854 bis 1856 Franz Liszts Schüler in Weimar. Der Sohn von Adolf Reubke (1805–1875), einem der wichtigsten deutschen Orgel- und Klavierbauer im 19. Jahrhundert, war früh gesundheitlich angeschlagen und starb mit nur 24 Jahren an Tuberkulose. Zeitgenossen beschreiben ihn als Prototyp des romantischen Musikers, der in seinem hektischen Schaffensdrang ahnen lässt, dass er nur kurz leben würde. Seine Klaviersonate b-moll (1856) ist von Liszts h-moll-Klaviersonate (1854) inspiriert, die als einsätziges Werk das Genre Klaviersonate revolutionierte.⁹ Reubkes Sonate ist thematisch weitaus dichter als ihr Vorbild, harmonisch fortgeschrittener und noch virtuoser. Das gilt noch stärker für seine *Orgelsonate c-moll* von 1857, der er den 94. Psalm als musikalisches Programm zugrunde legt. Bei der Uraufführung durch den Komponisten am 17. Juni 1857 im Merseburger Dom hat er dem Publikum im Programm zu den vier Episoden seiner einsätzigigen Orgelsonate die entsprechenden Psalmverse mit abdrucken lassen:

1. Grave - Larghetto: »Herr Gott, des die Rache ist, erscheine. Erhebe Dich, Du Richter der Welt; vergilt den Hoffärtigen, was sie verdienen« (Ps 94,1-2).
2. Allegro con fuoco: »Herr, wie lange sollen die Gottlosen prahlen? Witwen und Fremdlinge erwürgen sie und töten die Waisen und sagen: der Herr sieht es nicht und der Gott Jacobs achtet es nicht« (Ps 94,3.6-7).

⁸ Vgl. GUT, Franz Liszt (s. Anm. 5), 474 f.

⁹ Vgl. dazu D. KÄMPER, Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin, Darmstadt 1987, 131–150.

3. Adagio: »Wo der Herr mir nicht hülfe, so läge meine Seele schier in der Stille. Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen, aber deine Tröstungen ergötzen meine Seele« (Ps 94,17.19).
4. Allegro: »Aber der Herr ist mein Hort und meine Zuversicht. Er wird ihnen Unrecht vergelten und sie um ihre Bosheit vertilgen« (Ps 94,22-23).¹⁰

Dieses hochkomplexe und virtuose Orgelstück deutscher Romantik geht harmonisch und formal an die Grenzen und zeigt mit seiner Psalmauswahl das Leiden an der »Verwandlung der Welt«¹¹. Romantische Psalmenrezeption lässt hier instrumental auch politische Dimensionen anklingen.

3. NIKOLAI MEDTNER (1880–1951)

Nikolai Karlowitsch Medtner entstammte einer russischen Familie mit deutschen Vorfahren, die vielfältige Verbindungen mit dem musikalischen Leben in Russland vor der Revolution hatte. Medtners Onkel Fjodor Karlowitsch war Orgelprofessor am Moskauer Konservatorium, sein Cousin Alexander Goedicke (1877- 1957) ein namhafter Moskauer Komponist, sein Bruder Alexander ein anerkannter Violinist und Dirigent. Medtner wurde am russischen Heiligabend 1880 (05.01.1880) geboren. Er war zeitlebens eng befreundet mit Sergej Rachmaninow (1873-1943). 1921 verließ er Russland und kam nur noch einmal zurück: 1927 zur Uraufführung seines 2. Klavierkonzertes. Zunächst lebte er in Berlin, ab 1925 im Großraum Paris, von 1935 bis zu seinem Tod 1951 in London. Er war eines der größten pianistischen Talente Russlands, sah sich selbst aber eher als Komponist, dessen Kompositionen fast ausschließlich für das Klavier oft einen weiten Spannungsbogen haben und in einer ungeheuren Weise fließen und atmen, stärker noch als dies bei seinem Freund Rachmaninow der Fall ist, mit dem er in regelmäßigem Austausch stand und der ihn des öfteren finanziell unterstützte. Dabei versteht sich Medtner als Improvisateur mit hoher thematischer und kontrapunktischer Dichte, der mit einer außergewöhnlichen Begabung für weit auslandende Melodik ausgestattet war. Der Grundgestus seiner Kompositionen besteht im Liedhaften. 1903 entwirft er eine »Fantasie für Streichquartett und Klavier

¹⁰ Zit. nach der von Daniel Chorzempa 1976 bei Oxford University Press herausgegebenen Ausgabe.

¹¹ J. OSTERHAMMEL, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

(auf Texte des Evangeliums)¹², die er 1904 »Theurgische oder liturgische Sonata-Fantasie« nennt. Mit dem Begriff »Theurgie« bezieht er sich auf einen zentralen Begriffs des befreundeten symbolischen Dichters und Theoretikers Andrej Belyj (1880-1934), der Medtners erste Kompositionen als »theurgische« charakterisiert hatte. Die Arbeiten an diesem Streichquintett brach Medtner allerdings 1908 ab und nahm sie ca. 35 Jahre später während des Zweiten Weltkriegs nach dem Tod Rachmaninows wieder auf. 1948 beendete er dann diese Komposition, die 1950 in London ohne den an den Folgen eines Herzinfarkts leidenden Komponisten am Klavier uraufgeführt wurde.

»Entsprechend seinem autobiographisch und religiös gefärbten Hintergrund ist das Quintett eine von Medtners persönlichsten Kompositionen. Für ihn selbst bedeutete es die Krönung seines Lebenswerkes. Motivische Selbstzitate aus früheren Kompositionen, das Aufgreifen jugendlicher Skizzen sowie der religiöse Überbau des Quintetts verleihen diesem letzten großformatigen Werk im Schaffen des Komponisten eine Sonderstellung, der Medtner wohl auch dadurch Ausdruck verlieh, dass er auf die Vergabe einer Opusnummer verzichtete. Seiner Frau zufolge hatte Medtner das Quintett (wie Bruckner seine 9. Symphonie) insgeheim Gott gewidmet.«¹³

Im Zentrum des Stückes steht ein relativ kurzer 2. Satz, dessen russische Überschrift über dem einsetzenden Streichquartett Ps 24,11 zitiert: »Um deines Namens willen, Herr, vergib mir meine Schuld, die so groß ist« (Ps 25,11). Das Klavier wiederholt diese Sequenz, gefolgt von einem neuen Einsatz des Streichquartetts mit den Worten: »Wende dich zu mir und sei mir gnädig; denn ich bin einsam und elend« (Ps 25,16). Die Antwort des Klaviers führt dann zu einer spätromantischen musikalischen Metamorphose dieser Psalmmelodie. Der 2. Satz geht *attacca* ins Finale über, das nach den Auskünften seiner Frau Anna ein »Hosianna« darstellt. Dafür könnte sprechen, dass neben der mehrfachen musikalischen Verarbeitung des *Dies irae* auch der 1. Satz schon ein weiteres Bibelzitat enthält, auf das der gesamte 1. Satz zuläuft und welches Medtner in die 1. Violinenstimme handschriftlich einträgt: »Selig seid ihr, die ihr jetzt hungert, denn ihr sollt satt werden. Selig seid ihr, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen« (Lk 6,21). So kann dieses Klavierquintett mit seinem religiösen Dreiklang aus Seligpreisung, Psalmbitte um Sündenvergebung und Hosianna als persönliches Requiem ohne Worte gehört und gelesen werden.

¹² C. KLEMM, Einführung zur Neuausgabe von Medtner, Klavierquintett C dur, in: Revidierter Nachdruck der 1955 beim Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. erschienenen Notenausgabe, Frankfurt/M. 1999, 55.

¹³ Ebd.

4. RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958)

Gegenüber der bisherigen existenziellen Dramatik kommt das Scherzo der 7. Symphonie von Vaughan Williams eher spielerisch daher. Es hat Ps 104,26 zur Überschrift: »There go the ships and there is that Leviathan whom thou hast made to take his pastime therein.« Die *Sinfonia antartica* wurde 1953 uraufgeführt und besteht aus Themen der Musik, die Vaughan Williams für den Film »Scott of the Antarctic« (1948) komponiert hatte, welcher Robert F. Scotts Expedition zum Südpol schildert. Die Scherzomusik untermalt im Film eindrucksvolle Bilder von Walen und Pinguinen und ist der einzige Satz dieser Symphonie, der keine tragischen Momente enthält. Der Witz, mit dem der Schöpfer im Psalm mit dem Leviathan¹⁴ spielt, wird hier so vertont, dass sich darin zugleich menschliches Staunen über die Größe der Natur Bahn bricht.

5. DENES AGAY (1911–2007)

Denes Agays *Psalm* (1959) kommt im ersten Angang unschuldig daher und ist eine Miniatur aus seinem reichhaltigen klavierdidaktischen kompositorischen Schaffen. Der Psalm besteht aus einer simplen Melodie im Violinschlüssel, gespielt von der linken Hand, und einem leichten Ostinato als Begleitung in der rechten Hand. Beide Stimmen zusammen ergeben jenes »distinctive musical profile«¹⁵, das alle seine Miniaturen charakterisiert, in diesem Fall ein traurig anmutendes Profil. Ich deute Agays Psalm als Klage, die vor allem aus der schmerzhaften, in ihrer Dramatik verblassenden, aber niemals verhallenden Erinnerung schöpft. Agay wurde in Budapest geboren und erwarb schon 1934 einen Dokortitel an der Franz-Liszt-Akademie. 1939 emigrierte er in die USA, seine Eltern wurden in Auschwitz ermordet. 1942 leistete er Militärdienst in der US-Army. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete er als Lehrer, Komponist, Herausgeber sowie als Dirigent und Arrangeur für die

¹⁴ Vgl. dazu I. EBACH, Leviathan und Behemoth. Eine biblische Erinnerung wider die Kolonialisierung der Lebenswelt durch das Prinzip der Zweckrationalität, Paderborn u. a. 1984; C. UEHLINGER, Art. Leviathan, in: K. VAN DER TOORN/B. BECKING/P. W. VAN DER HORST (Hg.), Dictionary of Deities and Demons in the Bible, Leiden u. a. 1999, 511–515; sowie T. KATER, Leviathan, in: M. KLUCHEN/H. KUHLMANN/H. SCHROETER WITTEKE (Hg.), Die besten Nebenrollen. 50 Porträts biblischer Randfiguren, Leipzig 2006, 165–167.

¹⁵ The Joy of the Music of Denes Agay. 24 Piano Solos by one of America's Outstanding Composers/Educators (Easy to Intermediate Levels), Yorktown Music Press New York u. a. 1980, 1.

NBC. Seine mehrbändige Sammlung *The Young Pianist's Library* machte ihn zu einem der bedeutendsten zeitgenössischen Klavierpädagogen. In seinem Psalm spiegeln sich diese Fäden zwischen grausamer Realität und unterhaltender Didaktik »with quiet, gentle motion«¹⁶ wie in einem Brennglas.

6. VIKTOR KALABIS (1923–2006)

Kalabis' *Aleluja (Žalm 150)* ist der 3. Satz einer Komposition für Violine und Klavier, deren 1. Satz von Petr Eben (1929–2007) und deren 2. Satz von Oldřich František Korte (1926–2014) stammt. Diese Stücke der drei tschechischen Komponisten wurden gemeinsam unter dem Titel *Three Old Testament Frescoes* 1993 uraufgeführt. Die drei Kompositionen waren 1991 auf Bitte von Edna Michell, Schülerin und Begleiterin von Yehudi Menuhin, entstanden. Ihre gemeinsame Publikation zeigt *Hiob* von Josef Jíra (1929–2005) im Titelbild.

Eben wählt als Sujet für den 1. Satz »Saul bei der Prophetin in En-Dor«, Korte für den 2. Satz »Elihu contra Hiob«. Für Korte ist Elihu »einzig Erleuchteter der Debatte«, weil er »durch sein Eingreifen den tief erschütterten Hiob zu innerer Umkehr und zur abschließenden Annahme der göttlichen Entscheidung« bringe. Korte erläutert weiter: »Während in der biblischen Vorlage Elihu im ununterbrochenen Monolog auf die einzelnen Repliken Hiobs aus seiner vorangegangenen Polemik mit den Freunden antwortet, transponiert die Reflexion der vorliegenden musikalischen Auffassung diese abschließende Szene der Ereignisse um Hiob in die Dialogform. Die einzelnen Einsätze beider »diskutierender« Akteure werden in der gegebenen Kürzung in zwei abwechselnd konfrontierende Grundformen projiziert. Elihu kommt gegen Hiobs gesteigerte Verzweiflung, aufreizende Vorwürfe und schmerzliche Tragik wiederholt mit seiner tröstenden Ruhe und seiner hellischerisch transzendierenden Sicherheit an und spiegelt damit den positiven Puls der kosmischen Ordnung wider. Und wenn sich die Komposition am Anfang gleich nach Hiobs erstem Anruf des Schöpfers in einen Strom bitterer Fragezeichen hin öffnet, so nimmt sie am Ende bis hin zur letzten Anrufung Form an und klingt – wenn auch mit nicht wegzudenkendem Beigeschmack tragischer Aspekte des Lebens – im Geist des musikalisch paraphrasierten Comenius-Textes aus: »Du, der du sagtest, es werde Licht und es ward Licht – Dein Wille geschehe!«¹⁷

¹⁶ Ebd., 5.

¹⁷ O. F. KORTE, *Elihu kontra Hiob*, Panton International Mainz/Prag 2002, 2 f.

Der 150. Psalm von Viktor Kalabis schließt daran an:

»Der Text aus dem 150. Psalm der Bibel ist sehr bekannt. Es ist die Verherrlichung Gottes. Hallelujah! Wie gerne möchte ich alle Saiten erklingen lassen – zum Gotteslobe ... Meine Musik ist aber ein wenig schüchtern ... Nach dem Holocaust und in diesen Tagen wieder als Zeuge eines vernichtenden nationalistischen Bürgerkrieges in Jugoslawien, stelle ich mir die Frage: »Gott, war und ist das überhaupt nötig?« Es kommt keine Antwort bis jetzt. Und doch singe ich mein schüchternes Hallelujah.«¹⁸

Wie schon bei Reubke, so gerät auch hier der Psalm zu einem ästhetischen Statement mit politischer Klangfarbe.

7. PETR EBEN (1929–2007)

Der eben schon erwähnte Petr Eben gehört zu den meist gespielten zeitgenössischen Orgelkomponisten, hat aber darüber hinaus viele Werke komponiert. Geboren im nordböhmischen Žamberk, dort auch römisch-katholisch getauft, aufgewachsen im südböhmischen Český Krumlov, wurde Eben aufgrund seiner jüdischen Wurzeln als 14-jähriger im KZ Buchenwald interniert. Nach dem Krieg kehrte er in die Tschechoslowakei zurück und begann 1948 an der Prager Akademie für Musik mit dem Studium in den Fächern Klavier, Cello und Orgel. Schon 1955 erhielt er einen musikhistorischen Lehrauftrag an der Prager Karls-Universität. Von 1978 bis 1979 hatte er eine Professur für Komposition am Royal Northern College of Music in Manchester inne. 1990 wurde er Professor für Komposition an der Akademie für aufführende Künste in Prag und Präsident des Prager Frühlings-Festivals,¹⁹ für das er 2004 das Stück komponierte: *Universi. Ein liturgischer Satz für Klavier*. Ihm liegt das gregorianische Graduale des 1. Adventssonntags Ps 25,3 f. zugrunde, dessen erstes Wort der Titel zitiert und der Komposition damit einen weltumspannenden, ökumenischen, universalen Aspekt gibt: »Universi qui te expectant, non confundentur, Domine. Vias tuas, Domine, notas fac mihi: et semitas tuas edoce me.«²⁰ Eben transponiert den Psalm in heutige Klangwelten. Zunächst wird er mit reichen Harmonien ausgestattet, die zwischen Impressionismus und Jazz changieren. Ein zweiter Teil arbeitet mit dem melismatisch gradierten Vers »Vias tuas, Domine, notas fac mihi«, der von einem lyrischen dritten

¹⁸ V. KALABIS, *Hallelujah (Psalm 150)* op. 74, Panton International Mainz/Prag 2002, 3.

¹⁹ Vgl. K. VONDROVICOVÁ, Petr Eben, Mainz u. a. 2000.

²⁰ P. EBEN, *Universi. Ein liturgischer Satz für Klavier*, Editio Bärenreiter Praha 2004, 4.

Teil kontrastiert wird. Schließlich lässt Eben den Anfang »rapsodico« und »corale« erneut anklingen, bevor er mit einer jubelnden Coda endet.

8. LIONEL ROGG (*1936)

Auch den *Six Versets sur le Psaume 92* (1986-1987)²¹ des Genfer Komponisten und Organisten Lionel Rogg²² liegt eine gregorianische Melodie zugrunde. Die sechs Variationen bringen in sabbatlicher Ruhe die Freude am Lob Gottes zur Geltung, die in Ps 92 als »Psalmlied für den Sabbattag« (Ps 92,1) zur Sprache kommt.

9. LOUIS WEINGARDEN (1943–1989)

Der 1943 in Detroit geborene jüdische Komponist Louis Weingarden, ein Schüler Elliot Carters (1908-2012), gewann 1968 den Prix de Rome. Er starb 1989 in New York an den Folgen seiner AIDS-Erkrankung. Während seines Rom-Aufenthalts entstand 1969 *Triptych. Three Pieces for Piano* »in memory of Danny«²³ – eine avantgardistische Komposition, die Zwölftonverfahren ebenso verwendet wie serielle Elemente und zeitgenössische Anschlagstechniken. Alle drei Sätze sind mit narrativen Einleitungen versehen und beinhalten zentrale biblische Szenen: die Aqedah (Bild I), Psalm 23 (Bild II) und das leere Grab (Bild III).

- I. Lento: »Abraham hears the terrible command with breathless suspension of all feeling: ¶Take your son, your only son, Isaac, whom you love; and sacrifice him as a burnt offering upon the mountain I shall show you.¶ Even the stones and thorns in the roadway resist the ascent.«
- II. Vivace: »David guarding his sheep and, for amusement, taking his harp and composing a spiritual étude: ¶If the Lord be my shepherd, then I lack nothing.«
- III. Largo e Mesto: »Three women make their way through curtains of mist over the hilly path to the sepulcher. This morning they have come to perfume Jesus' body. But a gentle angel illuminates the empty chamber, singing of the sure and tranquil passage: ¶He is not here, for He has gone up.«

²¹ Das Stück wurde von Velin Iliev 1998 auf der CD »Organs in Bulgaria« bei GEGANEW (Sofia) eingespielt.

²² Rogg hat das gesamte Bach'sche Orgelwerk dreifach auf CD eingespielt.

²³ L. WEINGARDEN, *Triptych. Three Pieces for Piano*. Boosey & Hawkes 1974, I.

Die Texte entbehren nicht ironischer Momente. Der 1. Satz mit der Aqedah vertont ein Thema, mit dem viele Juden die Erfahrungen des Holocaust theologisch interpretieren. Da erscheint es nicht von ungefähr, wenn der 2. Satz zu Ps 23 »for amusement« geschrieben ist, als spirituelle Etüde bezeichnet wird und Vers 1 betont mit einem »If« beginnen lässt. Dieser Psalm-Satz, leise, schnell und leicht, hat einerseits etwas Spielerisches, andererseits bricht die Erfahrung des Horrors immer wieder laut aufschreiend in kurzen, plötzlichen Fortissimo-Passagen durch. Das ist auch für den 3. Satz charakteristisch, der gewissermaßen mit dem ursprünglichen Schluss des Markusevangeliums endet, mit einer beunruhigenden Ruhe, die Furcht und Zittern, Angst und Entsetzen nachklingen lässt.

10. RICHARD DANIELPOUR (*1956)

Auch die *Psalms* (1985)²⁴ des New Yorker Komponisten Danielpour mit jüdischen und persischen Vorfahren, der einen ähnlichen Kompositionsstil pflegt wie Weingarten, haben drei Sätze: I. Morning – II. Afternoon – III. Evening. Sie orientieren sich damit am Stundengebet, ohne dass das musikalische Material etwas mit den Psalmodien zu tun hätte. Vielmehr bringen sie mit avantgardistischen Verfahren die Stimmung der einzelnen Horen zur Geltung. Die drei Psalmen sind drei bedeutenden US-amerikanischen Komponisten gewidmet, die für Danielpours Werdegang an der Julliard School of Music maßgeblich geprägt haben: Milton Babbitt (1916–2011), William Schuman (1910–1992) und Vincent Persichetti (1915–1987).

11. MARKKU OUNASKARI (*1967)

SAMULI MIKKONEN (*1973)/PER JØRGENSEN (*1952)

Mein letzter Klangraum entstammt dem zeitgenössischen Jazz und verbindet Psalm mit Schamanismus. Die 2010 bei ECM eingespielte Debüt CD *Kuura: Psalms and Folk Songs* des finnisch-norwegischen Trios beginnt mit einem Raunen aus der Tiefe des Flügels und führt in ferne Welten, auch wenn diese europäisch sind; in einen Bereich, in dem Natur und Gott, Mensch und Religion, Christentum und Schamanismus zusammenklingen. Schon das Co

²⁴ R. DANIELPOUR, *Psalms*. Piano Solo. Duration: ca. 15 minutes. C. F. Peters Corp. New York u. a. 1989.

ver mit seiner Fotografie aus dem Jahre 1899/1900 zeigt dies: Wogulische Männer rudern in zwei Booten und mit ritueller Kleidung bemäntelt über einen stillen See zu einem Opferfest. Die Wogulen, die sich selbst Mansen nennen, sind ein ugrisches Volk nordöstlich des Ural, heute bestehend aus ca. 10.000 Personen. Das Bild ist zeitlich nicht weit entfernt von Strawinskys Frühlingsopfer (*Le Sacre du Printemps*), welches 1913 in Paris uraufgeführt wurde. Und die Musik von Kuára entführt in eine ähnliche Welt, wenn auch mit gänzlich anderen Mitteln.

Kuára entstammt dem udmurtischen Dialekt und bedeutet Klang. Die Stücke dieser CD basieren zum einen auf traditionellen Liedern finnisch-ugrischer Völker, die zumeist vom Aussterben bedroht sind. Die Mansen begeben auf dem Titelbild. Die ca. 500.000 Udmurten sind mit drei Volksliedern vertreten. Sie leben westlich des Uralgebirges zwischen den Flüssen Kama und Wjatka im russischen Föderationskreis Wolga. Erst 1870 wurden sie endgültig christianisiert. Auf der CD erklingt auch ein Volkslied der Wepsen, die nördlich von Karelien in Nordwestrussland leben und gegenwärtig 13.000 Angehörige zählen. Bis zum 11. Jh. waren sie eines der bedeutendsten finno-ugrischen Völker im Nordosten Europas und kontrollierten wichtige Handelswege. Viele Wepsen sind in den Kareliern aufgegangen, die ebenso mit einem Volkslied auf dieser CD vertreten sind. Karelien hat eine wechselvolle Geschichte zwischen den Großmächten Schweden und Russland einerseits und als Teil der finnischen Kultur andererseits. Die finnische Nationaldichtung Kalevala besteht weitgehend aus karelischen Geschichten, Mythen und Sagen. In Karelien kommt all das zur Geltung, für das diese CD steht: Es gibt dort orthodoxe (russisch-orthodoxe ebenso wie finnisch-orthodoxe) und lutherische Christen, und es gibt dort ein lebendiges Bewusstsein von den vorchristlichen Traditionen, die weitgehend im Schamanismus wurzeln.

Neben diesen ethnischen Traditionen kommen fünf russisch-orthodoxe Psalmen zum Klingen sowie sechs Eigenkompositionen von Ounaskari/Mikonen, die diesen nordischen Jazz in seinem typischen Kolorit zeigen: *The Gipsy's Stone*, *Mountain of Sorrow*, dazu finnische Titel wie *Aallot* (Wellen) oder *Pikkumetsä* (kleiner Wald bzw. Wäldchen). Zwei Stücke mit dem Titel »*Introit/Changing Paths*« basieren auf russischen Psalmen, ebenso das Eingangsstück *Polychronion* sowie ein weiteres Stück mit dem Titel *Introit*. Es geht ums Eintreten, darum, in eine Welt zu kommen, die zu heilen vermag, jenseits profilierter religiöser Festlegungen. Es geht darum, in den Fluss einer Welt zu kommen, die an die eigenen Wurzeln rührt, möglicherweise sogar dorthin zurückführt. Es geht um Religion als religare im Modus des Verschwindens, des Dahingleitens und Fließens, des Unterwegs-Seins und

Vorübergehens, des Reisens und Wanderns ebenso wie auch des Ankommens in diesen Prozess(ion)en. Jørgensens Gesangseinlagen, die alle stimmlichen Register ziehen, vom samischen Joiken über islamisch anmutende Klänge bis hin zu schamanischen Gesängen, nehmen mit auf eine Reise, die be(un)-ruhigt. Auch in seinem Trompetenspiel lässt Jørgensen ungeahnte Möglichkeiten der Tonerzeugung erklingen. Ounaskaris Percussion ist – in guter schamanischer Tradition – wesentlich für die Begleitung dieser Reise: sparsam, akzentuiert, klanglich hoch differenziert, bewusst und bewusstseins-erweiternd. Mikkonens Klavierspiel schließlich ist von einer ungeheuren Souveränität und Aufmerksamkeit, die Bewegung und Ewigkeit zugleich zu Gehör bringen. Selten habe ich Ekstase so leise gehört. Und selten habe ich mich im Hegel'schen Sinne so aufgehoben gefühlt wie beim Hören dieser CD. Sie trägt einen wie das mansische Boot auf dem Cover – ein gelungenes Beispiel für die Begegnung von christlichen mit naturreligiösen Traditionen – und dies nicht etwa im fernen Afrika, sondern in europäischen bzw. eurasischen Kontexten. Dabei erinnert diese Musik an untergehende Geschichte(n), verbindet im Klang das, was politisch auseinandergerissen und beschädigt wurde, und ist so in mehrfacher Hinsicht eine Musik der Sehnsucht, eine menschenfreundliche Musik, die uns übersetzt.

Dies spiegelt sich besonders in dem zweiten Track dieser CD: Psalm CXXI (Mironisitsky). Es handelt sich dabei nach orthodoxer Zählung um Ps 120, der für die russisch-orthodoxe Liturgie wesentlich ist. Das finnisch-norwegische Trio (er)zählt diesen Psalm in lutherischer Tradition und bringt so eines der wichtigsten biblischen Wallfahrtslieder in der Begegnung mit völlig fremden Kulturen zum Klingen: Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen. Woher kommt mir Hilfe? Dieser Psalm ist der Doppelpunkt, der am Anfang der gesamten CD steht. Mit solcher Segens-Verheißung lassen sich auch ungewöhnliche Wege gehen, musikalisch wie theologisch; Wege, die die neu aufkommende Profilierungssucht von Religionen und Kulturen verlassen zugunsten einer Begegnung, die trägt, aber auch Fragen offenlässt: Introit/ Changing Paths – das könnte auch für evangelische Profilierungsanstrengungen ein kluges Motto sein.