

Heinrich Ehmann, Magnificat (1979)

Entgegen der ungeschriebenen Regel, neuere und neueste Musik nicht wissenschaftlich auszuwerten, weil noch die zeitliche Distanz für einen ausreichenden Überblick fehle, soll der Gegenstand der folgenden Untersuchung das "Magnificat" von Heinrich Ehmann sein». Dabei ist allerdings auch weit weniger entscheidend die Sicht des Musikwissenschaftlers als vielmehr die des Chorsängers und des Zuhörers, für die das Werk in erster Linie geschaffen wurde. Ihnen sollen die kunst- und reizvollen Seiten einer Komposition näher gebracht werden, die nicht so ohne weiteres durchhörbar, absingbar und im Zusammenklang kombinierbar ist wie das, was sonst üblicherweise auf Konzertprogrammen steht. Allzu leicht geht unter dem Schwierigkeitsgrad der Einstudierung und des Hörens der Blick für das verloren, was wahrscheinlich einmal den zeitlosen Wert des Werkes ausmachen wird.

Mit der Vertonung des neutestamentlichen Canticum-Textes "Magnificat anima mea" (in diesem Fall in der deutschen Übersetzung) stellt sich Ehmann in die Reihe langer und weit zurückreichender Tradition. Jenes "Magnificat" nämlich, dessen Text im Lukas-Evangelium, 1.Kapitel, Vers 46-55 steht, gehört zu den ältesten Gesängen der Kirche, die wir unter der Bezeichnung "Gregorianischer Choral" zusammenfassen. Es handelt sich um eine antiphonische Psalmodie innerhalb des Meß-Offiziums, die im ältesten, uns erhaltenen liturgischen Gesangbuch, dem Codex Alexandrinus aus dem 5.Jahrhundert, enthalten ist. Eine sehr viel spätere, deutsche Quelle» der Münchener Codex 14745, überliefert das "Magnificat" in allen 8 Psalmtönen.

Diese "Ursprungstöne" wurden allerdings im Laufe der Zeit vielfach „umgedichtet“, und bei der mehrstimmigen Vertonung des Magnificat-Textes, die seit Dufay (15. Jhdt.) zum Repertoire fast aller großen Kirchenkomponisten zählte, fanden sich bald höchstens noch entfernte Anklänge an die ursprüngliche Psalmodie.

Im vokalen Bereich (das „Magnificat“ ist vielfach auch für Tasteninstrumente vertont worden, hauptsächlich bekannt als "Magnificat-Versetzen" und "Magnificat-Fugen“) werden zwei Arten der Vertonung angewandt: Die - häufigere - motettische Anlage, bei der der Text durchkomponiert wird, (Beispiel: Palestrina, Schütz, Mendelssohn) und die oratorische Anlage, die den Text in einzelne Sätze unterteilt, (Beispiel: Durante, J.S. Bach, C.Ph.E.Bach). Während beispielsweise Palestrina noch den lateinischen Text vertonte, ging man seit dem 16./17. Jahrhundert immer mehr dazu über, in der Landessprache zu testieren, und so gibt es schon bei Schütz ein „Deutsches Magnificat“.

Wenn hier allerdings von Tradition die Rede ist, so muß betont werden, daß sie sich in Ehmanns "Magnificat" keineswegs zum Archaismus auswächst, wie man es seinerzeit Mendelssohn zum Vorwurf machte. Ehmanns sicheres Stilgefühl läßt ihn gekonnt altes neu verarbeiten.

Sein - motettisch angelegtes - "Magnificat" ist geschrieben für einen 4- bis 8-stimmigen, gemischten Sängerkor (SATB), einen 4-stimmigen Blechbläserchor und Solo-Sopran. Die Zweichörigkeit ist einerseits die Gegenüberstellung zweier Klangfarben, andererseits aber gegenseitige Ergänzung zu einer Einheit des Zusammenklangs.

Will man eine formale Gliederung des Stückes anlegen, so ergibt sie sich aus den textlichen Abschnitten, die in diesem Falle durch Tempo- und Charakterangaben gekennzeichnet sind (Schütz kennzeichnete solche Charakterunterschiede durch Taktwechsel - 4/4 zu 3/2 usw). Ehmann faßt dabei sinngemäß zum Teil Textabschnitte zusammen, die bei anderen

Komponisten getrennt vertont wurden. Hier ein vergleichender, formaler Überblick, der gleichzeitig die erwähnten Tempoangaben und die dynamischen Steigerungslinien zeigen soll:

- jpg einfügen -

Ein überaus wichtiges Element in Ehmanns "Magnificat" - wie übrigens in allen seinen Werken - ist die rhythmische Struktur. Das Metrum ist nicht expressis in Zahlen vorgeschrieben, sondern durch Takte, die durchweg 4/4 enthalten; ausgenommen davon sind - stilbewußt - psalmodierende Teile. Die vier Viertel sind ihrerseits durch viele verschiedene rhythmische, zu-meist synkopische Varianten ausgefüllt - eine der Schwierigkeiten für den Chorsänger, der sich hier nicht auf sein gewohntes metrisches Gefühl verlassen darf, genauso, wie er von seiner an Schütz, Bach und Mendelssohn geschulten Hörgewohnheit absehen muß.

Um kompositorische Kunstgriffe, in erster Linie die Sinnvertonung hervorheben zu können, sollen nun die formalen Abschnitte im Einzelnen untersucht werden.

Das Stück wird eingeleitet durch den Solo-Sopran - es ist ja Marias Lobgesang - , der zunächst die Worte "Meine Seele" psalmodiert. Der "Ton" ist nicht dem oben erwähnten Münchener Codex entnommen, sondern der Nr.555 des EKG, das leider hierfür keinerlei Quellennachweis liefert. Die Psalmodie geht über ins bläserbegleitete Metrum und mündet in Takt 3 in den Choreinsatz. Bei der Stelle "mein Geist freuet sich" wird die Freude besonders gekennzeichnet durch kurze Punktierungen und eine vierschichtige, rhythmische Bewegung im Chor auf dem Wort "freuet", die den Eindruck von freudig erregtem Durchteinander erweckt.

Im zweiten Abschnitt wird zweimal eine Klangfläche aufgebaut, die erste auf die Worte "denn er hat die Niedrigkeit". Die zweite auf die Worte "Siehe, von nun an werden".

Teil 3 kündigt mit einem fanfarenartigen Bläserstoß das von den Männerstimmen unisono vorgetragene "denn er hat große Dinge an mir getan" an. In den Stellen "der da mächtig ist" und "des Name heilig ist" verdichtet sich der Chorsatz - übrigens das einzige Mal — zur 8-Stimmigkeit; hier ist ein Höhepunkt erreicht.

Der nun folgende Abschnitt "gehört" dem Chorsopran: von langgehaltenen Bläserklängen gestützt trägt er kantable Melodielinien vor, die - sofern sie adäquat ausgeführt werden - ein Gefühl von Lieblichkeit vermitteln.

Im krassen Gegensatz dazu steht der nächste Teil "Er übet Gewalt": scharfe Punktierungen und wiederholte Sforzati lassen den Stoß der Gewaltigen vom Stuhl geradezu spüren, wobei sich aber die Größe der "Gewaltigen" auch durch eine punktierte Halbe ausdrückt.

Der 6. Abschnitt ist wieder der Aufbau einer Klang-fläche, und zwar dem Text "und erhebt die Niedrigen" gemäß eine sich erhebende Klangfläche, die in den Bläserstimmen entsteht und sich im Chor in der Abfolge Baß-Tenor-Alt fortsetzt. Der Sopran liefert dann sinngemäß auf die Worte „Die Niedrigen" eine gegenläufige Bewegung. Die Stelle "Die Hungrigen füllet er mit Gütern" singt der Solo—Sopran. Die chromatischen Linien drücken das Elend des Hungers aus - hier findet das Verwendung, was man zu Bachs Zeit unter Affekten verstand. Auch die Leere der Reichen wird greifbar: Das Wort "leer" wird jeweils vom übrigen Text abgesetzt durch eine Viertelpause, ist ein relativ dunkler Ton und steht unbegleitet durch die Bläser im Raum, die sich sonst in gleichmäßigen Vierteln bewegen. Dieser Textteil hat einen regelrechten, fast meditativen Abschluß, und eine Generalpause trennt ihn vom 8.Abschnitt.

Darin findet ein steter Vechsel von freier, 2- bis 4-stimmiger Psalmodie (jeweils die Zeilenanfänge) und metrischen Takten statt, für deren Zeitmaß der Komponist die Angabe • = 84 macht. Gleichzeitig ist es ein Wechselspiel zwischen Chor und Bläsern; die beiden

"Parteien" treffen sich erst in der letzten Textzeile.

Über dem letzten Teil, der sogenannten kleinen Doxologie, steht "Wie zu Beginn". Hier ist nicht nur formale, sondern auch thematische Geschlossenheit erreicht, denn es findet ein musikalischer Rückgriff auf den Anfang des Stückes statt: der Solo—Sopran psalmodiert "Ehre sei dem Vater", der Chor fällt ein, beides mit der gleichen Thematik wie auf die Worte "Meine Seele". In das Amen ist ein Ritardando geradezu hineinkomponiert in Form von sich verbreiternden Notenwerten, sodaß sich die Angabe des Komponisten über dem vorletzten Takt ("breit") fast erübrigt.

Niemals kann eine solche verbal-analytische Betrachtung den eigenen Horeindruck ersetzen, zu dem bei Neuer Musik grundsätzlich mehrmals Gelegenheit gesucht werden sollte. Immerhin mag die Untersuchung zeigen, daß sich die Auseinandersetzung damit durchaus lohnt!

Annemarie Clostermann, cand. Dr.phil ./ Universität Köln, 1980