

LITI (19)

Rado Simoniti: Odi et amo (MCh TTBB)

Wie armselig wäre unser Besitz an romantischen Chorwerken oder an Renaissance-Madrigalen, an Schlager-Arrangements vergangener Tage oder an Liedern des Mittelalters, wenn Musik und Liebe nichts miteinander anzufangen wüssten! Keine andere Kunstrichtung kann die unterschiedlichen Gefühle, mit denen die Liebe den Menschen zu schlagen oder zu segnen vermag, so treffsicher zum Ausdruck bringen wie eben die Musik, insbesondere auch die Chormusik. In unzähligen Werken wird zum Ausdruck gebracht, wie nahe doch Segen und Fluch der Liebe beieinander liegen und wie rasch Begeisterung in Hass umschlagen kann. Der römische Dichter Gaius Valerius Catullus (ca. 84 bis ca. 54 v. Chr.) hat die Freuden und Qualen der Liebe am eigenen Leibe erfahren; in Sirmione, am Südufer des Gardasees gelegen, hat er sie sich sozusagen von der Seele geschrieben. Das wohl berühmteste Gedicht Catulls ist das **carmen 85** mit folgendem Text:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio. Sed fieri sentio et excrucior.
(Ich hasse und ich liebe. Warum ich das tue, fragst du vielleicht. Ich weiß es nicht. Aber ich spüre, dass es geschieht, und es foltert mich.)

Seine große Bekanntheit verdankt das Distichon nicht zuletzt Carl Orff, der es 1930 vertonte und ihm damit einen festen Platz im Repertoire Gemischter Chöre sicherte. Der slowenische Komponist und Dirigent Rado Simoniti (1914 - 1981) hingegen hat den Catull-Text zur Vorlage einer Komposition für Männerchor a cappella gemacht und auf seine Weise die widerstreitenden Gefühlsausbrüche in Klänge umgesetzt.

Die besagte Komposition beginnt mit dem Hass-Schrei „odi“, den beide Tenöre und Bässe im **f** und mit der Schärfe einer großen Sekunde (c¹/d¹) anstimmen. Es folgt eine furiose Steigerung, einem Wutausbruch vergleichbar, die durch Akzente, durch crescendo bis zum **fff**, durch Aufsteigen des 1. Tenors bis b¹ und durch Zunahme an Dissonanzen realisiert wird. Eine Fermate in T. 4 staut den Ausbruch, um dann **subito** in das andere Extrem zu fallen, und zwar in radikal zurückgenommene Klänge im **pp**, die schließlich in ein decrescendo münden. Die klangliche Zurücknahme ist den drei oberen Stimmen vorbehalten, während Bass 2 mit einem Auftaktmotiv im **mp** als erste Stimme das Wort „amo“ artikuliert. Danach imitiert Bass 1 das kleine Auftaktmotiv und nimmt zusammen mit den übrigen Stimmen ebenfalls das Wort „amo“ auf. In T. 7 tritt an die Stelle scharfer Dissonanzen ein zart zu

intonierender B-Dur-Akkord in Terz-Lage. Zu Beginn also (T. 1 - 4/5) der herausgeschrieene Hass „odi“, ab T. 5 das – nur vorläufig – verinnerlichte, zaghaft eingestandene Liebesbekenntnis „amo“. (→ NB 1)

► Notenbeispiel 1 (T. 1 - 8)

Die Anfangstakte können ihre volle Wirkung nur erreichen, wenn Dynamik und Intonation sehr exakt nach den Partiturangaben herausgearbeitet werden. Der Tritonus-Sprung abwärts (ces - f), den Bass 2 von T. 3 nach T. 4 ausführt, bedarf intensiven Übens, zumal die Tritonus-Reibung durch das ces in Bass 1 (T. 4) nicht aufgehoben wird.

Ähnlich schroff wie der Gegensatz zwischen den bisherigen „odi“- und „amo“-Teilen wirkt ab T. 8 das nunmehr im **f** und (T. 9) im **ff** artikulierte Liebesbekenntnis, das aber schon in T. 10 wieder ins **p** und (T. 11) **pp** zurückkehrt. In der abrupt wechselnden Dynamik findet das emotionale Ausgeliefertsein des lyrischen Ichs seinen „wogenden“ Niederschlag. Dennoch bleibt das Klangbild des glaubhaften Liebesbekenntnisses stets konsonant und bevorzugt den Dur-Klang (z. B. T. 11).



Viel Freude beim
Singen wünscht Autor
Willi Kastenholz

Der zweite Teil (T. 12 - 22) geht auf die etwas konstruiert wirkende Frage an die Geliebte ein, ob sie vielleicht den Grund für den psychisch desolaten Zustand des lyrischen Ichs erfahren wolle. Der dritte und letzte Teil (T. 23 - 47) kehrt wieder zur verzweifelten Lage des Liebenden zurück. Daraus folgt, dass der Teil mit der hypothetischen Frage an die Geliebte als Mittelteil (B) fungiert, umrahmt von den beiden Außenteilen (A und C), deren Thema ausschließlich die missliche Seelenlage des Ichs ist.

Wie ein nervöser Sprechgesang wirkt die Vertonung des „fortasse requiris“ (vielleicht fragst du), dreifach nacheinander ansetzend (ab T. 12: B1, T2, T1) in raschem triolischem Rhythmus, um gleich darauf bei den Worten „quare id faciam“ (warum ich das tue) in homophon geführten Akkordblöcken wieder zum Stillstand zu kommen. Vom **f** fällt die Wiederholung des Textes **subito** zurück ins **pp**, um diesmal auf einem leeren Oktav-/Quintklang (T. 22: Es – es – b) zu enden. Der gesamte Mittelteil liegt ideal im stimmlichen Ambitus des Männerchors und lässt sich ausgesprochen bequem einstudieren.

Der Schlussteil (T. 23 - 47) dagegen stellt Anforderungen, die ein intensiveres Proben erfordern. Der Beginn zum Beispiel, eine kleine Unisono-Figur (T. 23 - 24) auf „nescio“ (ich weiß nicht), aus Segmenten der melodischen as-Moll-Leiter bestehend, kann durch den Einsatz auf g (= Septime) leicht zu Intonationsproblemen führen. Hier empfiehlt sich für die Probenarbeit, immer wieder die gesamte as-Moll-Skala zu Gehör zu bringen, um so eine klare tonale Orientierung zu ermöglichen. (→ NB 2)

► **Notenbeispiel 2 (T. 23 - 24)**

Die sich anschließenden imitatorischen Einsätze (T. 26 ff.) zwingen sämtliche Stimmen in relativ hohe Lagen, so den 1. Tenor bis hinauf zum b^1 , das zudem im gesteigerten **f** mit

Akzent auszuführen ist. Ein/e Chorleiter/in muss sich also darüber im Klaren sein, ob die stimmlichen Anforderungen des Werks mit dem Leistungsvermögen des Chores vereinbar sind. Sind die Voraussetzungen gegeben, wird man die Aufgaben dieses hoch interessanten und klanglich wirkungsvollen Werks ohne besonderen Aufwand bewältigen können. (→ NB 3)

► **Notenbeispiel 3 (T. 26 - 29)**

Das Werk endet mit den Worten „et excrucior“ (und es foltert mich), zurückgenommen, **morendo** und im **pp**. Kein wildes Aufbäumen also, sondern ein Sich-Bescheiden in der Ohnmacht des Schmerzes. Der Komponist hat sich hierbei für die Moll-Trübung des bisher mehrfach eingesetzten Es-Dur-Akkordes entschieden, während der 2. Bass die Leiter es-Moll abwärts – unter Verzicht auf den Leitton – bis zum Grundton Es hinuntersteigt. Was oben in Bezug auf den 1. Tenor ausgeführt wurde, gilt hier analog für den 2. Bass, dessen Es zwar dezent, aber durchaus vernehmbar klingen muss. (→ NB 4)

► **Notenbeispiel 4 (T. 43 - Ende)**

Dauer: ca. 2:30

Schwierigkeit: ***