

Chorégraphie son-espace — *Un oratorio sur Bernard de Clairvaux de Daniel Glaus*

C'est à l'occasion de la fête des 750 ans de la cathédrale d'Altenberg, près de Cologne, que Daniel Glaus composa un oratorio au centre duquel résident les textes du mystique Bernard de Clairvaux, mais dans lequel s'opère, de par l'introduction de textes du poète lyrique arabe Abu Maydan, une conflagration de mystiques chrétienne et islamique. Hanspeter Renggli expose comment la structure, le matériau harmonique et la « chorégraphie son-espace » reflètent les proportions du plan du dôme d'Altenberg, et comment ils forment à l'aide du texte une multiplicité de constellations compositionnelles.

KLANG-RAUM-CHOREOGRAPHIE VON HANSPETER RENGGLI

Ein Oratorium zu Bernhard von Clairvaux von Daniel Glaus

*Er tanzt aus Sehnsucht nach Vereinigung –
so dass jedes fühlende Wesen bewegt ist, wenn er singt.*

Abu Madyan

Am Anfang ist nicht das Wort. Es sind Klänge, mit denen Daniel Glaus' Oratorium zu Bernhard von Clairvaux (1090-1153) anhebt. Klänge, welche die weiten Räume ausfüllen, die Räume dadurch definieren und ausmessen. Klänge, die sich in einer Raumchoreographie bewegen, sich vervielfachen und zu Meta-Klangräumen im realen Raum wachsen. Der bloss 39 Takte umfassende *Introitus* ist, wie der Titel besagt, Eingang und Eröffnung. Dessen Text, eine Passage aus der ersten Predigt zum Hohelied von Bernhard von Clairvaux, ist Werktitel und Motto, seine Vertonung Exposition eines aus bestimmten Raumgegebenheiten entwickelten Materials und Programm zugleich: *Sola quae cantat audit et cui cantatur*¹ (Nur die es singt, hört es, und der, dem es gesungen wird).

RAUM-MATERIAL

Aus einem lapidaren, solistischen Quint- bzw. Sextfall breitet sich in vier Ansätzen das Tonmaterial zu einem Klanganzen aus, das sich schliesslich zu einem zehntönigen Akkord fügt. Ebenso wesentlich wie dieser eigentlich schlichte satztechnische Vorgang ist die Positionierung der sieben Singstimmen und der fünf Blechbläser (zwei Trompeten, Horn, Posaune und Tuba) im weiten (Sakral-)Raum. Damit sind zentrale Komponenten eines Raum-Klang-Konzepts angedeutet, die sich nicht allein auf dieses 90-minütige Oratorium beziehen, sondern das Komponieren von Daniel Glaus insgesamt charakterisieren: Ein minuziös und über einen langen Konzeptionsprozess vorbereitetes Tonmaterial sowie eine von Anfang an mitgedachte Raumordnung, die letztlich für die Komposition ebenso «materialhafte» Qualität besitzt. In der Art und Weise aber, wie Glaus in diesem Eingang nicht allein das Ton- und Klangmaterial exponiert, sondern zudem das Material ausgehend vom ganz Elementaren in drei verschiedenen Schritten auslegt, stellt er eine neue, nämlich elementare und umfassende Qualität der Verschränkung von Text (bzw. geistiger Anregung), Tonmaterial und Raum her. Während im *Introitus* das Klanggeschehen räumlich gesprochen

noch stationär bleibt, füllt es den Raum im zweiten «Gang», dem *Kreiskanon*, in dem sich die Singstimmen in Bewegung setzen. Schliesslich wendet sich Bernhard (Bariton-Solo) in einer Vorrede an die Erwartenden («expectantes»), also ans Publikum, womit er die im Werk dominierende Vortragsform, eine Mischung aus texterzeugtem, freiem Vortrag, figurativem Choral und ausdrucksvollem Rezitativ, vorstellt. Die Bezeichnung dieses ersten dreistufigen Teils als *Proœmium* erhält dadurch einen doppelten Wortsinn: Der Begriff «Proœmium» steht allgemein für Einleitung, aber in des Wortes ureigenster etymologischer Bedeutung bezeichnet er auch den «Gang» (das griechische «oimos» bedeutet «Weg» oder «Gang») vor der eigentlichen musikalischen Textauslegung.

Daniel Glaus hat das *Bernhard-Oratorium* im Auftrag des Fördervereins Kultursommer Odenthal-Altenberg zum 750-Jahr-Jubiläum des Altenberger Doms bei Köln in etwa zweijähriger Arbeit komponiert. Die dreifache Uraufführung fand am 18. August 2009 im Rahmen der Abendmusiken im Berner Münster, am 20. August zum Gedenktag von Bernhard im Zürcher Grossmünster und schliesslich am 22. August im Rahmen des Dom-Jubiläums im Altenberger Dom statt. Es sangen und spielten unter der Leitung von Peter Siegwart sieben Solisten und Solistinnen des Vokalensembles Zürich, das Blechbläserquintett Gobariki, das Streichquintett flagrans und der Theorbist Jonathan Rubin.

BERNHARD, ABU MADYAN, DAS HOHELIED

Die ehemalige Zisterzienserabtei von Altenberg, deren Dom nota bene seit bald 150 Jahren den beiden grossen Konfessionen als gemeinsame Gottesdienststätte dient, beherbergte seit Ende des 12. Jahrhunderts auch eine Handschrift, die auszugsweise Bernhards Predigten zum Hohelied enthalten.² Kompositionsauftrag und Stoffwahl bildeten somit einen engen Kontext.

Der in Zusammenarbeit mit dem Komponisten vom Berner Münster-Pfarrer Jürg Welter kompilierte Oratoriumstext konzentriert sich primär auf lateinische Predigten, Sentenzen und weitere Schriften von Bernhard von Clairvaux, im Wechsel

1. S. Bernardi Clavaevallensis, *Opera omnia*, siehe: www.binetti.ru/bernardus/86_1.shtml [Sermones in cantica canticorum, Sermo I] (Dezember 2009).

2. Die 152 Blätter umfassende Pergamenthandschrift *Sermones in Cantica canticorum des Bernardus Claraevalensis* liegt heute unter der Signatur Ms. B 29 in der Universitätsbibliothek Düsseldorf und umfasst die Predigten 37-83.

3. Die von Jürg Welter benutzten Quellen: *Bernhard von Clairvaux, Sämtliche Werke* (lateinisch/deutsch), hrsg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck: Tyrolia Verlag 1990ff.; *Vulgata Hieronymiana versi; The Way of Abu Madyan*, hrsg. von Vincent J. Cornell, Cambridge: The Islamic Texts Society 1996.

4. In den genannten Teilen sind zudem alle drei in der mittelalterlichen Tropus-Theorie unterschiedenen Gestaltformen zu beobachten, nebst textlichen (melogenen) auch musikalische (meloforme) sowie textlich-musikalische (logogene), wobei in Glaus' Musik naheliegenderweise nicht allein die horizontale (lineare), sondern auch die vertikale und die temporale Perspektive mitspielen. Darin darf wohl auch ein Bezugspunkt zu Glaus' Lehrer Klaus Huber vermutet werden.

mit Passagen aus dem Hohelied Salomonis sowie drei *Intermedien* auf arabische Texte des muslimischen Mystikers Abu Madyan.³ Welter und Glaus verklammern Textpassagen aus dem Canticum Canticorum der Vulgata Hieronymi mit Texten aus Bernhards Schriften und Predigten über das Hohelied in einer Weise, dass der eine Text den anderen auslegt, ihn in einen neuen bildhaften Kontext stellt; ein Verfahren, das an die Technik mittelalterlichen Tropierens erinnert. Dass Glaus auch kompositorisch Primärmaterial durch (aus der Primärebene gewonnenes) Bezugsmaterial «tropiert», indem er beispielsweise in den Schlüsselsätzen (*Lectio*, *Meditatio* und *Oratio*) Grundgebilde figurativ oder durch Klangsichtung erweitert und ergänzt, wird noch zu diskutieren sein.⁴

Die Rezeptionsgeschichte hat von dem aus burgundischem Hochadel stammenden Zisterziensermönch und Klostergründer Bernhard aufgrund seiner politischen Radikalität und diplomatischen Gewandtheit ein zwiespältiges Bild hinterlassen. Bekannt ist unter anderem sein spektakulärer Kreuzzugsaufruf in Speyer oder seine Rolle bei der Verurteilung des scholastischen Dialektikers Pierre Abaelard 1140 in Reims, weniger präsent wohl seine schonungslose Kritik am päpstlichen Machtstreben oder seine Mystik, die auch die evangelische Frömmigkeitsgeschichte nachhaltig beeinflusst hat.

Glaus hatte erst über eine längere Zeit der schrittweisen Auseinandersetzung, über einen ausgedehnten Prozess des Sich-Einlesens, aber auch über vermittelnde Sujets den für die textlich-kompositorische Arbeit unabdingbaren Zugang zu Bernhards Texten gefunden. Unter den historisch-geistlichen Vermittlern wäre die Mystik von Meister Eckhart zu nennen, in die sich Glaus beispielsweise in der *Komposition zu Meister Eckhart* (1995) für Soli, Doppelchor und Instrumente vertieft hatte. Sein Eindringen in verschiedene mystische Texte, von Eckhart über die kabbalistische Praxis in den *Sephiroth-Symphonien*⁵ bis zu Bernhard und zum islamischen Mystiker Abu Madyan, zeugt von einer planmässigen Konsequenz. Einen eher «körperlichen» Zugang schuf sich der Organist Glaus jeweils beim Spiel auf der Schwalbennestorgel des Berner Münsters, über der in nächster Nähe Bernhard in Gestalt einer Halbskulptur aus dem «Himmlischen Hof» – das bedeutende Renaissance-Kunstwerk von 1517 im Chorgewölbe ist von 87 Heiligenfiguren «bevölkert» – dem Spielenden gleichsam über die Schulter blickt.

Für die Arbeit an Bernhards Texten und letztlich für das kompositorische Resultat von grösserer Bedeutung als jener Prozess war indessen der theologische Ansatz, der Glaus herausforderte, ihn aber als Auslegenden, als komponierenden Interpreten zugleich auch anzog. Bernhard ist der Begründer einer mittelalterlichen Christumystik. Die Hauptquelle bilden die 86 Predigten über das Hohelied. Bernhards christlicher Begriff des Mensch-Seins entwickelt sich aus der Suche nach Schönheit und Harmonie. Der christliche Leidensweg erweist sich innerhalb dieses charismatischen Menschenbilds in der mittelalterlichen Mystikersprache nicht als Schrecken oder Bedrohung, sondern als überaus sinnstarker Weg durch zauberhafte Orte. Bernhards an der Sinnlichkeit des Hohelieds geschulte Poesie erinnert im Reichtum an Naturbildern, an verführerischen Assoziationen, Düften, Farben und Materialien (das ausgegossene Öl, der Duft des Feigenbaums, des Weins und der Blumen, die Eleganz des Damhirsches und der Gazelle, der Duft der Myrrhe) an die «loci amoeni» der fast zeitgleich entstandenen altfranzösischen Prosaromane eines Chrétien de Troyes. Es ist wohl kein Zufall, dass Matthias (Matthäus?) von

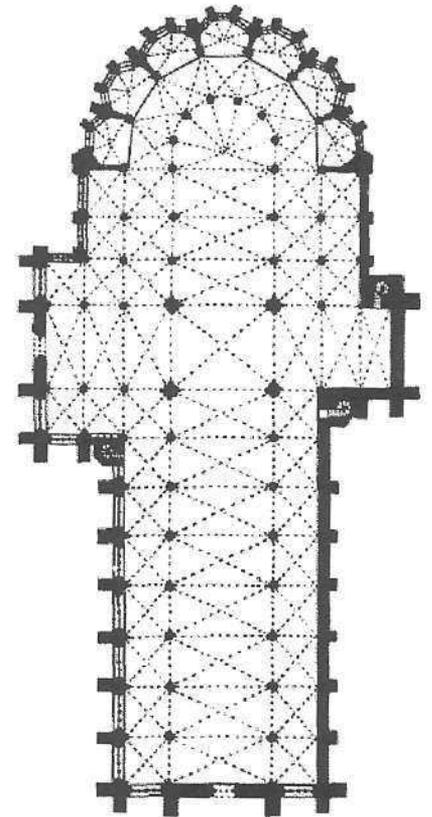


Abbildung 1:
Grundriss des
Altenberger Doms,
dessen Anlage Glaus
zur Entwicklung des
Tonmaterials diente.

© www.
gotik-romanik.de

Vendôme, der Autor der *Ars versificatoria*⁶, einer Dichtungstheorie aus dem 12. Jahrhundert, seine Ausführungen zur Bildsprache an Beispielen aus dem Hohelied, aus Bernhards Predigten und aus den Romanen von Chrétien exemplifiziert. Die Sinnlichkeit dieser synästhetischen Sprache bestätigt sich schliesslich auch in der Analogie von Seele (*anima*) und leidendem Christus mit Braut und Bräutigam: Bei Bernhard geht die mystische Christus-Betrachtung über in Anbetung in der Sprache mittelalterlicher Minnedichtung. In Analogie zur allegorisch-mystischen Auslegung des Hohelieds wandelt sich das Christus-Bild zum Bräutigam der Seele.

Spätestens hier setzt auch die Korrespondenz zu den Texten der drei *Intermedien* des Oratoriums an. Die drei Gedichte des muslimischen Mystikers, Dichters und Sufi-Lehrers Abu Madyan Schaib ibn al-Hussain al-Ansari (1115-1198) repräsentieren nicht allein die kulturpolitische Gegenseite zu Bernhards christlich-kreuzfahrerischer Haltung, sie thematisieren mit vergleichbar sinnhafter Bildsprache die Sehnsucht der Seelen nach Vereinigung.

SCALA CLAUSTRALIUM

Der Aufbau des Oratoriums folgt der sogenannten «Scala claustralium»⁷ (Mönchsleiter), einer vierstufigen Gebetsform der «lectio divina» des Kartäusermönchs Guigo II, die vermutlich noch zu Bernhards Lebzeiten entstanden und letzterem auch lange Zeit zugeschrieben worden ist. Die «Scala claustralium» versteht sich in den vier Stufen «lectio» (Lesung), «meditatio» (Versenkung), «oratio» (Gebet) und «contemplatio» (Betrachtung) als «Leiter zu Gott» (darum auch «scala paradisi» genannt).⁸ Das Libretto schliesst denn auch, biographische wie liturgische Gegebenheiten verbindend, mit dem (leicht, nämlich um das «et semper», die immerwährende Gültigkeit, gekürzten) Text der kleinen Doxologie und mit einem Vers, mit dem Bernhard als Grabbeilage bestattet wurde: «Fasciculus murræ dilectus meus mihi inter

5. Michael Kunkel, «... alle orte der welt, aus allen winkeln gehört ...». Die «Sephiroth-Symphonien» (1999-2004/...) von Daniel Glaus, in: *Dissonanz* 93, März 2006, S. 22.

6. Matthaeus Vindocinensis, *Ars versificatoria/The Art of the Verse-maker* (Übersetzung aus dem Lateinischen ins Englische von Roger P. Parr), Milwaukee: Marquette University Press 1981.

7. Guigo der Kartäuser, *Scala Claustralium. Die Leiter der Mönche zu Gott. Eine Hinführung zur Lectio divina* (Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche von Daniel Tibi), Nordhausen: Traugott, Bautz 2008.

8. Guigos Texte siehe unter: www.erzabtei.de/bibliothek/guigo.html (Dezember 2009)

Abbildung 2:
Basismaterial als
zehntönige
Allintervallreihe
sowie deren erste
Ableitungs-Modi.
© Daniel Glaus, Bern

ubera mea commorabitur» (Mein Freund ist mir ein Büschel Myrrhen, das zwischen meinen Brüsten hängt).

Glaus hat den vier Hauptteilen das eingangs beschriebene *Proemium* vorangestellt und sie mit drei *Intermedien* nach Gedichten von Abu Madyan kontrastiert, so dass sich der gesamte Aufbau in insgesamt zehn Textteile und dreizehn musikalische Sätze gliedert (siehe S. 37). Textanlage und zurückhaltende Rollenverteilung verweisen auf Frühformen in der Geschichte der Gattung Oratorium. Die frühen geistlichen Dialoge kannten ebenso differenzierende (allegorische) Rollenzuteilungen, wie sie in diesem Falle durch die «Hauptfigur» Bernhard sowie die allegorischen Figuren Anima/Braut und Christus/Bräutigam umgesetzt sind.⁹

Die scheinbar lineare Abfolge von *Proemium* und den

vier Hauptteilen kann in dieser Aufzählung allerdings die vielfache innere Verklammerung (siehe oben zum Begriff «Tropus») durch textliche wie musikalische Bezugsmomente nicht vermitteln. So verweist der *Complexus* (das «Liebesduett» von Anima und Christus) zurück auf die *Lectio*, während die beiden Schlusssätze (10.1 und 10.2: *In Hora Mortis/Vitae*) den Bogen zum *Proemium* schlagen. *Kreiskanon* (1.2) und *Motette* (10.2) bilden nebst sprachlichen Parallelen («fuge dilecte mi» – «dilectus meus mihi») gerade auch in ihrer musikalischen Gegensätzlichkeit eine enge Klammer um die vielgestaltige und textreiche Struktur: Im *Kreiskanon* die Bewegung des Klangs im Raum, in der *Motette* ein stationäres, in sich kreisendes, gleichsam zur Ruhe gekommenes Klangband.

9. Zu erinnern wäre etwa an die lateinischen *Dialoge* von Domenico Mazzocchi (1592-1665) mit ihren freien Kombinationen von Vulgata-Texten, darunter als besonders reizvolle Analogie die Verteilung der Einzelreden und mehrstimmigen Sätze beispielsweise im *Dialogo dell'Apocalisse* (Rom nach 1630).

untransponiert

⑦

⑧

schleude Töne total

Ton «es» = „versteckter Ton“
„Sehnsuchts-Ton“

Reihenfolge
(bestimmt die
Tropf der Kreuzakkorde)

untransponierte Kreuzakkorde

kleinste, Tropf

MATERIAL UND KOMPOSITIONSPROZESS

Anregung und Ausgangspunkt für die Berechnung und Entwicklung des Tonmaterials war der Grundriss des Zisterzienser-Doms in Altenberg (vgl. Abbildung 1). Die Raumgliederung bildete die architektonische Basis für die Bildung einer zehntönigen Allintervallreihe (in diastematischer Reihenfolge: $B_1-H_1-F-cis-e-a-fis^1-gis^1-c^2-g^2$). Aus dieser Grundreihe leitete Glaus acht Modi ab, woraus sich wiederum acht Kreuzakkorde ergaben, die allesamt in den Tonraum B_1-g^2 eingebunden sind (vgl. Abbildung 2).

In einem nächsten Schritt der Materialaufbereitung entwickelte Glaus acht transponierte Allintervallreihen sowie die daraus ermittelten «Kreuzakkorde» und «Kreuzakkord-

melodien». In einem vorderhand letzten Basisschritt formulierte Glaus aus dem Tonmaterial eine achtzigstufige Akkordskala. Den zum zwölfstönigen Total fehlenden Tönen «d» und «es» wies Glaus im Gesamtwerk spezifische materiale Funktionen zu. Dabei prägt vor allem der Ton «es» als «versteckter Ton» beziehungsweise als «Sehnsuchts-Ton» die drei *Intermedien* für Altstimme und Theorbe; oder er fungiert beispielsweise im *Complexus*, der emotional ausgeprägten Anrede der Anima (Braut) an Christus (Bräutigam), als klangliche Basis (Kontrabass, Tuba, Posaune und Horn im Wechsel) und definiert zudem den vokalen Klangambitus der Stimmen.

Daniel Glaus betont, dass mehrere der genannten ideellen wie arbeitstechnischen Ansätze die Nähe zu seinem Kompo-

Abbildung 3: «Meditatio», Takt 54ff. Verdichtung des Tonmaterials auf unterschiedlichen Expressions-Ebenen zu einer Wellen-Climax.
© Daniel Glaus, Bern

sitionslehrer Klaus Huber zum Ausdruck bringen, vielleicht mehr als dies in seinem früheren Komponieren je der Fall gewesen sei. Darunter ist selbstverständlich nicht eine wie auch immer geartete handwerkliche Assimilation zu verstehen, sondern die Idee des gedanklichen Ansatzes, die Beschäftigung mit einem historischen Sujet (Raumarchitektur, Text, Sprachauslegung) sowie die Art der am Sujet entwickelten Materialbehandlung und letztlich die Konnotation dieses Materials mit dem Instrumentarium.

Besetzungsmässig ist das siebenstimmige Vokalensemble (Sopran I und II, Alt I und II, Tenor, Bariton, Bass) im Klangcharakter sowie räumlich in ein Bläserquintett (zwei Trompeten, Horn, Posaune, Tuba) und ein Streichquintett (Streichquartett und Kontrabass) eingebunden. Die Bläser sind mobil und im Raum verteilt positioniert, die Streicher bleiben stationär und als Ensemble kompakt. Die Vokalstimmen treten als kompaktes Ensemble aber nur in den rahmenden Ecksätzen des *Proemiums* (*Introitus* und *Kreiskanon*) sowie der *Motette* auf (letztere ist nota bene eine Kontrafaktur von Glaus' *Nunc dimittis* aus dem Jahr 2002). Zu den Teilen mit ausdifferenzierter Rollenzuteilung (Sopran I = Anima, Tenor = Christus, Bariton = Bernhard) treten die Ensemblestimmen entweder als kommentierende, resümierende «Stimmen» (*Lectio*), oder aber als abschliessende Klimax im *Complexus*, wo sie als jegliches Mass sprengender, textausdeutender Klang-Eklat zur Bernhard-Passage ertönen: «Confundis ordines, dissimulas usum, modum ignoras» (Du bringst jede Ordnung durcheinander,

hältst dich an keinen Brauch, kennst kein Mass). In der *Meditatio* konfrontiert Glaus Bernhards Soli mit dem unter anderem als Klangcluster fungierenden Stimmensextett. Die drei *Intermedien* nach Abu Madyan hat Glaus der zweiten Altstimme (ursprünglich als Altus konzipiert) mit Theorben-Begleitung zugeordnet.

Damit sind nur einige wenige Konstellationen der Besetzung und der damit konnotierten Positionierung im Raum angesprochen. Die Gesamtheit von Konstellationen dieser Art bildet einen substantiellen Teil der intendierten Raum-Klang-Choreographie und liegt sowohl in der Gesamtanlage wie in der Textbotschaft begründet.

KLANGFINDUNG UND ECHOTECHNIK

Lectio, *Meditatio* und *Oratio* bilden nicht allein hinsichtlich ihres Umfangs (mit Dauern von ca. 13, 12 bzw. 20 Minuten) die zentralen musikalischen Sätze, sondern insbesondere auch aufgrund ihrer kompositorischen Faktur.

In der *Lectio* gerät Bernhards Lesung aus dem ersten «Lied» des Hohelieds, die sich vorerst in tiefer Sprechtonlage im maximalen Ambitus zweier kleiner Terzen um den Hauptton A bewegt, allmählich in den Sog des instrumentalen Basisintervalls von Es und A. Innerhalb des Lesungsakts etabliert sich aber ein musikalisch faszinierendes, phasenweise überaus virtuos gestaltetes Duett (Anima/Christus), während die sich allmählich figurativ verdichtenden Linien der Streicher und Bläser in mehreren Wellen ein vielschichti-

ges Netzwerk bilden. In der Mitte, gleichsam freigesetzt von aller Klangbewegung, nur rudimentär auf dem «Sehnsuchts-Ton es» begleitet, tritt die Beschwörungsformel «adiuro vos filiae Hierusalem» (ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems) in den Vordergrund, die ein wiederkehrendes Kernelement des Oratoriums bilden wird. Glaus deklamiert die «filiae Hierusalem» einer Formel gleich und eben nur diese Vokabeln in einem rhythmisch profilierten homophonen Satz.

Kennzeichnen die dramatische Vielgestaltigkeit und die wechselnden vokalen Ebenen die *Lectio*, charakterisieren Kontraste die *Meditatio*, die mit über 60 Partiturseiten den am üppigsten ausgefallenen Satz darstellt. Hochkomplexe figurative Teile finden ihren Gegenpol in vokalen Klangbändern, die Momente der Versenkung transportieren; expressive Ariosi des Baritons (Bernhard) den ihren hingegen in arpeggierenden Streichertrauben (vgl. Abbildung 3). Der suchend-meditative Charakter der Bernhard-Texte wendet sich in variierenden Klangformen nach innen.

Glaus' Raumklang-Choreographie findet schliesslich in der *Oratio* ihre zwar traditionellste, zugleich aber auch wirkungsvollste Umsetzung. Der durch einen Refrain, drei Strophen und eine Schlussbitte gegliederte Text erfährt durch Vervielfachung mittels Echoeffekten und über unterschiedlich komprimierte, sukzessive Klangschichtungen vor allem der Kernsilben und -vokale eindrückliche Variationen. Der Text, der Bewegungen in Raum und Zeit thematisiert, nämlich Kommen und Gehen, Vergehen und Wiederkehr, findet in variablen musikalischen Gestalten der Wiederholung,

Schichtung, Komprimierung und Dehnung eine sinnfällige, die Sinne auf die Wechsel von Aussage, Klangbewegung und Raum fokussierende Umsetzung.

SCHLUSS

Daniel Glaus' Oratorium zu Bernhard von Clairvaux *Sola quae cantat audit, et cui cantatur* fordert von den Interpreten aufgrund der Koordination im Raum und den damit provozierten Intonationsschwierigkeiten äusserste Disziplin. Aber ebenso sehr fordert der Komponist das Publikum durch die wechselnde Klangorientierung im textreichen Oratorium. Die drei arabischen *Intermedien* für Altstimme und Theorbe bilden zusätzliche klangliche und (innerhalb des Lateins) sprachliche Inseln, die sich zugegebenermassen nur mit einer im vokalen Gestus sehr variablen Interpretation integrieren lassen und die einer gesonderten Betrachtung bedürften. Noch im abschliessenden *In Hora Mortis/Vitae* hat sich das Ohr im Aufeinanderprallen von expressivem Vokalsatz (*Osculo*), die klanglichen Grenzen suchendem Kontrabass-Solo (zu Bernhards «*Tempus est*») und linearer, klangersatter *Motette* zurechtzufinden.

In Daniel Glaus' Raum-Klang-Choreographie mit ihrer bilderreichen, sich poetologisch um einen engen Gedankenkreis bewegenden Textbotschaft und ihrer ausnehmend körperhaften Gott- und Sinnsuche hat die oft an Unschärfe und darum auch an Labilität krankende Gattung des Oratoriums eine grosse Bereicherung gefunden.¹⁰

10. Die Kompositionen von Daniel Glaus sind erhältlich beim Musikverlag Müller & Schade AG, Bern (www.muellerschade.com).

Aufbau des Oratoriums «Sola quae cantat audit et cui cantatur» von Daniel Glaus

1. <i>Prooemium</i>	
1.1 <i>Introitus</i>	Vokalensemble, Blechbläser, Streicher
1.2 <i>Kreiskanon</i>	Vokalensemble, Blechbläser, Streicher
1.3 <i>Anrede</i>	Bernhard (Bariton)
Prima Pars	
2. <i>Lectio</i>	Bernhard, Anima/Braut (Sopran), Christus/Bräutigam (Tenor), Stimmen, Blechbläser, Streicher
3. <i>Intermedio I</i>	Alt-Solo (arabische Texte), Theorbe
Secunda Pars	
4. <i>Meditatio</i>	Bernhard, Stimmen, Blechbläser, Streicher
5. <i>Intermedio II</i>	Alt-Solo (arabische Texte), Theorbe
Tertia Pars	
6. <i>Oratio</i>	Bernhard, Bass-Solo, Stimmen, Blechbläser, Streicher
7. <i>Intermedio III</i>	Alt-Solo (arabische Texte), Theorbe
Quarta Pars	
8. <i>Complexus</i>	Anima, Christus, Bernhard, Stimmen, Blechbläser, Streicher
9. <i>Osculo</i>	Anima, Stimmen, Horn und Tuba
10. <i>In Hora Mortis/Vitae</i>	
10.1 « <i>Tempus est</i> »	Bernhard, Kontrabass
10.2 <i>Motette</i>	Vokalensemble, Posaune