

13.14 Lombardi, Luca**(S. 453)**

Der an Heiligabend 1945 in Rom geborene Luca Lombardi komponierte früh mit zehn Jahren und begann bereits mit 14 Jahren sein Musikstudium am Konservatorium seiner Heimatstadt.

Nach dem Abitur wechselte er als 19-jähriger an die Musikhochschule Wien, heute Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien (mdw) zum Studium der Komposition und des Klaviers.

Mit der Übersiedlung nach Köln 1966-72 kam er als Komponist in Kontakt mit Stockhausen, Pousseur und Schnebel und nahm ab 1968 Kompositionsunterricht bei Bernd Alois Zimmermann. Ab 1973 war er Meisterschüler von Paul Dessau. Zwei Jahre später wurde er mit einer Arbeit über Hanns Eisler promoviert.

2015 erhielt er das Bundesverdienstkreuz.

Seit Beginn der 1980er Jahre ging er auf internationale Tourneen. Seit 2008 lebt Lombardi als freischaffender Komponist in Marino bei Rom und in Tel Aviv.

Zunächst widmete sich Lombardi der politischen Musik, vor allem der von Hanns Eisler und Paul Dessau, während seiner Kölner Zeit auch elektronischen Realisationen. Er lehrte Komposition (1973-94) an den Konservatorien von Pesaro und Mailand.⁸³³

Seit Mitte der 1980er Jahre bezieht sich Lombardi auf seine jüdischen Wurzeln mütterlicherseits und konvertiert in dieser Zeit zum Judentum (E-Mail an den Verfasser vom 21.10.2012). 1988 entsteht in diesem Zusammenhang das Werk *Ein Lied [1]* für Sopran, Flöte, Klarinette und Klavier (K0866) nach dem gleichlautenden Gedicht von Else Lasker-Schüler.⁸³⁴

Mitte 2012 begann ein E-Mail-Kontakt von mehr als einem Jahr mit Lombardi, der mir einen Druck seiner Komposition über den Verlag Ricordi als Geschenk hatte zukommen lassen. Ich war von der Komposition sogleich sehr begeistert und schrieb ihm im September 2012:

... Natürlich habe ich die Partitur sogleich mit der Musik zusammen gelesen. Ganz großer Ausdruck. Beginnend mit kleinen Sekund- und Terzintervallen, die zwischen Fl. und Cl. zu Schwebungen führen und immer wieder nach einem Aufschwung nach unten geführt werden. Ebenso die suspiratio-Figuren der Singstimme (»Hinter meinen Augen...«). Das ist komponierte Traurigkeit! Und dann das Auffliegen (ab T. 25 in den Instrumenten), mit wie wenig Mitteln Sie das gestalten! Und der Singstimme will dies gar nicht recht gelingen, das Auffliegen, welche bemüht hilflose Bewegung in der Melodie. Später dann die Vorbereitung zu »Als an deinem steinernen Herz...«: zunächst noch (T. 60ff) der Vogelruf, der mich an Messiaen erinnerte, dann (ab T. 69ff.) die Dreiklänge aus verminderten Oktaven und übermäßigen Quinten, die sich ohne Grundtonbasis »farblos-grau« daherschleppen – auch noch beim dreimaligen »... will wieder jubeln«, das ja als »Jubel« so total misslingt und nach einem Schweigen vergeblich nochmals ansetzt (T. 112 und 115). Dazu die Piccoloklarinette wie ein in Todesnot schreiender Vogel. Das geht unter die Haut! Dann wieder die Metapher des Auffliegens von T. 25ff. Die Coda schließlich führt in die tiefsten Lagen, wo der Ton – durch »Radier!«-gummi präpariert – nicht mehr frei schwingen kann. Der exaltierte Ambitus des Soprans – vom höchsten *d'''* bis zum tiefsten *gis* – ist so ganz den Extremen der Dichterin abgelauscht.

Ich hoffe, dass ich beim ersten raschen Lesen einiges erfasst habe und danke Ihnen nochmals recht herzlich für die Noten.

⁸³³ Die vorstehenden Daten sind Lombardi's homepage sowie dem Artikel Lombardi, Luca in der MGG-online entnommen. Vgl. Heister 2016ff.

⁸³⁴ Die Komposition kann gehört werden unter http://www.lucalombardi.net/home/it_IT/audio (geprüft: 11.07.2018).

Wenig später antwortete Lombardi mit einer Einladung an mich nach Marino, er habe sich über die Zuschrift sehr gefreut und sei mit meinen Beobachtungen sehr einverstanden.

Der Text des Gedichtes *Ein Lied* [1], dessen Interpretation in Kap. 6.4 nachzulesen ist, wurde von Lombardi nach einer späteren Druckversion vertont, nämlich der damals 1988 bei Reclam, Leipzig gerade erschienenen; dieser Schluss kann nach Vergleich mit dem Kommentarapparat (KA01-K 258) indirekt gezogen werden. Er wird zur leichteren Handhabung des Nachfolgenden wiedergegeben:

Ein Lied⁸³⁵

Hinter meinen Augen stehen Wasser, Die muß ich alle weinen.	Als an deinem steinernen Herzen Meine Flügel brachen,
Immer möcht ich auffliegen, Mit den Zugvögeln fort;	Fielen die Amseln wie Trauerrosen Hoch vom blauen Gebüsch.
Buntatmen mit den Winden In der großen Luft.	Alles verhaltene Gezwitscher Will wieder jubeln,
O ich bin so traurig – – – – Das Gesicht im Mond weiß es.	Und ich möchte auffliegen Mit den Zugvögeln fort.
Drum ist viel samtne Andacht Und nahender Frühmorgen um mich.	

Tab. 12: Lombardi: *Ein Lied*, Formabschnitte

Ab- schn.	Takt	Strophe	Charakteristika
A	1 - 24	1	Vorstellen des Materials; ›stockender Gesang‹
B	25 - 30	2	Figuren des ›Auffliegens‹; Vogelrufe
B'	30 - 39	3	Vogelstimmenimitationen; exaltierte Stimmführungen
C	39 - 54	4	abwärts führende Linien; exaltierte ›Klangfetzen‹; ›Schicksalsschläge‹
D	55 - 68	5	lyrische Phrasen; Vogelgezwitscher und -schreie
E	69 - 100	6+7	exaltierter Gesang, statische Begleitung
F	101 - 118	8	vollständiges Scheitern des Jubels; Ostinati, exaltier- ter Gesang
B''	119 - 127	9	Wiederholung Abschn. B
C'	128 - 148	4	Wiederholung Abschn. C und Coda

⁸³⁵ Version: Lasker-Schüler 1988, S. 79. Vgl. auch KA01-GNr. 258.

► Globale Anmerkungen

Die 15-seitige Reinschrift der Partitur kann hier nur in Auszügen dargestellt werden.

Die Formabschnitte (Tab. 12 auf der vorherigen Seite) ergeben sich aus der Strophen-einteilung und sind meist durch ganztaktige Pausen voneinander abgesetzt. Das spiegelt den Umstand wider, dass, wie angemerkt, Else Lasker-Schüler die Bilder ohne direkten Bezug zueinander reiht. Lediglich zwischen 6. und 7. Strophe, die als einzige in der Lyrik ein zusammenhängendes Bild darstellen, ist eine solche Zäsur auch musikalisch nicht gegeben.

Am Ende seiner Komposition fügt Lombardi wortgetreu die vollständige vierte Strophe an. Dies bringt durchaus eine Bedeutungsverlagerung des Gedichttextes mit sich: Während trotz des aktuellen Scheiterns am Leben Lasker-Schüler zum Schluss in ihrer Illusion bleibt – »Auffliegen mit den Zugvögeln« – biegt Lombardi den Schluss zurück ins Hier und Jetzt: »O ich bin so traurig – – – « und bricht so diese Illusion. Offensichtlich, und das wird noch herausgearbeitet werden, steht für ihn das menschliche Scheitern an der Welt als Aussage stärker im Vordergrund. Das zeigt auch seine musikalische Rede in diesen Formabschnitten F und B (Tab. 12 auf der vorherigen Seite).



Abb. 85: Tonraum (h-ais') und Tonmaterial

Der Tonraum ist eine große Sept (h-ais'; Abb. 85). In ihm ist der typische Beginn des Alavah-rabah-Modus (auch ›ashkenasischer Steiger‹ genannt) auf *h* bzw. *fis* mit übermäßiger Sekunde verwendet. Lombardi bleibt im Wesentlichen bei diesem Tonmaterial incl. seiner Transpositionen, die ab der zweiten Strophe verwendet werden (T. 25ff.), und variiert es auf vielfältige Weise. Manchmal will es scheinen, als verwende er dieses als Reihe, was aber im engeren Sinne nicht zutrifft.

Auch finden wir weitere jüdische Musikelemente (Abb. 86), wie bereits bei Gladstein (Kap. 13.8) aufgezeigt, nämlich (in gleichem Tonraum)

- rhythmische Schwerpunktsverschiebungen (der Letztsilben-Betonung im Hebräischen gemäß) (z. B. T. 14-15 und 20-21)
- metrisch freie Figuren (z. B. T. 18-20)
- Phrasen-Wiederholungen (z. B. T. 25ff.)

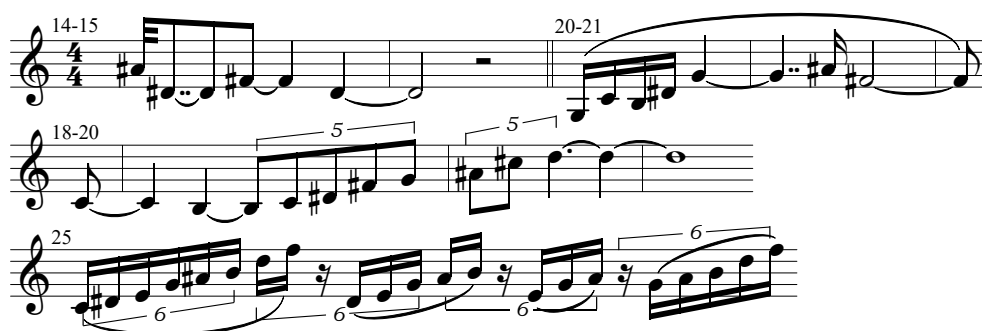


Abb. 86: Lombardi: Weitere jüdische Musikelemente

Das Charakteristikum des stets durch kleine Pausen verursachten ›stockenden Gesangs‹ zieht sich durch die gesamte Komposition. Oft sind es nur einzelne Wörter,

allenfalls jedoch wenige Silben, über die sich die musikalischen Motive spannen. Nur wenn es der Text hergibt, etwa im dritten Vers »möcht ich auffliegen«, finden wir eine nicht durch Pausen unterbrochene Phrase.

► Formabschnitt A

Im Vorspiel hören wir das Zusammenspiel von tiefem Flöten- und Klarinetten-Register (Abb. 87). In ruhigen langen Notenwerten umspielen sich beide Instrumente, meist nur im Abstand einer kleinen Sekunde oder im in Schwebungen getönten unisono. Dies stimmt ein auf den mit T. 9 solo einsetzenden ersten Vers der Sopranstimme: »Hinter meinen Augen ...«

Abb. 87: Lombardi: *Ein Lied*, T 1-11

Die großen, abwärts gerichteten Terzen, die der Sopran anstimmt, sind ein kleines Motiv, dass sich als große oder kleine ›Seufzer‹-Terz (Abb. 94c auf Seite 300) durch die Komposition zieht, hier verstärkt mit kleinem Glissando. Der ›stockende Gesang‹ ist deutlich wahrzunehmen; zwischen den einzelnen Wörtern liegen Generalpausen.

Flöte und Klarinette scheinen ein Wechselspiel zu führen: über langen Noten des einen Instruments entwickeln sich verspielte, kurze Melodieelemente des anderen, wie in Abb. 86 auf der vorherigen Seite in T. 14-15 skizziert. Das Klavier kommt später mit aphoristischen Einwüfen hinzu.

Der gesamte Abschnitt fußt auf dem eingangs vorgestellten Tonmaterial von sechs Tönen. Eigenartigerweise aber wirkt dieser Beginn trotz der aufgezeigten Quellbezüge klanglich weder synagogal noch im Kolorit orientalisch, wie dies im Übrigen für die gesamte Komposition gilt.

► Formabschnitt B

Die zweite Strophe wird onomatopoetisch instrumental dominiert durch aufwärts gerichtete Skalen der Gestalt von T. 25 (Abb. 86 auf der vorherigen Seite). Sextolen in der Flöte über Quintolen in der Klarinette und regulären 16tel im Klavier, die dort durch das permanente Pedal ›verrauschen‹, führen zu dem insgesamt flatternden Rhythmus. Der Sopran gibt dazu kurzzeitig seinen stockenden Gesang auf, wie oben bereits angedeutet, aber es gelingt ihm nicht, sich in das gemeinsame Auffliegen einzureihen, weder im Tempo (4tel und 8tel statt 16tel) noch in der Bewegung (zu kleiner Ambitus von Sekunden einerseits, zu großer Riesensprung (T. 27: $c' - h - b''$) andererseits); so misslingt das Auffliegen des lyrischen Ichs! Das folgende, geradezu rezitativisch

gesungene »mit den Zugvögeln fort« (T. 28ff.) wird durch die imitierten Vogelrufe der Instrumente ironisch und spöttisch konterkariert mit hoher Sopran-Flöte, Clarinette picc. und extrem hohen Lagen des Klaviers (ähnlich Abb. 88).

Es soll ohne weitere Vertiefung hierzu der Hinweis auf Olivier Messiaens musikalische Imitationen von Vogelstimmen gegeben werden (Abb. 89). Die Parallelen zu Lombardi (Abb. 88) sind signifikant.

► Formabschnitt B'

In der Bildfortführung aus Strophe 3 ergäbe sich an und für sich eine mögliche Zusammenlegung der zweiten und dritten Strophe zu einem Formabschnitt B. Nur die Generalpause in T. 30 lässt den Formabschnitt B' als eigenständig rechtfertigen. Die semantische Kopplung ist allerdings auch eher schwach.

Vogelkonzert und -flug setzen sich fort (T. 31 in Abb. 88), allerdings nicht mehr in den auffahrenden Bewegungen wie in T. 25ff., sondern eher als Zwitschern und gleitende Wellenbewegungen. Auch der rhythmisch, vor allem aber melodisch exaltiert

Abb. 88: Lombardi: *Ein Lied*, Vogelrufe

Abb. 89: Messiaen: Transkription des Rufs eines *am. Lazuli-Finken*⁸³⁶

⁸³⁶ O. Messiaen: *Oiseaux exotique*, UE 1959, S. 75. In: Fallon 2007, S. 121. Die Abb. zeigt die Transkription des von Messiaen der Natur abgelauschten Vogelrufs des amerikanischen Lazuli-Finken und darüber dessen späterhin als Spektrogramm aufgenommenen Ruf zum Vergleich und als Beweis für die überaus präzise Arbeit Messiaens.

gefasste Sopran wird ebenfalls fortgeführt. Der Übergang zum Formabschnitt C wird mit einem elegischen, frei-metrischen Klarinettensolo vorbereitet.

► Formabschnitt C

Die vierte Strophe »O ich bin so traurig – – – « wird musikalisch textkonform zu Beginn in abwärts führenden Linien gestaltet. Auch der stockende Gesang wird als Charakteristikum der musikalischen Rede fortgesetzt.

Die ab hier zum Einsatz kommende Bass-Klarinette führt hinab zu ihrer tiefsten Lage (T. 46: *Ges*). Das stimmlich ab T. 45 überlappende Klavier führt dann noch tiefer zum Kontra-C (C_1).

Es folgt in Abb. 90 der 6-taktige Schluss des Formabschnittes, der völlig überrascht und ob seiner äußersten Heftigkeit erschreckt:

Abb. 90: Lombardi: *Ein Lied*, T. 48-53

Mit größter Emphase (*sf* und Akzent) ist der tiefste Klavierton A_{11} zwischen die Generalpausen zu schlagen, gefolgt von einer geradezu »koboldhaft-verhuschten« 32stel-Klavierfigur im *ppp* in der Großen Oktav-Lage, dann wieder der *sf*- A_{11} -Schlag, gefolgt von vier Schlägen auf mit einem Radiergummi präpariertem und damit schwingungsgestörtem B_1 , zunächst mit gleich heftigem Anschlag, dann aber merkwürdig ins *pp* übergehend; darüber der Vers 8: »das Gesicht im Mond weiß es«.

Der Zugang zu diesem Teil der musikalischen Rede scheint nicht leicht zu sein. Wir können nur vorsichtig vermuten: Ist es ein Trotz, der aus der Trauer erwächst? Eher nicht, denn die »samtne Andacht« (v. 9) wäre dann unlogisch. Auch das Mondgesicht als Auslöser scheint nicht plausibel, da metonymisch anders konnotiert. Offenbar handelt es sich um ein Element der musikalischen Rede, dessen Ursprung wir nicht im lyrischen Text verorten können, und dann wohl um ein freies Additivum des Komponisten, das dieser mit der lyrischen Situation der »abgrundtiefen« Trauer, um im musikalischen Bild zu bleiben, assoziieren mag. Er führt uns ja zunächst in die tiefsten Register der Bass-Klarinette und des Klaviers. Die präparierte Saite mag uns einen weiteren Hinweis geben, etwa: hier unten, in tiefer Verzweiflung, erstirbt jeder Gesang.

► Formabschnitt D

Mit T. 55 tritt das instrumentale Geschehen zu Gunsten der Singstimme ziemlich in den Hintergrund. Das Klavier legt zunächst einen weichen Klangteppich – c-moll, gis-moll, Sextakkord auf As-Dur mit Rückung nach e-moll (T. 56) und *sixte ajoutée cis*’ im Sopran: »Andacht«. »Nahender Frühmorgen« wird dann vom schlichten, schnellen, hohen Schlag einer Vogelstimme (T. 57f.: Klavier) und dem längeren, tiefen Ruf eines weiteren Vogels (tiefes *a* in der Klarinette) in Szene gesetzt. Der stockende Gesang wird textkonform durch eine kleine Kantilene ersetzt.

Am Schluss des Abschnittes wird der Vogelruf im Klavier deutlich lebendiger ebenso der stupide Klarinetten-Ruf (T. 60-66). Dazwischen aber erscheint im sehr

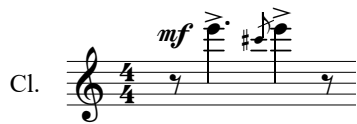


Abb. 91: Lombardi: *Ein Lied*,
Einzelner Vogelschrei, T. 63

hohen Register der Klarinette ein durchdringender einzelner Vogelschrei. Dieser stellt gewissermaßen eine Prolepse zu der musikalischen Rede vom ›scheiternden Jubelgesang der Vögel‹ dar, den wir im Formabschnitt F (T. 115ff.) betrachten werden (Abb. 91). Ist es dort das ›scheiternde Jubeln‹, das die Klarinetten-Vogelschreie ausmalen, so ist es

hier (T. 60ff) die deutliche Störung des restlichen, in quindecimol-32steln illustrierten Vogelgezwitzers.

► Formabschnitt E

Nach einer ausgedehnten Generalpause wird – in krassem Gegensatz zum soeben verklungenen Vogelgezwitzer und ähnlich einem Filmcut – nunmehr (T. 69) eine ruhige, fast statische Begleitung des Gesangs in großen Sept- bzw. verminderten Oktav-Parallelen mit einem einmal als Terz zum unteren, dann wieder als Terz zum oberen Dreiklangton alternierenden Mittelton angestimmt. Dies erzeugt zudem aufs Neue – enharmonisch verwechselt – eine Reihe übermäßiger Sekunden. Flöte und Klarinette schweigen.

Die zentrale Tragödie des Gedichtes (Str. 6-7 in Abb. 92) wird so in der Gegensätzlichkeit von fast seccohafter Begleitung und exaltiertem Gesang besonders plastisch und stellt auch musikalisch das ›Statische der Steine‹ kontrastierend gegen die exaltierte Melodieführung des ›nicht mehr beflügelten, sondern gebrochenen‹, geradezu hysterischen Gesangs.

Abb. 92: Lombardi: *Ein Lied*, Zentrale Tragödie, T. 72-83

Betrachtet man die Begleitung näher, so fällt auf, dass die Dreiklänge in ihren scharfen Dissonanzen eine gewisse gläserne Klangstimmung schaffen. Zunächst schei-

nen sie noch eine melodische Linie zu bilden. Jedoch hat die Tonfolge weder Anfang (Grundton) noch Ende, noch bilden sich melodische Phrasen; es formen sich somit in dieser Klangreihung keinerlei Strukturen aus – es bleiben starre, stets gleich konstruierte Klänge. Zu dieser Gedichtstelle vermerkten wir in der Interpretation: »Da ist kein Zugang zum Du, kein einziger!«

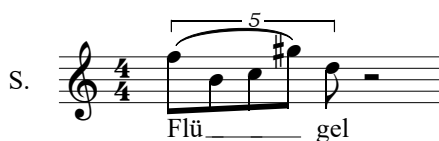


Abb. 93: Lombardi: »Seufzer«-Ostinato 1, T. 83ff.

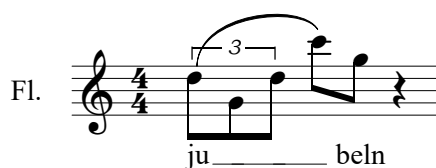
zieht sich – bis zum Überdruß – ganze 20 Takte hin zum Ende der achten Strophe (T. 83ff.).

Diese Klangreihung erfährt ab T. 85 in ihrer ohnehin spärlichen Dynamik eine weitere, völlige Einschränkung. Es erklingen nur noch die beiden Dreiklänge Abb. 93 gemäß, unterbrochen lediglich durch unterschiedliche Pausenlängen. Und dieser Klavier-Ostinato

Die erwähnte exaltierte Melodieführung passt, wie es scheint, weder zum Bild des steinernen Herzens noch zu dem der Flügel. Das »Flügel«-Motiv (Abb. 94a), gebildet durch eine Folge von Tritonus, kleiner Sekunde, übermäßiger Quinte und Tritonus, sagt musikalisch alles über den Zustand der Flügel und steht in enger Motiv-Verwandtschaft zum misslungenen Jubelruf (Abb. 94b). Dieses Motiv wird uns in leicht veränderter Form sogleich in Strophe 8 wieder begegnen.



(a) »Flügel«-Motiv, T. 75



(b) »Jubelruf«-Motiv, T. 103



(c) »Seufzer«-Ostinato 2, T. 89ff.

Abb. 94: Lombardi: Drei weitere Motive

Mit T. 89 setzt die Flöte zusätzlich zum Ostinato 2 ein mit genau dem Kleine-Terz-Sprung *g-e*, mit dem der Text der achten Strophe auf »weiß es« endete. Hier allerdings sind es verwandelt Halbe und ein eingebautes Glissando (Abb. 94c). Dieses überaus schwermütige Seufzer-Motiv, das uns ohne Glissando etwas verdeckt schon in T. 2 erstmals und dann ebenfalls verdeckt als Mittelstimme im »Seufzer«-Ostinato 1 begegnete, zieht sich gleichfalls 20 Takte stereotyp dahin bis zur Mitte von Formabschnitt F.

► Formabschnitt F

In diese stereotypen Ostinati setzt der Sopran mit der 8. Strophe ein: »Alles verhaltene Gezwitscher will wieder jubeln«. Das fängt rezitativisch an, um das Bild des verhaltenen Gezwitschers klanglich zu beschreiben. Dann aber bricht sich ein neues Motiv Bahn von Pausen getrennt (Abb. 94b, T. 103). In die beklemmende, »konstruierte Klangkälte« der Ostinati hinein (Abb. 93 und 94c) wirkt dieser »Jubelruf« beziehungslos und in seinem großen Ambitus *g' – c''* mit einem Septsprung zudem unsanglich. Auch findet ein begleitendes, jubelndes Vogelkonzert nicht statt. Stattdessen hören wir in den höchsten

Abb. 95: Lombardi: *Ein Lied*: Das vollständige Scheitern von Jubel, T. 109-118

Lagen der Piccoloflöte – ständig auf *f*''' mit Akzent und zum Teil mit Vorschlägen – einen insistierenden, schaurig wirkenden Vogelschrei, der eine Vorstellung von Sterben evoziert. »Das vollständige Scheitern von Jubel« wird hier überdeutlich musikalisch illustriert: durch die beiden Ostinati in Klavier und Klarinette, durch die in der höchsten Lage gruselig wehrende Piccoloflöte und durch das unsingliche »Jubelruf«-Motiv (Abb. 95, T. 109-118).

Im ersterbenden Vogelschrei greift das Klavier die Thematik des »Auffliegens« wieder auf – allerdings mehr als eine Oktave tiefer, so dass beredterweise vier Oktaven zwischen »Sterben« und »Auffliegen« liegen!

Damit ist über die Kompositionsstrukturen und den Sinn der musikalischen Rede fast alles gesagt.

► Formabschnitt B''

Der anschließende Formabschnitt wiederholt wörtlich den Formabschnitt B des Anfangs nur unterlagert mit dem leicht modifizierten Text. Dessen Ende aber ist eine Folge von im *fff* und der höchsten Klavierlage gespielten engen 16tel-Sekunden ($as''' + b'''$ gegen $g''' + a'''$) über drei Takte hinweg. In der Partitur brechen sie dort ab. Im Uraufführungs-Mitschnitt ist das wirkmächtiger abgeändert durch größer werdende Pausenabschnitte zwischen den immer kürzer werdenden Schreien, die schließlich in einem letzten, losgelösten $g''' + a'''$ enden.

► Formabschnitt C'

Es folgt ein letzter Formabschnitt, der wörtlich den Abschnitt C wiederholt bis zu den harten Klavierschlägen. Der sechs-taktige Schluss ist etwas modifiziert: nach einer Generalpause setzt die Flöte mit einem letzten Seufzer ein (Abb. 94c auf der vorherigen Seite). Als rückblickender Gedanke – bleibt er als einziger noch? – erklingt im Sopran-Solo der Phrasenbogen »das Gesicht im Mond weiß es«. Ein leises Flöten-*pp* führt in die Stille.

Zusammengefasst heißt dies: Lombardi erreicht, wie gezeigt wurde, mit wenigen Mitteln große Wirkung. Dies gelingt durch ökonomischen Einsatz eines offenbar bewusst schmal gehaltenen Tonmaterials, die Ausnutzung einer großen Skalenbreite der Möglichkeiten des Instrumentariums, der Erzeugung verschiedenster Klangfarben vom warmen Schweben zwischen Flöte und Klarinette zu kaltglasigen Klängen des Klaviers, von changierenden Klangteppichen bis zur durchbrochenen Behandlung ›fragiler‹ Vogelrufe.

Hinzu kommt ein durchaus freier Umgang mit dem lyrischen Text, sei es die insistierende Wiederholung des 16. Verses »Will wieder jubeln« oder aber die vollständige Wiederholung der vierten Strophe und damit eine erhebliche ›Gewichtsverlagerung‹ im lyrischen Text, wie diskutiert.

Es tritt eine Reihe unterschiedlicher musikalischer Momente aus dem Jüdischen hinzu, seien es synagogale Modi, seien es Rhythmen, die nicht nur dort, sondern allgemeiner im Ashkenasischen zu finden sind. Sie sind von Lombardi wohl aufgrund eigener Bezüge, aber auch der starken Bezüge der Dichterin verwendet worden. Es sind offenbar ebenfalls künstlerische Additiva Lombardis, denn sie lassen sich nicht aus dem lyrischen Text ableiten, wie dies an anderen Stellen des lyrischen Werkes der Lasker-Schüler durchaus möglich ist. Gleichwohl kann man kaum von jüdischer oder gar Klezmermusik sprechen. Lombardi's Ausdrucksweise in dieser Komposition ist völlig anders.

Ganz herausragend aber ist seine ureigene musikalische Rede. Sie vermag auf z. T. sehr subtile Art die lyrischen Aussagen und das Dahinter- oder Dazwischenstehende sichtbar bzw. hörbar zu machen. ›Abgründige Trauer‹ oder aber ›das Scheitern an der Welt‹ sind solche Themen seiner musikalischen Rede, die für ihn solches Gewicht zu haben scheinen, dass dies auch einen Eingriff in den Lyrischen Text – Wiederholung von »jubeln« und Anhängen von Strophe 4 am Ende – rechtfertigt, wie beschrieben, sodass an bemerkenswert vielen Stellen lyrischer Text und musikalischer Klang, lyrische Bildfolgen und musikalisches Wechselspiel des Ausdrucks eng zusammengehen.

13.15 Meiser, Reinhold

(S. 456)

Reinhold Meiser ist Kirchenmusikdirektor an St. Matthäus in Ingolstadt seit 1983. Er wurde 1955 als zweites Kind in ein evangelisches Pfarrhaus im München geboren.

1974 schloss er seine Schulzeit mit dem Abitur am Humanistischen Gymnasium Regensburg ab. Es folgte das Studium der evangelischen Kirchenmusik an der Fachhochschule in Bayreuth (1976 bis 1979) und sodann das Studium der Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule Essen, u. a. Chorleitung bei Martin Schmidt und Orgel bei Gerd Zacher.

Nach seinen Studien wurde er sogleich auf die Dekanatskantorenstelle des Bezirks Ingolstadt und die St. Matthäus-Kirche berufen. Seit 1994 ist er auch Präsident des Verbandes »Singen in der Kirche – Verband evangelischer Chöre in Bayern« und seit 2005 stellvertretender Landeskirchenmusikdirektor in der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern.

Der Neubau der Orgel in seiner Kirche 1994 als französisches Instrument aus dem Orgelbau Kern, Straßburg, hat eine herausragende Bedeutung für die Klangvorstellung bei der Komposition des *Symphonischen Psalms*.

Der *Symphonische Psalm* für Sopran und Orgel *Gebet* (K0912) hat zwei Texte als Grundlage, zum einen den Choral *Jerusalem, du hoch gebaute Stadt* von Johann