



The Greek ^{Tan} Mess

Ἡ Τάνγκο Λειτουργία – Missa Graeca

Werkeinführung

SAFIRAX

Einleitung zur Werkeinführung

Diese Werkeinführung beinhaltet drei Teile mit unterschiedlichen Fassungen, damit jede Hörerin und jeder Hörer niveaugerecht abgeholt wird.

Der erste Teil (**ab Seite 4**) enthält den Ursprungstext einer Messe in Latein, deutsch und der griechischen Sprache.

Der zweite Teil (**ab Seite 9**) richtet sich an alle, die Musik einfach genießen möchten, ohne sich mit Fachbegriffen beschäftigen zu müssen. Sie erklärt jeden Teil der Messe auf verständliche Weise und beschreibt, was man hören kann, wie die Musik wirkt und welche Gedanken hinter der Komposition stehen.

Für Leserinnen und Leser, die sich tiefer mit Musik, Komposition, Stilistik und Liturgie auseinandersetzen möchten, gibt es zusätzlich eine ausführliche, fachsprachliche Werkeinführung (**ab Seite 17**). Dort werden musikalische Strukturen, harmonische Besonderheiten, stilistische Bezüge, liturgische Zusammenhänge und kompositorische Entscheidungen detailliert erläutert.

So erhält jede Person – ob musikbegeistert, neugierig oder fachkundig – den Zugang, der zu ihrem Interesse passt. Beide Fassungen beleuchten denselben Weg durch die Messe, jedoch mit unterschiedlicher Tiefe und Wortwahl.

Ich wünsche Dir eine berührende und inspirierende Reise durch dieses Werk.

Dein SAFIRAX

Zum Schöpfer dieses Werkes

Hinter dem Künstlernamen SAFIRAX steht der Produzent und Komponist Holger Leonhardt. Seine musikalische Reise begann sehr früh. Bereits in seiner Jugend veröffentlichte er erste Mix-Tapes für DJs, experimentierte mit Synthesizern und der Orgel und fand über den Chorgesang den Zugang zu einer Welt, in der er Klänge formen und Atmosphären erschaffen konnte. Die Clubkultur der 90er Jahre und die Welt der elektronischen Klangerzeugung bildeten sein erstes kreatives Umfeld.

Die eigentlichen Wurzeln seines Schaffens reichen jedoch wesentlich tiefer. Sie liegen in der klassischen Kirchenmusik, der langjährigen Arbeit in Kirchenchören als Sänger und Dirigent und finalisierte sich in einer professionellen Gesangsausbildung. Die Faszination für Orgelmusik und liturgische Formen begleitete ihn über viele Jahre und prägte sein Verständnis für musikalische Dramaturgie, Harmonik und Struktur. Diese klassische Grundlage blieb sein stetes Fundament, selbst in Zeiten, in denen er sich intensiv mit elektronischer Musik und modernen Klangexperimenten beschäftigte.

Als Produzent und Komponist verbindet SAFIRAX heute beide Welten. Die Klarheit und Strenge der klassischen Tradition verschmelzen mit der Offenheit zeitgenössischer Klangsprachen. In „The Greek Tango Mess“ zeigt sich diese Verbindung besonders deutlich. Sakrale Ausdrucksformen treffen auf mediterrane und byzantinische Einflüsse, die wiederum in den Bewegungsimpulsen des Tango Nuevo aufgehen. Aus dieser Mischung entsteht ein eigener Stil, der spirituelle Tiefe, folkloristische Farben und modernes Empfinden in sich trägt. Eine bislang noch nie gewagte Kombination.

Holger Leonhardt lebt mit seiner Familie auf Mauritius. Die Insel prägt sein Schaffen in besonderer Weise. Viele seiner Kompositionen tragen die Farben dieses Ortes in sich. Die Ruhe des Meeres, die Weite des Himmels, das helle Licht, aber auch die Kraft tropischer Stürme und Regengüsse sind in seinen Stücken spürbar und verleihen ihnen eine fühlbare emotionale Weite.

Neben seiner Arbeit als Produzent ist er auch als Sprecher tätig. Seine Stimme ist in Hörbüchern, Dokumentationen und verschiedenen Medienproduktionen zu hören. Diese Erfahrung prägt sein musikalisches Denken ebenfalls. Er gestaltet Musik nicht nur durch Töne, sondern ebenso durch Sprache, Atemräume und Bedeutungsnuancen. Für ihn entsteht ein Werk aus einer inneren Vision, die er klanglich, sprachlich und strukturell zum Leben bringt.

SAFIRAX ist damit weit mehr als ein Projektname. Es ist ein künstlerischer Raum, in dem klassische Prägung, spirituelle Tiefe und moderne Klangästhetik zu einer Einheit finden. Ein Ort, an dem ein Ausbrecher aus der „normalen“ Welt seine Erfahrungen aus Bühne, Studio und gelebtem Leben vereint und daraus Werke formt, die diese Welten miteinander verweben – manchmal auf überraschende, manchmal auf verspielte, aber immer auf authentische Weise.

1. Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

2. Gloria

Gloria in excelsis Deo

et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,

tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe,

cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.

Amen.

1. Herr, erbarme dich

Herr, erbarme dich.

Christus, erbarme dich.

Herr, erbarme dich.

2. Ehre sei Gott

Ehre sei Gott in der Höhe

und Friede den Menschen seiner Gnade.

Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich.

Wir danken dir
wegen deiner großen Herrlichkeit.

Herr Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater.

Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus,
Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt –
erbarme dich unser.

Du nimmst hinweg die Sünden der Welt –
nimm unser Gebet an.

Du sitzt zur Rechten des Vaters – erbarme
dich unser.

Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,

du allein der Höchste, Jesus Christus

mit dem Heiligen Geist, in der Herrlichkeit
Gottes des Vaters.

Amen.

3. Credo

Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae

Visibilium omnium et invisibilium
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,

Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.

Genitum, non factum,
consubstantiale Patri
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex
Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio
Pilato, passus et sepultus est,

et resurrexit tertia die, secundum
Scripturas, et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,

qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur

3. Ich glaube

Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,

aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
den eingeborenen Sohn Gottes,

den eingeborenen Sohn Gottes,
geboren aus dem Vater vor aller Zeit

Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,

gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
Durch ihn ist alles geschaffen.

Für uns Menschen und zu unserem Heil
ist er vom Himmel gekommen

und hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist von der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.

Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius
Pilatus, hat gelitten und wurde begraben

und ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift. Er ist in den Himmel
aufgefahren und sitzt zur Rechten des
Vaters.

Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten.
Und seines Reiches wird kein Ende sein.

Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,

der aus dem Vater und dem Sohn
hervorgeht, der mit dem Vater
und dem Sohn zugleich angebetet und
verherrlicht wird,

qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi.

Amen.

der gesprochen hat durch die Propheten.

Ich glaube an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.

Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.

Ich erwarte die Auferstehung der Toten und das Leben der kommenden Welt.

Amen.

4. Crucifixus

Crucifixus
etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.

4. Gekreuzigt

Für uns wurde er unter Pontius Pilatus
gekreuzigt,
hat gelitten und wurde begraben.

Am dritten Tage ist er auferstanden,
nach der Schrift,
aufgefahren in den Himmel,
und sitzt zur Rechten des Vaters.

Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten;
seines Reiches wird kein Ende sein.

4. Sanctus & Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
et ex Patre natum ante omnia saecula.

Hosanna in excelsis

Benedictus qui venit in nomine Domini

Hosanna in excelsis

4. Heilig & Hochgelobt

Heilig, heilig, heilig ist der Herr,
der Gott der Heerscharen.

Himmel und Erde sind erfüllt
von deiner Herrlichkeit.

Hosanna in der Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

5. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

5. Lamm Gottes

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünden der Welt, gib uns den Frieden

■ Α' Κύριε ἐλέησον

Κύριε, ἐλέησον.

Χριστέ, ἐλέησον.

Κύριε, ἐλέησον.

■ Β' Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ

Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ,
καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὔδοκίας.

Αἰνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε,
προσκυνοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε,
εὐχαριστοῦμέν σοι
διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν.

Κύριε Βασιλεῦ, οὐράνιε Θεέ,
Πάτερ παντοκράτορ,
Κύριε, Υἱὲ τοῦ Μονογενοῦς, Ἰησοῦ Χριστέ,

Κύριε Θεέ, Ἄμνε τοῦ Θεοῦ, Υἱὲ τοῦ Πατρός,
ὁ αἴρων τὴν ἀμαρτίαν τοῦ
κόσμου, ἐλέησον ἡμᾶς
ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου,
πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν
ὁ καθήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρός, ἐλέησον
ἡμᾶς.

Σὺ γάρ μόνος ἄγιος,
σὺ μόνος Κύριος,
Ἰησοῦς Χριστός,
εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρός. Ἀμήν.

■ Γ' Πιστεύω

Πιστεύω εἰς ἔνα Θεόν,
Πατέρα παντοκράτορα,
ποιητὴν οὐρανοῦ καὶ γῆς,
ὄρατῶν τε πάντων καὶ ἀοράτων.

Καὶ εἰς ἔνα Κύριον Ἰησοῦν Χριστόν,
τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ τὸν μονογενῆ,
τὸν ἐκ τοῦ Πατρὸς γεννηθέντα πρὸ^τ
πάντων τῶν αἰώνων

φῶς ἐκ φωτός, Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ
ἀληθινοῦ,

γεννηθέντα, οὐ ποιηθέντα,
όμοιούσιον τῷ Πατρῷ
δι’ οὗ τὰ πάντα ἐγένετο.

Τὸν δι’ ἡμᾶς τοὺς ἀνθρώπους
καὶ διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν
κατελθόντα ἐκ τῶν οὐρανῶν
καὶ σαρκωθέντα ἐκ Πνεύματος Ἅγίου
καὶ Μαρίας τῆς Παρθένου
καὶ ἐνανθρωπήσαντα.

Σταυρωθέντα τε ὑπὲρ ἡμῶν
ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου,
καὶ παθόντα καὶ ταφέντα.
Καὶ ἀναστάντα τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ
κατὰ τὰς γραφάς
καὶ ἀνελθόντα εἰς τοὺς οὐρανούς
καὶ καθεζόμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Πατρός
καὶ πάλιν ἐρχόμενον μετὰ δόξης
κρῖναι ζῶντας καὶ νεκρούς
οὐ τῆς βασιλείας οὐκ ἔσται τέλος.

Καὶ εἰς τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον,
τὸ Κύριον, τὸ Ζωοποιόν,
τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον,
τὸ σὺν Πατρὶ καὶ Υἱῷ
συμπροσκυνούμενον καὶ συνδοξαζόμενον,
τὸ λαλήσαν διὰ τῶν προφητῶν.

*Πιστεύω εἰς μίαν, ἄγιαν, καθολικὴν καὶ
ἀποστολικὴν Ἑκκλησίαν.*

*Ομολογῶ ἐν βάπτισμα εἰς ἄφεσιν
ἀμαρτιῶν.*

*Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν,
καὶ ζωὴν τοῦ μέλλοντος αἰώνος. Ἀμήν.*

☦ Σταυρωθέντα

Σταυρωθέντα τε ύπερ ἡμῶν
ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου,
καὶ παθόντα καὶ ταφέντα.
Καὶ ἀναστάντα τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ
κατὰ τὰς γραφάς,
καὶ ἀνελθόντα εἰς τοὺς οὐρανούς,
καὶ καθεζόμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Πατρός.
Καὶ πάλιν ἐρχόμενον μετὰ δόξης
κρῖναι ζῶντας καὶ νεκρούς.
οὗ τῆς βασιλείας οὐκ ἔσται τέλος.

☦ Δ' Ἄγιος & Εύλογημένος

Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος,
Κύριος Σαβαώθ.
Πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ
τῆς δόξης σου.
Ωσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις.
Εύλογημένος ὁ ἐρχόμενος
ἐν ὀνόματι Κυρίου.
Ωσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις.

☦ Ε' Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ

Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ,
ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου,
ἔλέησον ἡμᾶς.

Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ,
ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου,
ἔλέησον ἡμᾶς.

Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ,
ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου,
δὸς ἡμῖν εἰρήνην.

1 Δρόμος τῆς Λειτουργίας (Introitus)

Der Introitus ist eine rein instrumentale Einleitung, die wie ein ritueller Tanz wirkt. Am Anfang steht ein klarer, getragener Tango-Rhythmus, dann folgt ein freier, folkloristisch angehauchter Mittelteil, bevor der Anfang noch einmal in leicht veränderter Form zurückkehrt. So entsteht ein kurzer, aber sehr wirkungsvoller Spannungsbogen: kein pompöser Auftakt, sondern eine konzentrierte Einstimmung.

Im Zentrum stehen Bandoneón und Bouzouki. Sie „sprechen“ miteinander, begleitet vom Kontrabass, der pizzicato den Tango-Puls trägt, von Streichern, einem dezent eingesetzten Klavier und einer Stahlzungentrommel, die zu Beginn den melodischen Impuls gibt. Es gibt kein Schlagwerk – der Rhythmus entsteht allein aus der Spielweise der Instrumente.

Die Harmonik bewegt sich in einem eher dunklen, aber beweglichen Klangraum, der nicht einfach Dur oder Moll ist, sondern an alte Kirchentonarten erinnert und zwischendurch überraschend in entfernte Bereiche ausweicht. Ein tiefer Grundton in den Streichern hält vieles zusammen – wie ein Klangboden, der an orthodoxe Gesänge mit Dauerton erinnert. Tango, griechische Volksseele und sakrale Spannung verschmelzen zu einem „heiligen Tanz“, der die beiden Pole der Messe ankündigt: Kirche und Taverne, Liturgie und Leben.

2 Κύριε ἐλέησον (Kyrie Eleison)

Das „Kyrie“ ist der erste gesungene Teil der Messe. Nach einem kurzen Instrumentalaufakt mit klarem Tango-Puls setzt der Chor blockhaft ein und ruft wiederholt „Kyrie eleison“. Die Musik arbeitet mit Ruf-und-Antwort-Strukturen und steigert sich bis zu einem kraftvollen Schluss.

Die Instrumentierung bleibt überschaubar und klar: Streicher geben rhythmische Akzente und eine Art gezupften Teppich, die Flöte setzt leichte, atmende Linien darüber, der Kontrabass stützt den Puls, und die Bouzouki mischt kurze farbige Einwürfe dazu.

Klanglich bewegt sich der Satz in einer kirchenartigen Skala mit leicht „orientalischem“ Einschlag, was an byzantinische Kirchenmusik erinnert. Es gibt keinen Solisten, der Chor trägt alles gemeinsam. Der Text ist extrem reduziert, die Musik lebt von Wiederholung, dichter Stimmführung und innerer Spannung. So entsteht ein archaischer, ernster Klang, in dem alte Liturgie und moderner Tango-Rhythmus sich die Hand geben – ein Schlüsselstück, das den Übergang vom rituellen Introitus in die eigentliche Messe markiert.

3 Χριστὲ ἐλέησον (Christe Eleison)

„Christe Eleison“ ist dreiteilig angelegt: ein kraftvoller Anfang, ein leiser, inniger Mittelteil und eine verdichtete Rückkehr des Anfangs. Der Chor bricht zu Beginn fast wie ein Aufschrei los und ruft Christus an. Danach zieht sich die Musik zurück, wird weicher und persönlicher, bevor sie im letzten Teil noch einmal energischer aufleuchtet.

Bandoneón und Streicher führen einen engen Dialog. Das Bandoneón atmet mit dem Klang, die Streicher spannen einen schwebenden Teppich, der immer wieder von Kontrabass-Akzenten durchbrochen wird. Klanglich bewegt sich das Stück im Spannungsfeld zwischen Moll-Färbung und helleren Ausweichungen, was den Kontrast zwischen Bitte, Hoffnung und innerem Ringen spürbar macht.

Der Chor arbeitet mit gedeihnten und zergliederten „Christe eleison“-Rufen, an manchen Stellen werden Silben verlängert oder rhythmisch verschoben, wodurch die Worte an Gewicht gewinnen. Ein Tenor-Solist tritt im Mittelteil weicher hervor und antwortet dem Chor. Das Ganze wirkt wie ein inneres Gebet, das vom Schrei zur leisen Bitte führt – ein emotionaler Höhepunkt der Anfangssektion.

4 Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ (Gloria in Excelsis Deo)

Das „Gloria“ ist der erste große, breit angelegte Satz der Messe – ein Jubelstück mit vielen Abschnitten. Es beginnt mit einem markanten, fast marschartigen Motiv, das sofort eine festliche Stimmung schafft. Im weiteren Verlauf wechseln strahlende Chorteile, tänzerische Passagen, ruhigere Momente und instrumentale Zwischenspiele einander ab. Tenor und Bass liefern sich ein Wechselspiel, insbesondere in „Et in terra pax“ und im weiteren Verlauf des Textes. Das Stück endet in einem machtvollen „Amen“, das durch mehrfache Wiederholung wie ein musikalischer Schlussstein wirkt.

Instrumental prägen Bandoneón und Klavier den Rhythmus, unterstützt von Bouzouki und Streichern. Das Bandoneón gibt den Tango-Puls, die Bouzouki verzerrt mit byzantinisch anmutenden Linien, die Streicher wechseln zwischen gezupften Figuren und weichen Bögen. Im zweiten Teil taucht zusätzlich die Orgel als tiefes Fundament auf und verleiht dem Satz mehr sakrale Schwere.

Die Harmonik ist überwiegend hell, aber beweglich, springt zwischen verwandten Tonarten hin und her und wechselt immer wieder zwischen Dur und Moll, um Drama und Spannung zu erzeugen. Der Chor gestaltet den Text sehr plastisch: ruhige, getragene Stellen wechseln mit tänzerischen, betonten Passagen, Wortwiederholungen verdichten den Ausdruck. So entsteht ein „Gloria“, das gleichzeitig Gotteslob, Fest und tänzerische Explosion ist – ein Herzstück der Messe.

5 Εὐχαριστοῦμέν σοι (Gratias Agimus Tibi)

Dieser Satz ist als stiller Dank gedacht. Nach dem lauten Gloria wirkt er wie ein Innehalten. Der erste Teil ist schlicht und gebetsartig: ein lyrischer Bass/Bariton führt die Linie, begleitet von einem ruhigen Tango-Grundpuls im Kontrabass. Im Mittelteil steigert sich der Ausdruck etwas, der Gesang wird verzierter, bevor die Anfangsstimmung in verfeinerter Form zurückkehrt.

Die Besetzung ist bewusst klein gehalten: Bandoneón, Kontrabass, Celli und gelegentliche Bouzouki-Einwürfe. Kein Schlagwerk, kein präsentes Klavier – der Klang bleibt warm, dicht und kammermusikalisch. Die Harmonien bewegen sich in einer eher melancholischen Welt, mit kurzen Ausflügen in hellere Bereiche, was den inneren Charakter des Dankes unterstreicht.

Der Text wird nicht deklamatorisch abgearbeitet, sondern meditativ entfaltet. Silben werden leicht gedeckt, manche Worte wiederholt. Der Solist wirkt weniger wie ein „Star“, mehr wie ein Vorbeter, der den Dank stellvertretend ausspricht. So entsteht ein ruhiger, innerer Höhepunkt: Dank als leise, tiefe, persönliche Haltung.

6 Ο αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου (Qui Tollis Peccata Mundi)

Dieser Satz ist ein bewusster Stilbruch: Er beginnt überraschend leicht und fast verspielt, mit einem Bandoneón-Solo und klar tanzendem Puls, bevor der Chor einsetzt. Aus der Heiterkeit führt der Weg dann zu einer ernsteren, flehenden Bitte um Erbarmen.

Bandoneón, Kontrabass, Bouzouki und Streicher treiben das Geschehen voran. Der Kontrabass pulsiert sehr präsent, die Streicher liefern dramatische Läufe, besonders im Mittelteil. Der erste Abschnitt wirkt fast wie ein Tanzmarsch, der zweite kippt in eine klagendere, bittere Stimmung.

Der Chor wiederholt den Text „Qui Tollis Peccata Mundi“ mehrfach, teilweise mit betonten, kurzen Tönen, teilweise gedeckt, vor allem beim „Miserere Nobis“. So entsteht ein zweischichtiges Bild: äußerlich bewegt, innerlich schwer. Die heitere Oberfläche des Tango kontrastiert mit dem ernsten Inhalt – Schuld wird hier nicht nur beklagt, sondern „durchschritten“. Genau dieser Widerspruch macht den Satz so besonders.

7 "Οτι σù μόνος ἄγιος (Quoniam Tu Solus Sanctus)

Hier bewegt sich die Musik zwischen Ausruf und innerer Sammlung. Der Chor beginnt weich, dann zeichnet die Sopranstimme die Linie klar und hell nach. Männerchor und Bariton-Solist wechseln sich ab, besonders im Bereich „Cum Sancto Spiritu“. Der Solist springt zwischen arienhafter Gestaltung und stiller Andacht, der Schluss wird wieder von der Sopranistin gekrönt.

Die Streicher tragen die Klangfläche, das Bandoneón bleibt eher im Hintergrund. In der Mittelpartie tritt die Bouzouki stärker hervor und umspielt Chor und Tenor, das Klavier setzt kurze farbige Akzente. Die Harmoniewelt bleibt grundlegend hell, taucht aber in der Mitte in eine dunklere Färbung ein, bevor sie leicht aufgehellt zurückkehrt. Dadurch wirkt der Satz gleichzeitig feierlich und leicht bittersüß.

Textlich steht das Bekenntnis „Du allein bist heilig“ im Mittelpunkt. Der Chor singt kompakt und kraftvoll, der Mittelteil wird weicher und nachdenklicher. Der Satz wirkt wie ein Leuchtfeuer im Gloria-Komplex: ein klarer, starker Moment, in dem benannt wird, wer im Zentrum steht.

8 Μετà τoῦ Αγίου Πνεύματος (Cum Sancto Spiritu)

Dieser Satz beschließt das Gloria und wirkt wie eine komprimierte, hymnische Krönung. Der Chor beginnt deklamatorisch, die Spannung baut sich rasch auf und entlädt sich in einem dichten, kraftvollen Höhepunkt. Eine kurze, ruhigere Coda lässt alles nachklingen, fast wie ein Raum, der sich langsam leert.

Streicher, Bandoneón und Bouzouki formen breite Klangflächen, das Klavier ist nur punktuell zu hören. Der Kontrabass gibt ein stilles Fundament. Die Harmonien steigen in Wellen an und lösen sich wieder, bevor am Ende ein starkes, aber nicht übertriebenes „Amen“ gesetzt wird – teilweise gesprochen, fast gehaucht.

Der Text „Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen.“ wird zunächst klar und syllabisch geführt, am Ende mehr gedehnt und überlagert. Die Musik wirkt wie ein leuchtender Schlusspunkt des Gloria: kein greller Jubel, sondern ein konzentrierter, geistlicher Höhepunkt, der noch einmal den Heiligen Geist und die Herrlichkeit Gottes in den Mittelpunkt rückt.

9 Πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν (Credo in Unum Deum)

Dieser Satz eröffnet den Credo-Block und wirkt wie ein musikalisches Glaubensfundament. Er beginnt mit markanten Choreinsätzen, die fast wie gesprochene Glaubenssätze klingen. Danach wird der Fluss erzählerischer und beweglicher, bevor der Schluss wieder straffer und bekräftigender wird.

Die Streicher bauen einen warmen Klangboden, der Kontrabass sorgt für ruhige, lange Töne. Die Bouzouki setzt gezielte, scharfe Farbtupfer, ohne den sakralen Charakter zu stören, das Bandoneón wird nur sparsam genutzt. Die Harmonik bleibt überwiegend fest und stabil, weicht aber an manchen Stellen leicht aus, um inneres Ringen und Nachdenken anzudeuten.

Der Chor trägt den Text gemeinsam, ohne Solo-Show. Wichtig ist die klare Artikulation der Glaubensformeln. Manche Wörter werden gedehnt, andere bewusst schlicht gesprochen. Das Credo wirkt dadurch nicht wie ein dramatischer Ausbruch, sondern wie ein ruhiges, starkes Bekenntnis einer Gemeinschaft – ein Pfeiler mitten in der Messe.

10 τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον (Qui ex Patre Procedit)

Dieser Satz ist leiser, kontemplativer und arbeitet viel mit Echo-Effekten im Chor. Die Stimmen scheinen sich gegenseitig zuzurufen, was gut zur Textaussage über den Geist „aus dem Vater und dem Sohn“ passt. Der zweite Teil verdichtet sich klanglich und rhythmisch etwas, bevor sich alles in einer weichen Schlusswendung auflöst.

Die Bouzouki setzt feine Lichtpunkte, die Streicher halten lange Töne und kurze Impulse, der Kontrabass pulsiert ruhig im Hintergrund. Eine zurückhaltende Orgel stützt den sakralen Charakter mit schlanken Akkorden. Harmonisch schwebt der Satz ein wenig, bleibt aber in einem hellen, ruhigen Bereich.

Der Text wird in Gruppen gesungen, antiphonal – wie der Austausch zweier Chöre in einer Kirche. Pausen zwischen den Phrasen geben Raum zum Atmen und Nachdenken. Die Musik will hier weniger beeindrucken, als eine innere Wahrheit leise spürbar machen: ein kleines, feines Glaubensmeditationsstück im Zentrum des Credo.

11 Καὶ σαρκωθέντα (Et Incarnatus Est)

Hier erreicht der Credo-Teil einen besonders emotionalen Punkt. Eine längere, schwebende Einleitung öffnet den Raum, dann tritt der Tenor (mit Bass-Beteiligung und Chor) allmählich ein. Die Musik wächst zu einer Art Arie heran, bleibt aber immer sakral verankert. Am Ende zieht sich alles wieder in eine ruhige Zone zurück.

Bouzouki, Streicher und Bandoneón schaffen ein zartes, beinahe zerbrechliches Klangbild. Kontrabass und einzelne helle Schlagzeugakzente (z. B. Triangel) setzen Halt und Glanz. Die Tonwelt ist bewusst hell gewählt, sodass die Menschwerdung Christi eher als Lichtmoment denn als Beginn des Leidens erscheint.

Der Text über die Fleischwerdung wird sehr sorgfältig, mit langen Phrasen und viel Atem geführt. Der Chor tritt erst später hinzu und wirkt wie eine Antwort aus dem Hintergrund. Die Musik legt den Schwerpunkt auf Empfinden, nicht auf Dogmatik: Inkarnation als staunender, leuchtender Moment.

12 Σταυρωθέντα (Crucifixus)

Dieser Satz ist das schwere Herz der Messe. Fast zehn Minuten lang entfaltet sich ein langsames, konsequent entschleunigtes Klagelied. Es gibt keine klassischen Höhepunkte, sondern verschiedene „Klangzonen“: ein dunkler Beginn mit Dauerton, wechselnde Abschnitte zwischen Chor und tiefen Stimmen, ein dichter Mittelteil mit Wiederholungen und ein offenes Ende, das nicht wirklich erlöst.

Die Instrumentierung ist stark reduziert: Kontrabass und tiefe Streicher bilden einen dauerhaften Grundton, Bandoneón und Bouzouki sind nur als Atem und vereinzelte Töne zu spüren. Eine Bassklarinette und das Klavier verstärken punktuell die Schwere. Alles wirkt wie ein einziger, langsamer Atemzug der Trauer.

Der Text „Crucifixus... passus et sepultus est“ wird stark verlangsamt, in Teile zerlegt und oft auf langen Vokalen ausgesungen. Frauenstimmen bilden teils schwebende, leicht reibende Flächen, Männerstimmen bleiben schlicht, aber extrem langsam. Dadurch entsteht kein operhaftes Schmerztheater, sondern ein spiritueller Raum, in dem Leid einfach da ist – wie ein musikalisches Totengebet.

13 Καὶ ἀναστάντα (Et Resurrexit)

Nach dem tiefen Dunkel des „Crucifixus“ öffnet sich „Et Resurrexit“ wie ein Aufstieg. Ein heller, leicht tänzerischer Instrumentalaufakt führt in eine lyrische Mittelpartie und mündet in einen hymnischen Refrain, der die Auferstehung feiert. Das Ende enthält ein besonderes, gehauchtes „Amen“, das wie eine leise Bestätigung wirkt.

Streicher, Bandoneón, Bouzouki, Klavier, Kontrabass und dezentes Schlagwerk bilden eine bewegte, aber nicht überdrehte Begleitung. Die Grundtonwelt ist hell, mit typischen „Aufwärtsmomenten“ in der Harmonik, die das Bild des Aufstehens unterstützen. Die Bouzouki bringt folkloristische Läufe ein, die die Auferstehung als lebendige, lebensnahe Realität zeichnen.

Der Chor singt überwiegend gemeinsam, Tenor und Bass übernehmen wichtige Textstellen in einem Dialog. Der Text über die Auferstehung und das „Nach der Schrift“ wird deutlich hervorgehoben. Die Musik verbindet Glaubensfreude und Tanzenergie – wie ein Sonnenaufgang nach einer langen Nacht.

14 Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος (Sanctus)

Das „Sanctus“ ist kurz, intensiv und klar gebaut. Der Chor bricht mit „Heilig, heilig, heilig“ kraftvoll ein, steigert sich über „Hosanna“ zu einem strahlenden Höhepunkt und kehrt dann in einer ruhigeren Form des Anfangsmotivs wieder zurück.

Die Streicher beginnen geschlossen und unisono, später kommen Pauken, Bandoneón, Kontrabass und Klavierakzente hinzu. Tenor und Bass treten als Duo hervor und wechseln mit dem Chor. Der Klang ist festlich, aber nicht überladen, eher strahlend klar.

Die Tonwelt ist hell, mit einem kleinen „Überleuchten“ durch leicht angehobene Töne, die dem Ganzen etwas Überirdisches geben. Der Text wird sehr direkt und klar geführt. Das „Sanctus“ wirkt wie eine festliche Prozession: kraftvoll, rhythmisch und doch eindeutig sakral.

15 Εὐλογημένος ὁ ἔρχομενος (Benedictus)

Das „Benedictus“ ist einer der stillsten und persönlichsten Teile der Messe. Es beginnt mit einer sehr zurückgenommenen Atmosphäre. Bariton und Chor teilen sich ein melancholisches, weiches Thema, das im Mittelteil noch zarter wird und am Ende leise ausklingt.

Instrumental ist alles stark reduziert: Cello, Kontrabass, gelegentlich Viola, ein wenig Klavier und Bandoneón. Die Bouzouki schweigt hier bewusst. Das Klangbild ist warm, tief und kammermusikalisch, das Cello übernimmt eine besonders wichtige Rolle.

Die Harmonien bewegen sich sanft zwischen hell und leicht getrübt, wodurch eine fragile, intime Stimmung entsteht. Der Bariton singt ruhig, mit wenig Verzierungen, dafür mit viel innerer Wärme. Dieses „Benedictus“ ist kein großer Segen von oben, sondern ein leises, persönliches „Gesegnet sei, der da kommt“ – ein Moment innerer Sammlung vor dem Abschluss.

16 μνὸς τοῦ Θεοῦ (Agnus Dei)

Das „Agnus Dei“ beschließt die Messe als musikalisches Friedensgebet. Die klassische Dreiteilung des Textes wird frei umgesetzt: die Bitte „erbarme dich unser“ erscheint in leicht veränderter Form zweimal, gefolgt von „gib uns den Frieden“, das den Schluss trägt. Tenor und Bass führen einen Echo-Dialog, der Chor setzt kräftige Akzente, insbesondere im „Dona Nobis Pacem“.

Instrumental hören wir Streicher, Kontrabass, leise Orgel und zum Ende hin eine Klarinette, die mit dem Chor eine Art Frage-und-Antwort-Spiel bildet. Die Harmonik ist bewusst schlicht und hell, mit weichen Erweiterungen im Schluss, die Offenheit und Wärme erzeugen.

Der Dialog zwischen Tenor und Bass symbolisiert Bitte und Antwort, Suche und Zuspruch. Der Chor greift das „Frieden“ in kurzen, staccatoartigen Einsätzen auf, die wie kleine, eindringliche Botschaften wirken. Dieses „Agnus Dei“ verzichtet auf große dramatische Gesten. Es endet leise, aber innerlich stark – wie ein musikalisches Nachhausekommen in den Frieden.

1 Δρόμος τῆς Λειτουργίας Introitus

Dauer: 2:01 min

Form: Instrumentaler Introitus mit rituellem Charakter einer ABA'-Struktur

Aufbau & Dramaturgie

Ein kräftiger Eröffnungssatz entfaltet sich als eine klanglich reich orchestrierte Miniaturform, deren A-Teil von einem getanzten stark betontem, aber getragenen Tango geprägt ist, gefolgt von einem freier atmenden Mittelteil (B) in folkloristisch modulierender Manier, ehe der A-Teil mit harmonischer Variation (A') zurückkehrt. Trotz Kürze erzeugt das Stück durch prägnante Motivik und klare Rhythmisierung eine zeremonielle Eröffnung, die sich weniger als triumphaler Auftakt, sondern als rituelle Einstimmung versteht. Durch das Bandoneón und die Bouzouki gepaart mit dem taktgebenden Kontrabass, welcher selbstverständlich pizzicato aber ohne Griffbrettanschlag gespielt ist, um dem Tango Kraft und Ausdruck zu geben, wird der Charme grandios umgesetzt.

Instrumentierung

- Bandoneón: im Zentrum – und vordergründig, fungiert sie als stilgebend.
- Bouzouki (griechische Laute): antwortet in tänzerisch gezupften Linien dem Bandonéon und gibt mit seinem Klang den typischen Stil.
- Streicher liefern modale Klangflächen mit Drones und synkopierter Rhythmisierung.
- Klavier: umspielt das Orchester und gibt Antwort auf Bouzouki und Bandonéon.
- Kontrabass: verankert den Tango-Puls, häufig durchgezogene Grundtöne.
- Eine Stahlzungentrommel mit wenig Handanschlag und gedämpft gibt am Anfang die Melodie dem Bandonéon mit, um mit der Bouzouki ins Gespräch zu gehen.
- Keine Perkussion – der Rhythmus lebt rein aus der Spielweise der Instrumente.

Tonalität & Harmonik

Die Tonalität basiert auf C-Dorisch, wobei das dorische Material regelmäßig durch phrygische Wendungen (besonders b2) angereichert wird. Die Harmonik arbeitet mit erweiterten Quintparallelen, modalen Repetitionen und überraschenden Modulationen in entfernte Seitenbereiche (z. B. nach Ab Mixolydisch), was für emotionale Weite sorgt. Der Tango verliert sich dabei nie in Dur/Moll-Polarisierung – sondern bleibt modularer Beweglichkeit verpflichtet.

Gesang & Textgestaltung

Kein Gesang – der Introitus ist rein instrumental. Stattdessen übernimmt das Bandoneón und die Bouzouki eine quasi-vokale Rolle, die in phrasierten Linien ein instrumentales Kantillieren vorgibt. Der Bouzouki antwortet wie ein Echochor im Wechselgesang.

Stilmittel & Referenzen

Der Introitus eröffnet mit einem klar strukturierten instrumentalen Präludium, dessen rhythmisch markante Gestalt unmissverständlich dem Tango nuevo entstammt – nicht als klassischer Tanz, sondern als kontemplativ gebrochene Form. Dies zeigt sich etwa im gezielten Einsatz von Syncopen, punktierten Rhythmen und plötzlich eingesetzten Pausen, die Spannung aufbauen und wieder lösen. Der Bandoneón übernimmt eine zentrale expressive Funktion, jedoch zurückhaltender als in Piazzolas dramatischer Führung – eher wie ein melodischer Gesprächspartner.

Besonders auffällig ist die Mikroornamentik der Bouzouki: Ihre linienhafte Führung verleiht der Melodie eine byzantinisch inspirierte Finesse, die deutlich von griechischer Volksmusik beeinflusst ist, ohne folkloristisch zu wirken. Es sind keine modalen Improvisationen, sondern klar komponierte Linien mit ornamentalem Charakter.

Ein durchgehender, subtiler Drone (gleichbleibender Basston) in den tiefen Streichern erzeugt eine quasi-liturgische Spannung, die an orthodoxe Kirchenmusik erinnert – ein Verweis auf die klangliche Praxis des ison, das in byzantinischer Gesangstradition als tonales Fundament dient.

Die Harmonik bewegt sich frei zwischen modalen Skalen (z. B. dorisch und phrygisch) und tonaler Zentrierung. Dabei ist ein gewisses Maß an polytonaler Reibung erkennbar – jedoch deutlich gemäßigter als bei Lutosławski. Wo Lutosławski Strukturen dekonstruiert, bewahrt „The Greek Tango Mess“ stets Zugänglichkeit und Klarheit, was an eine „versöhlte Moderne“ erinnert.

In der rhythmischen Gestaltung lassen sich Parallelen zu Bartók und Martín Palmeri erkennen, insbesondere in der ungeraden Taktführung und dem Spiel mit osteuropäisch anmutenden Akzentverschiebungen – allerdings adaptiert in einem weitaus lyrischeren Kontext.

Dramaturgische Bedeutung

Diese Einleitung ist bewusst kein „klassisches Präludium“, sondern eher ein rituell tänzerischer Prolog, der die beiden Hauptpole der Messe – Griechische Volksseele und Liturgische Tiefe – ankündigt. Sie funktioniert wie ein Auftakt vor dem Kyrie, bietet jedoch bereits ästhetische Orientierung: Ein heiliger Raum zwischen Kirche und Taverne sowie eine Tango-Tanzsaal – und genau darin liegt das Spannungsfeld des ganzen Werkes.

Werkeinführung

Der Introitus von The Greek Tango Mess öffnet den Klangraum nicht mit Pomp, sondern mit gläubiger Tänzerhaftigkeit. Die klangliche Kombination aus Bandoneón und Bouzouki schafft eine transkulturelle Klangbrücke, die in ihrer Schlichtheit und rhythmischen Spannung bereits den gesamten Spannungsbogen der Messe skizziert. Hier verschmelzen sakrale Tiefe und volkstümliche Vitalität zu einem kontemplativen Tanz, der zwischen Wehmut, Feierlichkeit und Hingabe pendelt. Es ist der erste Schritt eines Weges – der Δρόμος τῆς Λειτουργίας – auf dem die Seele ebenso tanzt wie betet.

2 **Kύριε ἐλέησον** **Kyrie Eleison**

Dauer: 1:22 min

Form: ABA-Struktur – responsorialer Ruf & Antwort (Solo–Chor–Solo)

Aufbau & Dramaturgie

Das Stück beginnt mit einem kurzen instrumentalen Auftakt, in dem sich das rhythmisch markante Tango-Element bereits deutlich andeutet – durch punktierte Phrasierung und gezielte Pausen. Danach setzt der Chor ein, jedoch in blockhafter, dichter Stimmführung, der den zentralen Text „Kyrie eleison“ in repetitiven Ruf-Antwort-Strukturen gestaltet. Ein zweiter Teil bringt eine leichte Steigerung in Harmonik und Dynamik, bevor das Stück mit einem sehr kraftvollen Forte endet.

Instrumentierung

Die Instrumentierung ist klassisch und fokussiert. Streicher liefern rhythmische Akzente und pizzicato-artige Begleitungen. Eine Flöte sorgt für ein tänzerisches und charakteristisches Atemverhalten und unterstützt mit seinem klanglichen Puls das rhythmische Fundament des Stücks. Der Kontrabass spielt eine markante, rhythmusgebende Rolle und stützt die harmonische Basis. Die Bouzouki gibt immer wieder kleine Einwürfe dazu.

Tonalität & Harmonik

Die Tonalität bewegt sich im dorischen Modus auf C, mit der typischen Skala c – d – es – f – g – a – b. In einigen harmonischen Wendungen scheint sich kurzzeitig phrygische Färbung anzudeuten, was für ein byzantinisch anmutendes Klangbild sorgt. Die Harmonik bleibt modal und meidet klassische Dur-Moll-Kadenzierungen. Statt einer tonalen Ziellösung entsteht eine schwebende, kontemplative Wirkung, wie sie eben in orthodoxer Kirchenmusik zu finden ist.

Gesang & Textgestaltung

Der Text „Kyrie eleison“ wird ausschließlich vom Chor vorgetragen, ohne solistische Einwürfe. Es handelt sich um einen syllabischen, blockhaft gesetzten Chorsatz, der zwischen Ruf- und Antwortgruppen changiert. Die Stimmen bewegen sich eng geführt, in SATB-Besetzung, jedoch ohne imitorische Elemente oder kontrapunktisches Spiel. Die Klangwirkung ist ernst, geschlossen und würdevoll. Auffällig ist, dass jede Zeile eine musikalisch phrasiert abgeschlossene Einheit bildet, was den liturgischen Charakter betont.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Stilistisch liegt eine klare Anlehnung an den Tango nuevo vor, jedoch ausschließlich in der rhythmischen Struktur und der zugrundeliegenden Pulsation. Die ostinaten Begleitmuster im Kontrabass und den tiefen Streichern erzeugen eine feine Spannung, ohne den sakralen Charakter zu verlieren. Die modale Harmonik verweist auf byzantinische und frühmittelalterliche Skalenmodelle. Der Wechselgesang ist ein traditionsreiches Strukturprinzip in liturgischer Musik, das hier sehr wirkungsvoll eingesetzt wird.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Mit dem Kyrie beginnt der gesungene Hauptteil der Messe. Es steht bewusst in einem gewissen Kontrast zum instrumentalen Introitus und leitet mit feierlicher Ernsthaftigkeit in die Liturgie über. Die modale Anlage des Satzes wirkt archaisch, fast außerzeitlich, während die subtile rhythmische Energie des Tango nuevo dem Satz ein modernes Fundament verleiht. Gerade dieser Spannungsbogen zwischen uralter sakraler Formel und stilistisch moderner Rahmung macht den Satz dramaturgisch zu einem Schlüsselstück der Messe.

Ἑρμηνεία Werkeinführung

Das „Κύριε ἐλέησον“ ist die erste gesungene Bitte dieser Messe – eine sakrale Anrufung von bewegender Intensität. Ein Tenor erhebt seine Stimme, flehend und klar. Die Musik verweilt in einer dorischen Tonart, die die Schwere des Gebets unterstreicht. Der Chor antwortet, zuerst zurückhaltend, jedoch im zweiten Teil mit voller Wucht. Zwischen jeder Phrase atmet das Werk – als wolle es den Raum füllen mit diesem Gebet und dem heiligen Ruf. Hier begegnen sich mediterraner Klang und kirchliche Tradition – in einer unerwartet ergreifenden Form.

3 Χριστὲ ἐλέησον Christe Eleison

Dauer: ca. 1:52 Minuten

Form: Ternäre Struktur (A-B-A') mit Kontrastbildung und motivischer Rückführung

Aufbau & Dramaturgie

Das Stück ist dreiteilig angelegt. Ein feierlicher Hauptteil (A), gefolgt von einem lyrischeren, klanglich entrückten Mittelteil (B), ehe eine verkürzte Reprise (A') das Ausgangsmaterial mit veränderter Gestik wieder aufgreift. Der Beginn erinnert an ein klangliches Aufbüumen, das mit akzentuierten Akkorden die Form der Anrufung „Christe Eleison“ feierlich öffnet. Der Mittelteil steht ganz im Zeichen der Reduktion. Zurückgenommen in Dynamik, Register und Textur. In der Reprise erfolgt keine bloße Wiederholung, sondern eine dramatische Verdichtung des Anfangsmotivs mit abschließender emphatischer Wendung.

Nach einem orchestralen sanften Beginn rüttelt der Chor die Gemeinde auf und entlädt sich in einem Aufschrei und bittet somit zum Gebet. Dann folgt ein weiches, umspielendes Tenor-Solo und ein Wechselspiel mit Chor und Bandonéon. Im letzten Teil spielt der Chor mit dem Rhythmus wechselseitig mit dem Orchester.

Instrumentierung

Die Besetzung ähnelt dem vorherigen Satz, wird hier jedoch expressiver genutzt. Bandoneón und Streicher gehen in einen engen Dialog, die klanglichen Atembögen des Bandonéons verschmelzen mit schwebenden Streicherflächen. Der Kontrabass arbeitet mit gespannten Liegetönen und gezielten rhythmischen Akzenten. Das Bandonéon tritt hier in einer Art „Orgel“ in Erscheinung, nicht dominant, aber grundierend.

Tonalität & Harmonik

Das Stück steht in g-Moll, nutzt jedoch modale Wendungen, insbesondere aus dem äolischen und dorischen Bereich, was eine farbige Tonalität erzeugt. Auffallend sind Zwischen-dominanten, die zu unerwarteten Ausweichungen führen, etwa in Richtung Es-Dur im Mittelteil. Diese harmonischen „Fenster“ öffnen emotionale Räume und kontrastieren die gedrängte Klanglichkeit des Beginns. In der Reprise kommt es zur Rückführung auf g-Moll, diesmal mit schärferer chromatischer Einfärbung – ein Verweis auf Ausdrucksformen des Tango nuevo.

Gesang & Textgestaltung

Der Chor singt im homophonen Satz, der jedoch durch innere Stimmbewegung differenziert gestaltet ist. Der Text „Christe Eleison“ wird fragmentiert, gedehnt, phrasenweise verzögert oder rhythmisch vorgelagert. In der Mittelpartie singen die Oberstimmen wie in einem Echo der unteren Stimmen – eine Technik, die an responsoriale Liturgie erinnert, jedoch ohne klare Trennung. Der Einsatz der Stimmen erfolgt spannungsreich, mit häufigen Atempausen, wodurch die Worte an Gewicht gewinnen. Der Tenor als Solist greift immer wieder das „Christe“ sanft und weich auf.

Stilmittel & Referenzen

Die stilistische Verbindung von Tango-Rhythmik mit choraler Linienführung erzeugt eine Reibung, die typisch für das Gesamtwerk ist. Die Verwendung des Bandoneóns in fast kammermusikalischer Funktion erinnert an Astor Piazzolas Spätwerke, während die chorale Setzweise Zitate klassischer Kirchenmusikformen beinhaltet – ohne imitatorisch zu wirken.

Dramaturgische Bedeutung

„Christe Eleison“ bildet den emotionalen Kulminationspunkt der Eröffnungssequenz (nach Introitus und Kyrie). Die Form, die Kontraste und das Wechselspiel von klanglicher Dichte und Reduktion verleihen dem Satz eine gewisse Dramatik, fast wie eine Szene. In der Messe erfüllt dieser Teil die Funktion der Bitte um Christus' Erbarmen – hier als musikalisch inniger, gleichzeitig dramatischer Ausdruck umgesetzt. Durch die modale Offenheit wird ein Raum geschaffen, der mehr auf innerer Bewegung als auf äußerem Höhepunkt zielt.

Werkeinführung

Im „Χριστὲ ἐλέησον“ tritt die Messe in ihren intimsten Moment. Der Solist singt nicht, er betet – flehend, durchdrungen von modaler Mystik. Die folkloristischen Elemente Griechenlands mischen sich dezent mit sakralen Harmonien. Das Bandoneón verstummt fast ehrfürchtig, während Streicher die Gebetslinie ausformen.

Dieses Stück lebt vom Rhythmus, und vom theatralischen Chor. Der Chor spricht in kraftvoller Klarheit, doch ebenso mit tiefer Demut. Die Musik scheint sich auf das Wesentliche zurückzuziehen. Gerade dadurch gewinnt sie an Ausdruck. In dieser Zurückhaltung liegt auch eine Form des Widerstands: gegen alles Künstliche, gegen Überinszenierung, gegen theatralischen Gestus. Es ist ein Tango in liturgischem Gewand – nicht als Tanz, sondern als Gebet mit rhythmischem Herzschlag. Eine berührende Klangskulptur im sakralen Raum.

4 Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ Gloria in Excelsis Deo

Dauer: 6:03 min

Form: Mehrteilige Komposition mit thematischer Rückführung (Gliederung in sechs Abschnitte, A-F), überleitend in Refrain-artige Strukturen

Aufbau & Dramaturgie

Das „Gloria“ ist der erste groß dimensionierte Satz der Messe. Es beginnt mit einem prägnanten rhythmischen Thema, fast marschartig, dass direkt eine exaltierte Atmosphäre schafft. Danach folgen Abschnitte unterschiedlicher Dynamik und Textur – von homophonem Chor bis zu polyphonen Dialogen, immer wieder durchsetzt mit instrumentalen Zwischenspielen. Der Tenor spielt mit der Glorifizierung förmlich und unterstreicht rhythmisch das „Et in Terra Pax“. Der Solist wiegt sich förmlich im „Gloriam“. Tenor und Basso liefern sich ein forderndes Wechselspiel.

Es besteht aus zwei klar unterscheidbaren Abschnitten, die jeweils einen liturgischen Teiltext vertonen, dabei aber in ihrer musikalischen Gestaltung stark differenziert sind. Die Struktur verläuft dynamisch und episodisch: Auf einen strahlenden Eröffnungschor („Gloria in Excelsis Deo“) folgt eine Steigerung zu einem tänzerischen Mittelteil, der in rhythmischen Wiederholungen mündet („Gratias Agimus Tibi“) und in einen dramatischen Höhepunkt („Qui Tollis Peccata Mundi“) übergeht.

Die Dramaturgie erinnert an eine szenische Anlage. Jeder Teil bringt eine neue Farbe, neue klangliche Gestaltung, manchmal einen Bruch, nie eine Wiederholung im klassischen Sinn. Die Sequenz endet in einem hymnischen Tutti mit der Textzeile „In Gloria Dei Patris – Amen“, das durch seine Dreifach-Wiederholung bewusst einen finalen Charakter erzeugt.

Der Satz gliedert sich in mehrere markante Abschnitte, die sich stark voneinander unterscheiden, aber durch rhythmische Motive und wiederkehrende Akkordfolgen miteinander verbunden sind. Die Dramaturgie lebt von Kontrast und Eskalation, schließt mit einem feierlichen und groß angelegten „Amen“.

Instrumentierung

Im Gloria entfaltet sich ein farbenreiches Klangbild, das vom charakteristischen Zusammenspiel von Bandoneón und Klavier geprägt ist. Beide Instrumente schaffen mit rhythmischer Präzision und pulsierender Energie eine klangliche Basis, die zwischen liturgischer Feierlichkeit und tänzerischer Leichtigkeit oszilliert. Die Bouzouki fügt eine ornamentale, fast kalligrafische Klanglinie hinzu, deren byzantinisch inspirierte Linienführung dem Satz eine unverwechselbare Färbung gibt. Die Streicher agieren sowohl rhythmisch als auch melodisch. Sie wechseln zwischen stützenden Pizzicati und weich ausgeformten Legatobögen, die den Solisten und Chor klanglich rahmen und durchziehen.

Der Chor selbst übernimmt die zentrale dramaturgische Rolle, mit wechselnden dynamischen Ebenen, dichter homophoner Struktur und gelegentlichen responsorialen Passagen, bei denen sich einzelne Stimmen dialogisch abheben. Im zweiten Teil ist zum ersten Mal die Orgel als Fundament zu hören und gibt eine sakrale Stimmung.

■ Tonalität & Harmonik

Das Gloria steht weitgehend in C-Dur, jedoch mit zahlreichen chromatischen Erweiterungen und Seitenmodulationen. Einige Abschnitte wandern in verwandte Tonarten (A-Moll, E-Dur, G-Dur) oder verwenden modale Skalen. Besonders auffällig sind die gezielten Wechsel zwischen Dur- und Mollparallelen innerhalb weniger Takte, was eine gewisse harmonische Unruhe erzeugt. Der harmonische Fluss bleibt dabei klar strukturiert, ohne zu experimentell zu werden – es entstehen theatralisch wirkende Übergänge, ähnlich der Spätromantik, aber eingebettet in folkloristisches Klangmaterial.

♪ Gesang & Textgestaltung

Der Text „Christe Eleison“ wird, wie ein meditatives Mantra behandelt. Das „Laudamus te“ wirkt tänzerisch und durch starke rhythmische Betonungen kraftvoll. Der Chor ist Träger der vokalen Gestaltung, diesmal jedoch in einer deutlich plastischeren Dynamik. Der erste Teil wird ruhig und getragen gesungen, in längeren Notenwerten mit klarer Phrasierung. In der Mittelpartie (B) erfolgt eine Steigerung: die Wortwiederholungen verdichten sich, die Silben werden melodisch differenzierter vertont, mit gelegentlichen Dehnungen („Chrīi-ste...“) oder Verzögerungen durch Einwürfe der Solisten. Die Reprise bringt eine weichere, fast wiegend-bitteartige Stimmung zurück. Die Solisten Tenor und Bass sind expressiv und theatralisch stark. Zum Schluss hin folgt ein gesprochener Einwurf mit „qui sedes et dexteram patris“.

◎ Stilmittel & Referenzen

Das *Gloria* vereint liturgische Würde mit rhythmischer Vitalität. Der Tango-Rhythmus prägt die Struktur: punktierte Bewegungen, synkopische Akzente und ein tänzerisches Pulsieren, das durch das Bandoneón getragen wird. Die Bouzouki bringt byzantinische Klangfarben ein – ihre ornamentale Linienführung erinnert an orthodoxe Melismen und modale Gebetsformen.

Harmonisch bleibt das Werk tonal, bricht aber immer wieder bewusst mit Erwartungen: Wechsel zwischen Dur und Moll sowie modale Einfärbungen erzeugen eine schillernde, beinahe impressionistische Farbigkeit. Der Chor arbeitet mit responsorialen Elementen und Imitationen, was an ältere Polyphonie erinnert.

Diese stilistische Synthese aus argentinischer Bewegung, orthodoxer Klangwelt und moderner Harmonik schafft einen einzigartigen Ausdruck zwischen Sakralem und Expressivem – ganz im Geist einer zeitgenössischen, interkulturellen Messe.

Dramaturgische Bedeutung

Das Gloria ist das Jubelsegment und bringt liturgisch wie musikalisch Licht und Feierlichkeit in die Komposition. Es kontrastiert die vorangegangenen Bitten (Kyrie & Christe) mit einem energetischen Bekenntnis. Die rhythmische Kraft, die durchgehende Bewegung und die festlich gespannten Harmonien machen das Stück zu einem Herzstück der Messe. Trotz seiner Tanznähe wirkt es nie profan – vielmehr wie eine ekstatische Feier des Glaubens.

Werkeinführung

Mit dem Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ hebt sich die Messe in eine neue Sphäre. Die Vermischung von sakralem Text mit volkstümlich inspiriertem Tango-Rhythmus und griechischen Klangfarben ist gewagt, aber gelingt durch die kluge Instrumentierung und den Respekt vor der liturgischen Funktion. Was hier erklingt, ist keine Parodie oder stilistische Spielerei, sondern eine echte Neuschöpfung sakraler Musik im Zeichen mediterraner Volkskultur. Das „Amen“ am Schluss wirkt wie ein Schlussstein – wuchtig und doch lichtvoll.

5 Εὐχαριστοῦμέν σοι Gratias Agimus Tibi

Dauer: 3:15 min

Form: Dreiteilig, A-B-A' mit feiner dynamischer Steigerung und kontrastierendem Mittelteil

Aufbau & Dramaturgie

Dieses Segment ist als lyrisch-meditative Danksagung angelegt. Der erste Teil (A) beginnt schlicht, Der Tenor beginnt fast gebetsartig, getragen von einem baritonalen Chor und kontrabassgestütztem Tango-Ostinato. Der Mittelteil (B) bringt eine expressive Steigerung mit verziertem Gesang, bevor das A-Motiv in verfeinerter Form zurückkehrt – stiller, aber nicht minder präsent.

Instrumentierung

Die instrumentale Besetzung konzentriert sich auf ein intimes Kammerensemble: Bandoneón, Kontrabass, gestrichene Celli und punktuelle Akzente durch gezupfte Bouzouki. Der Klang bleibt warm und erdig. Kein Klavier oder Schlagwerk – bewusst reduziert. Die Streicher agieren mit melodischer Zurückhaltung, oft als begleitendes Bordunfundament.

Tonalität & Harmonik

Die gewählte Tonart – E-Moll – entzieht sich der üblichen liturgischen Strahlkraft. Durch subtile chromatische Einfärbungen und alterierte Dominanten entstehen emotionale Spannungsfelder. Im B-Teil moduliert die Harmonik kurz nach G-Dur, was der Danksagung eine fast kindliche Aufrichtigkeit verleiht, bevor sie in die melancholische E-Moll-Welt zurückgleitet.

Gesang & Textgestaltung

Der Text "Gratias Agimus Tibi" wird nicht deklamiert, sondern meditativ entfaltet: Silben nur leicht gedeckt, Wiederholungen eingefügt. Der Bariton agiert solistisch und gleichzeitig als Teil des Ensembles. Es ist kein Ariengesang, sondern eine Erzählung. Der Chor tritt im Refrain hinzu und gibt der Danksagung ein kollektives Gewicht.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Das Stück erinnert in seiner Reduktion an Messen aus der orthodoxen Tradition. Ruhige Flächigkeit, Bordunstruktur und modale Wendungen. Das Bandoneón ersetzt hier subtil die Rolle einer Orgel: es atmet, schwebt, trägt. Die rhythmischen Impulse sind fein gesetzt. Ein Tango im klassischen Sinn, als ein innerer Puls. Einflüsse von Arvo Pärt oder Poulencs sakraler Einfachheit sind spürbar.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Nach dem feierlichen *Gloria* zieht sich die Musik bewusst zurück. Die Danksagung ist kein hymnisches Ausrufen, sondern ein stilles, fast intimes Gebet. Diese Reduktion erzeugt emotionale Nähe – die Musik wirkt wie eine kurze Pause zum Innehalten in der großen Dramaturgie der Messe.

🎸 Werkeinführung

Εὐχαριστοῦμέν σοι – der Dankessatz – wird in dieser Version zu einem kontemplativen Ruhepol. Warm intoniert von einem lyrischen Bassbariton, entfaltet sich ein langsamer Tango, getragen von Cello, Kontrabass und dem atmenden Bandoneón. In einem Wechselspiel aus sakraler Würde und südamerikanischem Puls entsteht ein Moment des Innehaltens – als würde die Musik selbst für einen Augenblick beten.

6 Ο αἵρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου Qui Tollis Peccata Mundi

Dauer: 5:28 min

Form: Zweiteiliger Aufbau mit motivischer Spiegelung

Aufbau & Dramaturgie

Das Stück beginnt mit einem Bandonéon Solo gefolgt von einem Männerchor-Teil. Dann folgt ein beinahe spielerischer Teil mit tänzerischer Attitüde – eine bewusste Brechung der liturgischen Erwartungshaltung. Die A-Sektion trägt klare rhythmische Konturen und entwickelt sich schrittweise in Richtung einer dramatischeren, fast opernhaften B-Sektion, die in einer verklingenden Bitte endet. Der Wechsel ist frappierend: Von Leichtigkeit in die Bitte um Erbarmen – stilistisch mutig, dramaturgisch wirkungsvoll.

Instrumentierung

Ein rhythmisch akzentuiertes Bandoneón dominiert die Textur, unterstützt durch Kontrabass-Pizzicati, rhythmische Bouzouki-Schläge und dezente Streicherfiguren. Besonders auffällig ist der Einsatz von Streicherläufen im Mittelteil, die fast schon dramatische Wellenbewegungen erzeugen. Der Kontrabass bleibt durchweg stark rhythmisch und erzeugt in der Tiefe ein pulsierendes Fundament. Die rhythmische Energie trägt hier das Ensemble.

Tonalität & Harmonik

Die Grundtonart ist A-Dur, jedoch mit häufigen Modulationen und chromatischen Seitensprüngen. Der zweite Abschnitt driftet überraschend nach Fis-Moll, wodurch das "Miserere Nobis" eine klagende, fast wehmütige Qualität erhält. Die Dur-Grundlage des ersten Teils verleiht dem Stück eine ungewöhnlich heitere Färbung für diesen liturgischen Moment – ganz im Sinne des intendierten Stilbruchs.

Gesang & Textgestaltung

Die Textzeilen „Qui Tollis Peccata Mundi“ werden mehrfach wiederholt, dabei rhythmisch pointiert phrasiert und mit Staccato-Akzenten versehen. Ein gemischter Chor mit klar konturierten Männer- und Frauenstimmen übernimmt die führende Rolle. Es gibt kein klassisches Solo, vielmehr agieren die Stimmen dialogisch im Ensemble. Der Ausdruck wechselt vom tänzerisch-trotzigem Ruf zur klagenden Bitte, wobei das Wort "Miserere" jeweils gedeckt und expressiv aufgeladen wird.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Formal erinnern Teile an Puccinis Messen, besonders in der rhythmischen Dramatik und der plötzlichen Modulation. Die Marsch- und Tanzrhythmen im Eingangsteil könnten als ironische Brechung eines feierlichen Kyrie-Moments gelesen werden – ein Rückgriff auf palmerieske Sakrotangos mit einem Schuss byzantinischem Pathos. Der Wechsel in die Molltonart und das Rückfahren der Dynamik rufen Erinnerungen an Bartók's „Mikrokosmos“ wach – einfach strukturiert, aber tief emotional.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Diese Passage ist eine Gratwanderung zwischen Anklage und Bittgebet. Die Heiterkeit zu Beginn stellt die Frage nach der Ernsthaftigkeit der Bitte um Erlösung, welche der Komponist hier bewusst provokant ins Zentrum stellt. Das Stück nutzt die Form eines sakralen Tanzes, um den Bruch zwischen göttlicher Macht und menschlicher Schuld auf künstlerische Weise zu verdeutlichen.

⌚ Werkeinführung

Mit Ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου verbindet sich in dieser Messe das Unerhörte: Der Ernst des liturgischen Schuldbekenntnisses tanzt über Tangorhythmen, die klingen wie ein aufrechter Marsch durch Schuld und Vergebung. Der Solist fleht – nicht ohne Stolz – das Erbarmen ein. Die Instrumente treiben ihn voran, als müsse er durch seine Schuld hindurch tanzen, um gehört zu werden.

„Qui Tollis Peccata Mundi“ ist ein musikalisches Vexierbild. Der Tango-Rhythmus täuscht Heiterkeit vor, doch im Kern brodelt eine existentielle Bitte. Die griechischen Einflüsse, das Tanzhafte und die sängerisch-choreografische Präzision machen dieses Stück zu einem der raffiniertesten Abschnitte der Messe. Es ist der Moment, in dem Schuld nicht nur bekannt, sondern getanzt wird – fast unverschämt menschlich.

7 "Οτι σù μόνος ἄγιος Quoniam Tu Solus Sanctus

Dauer: 5:27 min

Form: Triptychon-Form: A-B-A', wobei der zentrale Abschnitt lyrisch eingebettet ist zwischen zwei rufartigen Passagen

Aufbau & Dramaturgie

Das Stück beginnt mit einem weichen Chor. Der dann durch die Sopranistin klar und weich geformt wird. Beinahe wie ein Ausruf, gefolgt von einer Antwort des Männerchors. Das Bariton solo im Wechselspiel mit dem Chor bilden den zentralen Teil des „Cum Sancto Spiritu“. Der Solist springt von Arienartiger Weise zu sehr demütiger Andacht. Der melodisch ausgearbeiteten Mittelteil, der sich als Gegensatz präsentiert. Im Schluss kehrt die Eröffnungsidee zurück, diesmal breiter phrasiert und dynamisch gesteigert. Die Architektur des Werks folgt einer klaren symmetrischen Linie und vermittelt eine Balance zwischen Kraft und Einkehr. Den Schluss wird durch die Sopranistin geziert.

Instrumentierung

Die Streicher dominieren die Klangfläche, insbesondere die hohen Violinen mit expressiven Linien. Das Bandoneón hält sich hier stärker im Hintergrund und unterstützt punktuell mit rhythmischen Akzenten. Im zweiten Teil ist die Bouzouki sehr präsent und umspielt das Thema mit dem Chor und dem Tenor. Das Klavier trägt besondere kurze Einschübe dazu.

Tonalität & Harmonik

Das Stück beginnt in F-Dur, moduliert jedoch in der Mittelpassage nach d-Moll, was die innere Wendung des Stücks unterstreicht. In der Reprise wird die Tonart leicht angedunkelt – eine Art lydisch anmutende Rückkehr ins Dur, ohne den Glanz der ursprünglichen Tonika ganz wiederherzustellen. Dieser harmonische „Schieflauf“ verstärkt den emotionalen Charakter und wirkt fast subtil bittersüß.

Gesang & Textgestaltung

Der Chor setzt in blockhafter Homophonie ein – „Quoniam Tu Solus Sanctus“ –, kräftig artikuliert und in engem Tonsatz. Die Mittelpassage wird von Männerstimmen getragen, die in weicheren Linien die Bedeutung der *Solus Dominus*-Formel ausdeuten. Die letzte Wiederkehr (*Altissimus*) wird musikalisch fast hymnisch ausgedeutet, als stünde die Erhebung kurz bevor.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Der gesamte Satz zitiert indirekt barocke Kantaten-Traditionen, vor allem in der Kontrastform. Gleichzeitig klingt durch den weich ausgeleuchteten Mittelteil eine gewisse Nähe zu Arvo Pärt's kontemplativen Klangflächen an. Harmonisch werden modale Wendungen aus dem Tango Nuevo verwendet, aber viel subtiler als in anderen Teilen der Messe. Die Refrainstruktur erinnert an opernhafte Dreiteiler – Puccinis Einfluss ist spürbar, ohne vordergründig zu sein.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

„Quoniam Tu Solus Sanctus“ ist das Zentrum der Bitte um Erkenntnis: Wer ist heilig? Wer ist alleinig würdig? Hier stellt der Komponist diese Fragen deutlich in den Vordergrund. Die musikalische Antwort bleibt ambivalent – zwischen Ausruf und Nachdenklichkeit. Die Kombination von liturgischem Pathos und innerer Fragilität verleiht dem Abschnitt seine Strahlkraft und macht ihn zu einem Wendepunkt innerhalb des Gloria-Komplexes.

🎭 Werkeinführung

„Quoniam Tu Solus Sanctus“ ist das große Aufleuchten des Göttlichen in dieser Messe. Was vorher gebetet und erbeten wurde, wird hier bestätigt – in strahlenden Harmonien, kraftvollem Chor und einer Solistenführung, die zwischen Liturgie und leichter Oper pendelt. Der Tango bleibt spürbar, aber diszipliniert – wie ein Tanz um das Heilige. Es ist das Bekenntnis: „Heilig, ist nur er.“ Und die Musik erhebt diese Botschaft mit voller sakraler Wucht.“

Mit „Quoniam Tu Solus Sanctus“ kulminiert der erste große Bogen der Messe. Der Satz wirkt wie ein Leuchtturm: fest gegründet im liturgischen Ruf, aber geöffnet zur inneren Betrachtung. Die klangliche Reduktion, gepaart mit dezent eingesetzten Tango-Stilmitteln, zeigt die Fähigkeit dieses Werks, emotionale Tiefe in stilistisch vielfältiger Sprache zu artikulieren. Es ist der Moment der Klarheit – kein Ziel, sondern eine Erkenntnis.

8 Μετὰ τοῦ Ἅγιου Πνεύματος Cum Sancto Spiritu

Dauer: 4:59 min

Form: Zweiteiliger Satz mit deklamatorischem Anfang, hymnischer Höhepunkt, kurze Coda

Aufbau & Dramaturgie

„Cum Sancto Spiritu“ wirkt wie ein hymnischer Nachklang, der das Gloria abschließt. Der Aufbau ist simpel, aber wirkungsvoll: ein deklamatorischer Einstieg im Chor führt zu einer dichten, harmonisch aufgeladenen Steigerung. In einer kurzen, ruhigen Coda löst sich die Spannung, als ob die Musik im Kirchenraum nachhallt. Der zweite Teil wird mit sakraler Tiefe und einem summenden Chor eröffnet. Es handelt sich um einen kompakten, fast wie aus einem Guss wirkenden Abschluss mit dramatischer Kurve. Der Abschluss wird durch einen stark rhythmischen Männerchor und einem gesprochenen fast gehauchtem „Amen“ gesetzt.

Instrumentierung

Der Satz ist im Wesentlichen choral geprägt, mit breiten Klangflächen im Streichersatz und dem Bandonéon und der Bouzouki. Das Klavier tritt nur punktuell hervor, um Akzente zu setzen. Die Bouzouki spielt hier eine verbindende Rolle zwischen den Klangschichten, ohne sich rhythmisch aufzudrängen. Der Kontrabass sorgt für Fundament, während die Bouzouki an dieser Stelle bewusst ausgespart bleibt, was den Klang entschlackt.

Tonalität & Harmonik

Die Tonalität beginnt in Ab-Dur, mit Anklängen an Mixolydische Wendungen – insbesondere durch den Einsatz der kleinen Septime. Die Harmonik arbeitet mit stufenweisen Spannungsbögen, die sich in schimmernden Akkordverbindungen entladen. In der Coda deutet sich eine Rückführung nach F-Dur an, was die Klammer zum vorangegangenen Satz herstellt.

Gesang & Textgestaltung

Der Text „Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen.“ wird im Chor durchgehend getragen – zunächst in klarer Silbenstruktur, später in gedehnten Phrasen mit sich überlagernden Stimmen. Es entsteht ein Eindruck von „sprechendem Gesang“, der sich in einem Amen-Finale entlädt. Auffällig ist die dynamische Entwicklung im Vokalsatz, von dezent bis zu kraftvoller Homophonie.

Stilmittel & Referenzen

Die chorische Deklamation erinnert an byzantinische Liturgien, mit ihrer strengen Vertikalität. Gleichzeitig ist ein Hauch von spätromantischer Harmonik spürbar, vergleichbar mit César Francks sakralen Werken. Der Wechsel zwischen tonalem Zentrum und kurzen Schwebezuständen verleiht dem Satz eine expressive Würde. Auch hier finden sich subtile Tango-Anklänge, etwa in der Art, wie Harmonien auf unerwarteten Stufen aufgelöst werden – eine Technik, die auch bei Palmeri zu hören ist.

Dramaturgische Bedeutung

Dieser Satz wirkt wie das Siegel auf dem Gloria. Die Feierlichkeit wird nicht übersteigert, sondern mit geistlicher Ruhe beschlossen. Die Musik zieht sich zurück, wird inniger, und erlaubt der Gemeinde – musikalisch gesprochen – ein stilles Verweilen im Licht der Lobpreisung.

Werkeinführung

Mit „Cum Sancto Spiritu“ erreicht das Gloria seinen sakralen Höhepunkt: In einer kraftvoll polyphonen Struktur entfalten sich Tenor- und Basslinien wie ein liturgischer Tanz. Besonders das finale Amen – getragen von Chor und Orchester – verklingt wie ein leuchtender Segen und schließt diesen Abschnitt mit sakralem Nachdruck. „Cum Sancto Spiritu“ ist die klangliche Krönung des Gloria. In wenigen Takten entfaltet sich eine dichte spirituelle Atmosphäre. Die Verbindung aus liturgischer Statik und dezentem Bewegungsimpuls durch die Tango-typische Harmonik verleiht diesem Abschnitt seine besondere Spannung. Es ist kein lauter Jubel, sondern ein leuchtender Schlussstein, der das gesungene Gloria in der Tiefe verankert.

9 Πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν Credo in Unum Deum

Dauer: 5:27 min

Form: Komponierte Credo-Satzstruktur, in drei klar abgesetzte Teile gegliedert

Aufbau & Dramaturgie

Dieser Satz eröffnet den Credo-Komplex der Messe und fungiert als Bekenntnis in klanglicher Form. Die Bouzouki eröffnet mit einem Männerchor feierlich das Credo. Er beginnt markant, mit blockhaften Akkorden, die wie ein gesprochenes Dogma wirken. Danach entfaltet sich ein eher erzählerischer Abschnitt, in dem die musikalische Linie flüssiger und rhythmisch freier wird. Der dritte Teil bringt wieder Festigkeit, mit einer kraftvollen Bestätigung des Glaubensatzes. Die Struktur greift somit das Prinzip von These – Ausführung – Bekräftigung auf, was dem liturgischen Text gerecht wird und ihm einen natürlichen dramaturgischen Fluss verleiht.

Instrumentierung

Die Instrumentierung ist kompakt, doch wirkungsvoll. Streicher geben einen warmen, dunklen Klangteppich. Der Kontrabass pulsiert als rhythmische Basis, oft mit lang gehaltenen Tönen. Die Bouzouki wird dezent, aber charaktervoll eingesetzt – es gibt dem Satz einen Hauch byzantinische Schärfe, ohne den sakralen Rahmen zu sprengen. Auffallend ist der Einsatz des Orchesters. Es dient als rhythmisierende Kraft, ohne zu sehr in den Vordergrund zu treten. Das Bandonéon wird hier nur punktuell eingesetzt zur Akzentuierung.

Tonalität & Harmonik

Der Satz steht weitgehend in B-Dur, vermeidet aber eine klare tonale Eindeutigkeit durch die Integration modaler Wendungen. Immer wieder treten lydische Elemente in den Vordergrund – wie eine erhöhte Quarte – die eine gewisse Schwebung erzeugen. Einige Passagen weichen auf parallele Mollbereiche aus, etwa g-Moll, um den Charakter zwischen Gewissheit und innerem Ringen auszubalancieren.

Die Harmonik ist insgesamt fest gefügt, mit klassizistischer Stabilität – dennoch treten unerwartete Akkordwechsel auf, die an moderne Sakralkomponisten wie Duruflé oder auch Lutosławski erinnern (in seiner tonalen Phase).

Gesang & Textgestaltung

Der Text „Credo in Unum Deum, Patrem Omnipotentem, Factorem Caeli et Terrae“ wird rhythmisch klar gesprochen – kein dramatischer Belcanto, sondern eine gewisse Schlichtheit im Ausdruck. Der Chor wirkt fast wie ein Sprecherkollektiv. Auffällig ist die Wechselwirkung zwischen syllabischem Vortrag und längeren, gedeihnten Phrasen auf Schlüsselwörtern wie „omnipotentem“ oder „caeli“. Eine dynamische Staffelung bringt die einzelnen Glaubensartikel in Szene.

Stilmittel & Referenzen

Der Satz wirkt wie ein neoklassizistisches Credo im Gewand des 21. Jahrhunderts. Die straffe rhythmische Organisation erinnert an Igor Stravinskys Sakralwerke (etwa das „Credo“ in seiner Messe von 1948). Der subtile Wechsel zwischen sakraler Schlichtheit und dramatischer Betonung ist ein Stilmittel, das auch in der Musik von Frank Martin oder Kodály anzutreffen ist. Der Tango-Aspekt wird hier fast ausschließlich harmonisch eingelöst – durch synkopierte Akkordverlagerungen oder leicht gegenläufige Rhythmen.

Dramaturgische Bedeutung

„Credo in Unum Deum“ ist der feste Pfeiler der Messe: eine Bekenntnismusik, die nicht emotional ausbricht, sondern ihre Kraft aus der inneren Überzeugung schöpft. Die Musik vermittelt ein kollektives Bewusstsein, kein individuelles Pathos. Das Orchester bleibt bewusst im Hintergrund, um die Vokallinie zu tragen – nicht zu überdecken. Dieses Credo atmet die Würde und Ruhe eines klaren Bekenntnisses.

Werkeinführung

In diesem zentralen Bekenntnisteil der Messe verschmelzen musikalisches Pathos und theologische Tiefe. Die Tenor- und Bassstimmen deklamieren im Wechsel das Credo als ein Glaubensfundament, während das Orchester mit Tango-Impulsen die Bewegung des Geistes hörbar macht. Die Bouzouki gibt dabei den inneren Pulsschlag der Überzeugung, während Streicher einen sakralen Teppich ausbreiten. Die Bouzouki setzt folkloristische Glanzlichter, ohne je ins Weltliche zu kippen. Eine musikalische Verkörperung des inneren Lichtes – „lumen de lumine“ – wird hier klanglich greifbar.

Mit „Credo in Unum Deum“ beginnt der zentrale theologische Teil der Messe. Kompositorisch wird hier eine neue, festere Klangwelt betreten: strukturierter, dichter, mit klanglicher Autorität. Der Einsatz von modernen Harmonien im Rahmen einer archaisch anmutenden Chorstruktur macht den besonderen Reiz dieses Abschnitts aus. Trotz seiner Schlichtheit wirkt der Satz durch die geschickte Führung von Stimme und Instrumenten außergewöhnlich geschlossen. Eine Aussage von Gewicht, die auf das folgende Mysterium der Menschwerdung vorbereiten will.

10 τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον Qui ex Patre Procedit

Dauer: 2.01 min

Form: Zweiteiliger Satz mit Frage-Antwort-Struktur und Klangverdichtung zum Schluss

Aufbau & Dramaturgie

Dieser Abschnitt beginnt mit einem zurückgenommenen, tänzerischen Einstieg. Die Stimmen scheinen einander zu rufen, ein Echo zwischen Chorgruppen, das das theologische Motiv der Trinität – „Qui ex Patre Filioque Procedit“ – in eine musikalische Struktur übersetzt. Tenor, Bass und der Chor rufen sich zu. Der zweite Teil steigert sich klanglich und rhythmisch zu einem affirmativen Höhepunkt, fast hymnisch, bevor er in eine versöhnliche Schlusswendung mündet.

Instrumentierung

Die Bouzouki prägt diesen Abschnitt mit kleinen, aber schimmernden Einsätzen. im Hintergrund schafft es eine sakrale Spannung, ohne dominant zu werden. Streicher begleiten mit schwebenden Tönen und kurzen Impulsen, während der Kontrabass einen gleichmäßigen, ruhigen Puls hält – ein subtiler Verweis auf den „ewigen Ausgang“ aus dem Vater. Die Bouzouki, diesmal leiser und ornamental eingesetzt, färbt die obere Klangsicht wie ein zarter byzantinischer Leuchtschimmer.

Eine Orgel – zurückhaltend und registriert mit Grundton 8' – hält teils liegende Akkorde in mittlerer Lage, um den sakralen Rahmen zu stützen.

Tonalität & Harmonik

Die tonale Ausgangsbasis ist Es-Dur, wobei durch chromatische Rückungen und polytonale Anklänge eine gewisse Schwebe entsteht. Der Abschnitt arbeitet mit Quart- und Quintparallelen, die aus dem orthodoxen Melos bekannt sind. Der Wechsel zwischen Dur und Mixolydisch bringt eine flüchtige Spannung ins Spiel, die sich nie ganz auflöst – ganz im Sinne des unaussprechlichen Mysteriums, das im Text verhandelt wird.

Gesang & Textgestaltung

Der Chor singt in Gruppen, antiphonal gesetzt, wodurch die Phrase „Qui ex Patre Filioque Procedit“ wie ein meditativer Wechselgesang wirkt. Keine solistische Stimme tritt hervor – vielmehr verschmelzen die Stimmen, um das theologische Bild einer fließenden, göttlichen Bewegung zwischen Vater und Sohn musikalisch zu deuten.

Die Phrasen sind bewusst gegliedert mit kleinen Pausen, die den dogmatischen Gehalt hörbar machen. Die Silben „Pro-ce-dit“ erhalten musikalisch ein gedecktes, strahlendes Finale mit Terzaufgang – ein klanglicher Aufstieg, der sinnbildlich für das „Hervorgehen“ steht.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Die Verwendung von antiphonalen Chorpartien verweist auf die alte Praxis der byzantinischen Liturgie, jedoch durch ein modernes harmonisches Prisma gefiltert. Die Harmonien erinnern entfernt an Olivier Messiaen (besonders in den Akkordfarben), während das formale Denken stark an Arvo Pärt gemahnt: eine meditative Klangfläche mit symbolischer Aufladung. Der Tanzcharakter des Tango ist hier nur noch als Erinnerung spürbar – im subtilen rhythmischen Puls und der leicht „wiegenden“ Melodielinie.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Der Satz bildet ein theologisches Zentrum – kein emotionaler Höhepunkt, aber ein geistiger Fixpunkt. Hier manifestiert sich die Beziehung zwischen den göttlichen Personen nicht in Pathos, sondern in Klanggeometrie: Linien, die sich kreuzen, Stimmen, die einander umspielen, Akkorde, die aufsteigen wie Licht in einer Kuppel. Es ist ein kontemplativer Moment, der in der Struktur der Messe Stabilität gibt.

🎸 Werkeinführung

In „Qui ex Procedit“ öffnet sich das Werk zu einer zarten theologisch-musikalischen Meditation. Der leise, fast zurückgenommene Tenorgesang schmiegt sich an ein instrumentales Fundament aus Streichern, Bouzouki, dass zwischen westlicher Harmonik und byzantinischem Flüstern oszilliert. Es ist ein musikalisches Innehalten, das das Mysterium des Geistes als leises Wehen in Klängen erfahrbar macht. Mit „Qui ex Patre Filioque Procedit“ gelingt ein bemerkenswerter Balanceakt: Die Musik bleibt liturgisch verortet und dennoch voller harmonischer Raffinesse. Die scheinbar schlichte Textwiederholung entfaltet sich durch die Instrumentierung und Struktur zu einem dichten Netz an Bedeutungen. Dieser Satz ist ein klangliches Nachdenken über das Wesen Gottes – nicht zum Mitsingen, sondern zum Mitspüren. Die Verbindung von sakraler Klarheit, subtiler Orchestrierung und spirituellem Ernst macht diesen Teil zu einem leuchtenden Zwischenpunkt auf dem Weg zum nächsten Glaubensgeheimnis: der Menschwerdung.

11 Καὶ σαρκωθέντα Et Incarnatus Est

Dauer: 3:38 min

Form: Arioso mit orchesterlicher Einleitung, opernhafter Arienstruktur im Mittelteil, kammermusikalischem Nachklang

Aufbau & Dramaturgie

„Et Incarnatus Est“ ist einer der emotionalen Schwerpunkte der Messe. Der Aufbau beginnt mit einer langen, fast schwebenden Einleitung. Eine fragile Klangfläche öffnet sich wie ein sakrales Tor. Die Bouzouki leitet das Soli ein. Dann tritt der Tenor ein – nicht abrupt, sondern allmählich aufblühend mit dem Chor in einem leichten und tänzerischem Spiel – und entfaltet sich in ein opernhaftes Arioso, dass fast schon sakral-lyrische Züge trägt. Die Dramaturgie folgt einem Bogen: Vom Geheimnisvollen zur inneren Größe, und wieder zurück ins Verborgene – wie das Geheimnis der Inkarnation selbst.

Instrumentierung

Der Satz beginnt mit einem zarten Zusammenspiel von Bouzouki und einer Fläche die punktuelle Glanzlichter in Form kleiner Tremoli setzt. Der Einsatz des Bandoneón ist hier besonders ausdrucksstark – es atmet fast mit der Stimme mit.

Im Hauptteil begleiten Streicher in hoher Lage mit langen, schimmernden Linien. Ein Kontrabass legt in regelmäßigen Abständen Liegetöne, die wie Anker im sich hebenden Klang wirken. Ein dezenter Triangel-Akzent setzt eine fast überirdische Glanznote.

Tonalität & Harmonik

Der Satz steht im H-Dur, eine ungewöhnlich helle und gläsern wirkende Tonart für ein Incarnatus – gewöhnlich wählt man dunklere Färbungen. Der Effekt: Die Menschwerdung erscheint hier nicht als Leidensbeginn, sondern als göttliches Lichtereignis.

Die Harmonik ist impressionistisch gefärbt: angedeutete Nonakkorde, Substitutionen, oft durch Mittelstimmen verwischt. Der Harmoniewchsel folgt nicht immer klassisch funktional, sondern „emotional“, fast improvisatorisch, was ein Gefühl von Schwebe erzeugt – als würde der Text im Klang geboren.

Gesang & Textgestaltung

Ein Tenor und Bass übernehmen hier die Hauptrolle. Die Linien sind gesanglich breit angelegt, mit vielen expressiven Dehnungen und langen, schwebenden Tönen auf Silben wie *homo* oder *descendit*. Es wird, wie in der gesamten Messe keine Koloratur verwendet – stattdessen nutzt der Komponist ein melismatisches Legato, das an mediterrane Vokalkultur erinnert, jedoch stets im klassischen Duktus bleibt.

Der Chor tritt erst im letzten Drittel hinzu, mit einem sanft getönten Echo – *et homo factus est* – das wie eine sakrale Antwort aus dem Jenseits wirkt. Die rhythmische Gestaltung bleibt frei, fast rezitativisch – aber immer getragen von einem pulsierenden, atmenden Klang.

Stilmittel & Referenzen

Stilistisch bewegt sich der Satz zwischen Puccini's Spätromantik (besonders *Messa di Gloria*) und modernem sakralen Expressionismus. Die Orchestergestaltung erinnert entfernt an die Klangfarbenwelt eines Duruflé oder eines jüngeren Arvo Pärt, mit einem Hauch von Tango-Nuevo-Schmelz im Bandoneón.

Die Tonalität in H-Dur hebt sich bewusst ab vom Vorhergehenden – eine Art musikalischer Lichtstrahl – während die extreme Expressivität der Singstimme ein operhaftes Gewicht erzeugt, wie man es auch bei Verdi oder Mascagni im kirchlichen Kontext findet.

Dramaturgische Bedeutung

Diese Szene ist ein Wendepunkt. Die „Inkarnation“ als theologischer Moment bekommt hier ihre musikalische Übersetzung – nicht als kühle Behauptung, sondern als inneres Beben. Das Göttliche tritt ins Irdische, die Musik aber macht daraus keinen Fall, sondern eine Erhebung. Es ist ein Moment des Staunens, kein Donnern – ein sakraler Atemzug. Das macht diesen Teil so entscheidend für die emotionale Tiefe der Messe.

Werkeinführung

Mit „Et Incarnatus Est“ erreicht die Messe einen ihrer zentralsten Momente – musikalisch wie geistlich. Der lyrische Tenor entfaltet die Menschwerdung Christi in einer musikalischen Arie von beinahe meditativer Tiefe. Eingebettet in schwebende Streicher, dezente Akkorde und weit entfernte Bandoneón-Atemzüge, erklingt Des-Dur als seltene, aber mystisch warme Tonart.

Jede Silbe wird sorgfältig phrasiert, jeder Atemzug bekommt Raum. So wird Inkarnation nicht nur besungen – sie wird empfunden. Der Tango tritt ein wenig zurück. Die Sakralität atmet auf. Ein Moment der Einkehr, bevor das Drama von Kreuz und Auferstehung beginnt.

Die Messe erreicht ihren ersten inneren Kulminationspunkt. Der Einsatz des Tenors in lyrischer Weichheit, eingebettet in ein feines Kammerensemble mit Bandoneón und Bouzouki, bringt eine intime Perspektive auf das große Mysterium der Menschwerdung. Die ungewöhnliche Tonartwahl, die ornamentale Gestaltung und die weit gespannten vokalen Linien setzen bewusst Kontraste zum dogmatischen Text: Hier geht es nicht um Deklaration, sondern um Empfindung, um sakrale Poesie.

12 Σταυρωθέντα Crucifixus

Dauer: 9:15 min

Form: Lamento mit archaischer Struktur in mehreren Klangzonen

Aufbau & Dramaturgie

„Σταυρωθέντα“ ist ein fast zehnminütiges, konsequent entschleunigtes Lamento, das wie ein musikalisches Fresko funktioniert. Der Aufbau folgt keiner klar gegliederten Form, sondern verläuft in Klangzonen, die sich nacheinander entfalten:

1. Einführung mit düsterem Drone und pochender Tiefe
2. Wechsel zwischen Chor und Solist, stets fließend
3. Mittelteil mit dichtem Klangraum und Repetition
4. Finale in aufsteigendem Schmerz – endet offen, nicht in Auflösung

Diese Dramaturgie vermeidet Höhepunkte – stattdessen entfaltet sich eine spirituelle Tiefe, getragen vom Gewicht der Zeit.

Instrumentierung

Die Instrumentierung ist minimalistisch, aber gezielt wirkungsvoll. Im Zentrum steht ein kontinuierlicher Drone, ausgeführt durch Kontrabass, und gelegentlich Bandoneón mit Bordungriff.

Das Bandoneón liefert keine rhythmischen Akzente mehr, sondern schwebt als atmender Klanggeber über dem Fundament. Einzelne gezupfte Bouzouki-Töne erzeugen eine nahezu leere Atmosphäre, die Assoziationen an orthodoxe Totenliturgien aufruft.

Eine Bassklarinette ist punktuell zu hören – zurückhaltend, wie aus der Ferne. Das Klavier umspielt und unterstützt das Klangbett, in dem sich die Instrumente wiegen.

Tonalität & Harmonik

Der gesamte Satz bewegt sich in f-Moll phrygisch – mit klarer Orientierung am Mittelton F. Die Verwendung des phrygischen Modus erzeugt die sofortige Assoziation von liturgischer Tiefe und archaischem Ernst.

Die Harmonik ist modal und bewusst auf Nicht-Auflösung gebaut. Akkorde entstehen als Klangflächen, nicht als funktionale Fortschreitungen.

Mehrere Passagen enthalten clusterhafte Reibungen, vor allem in den Frauenstimmen, die als mikropolyphone Flächen eingesetzt werden.

Gesang & Textgestaltung

Der Text „Crucifixus etiam pro nobis“ wird zerstückelt, verlangsamt und rituell aufgespalten. Die Frauenstimmen nutzen oft Melismen auf langen Vokalen, was direkt an byzantinische Klostertraditionen erinnert. Männerstimmen bleiben syllabisch, mit extrem langsamer Phrasierung. Der Text „Passus et sepultus est“ bildet eine Zäsur, in der sich das Klangbild nochmals verdichtet – hier ist der emotionale Tiefpunkt des gesamten Werkes.

Stilmittel & Referenzen

Der Crucifixus-Satz arbeitet mit einer stark reduzierten, getragenen Klangsprache, die in ihrer Wirkung zwischen byzantinischer Tradition und moderner Spiritualität steht. Das Fundament bildet ein anhaltender Basston, der an das Ison der orthodoxen Liturgie erinnert. Dadurch entsteht ein ruhender Klangraum, der das Geschehen dramatisch ausmalt und eine rituelle, Atmosphäre schafft.

Die Harmonik bleibt überwiegend modal, mit einer Tendenz zum Phrygischen. Die Fortschreitungen sind bewusst langsam und vermeiden klare funktionale Kadenden. Diese statische Harmonik entspricht der Idee eines „Stillstands“, der den Text über die Kreuzigung unterstützt. Einzelne chromatische Linien erinnern an barocke Klagefiguren, jedoch in moderner, entschleunigter Form.

Der Chor wird in eng geführten, fast schwebenden Linien eingesetzt. Besonders die Frauenstimmen bilden leichte Reibungen, die eine sanfte Spannung erzeugen, ohne bedrohlich zu wirken. Diese Technik knüpft an moderne geistliche Komponisten wie Arvo Pärt oder Górecki an, bleibt jedoch transparenter und weniger massiv.

Das Bandoneón wird nicht rhythmisch genutzt, sondern erzeugt luftige, atmende Klangflächen. Dadurch wirkt es stellenweise wie eine entfernte Orgel und fügt sich organisch in die sakrale Atmosphäre ein. Die Bouzouki nimmt Linien des Chores sporadisch auf und setzt einzelne Töne wie feine Impulse. Diese Andeutung verleiht dem Satz eine klare Verbindung zur griechischen Klangwelt, ohne folkloristisch abzulenken.

Die geschlossene Schlichtheit dieses Satzes schafft eine Atmosphäre des Innehaltens. Der „Crucifixis“ wirkt nicht operhaft oder pathetisch, sondern wie ein Moment stiller Betrachtung, der das Zentrum der Messe in spiritueller Zurückhaltung markiert.

Dramaturgische Bedeutung

Dies ist der absolute Tiefpunkt der Messe. Nicht klanglich laut, sondern spirituell erschütternd. Und im zweiten Teil wirklich düster und erdrückend. Der Hörer wird in einen Zustand der geistigen Aussetzung versetzt, getragen durch die langsame Bewegung, das Fehlen funktionaler Harmonik und die absichtsvoll entleerte Textgestaltung.

Hier steht nicht Schmerz voll Vordergrund, und der Moment der Übergabe – wie das letzte Atmen vor dem Tod. In der Werkdramaturgie bildet dieser Satz das Herz der Passion, vergleichbar mit den Kreuzigungssätzen in Bachs Passionen, jedoch durch eine andere, minimalistische Ästhetik erreicht.

Werkeinführung

Im zwölften Satz, „Σταυρωθέντα“ (Crucifixus) erreicht die Messe ihren tiefsten Ausdruckspunkt. Ein schwerer Bass eröffnet das Stück mit einer klagenden Interpretation des Leidens Christi. Die Instrumentierung ist auf ein reduziert – Cello, Kontrabass, dezente Streicher – was eine dichte, dunkle Atmosphäre schafft. Der Chor antwortet sanft mit gebrochenen Frauenstimmen, die in das schlichte, aber ergreifende „passus et sepultus est“ münden. Harmonisch bewegt sich der Satz in e-Moll mit Anklängen an den phrygischen Modus, was die archaische Klangwelt unterstreicht. Der Satz verzichtet auf den starken Tango, um Raum für Stille, Schmerz und Andacht zu schaffen.

Es ist der kontemplativste und konzentrierteste Satz des gesamten Werkes. Die Musik entschleunigt sich fast bis zum Stillstand. Klang wird hier zum Raum – zum Ort der Erinnerung, der Klage, der inneren Stille. Der phrygische Modus, die stark zurückgenommene Rhythmisierung und die tiefen Vokalregister entfalten ein klangliches Totengebet, das als Drama, und als spirituelle Geste verstanden werden will.

In dieser Form steht der Satz in der Tradition orthodoxer Trauerriten, barocker Passionsmusik und moderner spiritueller Komposition.

Der Schmerz wird regelrecht inszeniert – er wird durchschritten.

13 Καὶ ἀναστάντα Et Resurrexit

Dauer: 6:01 min

Form: Dreiteilig (A-B-A'), mit aufsteigender dramaturgischer Linie und finaler Reprise

Aufbau & Dramaturgie

Das Stück entfaltet sich aus einem lichten instrumentalen Auftakt mit leicht tänzerischem Puls, geht in eine lyrisch-opernhafte Mittelpassage über und kulminiert in einem hymnisch bekräftigenden Refrain, der die Auferstehung als triumphalen Wendepunkt feiert. Das Finale hält eine besondere Überraschung mit dem Amen bereit.

Instrumentierung

Streicher eröffnen weich und schwebend, gefolgt vom typischen Bandoneón-Motiv. Die Bouzouki übernimmt einen rhythmisch treibenden Kontrapunkt. Im Mittelteil verstärken sich Piano, Kontrabass und sanftes Schlagwerk, ohne das liturgische Klangbild zu verlassen.

Tonalität & Harmonik

Die Haupttonart basiert auf D-Dur mit einer modalen Erweiterung durch lydische Wendungen. Die harmonischen Wechsel sind weich, aber dramaturgisch aufgeladen, mit plötzlichen Lichtmomenten durch übermäßige Akkorde. Die Bouzouki liefert immer wieder typische Abwärtsläufe und folgt klassisch folkloren Stilmitteln.

Gesang & Textgestaltung

Der Chor tritt geschlossen in homophoner Struktur auf. Tenor und Bass führen in dialogischer Linienführung durch die Passagen „Et Resurrexit Tertia Dei“. Deutliche Betonung auf „secundum scripturas“ durch Verlängerung und Wiederholung. Die Liturgie ist musikalisch gegliedert und weiträumig phrasiert.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Tango-Rhythmus bleibt als Fundament erhalten, jedoch aufgelockert durch klassische Stimmführung. Die Komposition zitiert punktuell Mozart'sche Klarheit in der Chorführung und lässt in der Instrumentierung stilistisch Elemente des Neoklassizismus aufblitzen.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Als Wendepunkt innerhalb der Messe setzt dieses Stück die Zäsur zwischen Passion und Triumph. Es markiert die Rückkehr des Lichts – musikalisch wie inhaltlich – und bereitet die darauffolgenden liturgischen Lobpreisungen dramaturgisch vor.

鸟成长führung

„Et Resurrexit“ steht im Zentrum des Credo-Komplexes und führt mit klarer, hymnischer Kraft aus der Dunkelheit der Passion in die Hoffnung der Auferstehung. Der Satz vereint sakralen Ernst mit tänzerischer Leichtigkeit – eine Fusion, die in dieser Messe zum charakteristischen Ausdrucksmittel geworden ist.

Der Teil erhebt sich wie ein Sonnenaufgang über der Dunkelheit des Leidens. In strahlendem G-Dur beginnt der Tenor das Zeugnis der Auferstehung – nicht als triumphale Fanfare, sondern als innerlich leuchtende Offenbarung. Die Musik verzichtet auf heroische Brüche zugunsten eines warmen Klangs, der vom Bandoneón tänzerisch untermauert wird. Der Chor erhebt sich mit ihm – wie das Licht in der Morgendämmerung –, bis sich beide in einem leuchtenden „Amen“ vereinigen. So wird dieser Abschnitt zur musikalischen Brücke zwischen Passion und Hoffnung – ein Kernstück spiritueller und kompositorischer Tiefe. Das Ende zierte ein sehr ungewöhnlich gehauchtes „Amen“, welches demütig die Aussage „Ja, so soll es sein“ nochmals bekräftigt.

14 „Άγιος, Άγιος, Άγιος Sanctus

Dauer: 3:02 min

Form: Triptychon-artiger Aufbau mit ABA' – mit hymnischem Höhepunkt und Echo-Reprise

Aufbau & Dramaturgie

Der Satz beginnt mit einem intensiven, markanten Einwurf des Chores („Sanctus, Sanctus, Sanctus“), entwickelt sich über das „Hosanna“ eine dramatische Steigerung zu einem jubilierenden Höhepunkt („Pleni sunt caeli...“) und endet mit einer ruhigen, modalen Reprise des Anfangsmotivs.

Instrumentierung

Die Streicher dominieren den Anfang unisono, bald ergänzt durch Pauken und kräftiges Bandoneón. Das Tenor-Bass-Duo wird von einem konturierenden Kontrabass getragen. Der Chor ist als SATB gesetzt, vereinzelt gedoppelt, mit klarer Stimmführung. Bläser fehlen, stattdessen wird die Dynamik durch perkussive Pianoakzente gestützt.

Tonalität & Harmonik

Grundlage ist G-Dur mit lydischer Farbgebung (durch erhöhtes 4. Intervall). Die Modulation in den Mittelteil führt überraschend nach e-Moll und kehrt über eine Zwischendominante nach G zurück. Die Harmonik unterstützt die Form dramatisch mit langen Dominantvorhalt-Spannungen.

Gesang & Textgestaltung

Der Chor trägt die Heiligpreisung geschlossen, mit betonender Wiederholung von „Sanctus“. Die Soloeinwürfe („Dominus Deus Sabaoth“) erfolgen im Wechselspiel von Tenor und Bass, in steigenden Intervallen zur dramatischen Verstärkung. Die Zeile „Hosanna in Excelsis“ wird in rhythmischer Sequenzierung aufgebaut, mit finalem Chorecho.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Die rhythmisch tänzerischen Motive erinnern an ein zeremonielles Sakraltanzmotiv mit Tango-Unterton. Harmonisch gibt es entfernte Anleihen an französischen Impressionismus im Mittelteil. Die

🎭 Dramaturgische Bedeutung

Das „Sanctus“ dient als liturgischer Höhepunkt der Messe, in dem sich sakrale Ekstase mit orchesterlicher Opulenz verbindet. In dieser Messe funktioniert es zugleich als emotionale Aufladung vor dem innerlichsten Teil: dem „Benedictus“.

słuchatko Werkeinführung

In „Ἄγιος, Ἅγιος, Ἅγιος“ entfaltet sich der himmlische Lobgesang in einer Mischung aus östlicher Ornamentik, westlichem Pathos und südamerikanischer Rhythmisierung. Eingeleitet durch ein expressives Tenor-Bass-Duett entwickelt sich der Satz zu einem feierlichen, aber zugleich tanzenden „Sanctus“. Die Tonart G-Dur verleiht dem Abschnitt eine fast unirdische Klarheit. Wie eine Prozession von Stimmen erhebt sich der Chor – zunächst ehrfürchtig, dann ekstatisch – bis hin zum vollen „Hosanna in excelsis“. Hier verschmelzen Kirchentradition, Tango und byzantinische Klangfarben zu einem neuen liturgischen Ausdruck.

„Ἄγιος“ ist eine kraftvolle Feier des Göttlichen. Es verbindet auf eindrucksvolle Weise rhythmische Energie und melodische Weite. Die Satzstruktur und der Wechsel aus Solo und Tutti machen es zu einem dynamischen Kernmoment innerhalb der Gesamtarchitektur der Messe – zwischen Erhabenheit und volkstümlicher Nähe.

15 Εύλογημένος ὁ ἐρχόμενος Benedictus

Dauer: 3:50 min

Form: ABA'-Struktur

Aufbau & Dramaturgie

Der Satz öffnet in introvertierter Atmosphäre, getragen von einer sanften Instrumentaldecke. Die erste A-Phrase etabliert ein melancholisches Thema, das vom Chor im Wechselspiel mit dem Bariton geführt wird. Im Mittelteil (B) wird der Ausdruck noch feiner und zurückhaltender. Die Wiederkehr des A-Materials ist leicht verändert, nuancierter, und führt in eine leise Auflösung.

Instrumentierung

Hier ist das Arrangement stark reduziert. Nur Cello, Kontrabass und gelegentlich eine gestoppte Viola oder gezupfte Basslinie strukturieren das harmonische Fundament. Die Bouzouki ist bewusst ausgeblendet. Das Klavier umspielt und geht in einen Dialog mit dem Bandonéon. Die Tiefe der Streicher erzeugt ein warmes, kammermusikalisches Klangbild. Das Cello tritt hier markant hervor und übernimmt die Führung.

Tonalität & Harmonik

Das Stück steht in Es-Dur, doch der harmonische Fluss wird durch häufige Rückungen in Mollparallelen unterbrochen. Chromatische Übergänge sowie eine sparsame Verwendung von leiterfremden Tönen erzeugen eine fragile Harmonie – die Tonalität bleibt schwebend, fast wie im spätromantischen Liedgut.

Gesang & Textgestaltung

Ein Bariton mit besonders dunklem Timbre trägt die Melodie in ruhiger Phrasierung. Die Linienführung ist linear, mit leichtem Vibrato – eher liedhaft und meditativ vor. Wortwiederholungen wie „Benedictus“ werden musikalisch variiert, teilweise gehaucht, dann wieder tonischer betont. Das Benedictus ist stimmlich gesehen einfach und oft einstimmig gehalten. Die Stimme ist Träger der Intimität des Textes.

⌚ Stilmittel & Referenzen

Das Bandonéon beginnt mit einer ungewöhnlichen Solistischen Eröffnung. Die Anleihen an den Tango Nuevo sind hier stark zurückgenommen. Stattdessen dominieren Elemente spätromantischer Vokalkammermusik und dem Folkloristischen griechischem Stil. Der Kontrapunkt in der Cello-Begleitung erinnert kurz und entfernt an Schumann oder Mahler, mit der klaren Intention, eine innere Sammlung zu vermitteln. Der Satz lebt von feiner agogischer Gestaltung.

🎭 Dramaturgische Bedeutung

„Benedictus“ ist das Herz der Messe in seiner zertesten Form. Als Kontrast zu den extrovertierten Teilen davor und danach, ruht es in sich selbst. Es wirkt wie ein Gebet in der Dunkelheit, ein flüchtiger Moment des inneren Friedens und der reinen Einkehr. Damit bereitet es auf das finale „Agnus Dei“ vor, dass diesen Frieden musikalisch ausdehnen wird.

🎸 Werkeinführung

In Benedictus – Εὐλογημένος zieht sich die Messe ein wenig zurück in eine intime, persönliche Klangwelt. Begleitet von Kontrabass und Cello, der Bariton singt die Segensformel als inniges Gebet – ruhig, fast schwebend. Die Wahl von H-Dur, gepaart mit einer absolut entschlackten Instrumentierung, macht dieses Stück zu einem meditativen Kern der Messe. Es ist der Moment vor der Versöhnung – ein stilles Innehalten. Fern von großer Pose, aber voller Wärme und innerer Strahlkraft.

16 Ἄμνος τοῦ Θεοῦ Agnus Dei

Dauer: 5:01 min

Form: ABA'C – freie Liedform mit Echo-Struktur

Aufbau & Dramaturgie

Das *Agnus Dei* bildet einen kraftvollen, abschließenden Teil der Messe. Es folgt nicht der traditionellen Dreifach-Struktur des liturgischen Textes. Das „Qui Tollis Peccata Mundi, Miserere Nobis“ wird zweimal variiert wiederholt, gefolgt vom abschließenden „Dona Nobis Pacem“. Der Chor ist kraftvoll in diesem letzten Teil sehr kraftvoll und gibt Zuversicht und Frieden. Die Musik entfaltet sich in einem sanften Spannungsbogen, geprägt von dialogischem Gesang (Tenor–Bass) und ruhiger orchesterlicher Begleitung, um den versöhnlichen und friedvollen Schlussgedanken der Messe zu tragen. Im letzten Teil tritt eine Klarinette hervor und gibt ein regelrechtes Fragen-Antwort-Spiel und einem Staccato-Chor der „Dona Nobis Pacem“ dem Hörer mitgibt.

Instrumentierung

Das *Agnus Dei* arbeitet mit einer fast schlanker Besetzung. Die Streicher stehen im Mittelpunkt, vor allem warme Legato-Linien in Viola und Cello, die den Grundcharakter tragen. Die Flöte schmiegt sich mit ein. Der Kontrabass verstärkt das Fundament und gibt dem Satz Tiefe, ohne zu dominieren. Das Bandoneón erscheint erneut als Tango-element. Die Bouzouki bleibt völlig außen vor, damit die Atmosphäre weich und sakral bleibt. Der Klangraum wirkt dadurch transparent und intim. Der Chor wird gleichmäßig geführt, und Tenor sowie Bass übernehmen kurze solistische Einwürfe in Echo- und Dialogphasen. Fast schon operhaft erstrahlt das Agnus Dei. Das Klarinetten solo im mittleren Teil leiten über zum Schlussteil.

Tonalität & Harmonik

Das Stück steht in F-Dur, einem klassischen Symbol für Ruhe, Trost und Sanftmut in der Musikgeschichte (vgl. Mozart, Haydn). Die Harmonik ist bewusst schlicht gehalten, arbeitet jedoch mit modalen Wendungen und Zwischendominanten, um zwischen den Stimmen sanfte Übergänge zu schaffen. Zahlreiche Subdominannten-Färbungen unterstützen die friedvolle Klanglichkeit. Die Coda nutzt eine leicht erweiterte Harmonik (Fmaj7, Bbadd9), um Offenheit zu erzeugen.

Gesang & Textgestaltung

Ein zentraler Kunstgriff liegt im Echo-Dialog zwischen Tenor und Bass. Jede Phrase wird vom einen Solisten angestimmt und vom anderen in veränderter Phrasierung wiederholt – ein musikalisches Symbol für *Antwort und Bitte*. Die beiden Stimmen winden sich umeinander, in lyrischen Linien mit sanftem Vibrato. Am Ende schließen sich beide Stimmen zu einer zarten Unisono-Kadenz im finalen „Pacem“.

Der Text wird mehrfach fragmentiert, wiederholt und durch Atempausen gestaffelt, um das flehentliche Moment der Bitte um Frieden zu verstärken.

Stilmittel & Referenzen

Der Satz arbeitet mit ruhigen Phrasen, weiten Bögen und einer sanft schwebenden Harmonik. Die Musik nutzt oft offene Intervalle und kleine, tastende Schritte, die an traditionelle Kirchenmusik erinnern, aber ohne deren formelle Strenge. Der Wechselgesang zwischen Tenor und Bass orientiert sich an responsorialen Kirchenformen. Die Streicher imitieren das Pulsieren eines Atems, was dem Satz eine beruhigende Wirkung verleiht. Die Harmonik bleibt modal und schlicht, mit leichten Verschiebungen, die Wärme erzeugen, ohne Spannung aufzubauen. Der Satz vermeidet jede dramatische Zuspitzung und hält stattdessen eine Atmosphäre des Friedens und der Bitte aufrecht. Die Musik wirkt dadurch wie ein Gebet, das recht aufbrausend ausklingt.

Dramaturgische Bedeutung

Auch nach den opulenten und rhythmisch geprägten Sätzen der Messe steht das *Agnus Dei* als emotionale Katharsis. Es bricht mit der Form der vorangegangenen Sätze und kehrt zur spirituellen Essenz mit Opernhaftem Stil zurück.

Die Reduktion auf das Wesentliche wirkt wie ein musikalisches *Amen* – aber mit Show und Stilbruch, aber mit Glaube und Hoffnung.

Werkeinführung

Agnus Dei – Αμνὸς τοῦ Θεοῦ beschließt die Messe wie ein letztes Gebet: Zwei Stimmen – Tenor und Bass – umspielen sich in Wechselspiel, begleitet von sanften Streichern. Die ungewöhnliche Tonart Gb-Dur öffnet eine Klangwelt jenseits der Erdenschwere. Es ist ein musikalischer Akt der Versöhnung, ein Ausklang voller Licht, Wärme und innerem Frieden. Kein dramatischer Schluss – sondern ein pompöses Nachhausekommen.

Das Agnus Dei der Greek „Tango“ Mess ist ein einerseits versöhnliches Innehalten – eine meditative Bitte um Frieden, die bewusst auf große Geste setzt.

Es steht in der Tradition kirchlicher Friedensgebete, nähert sich aber durch seine dialogische Form auch dem menschlichen Gespräch an. Hier verschmelzen Klang und Stille, zwei Männerstimmen tragen gleichberechtigt die Last und Hoffnung der Welt – in tiefem Respekt vor dem liturgischen Erbe und mit einem neuen musikalischen Vokabular. Ein würdiger Schlusspunkt einer Messe, die das Sakrale in Bewegung, Tanz und Zwischentöne getaucht hat.