

Hubert Wißkirchen

## Kyriekompositionen von Palestrina bis Liszt

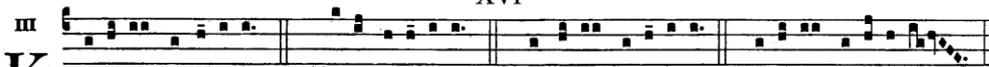
Anhand von Kyriekompositionen sollen im Folgenden einige Entwicklungslinien der abendländischen Kirchenmusik hinsichtlich der Auseinandersetzung zwischen liturgischen und künstlerischen Paradigmen nachvollzogen und damit ein geschichtlicher Horizont für aktuelle Diskussionen über das Wesen der Liturgie erschlossen werden.

„*Kyrios* ist das altgriechische Wort für Herrscher, Herr. *Eleison* heißt „erbarme dich“. In den ersten Jahrhunderten n. Chr. diente das *Kyrie eleison* als Huldigungsruf an die Götter oder die Kaiser, die sich als göttlich verehren ließen. Es war also nicht in erster Linie ein Bittruf, wie die deutsche Übersetzung suggeriert. Als das Christentum am Ende des 4. Jahrhunderts Staatsreligion wurde, übertrug man Elemente des Kaiserkultes in die Liturgie: die Priester kleideten sich wie Hofbeamte und Gott huldigte man mit dem Anruf *Kyrie eleison*. Schon im 4. Jahrhundert war es üblich, vom Vorbeter bzw. Vorsänger vorgetragene Fürbitten oder Anrufungen mit *Kyrie eleison* zu beantworten. In dieser Form gebrauchen wir es auch heute noch. Zum festen Bestandteil der Messe ... wurde eine zweite Form des Kyrie, die aus 3 *Kyrie-eleison*-, 3 *Christe-eleison*- und wieder 3 *Kyrie-eleison*-Rufen bestand. Beim Vat. II wurde die Dreizahl auf eine Zweifachfolge verkürzt.“ (Impulse Musik<sup>1</sup>)

### Gregorianisches Kyrie XVI

Als Klammer zwischen Bußakt und Gloria behielt das Kyrie die Ambivalenz zwischen Huldigungs- und Bittgesang. Dem gregorianischen Kyrie XVI ist allerdings aus der Notation selbst keine affektive Komponente wie Jubel oder Zerknirschung zu entnehmen. Sie bleibt dem Sänger/Hörer anheimgestellt und ist abhängig vom Vortrag, der ja hier nur hinsichtlich der Tonfolge, nicht hinsichtlich Tempo, Dynamik und Ausdrucksgebung vorgegeben ist. Im Vordergrund steht die rituell stilisierte, zunächst formelhaft erscheinende musikalische Textdeklamation.

XVI



**K** Y-ri- e \* e-lé- i-son. *bis* Christe e-lé- i-son. *bis* Ký-ri- e e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-son.

Doch bei genauerem Hinsehen/Hinhören entdeckt man charakteristische Details: das Wort *Kyrie* wird durch das Verhalten auf der letzten Silbe, das Wort *Christe* (noch auffallender) durch den Hochtton besonders intensiv gestaltet. Der Text wird also nicht ‚herunter‘ deklamiert, sondern mit liebevoller, aufmerksamer Anteilnahme gesungen. Eine besondere Bewegung ist beim *Christe* zu spüren: das Abstand gebietende Stocken auf der letzten Silbe von „Kyrie“, das verstärkt wird durch die Wiederholung der ansteigenden Dreitonfigur, ist einem durchgehenden melodischen Fluss gewichen, der eher menschliche Nähe assoziieren lässt. Die Umkehrung der Bewegungsrichtung unterstützt diesen Eindruck. Die Schlußverzierung (Melisma) ist als ‚kostbares‘ Ornament, vielleicht auch als Geste demütigen Sich-Neigens zu verstehen. Ein Melisma (das Singen mehrerer Töne auf einer Silbe) ist immer ein Indiz des Abhebens: der Sprechduktus wird verlassen zugunsten eines wortlosen Singens, einer das Sagbare übersteigenden Empfindung.<sup>2</sup>

Palestrina: Kyrie des „Requiems“ (ca. 1554):

*Ad Missam pro defunctis :*

VI

K Y-ri- e \* e- lé- i-son. Chri-ste e- lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Das Kyrie des gregorianischen Requiems ist melismatischer als Kyrie XVI. Das *Christe* ist hier nicht emphatisch hervorgehoben, dafür schwingt sich das Melisma im letzten Kyrie zu ungeahnter Höhe und Intensität auf.

In den mehrstimmigen Messkompositionen des 14. bis 16. Jahrhunderts bilden häufig solche gregorianischen Themen den *cantus firmus*,<sup>3</sup> sozusagen die Referenz, die in der Komposition kunstvoll ausgearbeitet wird. Besonders deutlich zu hören ist das in der Einspielung von Palestrinas Requiem von Maarten Michielsens, bei der die gregorianische Fassung und die mehrstimmige Verarbeitung alternierend vorgetragen werden. Gegenüber der Einstimmigkeit öffnet die Mehrstimmigkeit weite Räume. Sie entwickelte sich wohl nicht zufällig in Parallele zum vertikalen Aufbrechen der Architektonik in der Gotik. Die nacheinander einsetzenden Stimmen ergeben ein breit gefächertes Netz sich überlagernder, aber in schöner Harmonie vereinigter Stimmen: ein irdisches Abbild der himmlischen Engelchöre - auch hier wieder eine Parallele zur Kathedrale als Abbild des himmlischen Jerusalem. Da die verschiedenen Stimmen nicht gleichförmig - sozusagen ‚in Reih und Glied‘ - durch die Zeit schreiten, sondern

relativ selbständig agieren, entsteht ein (fast) pausenloses, die gegliederte Zeit hinter sich lassendes Strömen. Das ist musikalische Meditation, mystisches Sich-Versenken, „Transformation des Wortes in eine Sphäre artifizieller Erhabenheit“.<sup>4</sup>

Gegen die Mehrstimmigkeit, die sich seit etwa 1000 n. Chr. aus volkstümlichen Musizierpraktiken entwickelte, hat die Kirche sich lange gewehrt, galt doch die einstimmige Gregorianik als die eigentlich Gott angemessene Form, weil sie in ihrer ‚Armut‘ der unhörbaren Sphären- bzw. Engelsmusik am nächsten kam.<sup>5</sup> Durchsetzen konnte sich die Mehrstimmigkeit, weil sie sich zunächst an den monastisch-klerikalen gregorianischen Gesängen festmachte und nur Graduale und Alleluja betraf. Erst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts begann vorsichtig die Geschichte der Gattung Messe als kunstvolle Vertonung der zentralen Ordinariumsteile. In der Folgezeit wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts diese Gattung zum Hauptentwicklungsfeld der abendländischen Musik. Gesellschaftlicher Träger dieser Entwicklung war zunehmend auch der Adel, der die großen Künstlerpersönlichkeiten (auch zu seinem eigenen Ruhme) förderte. Je kunstvoller und autonomer sich die Messe entwickelte, umso mehr wuchs der Widerstand der Liturgiker. Hauptangriffspunkte waren:



- die hochkomplizierte mehrstimmige Faktur, die ihre dem Text und der liturgischen Funktion dienende Rolle vernachlässigte,
- das Eindringen weltlicher Elemente in den sogenannten Parodiemesen, denen statt gregorianischer Vorlagen nun weltliche Melodien wie das Landsknechtslied *L'homme armé* zu Grunde lagen,
- die mangelnde Sorgfalt des Umgangs mit dem Text, der nicht selten in dem Gewirr der Stimmen kaum mehr verständlich war.

So kam es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu Reformbestrebungen, die dann, durch den Druck der Reformation verstärkt, im Konzil von Trient (1545-63) ihre verbindliche Formulierung fanden.

Ein eindrucksvolles Zeugnis solcher Erneuerung ist Raffaels „Die heilige Cäcilia“. Das Bild entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514).

Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik, lauscht verzückt dem himmlischen a-cappella-Gesang der Engel. Die "irdischen" Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u. a.) liegen (teilweise zerstört) am Boden. Sogar die Handorgel, das gängige Attribut der Heiligen (und ‚höher‘ gestellt als die übrigen Instrumente), lässt sie selbstvergessen nach unten hängen, sodass die Pfeifen schon anfangen herauszufallen. Das Bild spiegelt die alte, aus frühchristlicher Zeit stammende Ablehnung weltlicher Instrumentalmusik<sup>6</sup>. Hintergrund ist die Vorstellung einer musica sacra, einer Musik, die selbst heilig ist, nicht nur Beiwerk einer Liturgie, sondern selbst Liturgie. Wie in der Ikone der orthodoxen Kirche, die auch nicht als Menschenwerk, sondern als Nachahmung eines von Engeln gemalten Vor-Bildes gilt, erscheint in der musica sacra das Göttliche gleichsam unmittelbar. Die in Raffaels Bild gestaltete Vorstellung einer reinen (unbegleiteten) A-cappella-Musik, die von allen Bezügen zur weltlichen Musik gereinigt ist, wurde allerdings nur in der Sixtinischen Kapelle konsequent verwirklicht. Ansonsten wirkten bei der Kirchenmusik fast immer auch Instrumente mit.

#### Palestrina: Kyrie der Missa Papae Marcelli (1562)

Dieses Werk gilt als Mustere exemplar einer den Anforderungen des Tridentinischen Konzils genügenden Komposition, verbindet sich doch mit ihm die Legende, es habe die Konzilsväter so beeindruckt, dass sie von einem drohenden Verbot mehrstimmiger Musik absahen. Mit Palestrinas Namen verband sich für die folgenden Jahrhunderte die Idealvorstellung einer „wahren Kirchenmusik“, und bis heute ist sein Stil als „reiner Satz“ Bestandteil der musiktheoretischen Ausbildung der Musiker. Dieser „Klassizität“ scheint sich Palestrina auch selbst bewußt gewesen zu sein, denn wie wäre er sonst auf den Gedanken gekommen, ohne Ausnahme alle in Frage kommenden liturgischen Texte zu vertonen.

Aber Palestrinas Musik ist komplexer als es diese Einordnung suggeriert. Seine große Leistung besteht darin, nicht einseitigen Positionen zu folgen, sondern Tradition und Erneuerung, liturgische Einfachheit und künstlerische Komplexität, Weltabgehobenheit und Klangsinnlichkeit in seiner Musik zu vereinen.

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie I. It features five vocal parts: Soprano (S), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2), along with a basso continuo line. The lyrics 'Kyrie eleison' are written below the notes. The score includes measure numbers 5 and 10. The music is in 2/2 time and features a complex contrapuntal structure with imitative entries of the 'Kyrie eleison' theme.

Der Anfang des Kyrie I zeigt die alte hochkomplexe kontrapunktische Struktur: ein soggetto (,Thema') durchzieht imitatorisch alle Stimmen (vgl. die Schraffierungen). Dabei waltet varietas: Konstant ist nur der Themenkopf, die Fortführungen sind immer wieder anders. Auch die wechselnden Einsatzabstände der Themenauftritte verhindern ein überschaubares Gleichmaß und ein Taktgefühl, wie es in Formen weltlicher Musik damals unaufhaltsam auf dem Vormarsch war. Überhaupt folgt die Melodiebildung den Bahnen der Gregorianik. Vorherrschend sind fließende Linien mit kleinen Tonabständen, gelegentlich auftretende Sprünge werden anschließend sofort wieder ,eingeebnet'. Neben das melismatische Strömen (-leison) tritt allerdings die neue sprachdeklamatorische Plastik (vgl. Kyrie elei- am Anfang in der Oberstimme). Beide verbinden sich organisch zu einer Einheit, die den Sprachinhalt symbolisiert: Anruf und demütiges Sich-Neigen.

The image shows a musical score for the basso continuo line, consisting of two staves labeled B1 and B2. The lyrics 'Kyrie eleison' are written below the notes. The score includes measure numbers 5 and 10. This line represents the 'soggetto' or 'Tanzbasse' mentioned in the text, which is a rhythmic pattern that repeats throughout the piece.

Ganz nahe an die Funktion weltlicher

Tanzbässe – das sind 2-, 4- oder 8taktige Figuren, die unablässig (ostinato) wiederholt werden und das Fundament improvisatorischer Oberstimmen bilden - kommen die beiden Bassstimmen. Hier erscheint in T. 2 das Soggetto in einer rhythmisch markanten, nicht in ein Melisma mündenden Form, die anschließend sogar wörtlich wiederholt wird. Die Nutzung der weltlichen Bass-Ostinato-Technik ist unverkennbar, aber auch deren Verfremdung: die Wiederholung setzt einen halben Takt zu früh ein, sodass wieder ein (für Tanzmusik unabdingbares) periodisches

Gleichmaß vermieden wird. Eine Verfremdung besteht auch darin, dass die Wiederholung dieser Gesamtstruktur ab T. 9 auf einer anderen Tonstufe erfolgt und der Einsatz der wiederholenden Stimme noch einmal noch ‚vorne‘ verschoben wird. Pikanterweise ist das Soggetto das fast wörtliche Zitat des verfeimten Landsknechtslieds.



Noch deutlicher wird die Nutzung der Tanzbasstechnik in T. 9 ff. des Christe:



Die Verfremdung des Musters ist allerdings wieder so stark, dass man beim Hören der komplexen Gesamtstruktur große Mühe hat, es überhaupt wahrzunehmen. Ähnliches findet sich auch im 2. Kyrie.

Das ist nicht mehr nur Engelsmusik, sondern auch – dem Renaissancegeist verpflichtet – Musik des Menschen. Die endlosen, dauernd variierenden Linien vereinigen sich zu einer wohltönenden, klangsinlich-schönen harmonischen Klangfolge ohne größere Dissonanzen. Das Stück lässt sich zur Not auch als harmonisierte Melodie hören. ‚Alte‘ Polyphonie und ‚moderne‘ Homophonie sind eine Symbiose eingegangen. In den textarmen Teilen (wie dem Kyrie) überwiegen eher die polyphonen und melismatischen Elemente, in den textreichen Teilen der Messe gibt es dagegen starke Anteile von homophonen, den Text syllabisch deklamierenden Partien, wobei Palestrina aber auch hier für eine vielgestaltige Auflockerung des Satzes sorgt. Liturgischer Gebrauchswert ist für ihn undenkbar ohne einen künstlerischen Anspruch. Hinsichtlich der Affektgestaltung übt er allerdings eine stärkere Askese, als das in den Madrigalen der Zeit, auch seinen eigenen, Standard war.

#### Joseph Haydn: Missa brevis in F-Dur (1749)

Nach Palestrinas Tod (1594) verlagerten sich die entscheidenden Entwicklungslinien der Musik in die Bereiche der Oper und der Instrumentalmusik. Der Palestrinastil blieb als Ideal zwar immer im Bewusstsein, dennoch drangen auch in die Kirche die

neuen Töne ein. Wie schon in spätmittelalterlichen Bildern das Heilsgeschehen aus dem Goldgrund herausgeholt und in die diesseitige Welt hineinprojiziert wird, so wird nun im 17. und 18. Jahrhundert auch die Kirchenmusik ‚vermenschlicht‘. „Nicht mehr die Welt spiegelte sich in der Musik, sondern der Mensch“. <sup>7</sup>

Die damit einhergehenden großen Veränderungen zeigen sich deutlich in Haydns 1. Messe, die er als 17jähriger schrieb. Die ‚Verkörperung‘ der Musik zeigt sich vor allem im Taktsystem und den rhythmischen Patterns bzw. Korrespondenzen. Der Text wird (T. 1) plastisch deklamiert, nicht nur rhythmisch, sondern auch sprachmelodisch: der Hochton

(d<sup>7</sup>) markiert die betonte Silbe (e)léi(son). Auch die folgenden Wiederholungen des Worts eleison entsprechen einem urrhetorischen Gestus, der Emphasis. Die erste Wiederholung (T.2) des eleison bekräftigt noch einmal nachdrücklich den Hochton d<sup>7</sup>. Etwas Ähnliches wiederholt sich in T. 4-5. Ab T. 3 ändert sich die Singhaltung. Nach den liedhaft-einfachen Anfangstakten kommen nun kunstvolle Arienelemente in den Vordergrund mit selbständiger (leicht polyphoner) Führung der beiden Solostimmen (T.3) und girlandenhaftem Figurenwerk (T. 5-6). Die Stilmomente ‚Lied‘ und ‚Arie‘ stehen für Innigkeit der Empfindung und Jubilus (textvergessenes Singen). 2 Solo-Knabenstimmen tummeln sich lieblich wie die kleinen Engel in einer Rokokokirche. Es ist eine konzertierende Kirchenmusik im neuen, neapolitanischen Stil - weltfroh, optimistisch, ‚natürlich‘. Sündenfall und Erbschuld sind im Zeitalter der Aufklärung out. (In Haydns späterem Oratorium ‚Die Schöpfung‘ wird diese Thematik völlig ausgeblendet.) Es ist eine Instrumentalmesse. Der Orchesterpart verleiht dem Ganzen farbigen Glanz und rhythmische Plastizität. Er umspielt den Chorsatz mit ornamentalen Figuren und ist der eigentliche Träger des musikalischen Geschehens. Das alles heißt nun nicht, dass diese Musik unfrohm ist. Es ist die sinnenfrohe Gläubigkeit wie man sie auch in spätbarocken Kirchen wie Vierzehnheiligen oder auf Bildern wie Nicolas Poussins ‚Die heilige Cäcilia‘ (2.



Drittel 17. Jh.) findet. Der Vergleich mit Raffaels Bild verdeutlicht den radikalen Wandel. Bei aller fast tänzerischen Fröhlichkeit zeugt der zugleich innige Ausdrucksgestus des Kyrie von kindlichem Vertrauen, das sich beim gütigen Gott geborgen weiß. Dennoch: Auch damals verstummten nicht die Stimmen, die vor einer Profanisierung der Kirchenmusik warnten. Im Entstehungsjahr der Haydn-Messe (1749) erschien die Enzyklika „Annus qui“ Benedikts XIV., in der zwar der Gebrauch von Instrumenten gebilligt, aber eine gebührende Zurückhaltung

und Distanz zum opernhafte Stil gefordert wird.<sup>8</sup>

Gegen Vorhaltungen dieser Art verteidigte sich Haydn so:

"Ich bat die Gottheit nicht wie ein verworfener Sünder in Verzweiflung, sondern ruhig, langsam. Dabei erwog ich, daß ein unendlicher Gott sich gewiß seines endlichen Geschöpfes erbarmen, dem Staube, daß er Staub ist, vergeben werde. Diese Gedanken heiterten mich auf. Ich empfand eine gewisse Freude, die so zuversichtlich ward, daß ich, wie ich die Worte der Bitte aussprechen wollte, meine Freude nicht unterdrücken konnte, sondern meinem fröhlichen Gemüte Luft machte und miserere etc. mit ‚Allegro‘ überschrieb." <sup>9</sup>

Deutlicher kann man den Unterschied zur alten Vorstellung nicht formulieren. In Palestrinas Musik wird man wie Cäcilia auf Raffaels Bild in ‚den Himmel entrückt‘, in Haydns Kyrie spiegelt sich mehr der subjektive Reflex auf die Frohe Botschaft. Die Musik ist Selbstaudruck. Gehörte sie im Mittelalter (neben Arithmetik, Geometrie, Astronomie) zu den vier mathematischen artes liberales, dem Quadrivium, so wird sie im Barock zur Klangrede und damit den sprachlichen Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) zugerechnet. Sie kündigt nicht mehr wie die Astronomie von der Schönheit und Größe Gottes und des von ihm geschaffenen Kosmos, sondern wird zum menschlichen Ausdrucksmittel, sogar zu einem bloßen festlichen „Kleid“, zu einem Ornament.<sup>10</sup>

Joseph Haydn: Kyrie aus der Cäcilienmesse<sup>11</sup> Hob. XXII: 5 (1766)

**Largo**  
Tutti *P*

Soprano Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Alto Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Tenore Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Basso Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

**8 Allegro**  
*f*

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

**Allegro**  
*f* G. Orch.

Von der frühen „Missa brevis“ (Kurzmesse) unterscheidet sich die 17 Jahre später entstandene Cäcilienmesse als Missa solemnis (festliche Messe) nicht nur durch ihren größeren äußeren Aufwand, sondern auch hinsichtlich ihres „echt kirchlichen Geistes“,

wie es in einer zeitgenössischen Rezension heißt<sup>12</sup>.

Kennzeichen des ‘echten’ Kirchenstils ist im damaligen Bewußtsein die alte kontrapunktische Satzkunst. 1725 war in Wien das Lehrbuch „Gradus ad Parnassum“ von Johann Josef Fux erschienen, das den Palestrinastil weitervermittelte. Aus dieser Quelle hat mit Sicherheit auch Joseph Haydn geschöpft. So schickt er dem 1. Kyrie als Motto einen A-cappella-Satz voraus (die Instrumente spielen lediglich die Singstimmen mit). Durch das langsame Tempo wird die „gravitas“ und durch das Piano die ehrfürchtig-andächtige Haltung des alten Stils evoziert. Der punktierte Kyrieruf, der Quartaufschwung und die folgende absinkende Melodiefigur wirken fast wie eine bewusste Anspielung auf Palestrinas Kyrie I. Nur in der leichten chromatischen Brechung in T. 5/6 lugt die Gefühlssprache des neuen Stils heraus. In T. 8 setzt dann das ‚eigentliche‘ 1. Kyrie ein: Der punktierte Beginn des Mottos wird aufgegriffen, in der Verkürzung der Notenwerte geschärft und dann in einem ausgedehnten, machtvoll bewegten konzertierenden Satz weitergeführt, der eine ‚moderne‘ Fassung des vorangestellten alt-ehrwürdigen Mottos darstellt. Haydn folgt in seiner Vertonung sehr wahrscheinlich der seit Amalar (9. Jahrh.) verbreiteten trinitarischen Deutung des Kyrie und wendet sich hier an Gott Vater als den

gewaltigen Herrscher über das All. Gott wird - barock-anthropomorph – wie beim höfischen Zeremoniell „mit Pauken und Trompeten“ gefeiert, wobei von dem Glanz der aufwendigen Aufführung auch etwas auf den abfiel, der das Ganze in Auftrag gegeben hatte und finanzierte. Kirchenmusik und Liturgie haben zu dieser Zeit immer auch Schauspielcharakter, wie man unschwer z. B. an der „theatralischen Kulissenarchitektur“<sup>13</sup> barocker Altaraufbauten erkennen kann. Der etwas altväterlich-zeremonielle Gestus der Musik zeigt sich am deutlichsten in der ‚gehenden‘ Instrumentalbbasslinie, die – so z. B. noch in der Geharnischten-Szene aus Mozarts ‚Zauberflöte‘ - als Prozessions-Bewegung aufgefasst werden konnte. Auf den erhabenen, homophon-akkordischen Stil des 1. Kyrie folgt der melodisch-

The image shows a musical score for a Kyrie section. It is divided into two parts: a Tenore solo (measures 86-90) and a Tutti section (measures 91-94). The Tenore solo part features a vocal line for Tenor (T.) and a piano accompaniment (p Str.) with a dynamic marking of *p*. The lyrics are "Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son." The Tutti section features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment (p Str.) with a dynamic marking of *f*. The lyrics are "Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." The piano accompaniment in the Tutti section has a dynamic marking of *p*.

empfindsame Stil des „Christe eleison“. In Christus kommt Gott den Menschen sehr nahe. Das strahlende C-Dur wird abgelöst durch a-Moll. Da der Molldreiklang sich vom Dur-Dreiklang durch die ‚Erniedrigung‘ der Terz unterscheidet, wird das Moll auch auf die ‚Erniedrigung‘ Gottes in Christus beziehbar. Der

Wechsel von Solo und Chor gibt dem Satz eine gewisse Leichtigkeit und Intimität. An die Stelle der mächtigen Kyrie-Rufe aus dem 1. Kyrie treten nun innig-bittende Figuren, meist in der Form des „Seufzers“ (einer absinkenden Zweitongruppe), deren Intensität noch gesteigert wird, wenn sie mehrfach in ansteigender Folge wiederholt wird (T. 91-94).

167 Vivace

Tutti Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-

171 Tutti Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-

Das 2. Kyrie  
benutzt als  
Themakopf  
das aus dem  
1. Kyrie  
bekannte  
punktierte  
Rufmotiv.  
Der sehr  
lebhaft Satz  
ist als Fuge  
gestaltet.

Das Prinzip der Fuge - ein Thema wandert durch alle Stimmen - kann hier auch als Kennzeichnung des Wesens des Heiligen Geistes aufgefasst werden, der alles durchwaltet. Dass der Heilige Geist durch lebhaft-rollende Sechzehntel-Ketten versinnbildlicht wird, ist alte Tradition. Die zugrundeliegenden Analogien sind: der Geist ist ‚lebendig‘ und er ‚weht‘ wie der Wind oder Sturm.

#### Ludwig van Beethoven: Messe C-Dur, op 86 (1807)

Stärker als Haydn grenzt Beethoven sich in seinem Kyrie vom weltlich-sinfonischen Stil ab. Die Musik wird zum erhabenen Zeugnis deistischer Gottesvorstellung. (Man sprach damals gerne von der ‚Gottheit‘.) Der Begriff der Erhabenheit spielte in der ästhetischen Diskussion der 90er Jahre des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine große Rolle und machte das Metaphysische wieder stärker zum Gegenstand der Kunst. „Das Erhabene, das Kant mit dem Anblick des Ozeans veranschaulichte und das ihn zu hymnischen Beschreibungen über den Sternenhimmel veranlasste, ist ein Geistgefühl. Es vergegenwärtigt das dem Verstand nicht Fassbare. Das Erhabene ist auch bei Kant als der eigentliche ästhetische Gegensatz des Schönen konzipiert. .... Durch das Erhabene kann dem Schönen nach Kant ein «übersinnliches Substrat» beigelegt werden, das das Schöne vom Verdacht befreit, nur das Gefällige zu sein.“<sup>14</sup> Vor diesem Hintergrund muss man E. T. A. Hoffmanns Rezension der Beethovenmesse lesen:

"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung ... auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seeligkeit. Die Worte des Hochamtes geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken... - Schon hieraus folgt, dass der Componist, der wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch *das Miserere, Gloria, Qui tollis* u.s.w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise *gemacht* sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener ... zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäh, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. ... Ein genialer Dichter (Tieck, im zweyten Theile des Phantasmus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente

betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne."<sup>15</sup>

„Erhebung“ scheint ein Hauptinhalt dieses Beethovenschen Kyrie zu sein.

Aufwärtsstrebende Figuren aus 3, 4 oder 8 Tönen bestimmen das ganze Stück. Vor allem im Orchestersatz sind sie als Achtelbewegung sehr präsent, z. B. T. 9 ff. Gleich am Anfang tragen sie den liedhaft schlichten Chorsatz zu dem intensiven Höhepunkt auf dem – in dem einfachen harmonischen Ambiente – geradezu wunderbar-entlegenen E-Dur-Akkord in T. 7. Auf die große, inbrünstig-flehende Steigerungswelle folgt das vertrauensvoll-bittende Sich-zurück-fallen-lassen in die Grundtonart. Beide Gesten werden ab T. 33 eng ineinander verwoben. Ab T. 37 wird in den Vokalstimmen dauernd die fallende Geste wiederholt, zunächst auf der gleichen Tonstufe, dann ab T. 46 auf immer höheren Tonstufen, so dass wieder auf eine neue Art das Sich-Erheben und das vertrauensvolle Bitten miteinander verbunden werden.

Das Gefühl der Andacht, der liturgischen Atmosphäre, manifestiert sich besonders im Soloteil ab T. 15, der das Motiv der steigenden Achtel immer höher setzt und schließlich in einer polyphonen, fugenartigen Durchführung verarbeitet – eine Referenz an den alten Kirchenstil. Fast spektakulär ist T. 37-40: In E-Dur – dem gleichen Akkord, der schon in T. 9 ‚Entrückung‘ suggerierte - wird (im Piano) eine

schlichte vierstimmige A-capella-Kadenz gesungen. Das ist wie ein Verwandelt-Werden, wie ein Eintauchen in die mystische Welt alter Kirchenmusik. Die Stelle wird vom Chor im forte wiederholt und durch die wiedereinsetzende Orchesterbegleitung in den kompositorischen Kontext zurückgeholt. Übrigens fällt von hier aus im nachhinein auf, dass – ganz ungewöhnlich für eine Missa solemnis mit Solisten, Chor und großem Orchester! – schon der rein vokale, einstimmige Einsatz der Bassstimmen zu Beginn eine solche historische Reminiszenz darstellt. Insgesamt hat diese Musik weit weniger äußerlich-zeremoniellen Charakter als die Cäcilienmesse von Haydn.

#### Franz Liszt: Missa choralis (1865)

Hoffmanns Rezension belegt den Zusammenhang der Diskussion über des Erhabene mit der Wiederentdeckung der alten („heiligen“) Kirchenmusik. Ein Jahr vor der Entstehung der C-Dur-Messe von Beethoven (1806) schlossen sich Overbeck, Pforr und andere junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, der Keimzelle der Nazarener. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und "fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.

Gleichzeitig grub Caspar Ett (geb. 1788) am Seminar Gregorianum in München (dort war er bis 1807) in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Miserere am Karfreitag des Jahres 1816. Hier liegen die Wurzeln des Cäcilianismus, der dann ab der Jahrhundertmitte die Kirchenmusik weitgehend bestimmte und der in restaurativem Geist die Gregorianik und die alte mehrstimmige Kirchenmusik nicht nur wiederbeleben, sondern auch zur Richtschnur des Produzierens neuer Werke machte. Darin ist er vergleichbar dem neoromanischen und neogotischen Kirchenbau der Zeit. Auch große Komponisten griffen die romantische Begeisterung für die Vergangenheit auf, verharren aber nicht in einer Stilkopie, sondern vermischten das Alte produktiv mit dem Eigenen, wie es schon E.T.A. Hoffmann in seiner Rezension gefordert hatte.

Einer von ihnen ist Franz Liszt, der sich schon 1834 vehement gegen die Abkoppelung der Kirchenmusik von der zeitgenössischen Musik zur Wehr setzte.<sup>16</sup> Seine *Missa choralis* entstand Anfang 1865 in Rom, als er sich auf den Empfang der niederen Weihen vorbereitete. Er arbeitete damals an seinem Oratorium *Christus* und studierte zu diesem Zweck intensiv den Gregorianischen Choral. Darauf spielt der Titel des Werkes an. Im *Kyrie* benutzt er (wie die alten Meister) eine gregorianische Melodie - die Antiphon „*Pueri Hebraeorum*“ (vom Palmsonntag) - als *cantus firmus* eines kontrapunktischen Satzes. Die Messe knüpft damit bewusst an Palestrina an und sollte auch in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt werden. Sie ist als A-cappella-Messe konzipiert, wird in der Endfassung allerdings (sparsam) von der Orgel begleitet. Insoweit geht Liszt konform mit der in Regensburg sich konstituierenden kirchenmusikalischen Reformbewegung, die sich 1866 in der Zeitschrift „*Fliegende Blätter der Kirchenmusik*“ (Hrsg. Franz Xaver Witt) und 1868 in der Gründung des „*Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins*“ manifestierte. Im Gegensatz zum Cäcilianismus ist sein Werk aber in keiner Weise historisierend. Das Archaische des Palestrinastils ist die Folie für Akzente neuerer Art. Die kompositorische Haltung ist, z. B. in den ‚Erhebungs‘-Figuren, mit der Beethovens vergleichbar, in manchen dramatisierenden Effekten (*Kyrie*- und *eleison*-Aufschreie, quasi instrumentale „*Pizzicato*“-Figuren als Sinnbild staunenden „*Stammeln*“) geht sie noch weiter. Diesem Versuch, die Abkoppelung der Kirchenmusik von der künstlerischen Entwicklung zu stoppen, war letztlich kein Erfolg beschieden. Schon bald fand sich Liszt neben Haydn, Mozart und Beethoven auf der schwarzen Liste der Cäcilianer, weil „ihre Töne nicht als Diener, sondern als Herren der Liturgie erscheinen, was bekanntlich verfehlt ist“.<sup>17</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sein Werk sogar, wie die ganze klassische Kirchenmusik, für die Aufführung in der Kirche verboten.

### Klangaufnahmen:

1. Kyrie XVI, Schola Gregoriana der Musikhochschule Düsseldorf, Ltg. Karlheinz Hodes, CD „Kyrie. Ars Gregoriana 10“, Motette CD 50451, 1992
2. Cappella Palestrina, Ltg. Maarten Michielsen, CD „Palestrina / Requiem“, WHV 042
3. Palestrina: Missa Papae Marcelli, The Tallis Scholars, Dir. Peter Philips, CD „Allegri Miserere ...“, Gimell CDGIM 339, 2001
4. Joseph Haydn: Missa brevis in F-Dur, Choir Of Westminster Abbey, Ltg.: Simon Preston, Archiv Produktion 415 517-2, 1986
5. Joseph Haydn: Cäcilienmesse, Maria Stader, Sopran, Marga Höffgen, Alt, Chor und Sinfonieorchester des Bayrischen Rundfunks, Ltg. Eugen Jochum, DG 445 052-2, 1959
6. Ludwig van Beethoven: Messe C-Dur, op 86, Rundfunkchor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Ltg. Herbert Kegel, CD Teldec 8.41286 ZK, 1969
7. Franz Liszt: Missa choralis, Ensemble Vocal Audite Nova, Marie-Claire Alain, Orgel, Ltg. Jean Sourisse, 1989, CD ECD 75531,

---

<sup>1</sup> Agnes Steinmetz und Hubert Wißkirchen unter Mitarbeit von Werner Trutwin und Ilsetraud Ix): *Impulse Musik. Zeit der Freude*, Düsseldorf 2003, S. 31

<sup>2</sup> Zur Bedeutung des Singens im Verhältnis zum Sprechen vgl. *Impulse Musik* S.

<sup>3</sup> Cantus firmus (fester – vorgegebener - Gesang) bezeichnet die Melodie, die die Grundlage einer mehrstimmigen Ausarbeitung bildet.

<sup>4</sup> Peter Ackermann: *Palestrina und die Idee der absoluten Musik*. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung*, München 1994, S. 42

<sup>5</sup> In der mittelalterlichen Musiktheorie unterschied man 3 Ebenen: *musica mundana*, die Musik der Sphären, die *musica humana*, die Musik des Menschen, und die *musica instrumentalis*. Die beiden ersteren sind unhörbar und beziehen sich auf die schöne Ordnung des Kosmos und des menschlichen Körpers, auf die harmonischen Proportionen. Nur die *musica instrumentalis*, die gesungene und gespielte Musik, ist hörbar. Die frühe Mehrstimmigkeit stammt aus der weltlichen Musikpraxis und wurde auch deshalb zunächst als ungeeignet für die Liturgie betrachtet.

<sup>6</sup> Chrysostomos (ca. 345-407 n. Chr.): „Laßt uns indessen einen Blick auf die Unterhaltung nach eingenommener Mahlzeit werfen. Dort hört man Pfeifen, Zithern, und Querflöten; hier dagegen keine widerlich lärmende Musik, sondern was? Hymnen und Psalmgesänge. Dort ertönen Lieder zum Preise der Dämonen, hier zum Lobe Gottes. [...] Gott hat dich mit seinen Gaben genährt, und anstatt ihm zu danken, lässt du die Dämonen auftreten? Denn jene mit Saiteninstrumenten begleiteten Lieder sind die reinsten Teufelgesänge.“ (Exposito in Ps. 41). Zit. nach: Johannes Quasten: *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1929, S 176 f.

<sup>7</sup> Clytus Gottwald, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung*, Musik-Konzepte 86, München 1994, S. 57

<sup>8</sup> vgl. dazu: Fellerer, Karl Gustav: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber 1985, S. 32-35

<sup>9</sup> Zit. nach: Hans Jaskulsky: *Die lateinischen Messen Franz Schuberts*, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276.

---

<sup>10</sup> Johann Beer (Musikalische Diskurse, Nürnberg 1719, S. 157ff. Reprint Leipzig 1982): „Secundo sage ich so: Daß in sollennen Festen die Musik nichts anders sey / als was das Kleid ist an dem Communicanten. Kan darum der Communicant nicht voller Andacht seyn / ob er gleich wol geputzt aufziehet? Die Natur des Kyrie wird also darum nicht verändert / ob es gleich prächtig intonirt und aufgeführt wird. Ja, ich sage subdivisionaliter, und setze dieses ad notam hinzu / daß / wann das Kyrie mit Paucken und Trompeten musicirt wird / es nicht allein so viel heisse / als: HErr / Erbarm dich unser; sondern es hat auch die signification, als / der HErr hat sich in der Warheit gewiß und sicherlich unser erbarmet / und unser Gebet schon erhöret. Wer ist aber frölicher / als einer / der in seinem Herten und Gewissen der gnädigen Erhörung versichert ist?"

<sup>11</sup> Haydns Bezeichnung der Messe lautet: "Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae". Es handelt sich um ein für das Kloster Mariazell geschriebenes Werk. Die Bezeichnung „Missa Sanctae Caecilia“ beruht wahrscheinlich auf dem Lesefehler eines Kopisten.

<sup>12</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, 11. IV. Leipzig 1804, No. 28, Sp. 463-465: „Sie unterscheidet sich von den bisher bekannt gemachten durch gleichere und festere Haltung nicht nur des religiösen, sondern man darf sagen, des ächtkirchlichen Geistes, und durch eine ausgezeichnete Tiefe kontrapunktischer Gelehrsamkeit in mehreren ins Grosse ausgeführten Sätzen..."

<sup>13</sup> Peter Paul Kaspar: Ein großer Gesang. Musik und Religion im Gottesdienst, Wien 2002, S. 89

<sup>14</sup> Helga de la Motte in Neue Zeitschrift für Musik 6,1994, S. 15

<sup>15</sup> Rezension über Beethovens Messe C-Dur, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, S. 252f.)

<sup>16</sup> "Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muss die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik **Volk und Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

---

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer *neuen Musik* unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die *humanistische* (humanitaire) taufen möchten, *sei wehevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*"

Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

<sup>17</sup> Franz Xaver Witt. In: Musica Sacra 19 (1886), S. 40. Zit. nach: Musica sacra 1/2000

Wißkirchen, Hubert: Kyriekompositionen von Palestrina bis Liszt, in: rhs (Religionsunterricht an höheren Schulen) 1/2004