

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missa brevis (Kyrie und Gloria)

Analytische Zugänge

Das Kyrie beginnt mit einem melismatisch fließenden, überwiegend skalisch sich bewegenden Thema, das Ähnlichkeit mit der Gregorianik hat.

Kyrie fons bonitatis

Ky-ri-e e-le-i-son

Ky - ri - e - le - i - son

Der Unterschied liegt in der mensurierten Rhythmik und in der *Deklamation*. Um der besseren Wortverständlichkeit willen vermeidet es die Gregorianik, Worte durch lange Melismen zu zerschneiden, deshalb die von der Prosodie her unmotivierete Betonung Kyrié. Als Komponist des 16. Jahrhunderts, das ein Jahrhundert des Wortes war (Humanismus, Reformation), deklamiert Palestrina richtig: Kyrie eléison. Die betonten Silben werden durch Längen- und Höhenakzente hervorgehoben. Wie sorgfältig Palestrina überhaupt mit der Sprache umgeht, wie genau er den Sprachduktus und Sprachsinn musikalisch umsetzt, zeigt sich noch deutlicher an syllabischen Stellen:

(H = Höhenakzent, L = Längenakzent, M = mensuraler Akzent)

Quo-ni-am tu solus sanctus, tu so-lus Dominus,

H						X						X			
L		X			X			X				X			
M		X			X			X				X			

tu so-lus Altissi-mus, Je-su Chri-ste.

H						X						X			
L		X										X			
M								X				X			

Der Satz bildet eine musikalische Einheit. Die Parallelität der drei ersten Glieder wird durch - bei Palestrina seltene - melodische Korrespondenzen sinnfällig gemacht. Dabei wird durch wechselnde Betonung (einmal tú, dann sólus) der Text verschieden nuanciert. Die melodischen Aufwärts-Wellen laufen auf das Ziel "Jesu Christe" zu, das durch den Spitzenton, die langen Notenwerte und durch die überlange Dehnung der vorausgehenden Silbe wirkungsvoll herausgehoben wird. (Daß hier bewußte Planung am Werk ist, zeigt die ähnlich gedehnte Darstellung des Jesu Christe in T. 25 f.) Trotz der melodischen Korrespondenzen entsteht kein Takt, keine quadratische Periodik. Durch leichte rhythmisch-melodische Modifikationen und durch den Wechsel der mensuralen Positionen der Wiederholungsglieder (das dritte "tu solus" entspricht wörtlich dem zweiten, erscheint aber auf einer anderen "Takt"zeit) bleibt auch hier ein prosaähnlicher Melodiefluß erhalten. Palestrinas Musik ist zwar schon nach Mensuren - hier Alla breve - geordnet - das unterscheidet ihn von der Gregorianik -, aber die Zählzeiten gruppie-

ren sich noch nicht zu einem die melodische Erfindung im vorhinein strukturierenden Takt- und Periodenschema. Ein Vergleich mit der Parallelstelle aus Mozarts Missa brevis KV 259 kann das verdeutlichen:

Je - su, Je - su Christe

Quoniam tu solus, tu solus sanctus, tu solus Altissimus, Je - su Christe

Der Takt wird hier besonders durch die jeweils auf der 1. Taktzeit wechselnden Baßtöne bzw. Harmonien sowie durch die wiederholten Taktmotive der Orchesterbegleitung markiert. Diesen rein musikalischen Vorgaben muß der Text sich fügen, daher die Textwiederholungen und die "Verbannung" des in den Oberstimmen nicht mehr unterzubringenden "tu solus Dominus" in den Tenor (Polytextie). Das heißt aber nicht, daß Mozart willkürlich mit dem Text umgeht. Im Sinne einer rhetorisch nach außen gewendeten, fast bühnenmäßigen Deklamation ist der Sprachduktus bei ihm sogar sehr präzise. Wie bei Palestrina korrespondieren die beiden ersten Glieder, das dritte schert allerdings aus, um in einer effektvollen Geste auf den Höhepunkt "Jesu Christe" hinzuweisen. Palestrina präsentiert den Text selbst, kleidet ihn in ein kostbares musikalisches Gewand, Mozart wendet sich stärker nach außen, an den Zuhörer, den es zu überwältigen gilt. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an Beethovens Messe op. 86 (T. 324 ff. des Gloria) machen:

Quoniam tu solus sanctus, t. s. Dominus, tu solus Altis - simus, Jesu Christe

e F D G d E a F B Es B F G

Bei ihm ist interessanterweise das "altissimus" der Höhepunkt. Das ist nicht nur visuell-illustrativ zu verstehen, dagegen spricht der harmonische Gang, der hier zu dem "abgelegenen" Es-Dur-Akkord führt. Erbschuld und Erlösungstod Christi stehen im Widerspruch zur optimistischen Sicht des Menschen in diesem aufgeklärten Zeitalter - in Haydns "Schöpfung" wird all das unterschlagen (vgl. auch den unten mitgeteilten Haydn-Text) - Gott wird bei Beethoven mehr als geheimnisvolle, in der Natur wirkende Kraft, als "Gottheit" gesehen. Diese eher entpersonalisierte Gottessicht wird in der exzeptionellen, überwältigenden Gestaltung des "altissimus" spürbar. Solche subjektiv-bekennnishaften, den Text zeitbedingt interpretierenden Elemente sucht man bei Palestrina vergebens. Er stellt den Text in eine abgehobene Aura, in der er sich selbst vermitteln kann. Daß darin allerdings auch eine zeitbedingte Sicht enthalten ist, die nicht ohne weiteres als ewig gültig deklariert werden kann, wie man es ja mit dem Palestrinastil versucht hat, sei nicht verschwiegen (vgl. dazu: Dieter Schnebel, Musica sacra. In: Denkbare Musik, Köln 1972, S. 431 ff.). Die Nähe der melodischen Erfindung Palestrinas zur Gregorianik zeigt sich an allen drei Themen des Kyrie:

Credo V

credo in u-ni-um De-um

Kyrie I

Christe Firmator saeculae

Chri - ste e-te-i-za

Christe

Psalmton

... et in saecula saeculorum. Amen.

Kyrie I

Ob es sich um eine bewußte Übernahme oder um eine aus der stilistischen Affinität sich ergebende Übereinstimmung handelt, ist schwer zu entscheiden. (Problematisch ist ja schon das Heranziehen des heutigen Graduale Romanum - Palestrina lagen evtl. stark modifizierte Melodiefassungen vor.) Verblüffende Beziehungen weisen auch die 3 Themen untereinander auf. Die diastematischen, teilweise auch rhythmischen Entsprechungen darf man allerdings nicht als Motive (abgegrenzte Gestalten) im Sinne der barocken und klassischen Musik mißverstehen, denn sie sind nicht klar konturiert, treten nicht plastisch aus dem Klangfluß heraus, bleiben vielmehr in diesen eingebunden. Wieder stellt sich die Frage, ob diese Beziehungen bewußt hergestellt sind, oder ob sie sich aus den begrenzten Möglichkeiten der *Melodiebildung* von selbst ergeben.

Kyrie I

Christe

Kyrie II

Alle 3 Melodien - das gilt für Palestrinas Musik überhaupt - gehen über den mittelalterlichen Hexachordrahmen nicht hinaus, es überwiegt bei weitem die skalische Bewegung. Sprünge (Terzen, Quarten) treten zwar vereinzelt auf, werden aber anschließend sofort "eingebnet" durch eine Sekundbewegung in umgekehrter Richtung. Tonwiederholungen kommen in diesem melismatischen Stück so gut wie nicht vor. Rhythmisch zeigen alle 3 Melodien das Gesetz des langsamen Anfangs, der Beschleunigung in der Mitte und des langsamen Auslaufens:

Kyrie I (Soprano) Christe (Soprano) Kyrie II (Bass)

Am konsequentesten ist diese rhythmische Bogenform im *Christe* ausgeprägt. Die Melodien folgen also weitgehend einem "natürlichen" Gesetz vom ruhigen Ausgleich der Kräfte, weniger einem emotional-expressiven Gestus. Palestrinas Melodik läßt sich "mit ruhig quillendem Wasser ... vergleichen, das zu einem gewissen Punkt aufgestaut still und unauffällig ausgleitet" (Jeppesen, S. 39). Melodische Charakteristik wird auch verhindert durch die unscharfe Abgrenzung der Themen, bei denen nur der Kopf invariabel, die Weiterführung dauernden Veränderungen unterworfen ist. Die Mannigfaltigkeit erscheint als modifizierte Einheit. Es wachsen immer neue Glieder, aber alle sind sich ähnlich. *Satztechnisch* wird dieses Streben nach Einheitlichkeit im *Kyrie* in der Durchimitation deutlich. Dieses eine Prinzip beherrscht alle *Kyrie*teile, wird aber wieder sehr mannigfaltig gehandhabt: Mal atmen die Einsätze in gleichmäßigen Abständen (T. 1 - 10), mal werden sie versetzt (T. 12), mal wird das Thema rhythmisch verkürzt (T. 10, 14), mal folgen die Einsätze dicht aufeinander (*imitatio per arsin et thesin*, z. B. T. 20), mal in geordneter Reihenfolge von unten nach oben (T. 38 ff.), dann wieder bunt gemischt usw. Wichtig ist: alle Stimmen sind in gleicher Weise durchartikuliert, nicht

so sehr im Sinne niederländischer kontrapunktischer "Kunststücke", sondern als frei fließende Melodien, die horizontal natürlichen melodischen Gesetzen folgen, gleichzeitig aber auch vertikal kontrolliert sind. Bei "Quoniam", dessen Oberstimme oben analysiert wurde, singen die übrigen Stimmen imitatorisch eng verzahnt, partiell kanonartig, in einem dichten Gewebe. Jede einzelne ist melodisch und deklamatorisch ähnlich sinnvoll durchgeformt wie die Oberstimme, nur am Schluß werden Tenor und Baß in Gegenbewegung zum Sopran abwärts geführt. Dadurch wird der Aufwärtsgestus des Soprans unterstrichen. Die Ambitusausweitung bildet ein weiteres Betonungsmoment bei Jesu Christe. Die Stimmen wirken also komplementär, dienen übergeordneten Zielen. Auch satztechnisch läuft alles auf Jesu Christe zu: das polyphone Gewebe mit seiner intensiven Vervielfältigung der deklamierten Worte mündet in eine (fast) homorhythmisch-homophone Deklamation. Die Bedeutung der Harmonik zeigt sich nicht nur im Gloria mit seinen vielen homophonen Partien, sondern auch im Kyrie, etwa im klanglichen Wohllaut der fast folkloristischen Terzenkette in T. 7/8. Ein harmonischer Satz im Sinne des späteren Generalbasses entsteht dabei aber nicht. Das Verhältnis der Stimmen zueinander ist immer so, daß die in den Einzelstimmen wirksame schwebende Rhythmik nicht nur nicht gefährdet, sondern verstärkt wird, und zwar dadurch, daß - vor allem durch metrisch versetzte Einsätze - die Akzente sich gegenseitig neutralisieren. Stockungen werden vermieden. Pausen in der einen Stimme werden durch die anderen Stimmen überspielt, Einschnitte gibt es nur am Schluß der einzelnen *Formteile*. So entsteht ein kontinuierlicher Fluß des Ganzen, das nach ähnlichen Prinzipien geformt ist wie die Einzelmelodie: Kyrie I hat eine rhythmische Bogenform, die höchste Impulsdichte liegt ungefähr in der Mitte des Stückes (T. 11 f), wo die drei Stimmen eine komplementärrhythmische Achtelbewegung produzieren. Ähnlich organisch ist die obere Tonkurve entsprechend dem Sprungausgleichsgesetz bzw. der melodischen Giebelform gestaltet. Der Raum wird in Quartsprüngen nach oben erschlossen (Themaesätze auf f', b', es'') und dann in einer langgezogenen Sekundlinie bis hinunter zum es' ausgefüllt. Das Kontinuitätsprinzip verbietet überraschende, schockartige Kontraste und Effekte, nicht aber von innen herausgearbeitete Wirkungshöhepunkte. Der melodische Höhepunkt auf es'' (T. 12) ist ein solches Ereignis, nicht nur aus den erwähnten Gründen. Das Besondere liegt in seiner Vorbereitung, in dem Hinauszögern dieses Einsatzes, in der voraufgehenden Steigerung der Impulsdichte (diminuierter Einsatz in T. 10, komplementärrhythmische Achtel in T. 11), vor allem auch in der harmonischen Anlage. Bis T. 11 zeigt die Harmonik archaische Züge. Das harmonische Gerüst bilden parallel verschobene Dreiklänge in Quintlage (durch Stimmkreuzungen, Vorwegnahmen und Überbindungen wird dieser Tatbestand verschleiert und das Auftreten von Quintparallelen vermieden):



Unmittelbar nach dem Einsatz folgt in T. 13 die "moderne" Durkadenz Es-F-B (die Erhöhung des as zum a steht zwar nicht im originalen Notentext, entspricht aber der damaligen Aufführungspraxis). Diese Kadenz mit ihrer kurzen Ausweichung zur Dominante B verleiht in diesem Kontext dem Themeneinsatz in T. 12 eine große Intensität, stellt sie doch - abgesehen von dem zweimaligen C-f im Credo - die größte harmonische "Kühnheit" dar, die Palestrina sich in dieser Messe gestattet. Ansonsten verwendet er nur leitereigene Akkorde des (hier in Es notierten) ionischen Modus: Es, f, g, As, B, c. Die ganze Messe hindurch bleibt die Musik in diesem vorgegebenen modalen Klangraum - auch das ist ein einheitstiftendes Moment erster Ordnung -

16

zielgerichtete, quasidramatische Entwicklungen wie in dem Beethovenbeispiel liegen damit außerhalb von Palestrinas Möglichkeiten. Auch die "modernen" Kadenzen haben eher gliedernde Funktion: die Ausweichungen betonen Binnengliederungen bzw. Höhepunkte, die Grundkadenz in Es steht am Schluß der Formabschnitte. Die affektmäßigen Möglichkeiten sind auch durch die restriktive *Dissonanzbehandlung* beschnitten. Das von reinen Dreiklängen bestimmte Klangbild wird nur vorsichtig durch Durchgangsdissonanzen sowie durch sorgsam vorbereitete Sept- und Quartvorhalte, die sofort wieder in die konsonante Sext bzw. Terz aufgelöst werden, etwas gewürzt. Bei aller Reinheit des Satzes, der in der Musikgeschichte ja als Palestrinastil Normcharakter - für die Musikersausbildung (Fux: Gradus ad Parnassum) und für den Kirchenstil (*stile antico*) - erhielt, gestattet Palestrina sich "*licentiae*", Abweichungen von der Norm, um spezielle Ausdrucksabsichten zu verwirklichen. Im Christe und im Kyrie II verwendet er Redictae (Wiederholungen, Sequenzierungen) bzw. Perfidia- (Hartnäckigkeits-)Figuren (T. 29 f. im Baß: Abwärtssequenzierung eines 2-Ton-Motivs, T.45-54: fünfmalige (!) sequenzierte Wiederholung des 7tönigen Themakopfes im Baß). Die Bedeutung läßt sich aus dem Kontext erschließen. Das Christe ist gleichmäßiger und flächiger als Kyrie I und II. Es überwiegen bei weitem komplementäre Viertel, die obere Tonkurve verläuft in flachen Wellen zwischen es'' und dem Spitzenton c'' der viermal berührt wird, die Themauftritte stehen ausschließlich auf es und b. Wie im Kyrie I wird die Mitte durch die Kadenz Es-F-B betont, im Kontrast zu Kyrie I wird sie aber nicht durch den Tonkurvenhöhepunkt, sondern hier in diesem von hohen Stimmen beherrschten Kontext durch die markante Baßfigur zusätzlich markiert.

Eine ganz andere Raumdisposition hat Kyrie II: Der Raum wird in 4 Themauftritten von unten nach oben erschlossen. Dann wird der Spitzenton es'' angesteuert (wie in Kyrie I), diesmal in skalischem Anstieg. Anschließend sinkt die obere Tonkurve in langsamen Wellen zum Grundton es' zurück (wie in Kyrie I). Die auffällige Gestaltung wirkt fast "sprechend" (flehend erhobene Hände bzw. Augen, demütiges Sichverneigen). Die spektakuläre Baßfigur verstärkt den Gestus des Sichneigens bzw. die "Hartnäckigkeit" des Bittens, und zwar umso mehr, als - auch das sehr auffallend - die übrigen Stimmen keinen Themauftritt mehr aufzuweisen haben. Auf gesicherteren Füßen als diese tonmalerische

währleistet. Zwischen der homorhythmischen Homophonie (T. 1 - 3) und der Durchimitation (T. 12 ff.) gibt es verschiedene Zwischenformen: aufgelockerte Homophonie (vorgezogene oder durchlaufende Einzelstimmen); Scheinpolyphonie: 3 Stimmen sind homophon geführt, 1 Stimme imitiert (T. 18), oder: 2 Stimmen verlaufen imitatorisch, die beiden anderen homophon (T. 7 ff.). Ein Vermittlungselement liegt auch in der Homophonie selbst. Sie ist keine vom Harmoniefundament gesteuerte, sondern eine aus selbständig geführten Stimmen resultierende Akkordfolge: In T. 1 - 5 sind S., T. und B. vollwertige, den Gesetzen der Melodiebildung bei Palestrina entsprechende Melodien, lediglich die Altstimme weist Züge einer Füllstimme auf. Einer Zersplitterung wirkt Palestrina auch entgegen, indem er die Abschnitte ohne Pause aufeinander folgen läßt bzw. motettenartig verzahnt und durch übergreifende Gestaltelemente (Melodiezug, Satztechnik, Plazierung der Kadenzklauseln) zu höheren Einheiten zusammenbindet. Hinzu kommt eine fast durchgehende komplementär-rhythmische Viertelbewegung. All das führt zu einem ähnlich glatten, natürlichen Klangfluß wie im Kyrie.

Werkübergreifende Interpretationsaspekte

a) ästhetisch

Oberstes ästhetisches Prinzip ist die *varietas* (Tinctoris), die Abwechslung in Rhythmus, Melodik, Satztechnik und formalem Bau. H. Bessler prägte dafür den Begriff der Prosamelodik bzw. des Klangstromes, denn auch die Prosa "vermeidet im allgemeinen das Regelmäßige und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, vermeidet sogar beim Satzbau eine allzu große Ähnlichkeit" (Singstil, S. 80). Das Prinzip der "ars", des "opus perfectum et absolutum" (Listenius), verlangt nach einem Ausgleich Einheit stiftender und Mannigfaltigkeit gewährender Momente. Das geschieht durch die substantielle Identität (similitudo) der verschiedenen Glieder. Nach H. Ott (1500 - 1546) sollen die Komponisten Maßnahmen ergreifen, "quibus similitudinem melodiae occultarent & eodem sonos, subinde alia atque alia forma, sicut in scena histriones mutato cultu, ostenderent" (zit. n. Kl. -J. Sachs, S. 78), d. h.: "mit denen sie die Ähnlichkeit der Melodie verbergen und die gleichen Klangfolgen in immer anderer Gestalt - so wie die Schauspieler auf der Bühne in geänderter Kleidung - auftreten lassen". Die in der Analyse beobachteten zahlreichen strukturellen Beziehungen sind also nicht nur Ausfluß der strengen Vorordnungen, sondern auch Ergebnis bewußter Organisation. Ziel ist nach Ott (s. o.) ein Kunstwerk von ungezwungener (sine molestia) reicher Sinnfülle und großem Beziehungsreichtum (copia), von schöner Erhabenheit und erhabener Schönheit (suavi gravitate & gravi suavitate).

b) geistes- und kulturgeschichtlich

Maß und Ausgewogenheit in Palestrinas Musik sind Ausfluß des Renaissancegeistes in Italien. Das konstruktiv-beziehungsreich und einheitlich durchorganisierte Werk wird aber auch noch, wie in Spätantike und Mittelalter, als Abbild der göttlichen Weltordnung verstanden und tritt damit in Analogie zum theologischen und philosophischen Denken. Wie nach G. Bruno (1548 -1600) aus dem Einen - der Ur-Monade, der Ur-Substanz - alles in einer allumfassenden Emanation geworden ist, so wächst Palestrinas Musik aus der dauernden Verwandlung und Vergegenwärtigung des Gleichen. Die idealisierende Abgeklärtheit Palestrinas, die sich abhebt von der manieristischen Madrigalkunst der Zeit (Gesualdo), aber auch von der Meßkomposition eines Orlando di Lasso, findet in der bildenden Kunst Parallelen, etwa beim Vergleich von Raffaels Sixtinischer Madonna (1513) mit Holbeins d. J. "Madonna des Bürgermeisters Meyer" (1526). Raffaels Bild ist geprägt von einem allgemeingültigen idealisierenden Schönheitsideal, es stellt eine Vision dar: - . . ein dunkelgrüner Vor-

19

hang wird zurückgezogen, und auf uns zu wandelt ... auf Wolken ... das Urbild weiblicher Schönheit .." Holbein malt dagegen ein Familienbild mit porträthaftern Zügen. Sein Ziel ist die "kraftvolle Erfassung des charakteristischen Einzelfalles" (Brand, S. 300 f.).

e) musikhistorisch

Die Missa brevis wurde 1570 im 3. Messenbuch veröffentlicht. Stilistisch gehört sie zum "novum genus musicum" (Vorwort zum 2. Messenbuch), in dem Palestrina sein Ideal der Kirchenmusik verwirklicht: Die Kanonkünste, die er in seinen Frühwerken noch gezeigt hat (Missa ad fugam), werden zurückgestutzt (nur im Agnus II verlaufen die beiden Soprane kanonisch), das "gotisch" wirre Linienwerk der Melismen wird beschnitten, homophone und gemischt homophon-polyphone Gestaltung treten in den Vordergrund, der Ausgleich zwischen vertikalen und linear-horizontalen Strukturprinzipien wird erreicht (jeder Ton steht sozusagen im Fadenkreuz horizontaler und vertikaler Ordnungsprinzipien, niederländische Kunstfertigkeit verbindet sich mit italienischem Klanggefühl), die Textdeklamation wird verbessert.

d) funktional

Palestrina wirkte fast sein Leben lang als Kapellmeister an den ersten Kirchen Roms (St. Peter, Lateran, Maria Maggiore), zeitweise war er auch Mitglied der Sixtinischen Kapelle. Die meisten seiner Kompositionen (allein über 100 Messen) sind für den Gebrauch im Gottesdienst geschrieben und damit in vielfältiger Weise von ihrer Funktion her

bestimmt. Schon der Titel "Missa brevis" (Kurzmesse) enthält eine funktionale Vorgabe. Sie ist nicht für besonders feierliche Anlässe gedacht. Die Musik muß sich zeitlich so einpassen, daß der Fortgang des Gottesdienstes nicht zu sehr aufgehalten wird. Deshalb weisen nur die textarmen Sätze eine etwas breitere melismatische und polyphone Entfaltung auf, die textreichen Sätze zeigen eine syllabisch-deklamatorische Anlage ohne Textwiederholungen. Die geringstimmige Besetzung (4 Stimmen, nur im Agnus II 5 Stimmen) - die meisten Messen Palestrinas sind 5- bis 8stimmig - entspricht dem geringeren Aufwand und macht das Werk auch für kleinere Kirchen mit weniger Sängern geeignet.

Die Sängerchöre bestanden damals aus ausgebildeten Sängern und waren dementsprechend schwach besetzt. Zur päpstlichen Kapelle gehörten knapp über 20 Sänger: Der Sopran wurde von Knaben und falsettierenden Männern, Alt, Tenor und Baß von Männern gesungen. In der Regel waren die Stimmen mit je einem, höchstens zwei Sängern besetzt, nur bei feierlichen Anlässen wirkte die gesamte Kapelle mit. In der Capella Sistina wurde a cappella, also rein vokaler gesungen, ansonsten war colla-parte-Begleitung von Instrumenten üblich. Diese äußeren Bedingungen sprechen ebenso wie die Struktur der Werke selbst dafür, daß die Messen Palestrinas nicht auf massive Klangwirkung hin angelegt sind, wie etwa die venezianische Mehrhörigkeit, sondern auf feine Linienzeichnung. Ein weiteres Indiz dafür ist die bei den zeitgenössischen Theoretikern vielfach dokumentierte Aufführungspraxis, bei der die einzelnen Stimmen improvisatorisch diminuiert, d. h. mit koloristischem Figurenwerk ausgeziert werden (Beispiele in Fellerer, Palestrina, S. 184 ff.). Innere funktionale Bestimmungen der Musik ergeben sich aus ihrer liturgischen Funktion. Innerhalb der Liturgie ist die Musik weder Selbstzweck noch Beiwerk, sondern integrierter Bestandteil. Die Musik ist selbst Liturgie. "Man singt nicht *bei* der Messe, sondern man singt *die* Messe" (Pius X.). Die Musik ist "heilig" (musica sacra, pia gravitas) im Sinne der Abwendung von allen profanen Anklängen, hierin vergleichbar der "Unalltäglichkeit" der rituellen Handlung, der rituellen Gewänder, der rituellen Gebärden u. ä. Der gesungene Text ist der Alltagssphäre entrückt. Die mehrstimmige Fassung erhöht den Schmuck, die Feierlichkeit, die Intensität der Sprache. Die Gegenreformation

20

suchte diese liturgische Einbindung der Musik wiederherzustellen. Sie richtete sich gegen die Veräußerlichung des religiösen Lebens im Spätmittelalter, wie es in pomphaften Prozessionen, Wallfahrten, in der Verwendung weltlicher Musik in den Parodiemessen u. a. zum Ausdruck kam, und erstrebte Konzentration auf das Wesentliche, Verinnerlichung. Am Karfreitag 1555 schärfte Papst Marcellus II., dem Palestrina seine Missa Papae Marcelli widmete, nach dem Hochamt den Sängern ein, die Musik mehr dem Trauercharakter des Tages entsprechend auszuwählen und so vorzutragen, daß der Text verständlich sei (MGG 10, 684). Das Trienter Konzil schrieb 1562 die Ausschaltung alles Weltlichen (lascivum aut impurum) aus der Kirchenmusik vor. Wie sehr sich Palestrina um die Verwirklichung solcher Vorstellungen bemüht, wurde schon bei der Analyse deutlich. Bei dem Bemühen um Textverständlichkeit geht er allerdings nicht so weit wie die norditalienischen (V. Ruffo, N. Vicentino) und französischen Meister (Goudimel), die rein homophone Sätze ohne jede Textwiederholung in syllabischer Deklamation schrieben, vielmehr sucht er einen Ausgleich zwischen liturgischem Gebrauchswert und Kunstwert zu finden, der übrigens auch von verschiedenen Konzilien angesprochen wird (bonitas formae, verae artis specimen). Die Forderung nach Eindämmung der das Wort überwuchernden Melismatik - die auch zur Neufassung des Gregorianischen Chorals mit drastischer Beschneidung der Melismatik in der "Editio Medicaea" (1614) führte, an der Palestrina zu seinen Lebzeiten mitgearbeitet hat - realisierte er ebenso wie die nach Ausschaltung des Profanen (vgl. die verstärkte Anknüpfung an die Gregorianik). In dieser Abwendung von der "Welt" unterscheidet sich die damalige katholische Liturgie von den Bemühungen der Reformation um die Entwicklung einer Volksliturgie. Palestrinas Musik unterstützt die Haltung des Betens, indem sie alle körperlich-sinnlichen Momente (Rhythmusrepetition, metrische und periodische Korrespondenzen) umgeht. Auch "normale" emotional-assoziative Wirkungen dämmt er zurück. Nicht das Nachahmungsprinzip einer musikalischen Affektsprache, die auch er selbst in seinen weltlichen Werken durchaus zeigt, sondern das Prinzip der Vergeistigung sind für seine Kirchenmusik bestimmend. Hier steht Palestrina in uralter jüdisch-christlicher Tradition. Zuerst faßbar wird sie im Streit zwischen Moses und Aaron (Tanz um das goldene Kalb), in dem Moses den rein geistigen Gott vertritt, einen Gott, dem man sich nicht über sinnliche Vergegenwärtigung und ekstatische Techniken (Bewegungsräusch, Monotoniebeeinflussung) nähern kann. Nach Besseler resultieren daraus die Prosasprache der Bibel und der Liturgie, die sich absetzt vom magischen und tanzmäßigen Versprinzip, das Verbot der "weltlichen" Instrumente, schließlich die Prosamelodik des Gregorianischen Chorals und die strömende Melodik Palestrinas. Durch das Ausblenden "irdischer" Bezüge suggeriert die Musik einen transzendenten Raum, in dem meditative Versenkung und mystische Schau möglich sind. Auf seinem Bild "Die heilige Cäcilia" hat Raffael einen solchen Akt der Devotion thematisiert: Die "irdischen" Instrumente liegen (teilweise zerstört) am Boden. Cäcilia lauscht verzückt dem himmlischen Gesang. Es gibt keine äußere Darstellung des Göttlichen, keine mimische Veräußerlichung der Gefühle, die Musik klingt nicht materiell, sondern in der Seele. Alle Merkmale der Musik Palestrinas, das Kontinuierliche, Ruhige, Ausgewogene, weich Konturierte, das Stehen im Modus, der Verzicht auf äußere Effekte in Melodik und Harmonik usw. passen zu einer solchen meditativen Haltung. Man darf diese allerdings nicht im Sinne einer diffusen Stimmung mißverstehen, ist sie doch mit einem aufmerksamen Hinhorchen auf das Wort gepaart - welchen Sinn hätten sonst die sorgfältige Deklamation, die klare Durchbildung der Stimmen und die, bei aller Ähnlichkeit, deutlich unterschiedliche Fassung der einzelnen Sätze? Besseler bezeichnet das "Vernehmen" als die für die altklassische Poly-

21

phonie adäquate Rezeptionsweise. Die Musik ist nicht ein aus der Distanz ästhetisch oder genießerisch erfaßter Gegenstand, sondern ein Klangablauf, der in gläubiger Haltung mitvollzogen wird. Der prozeßhafte Ablaufcharakter der

Musik, der Orientierung und Entlastung gebende Parallelismen, Wiederholungen u. ä. nicht kennt, fordert waches Mitgehen.

Didaktische Überlegungen

Man würde kaum Widerspruch ernten, wenn man behauptete, eine größere Diskrepanz als die zwischen Palestrinas Musik und den Hörerwartungen der meisten Jugendlichen sei schwer vorstellbar. Dennoch stimmt das so nicht. Wenn man Palestrina nicht nur satztechnisch angeht und nicht nur als historische Station "abhakt", sondern sich ihm von einem den Jugendlichen zugänglichen Fragehorizont her nähert, kann man im Oberstufenunterricht eine große Empfänglichkeit für diese Musik feststellen. Der fruchtbarste Aspekt ist der funktionale, weil er die ästhetischen Gegebenheiten einsichtig macht, vor allem dann, wenn - wie in der Analyse ansatzweise schon geschehen - über Kontrastvergleiche die Erfassung der kompositorischen Faktur und die Erfahrung der Wirkung dieser Musik erleichtert werden. Einen Anknüpfungspunkt bilden hier Kenntnisse der Schüler über verschiedene Wirkungsmöglichkeiten der Musik bzw. Reaktionsweisen auf Musik, wie sie z. B. in Hörtypologien beschrieben sind; Funktionalität bedeutet ja nicht nur Berücksichtigung äußerer Vorgaben in der Musik, sondern beinhaltet vor allem auch eine Strategie der Lenkung des Zuhörers im Sinne bestimmter Intentionen. Die Vergleichsbeispiele repräsentieren - zwischen den extremen Polen Gregorianik und afrikanische Missa Luba - unterschiedliche Positionen, von denen her ein jeweils anderes Schlaglicht auf Palestrina fällt. Das Requiem von Webber (1985) dient der Einführung in die Reihe, der Weckung des Interesses. Die Deutungsperspektiven werden durch das Einbeziehen von Texten und Bildern präzisiert. Zu den schon erwähnten tritt noch Fra Angelicos "Die himmlischen Heerscharen" (ca. 1430): der Goldhintergrund macht die Abgehobenheit von allem Diesseitigen deutlich, die Beschreibung des Bildes durch Ph. Troutman liest sich wie eine Charakterisierung der Musik Palestrinas. Besonders wichtig ist Raffaels "Heilige Cäcilia", die ein ganzes musiktheologisches Programm enthält (Abwertung der Instrumente, Entrückung beim Musikhören) und wahrscheinlich im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen im Umfeld des 5. Laterankonzils (1514) entstanden ist (Hucke, S. 116). Voraussetzungen für die Unterrichtsreihe, die für die Jahrgangsstufe 12 oder 13 gedacht ist, sind: Kenntnisse und Fähigkeiten im Bereich der motivisch-thematischen Analyse (Fuge, Sonate), der Wort-Ton-Analyse (Barock, Klassik, Romantik), Grundkenntnisse im Bereich des Jazz sowie die Bereitschaft, sich auf ungewohnte Musik einzulassen. Überflüssig zu sagen, daß nicht alle Aspekte und Details der Sachanalyse und -interpretation im Unterricht berücksichtigt werden können.

Methodische Überlegungen

Von der Anlage der Reihe her ist die Methode des Vergleichens zentral. Das legt tabellarische Gegenüberstellungen nahe. Neben der Notentextanalyse spielt auch die Höranalyse eine große Rolle, denn die Wirkung der Musik und ihre Intention lassen sich so eher erspüren. Das Vorgehen ist meist ganzheitlich-analytisch: Vom Gesamteindruck her werden erste Beschreibungs- und Deutungsversuche unternommen; erst danach werden über Texte und Informationen des Lehrers weiterführende Gesichtspunkte eingebracht, die dann am Notentext aufgearbeitet werden. Die Hausaufgaben dienen der Vorbereitung der Textarbeit und der Einübung der Analyseverfahren. Detailstrukturen sollten nicht nur am Instrument verdeutlicht, sondern nach Möglichkeit von den Schülern "ersungen" werden.

22

Lernziele

- Die Schüler sollen anhand von Kontrastvergleichen Besonderheiten der Musik Palestrinas in Deklamation, Rhythmik/Metrik/Periodik, Melodiebildung, Harmonik/Tonalität und Satztechnik beschreiben können.
- Die Schüler sollen wichtige ästhetische und funktionale Aspekte der Musik Palestrinas kennen und am Musikbeispiel aufzeigen können.
- Die Schüler sollen unterschiedliche Formen der Musik im Gottesdienst als Ausdruck spezieller religiöser Vorstellungen verstehen können.
- Die Schüler sollen für Palestrinas Musik sensibilisiert werden.

Skizzierung der Unterrichtsreihe

(nach idealtypischen Einzelstunden)

1. Stunde:

Andrew Lloyd Webber: Requiem & Kyrie

Arbeitsmaterial: lateinischer Text; Informationen über den liturgischen Ort; Übersetzung des Textes; Höranalyse: Ausdrucksbereiche:

- monotone Wiederholungen, ruhende Klänge, Glocken, "geisterhaft", statische "sakrale" Atmosphäre = "Requiem", Ruhe, Tod
- emotionale Steigerung, dick aufgetragene Effekte, extreme Dynamik, extreme Höhe, Chromatik u. ä. = Gefühlsausbruch, flehentlicher Bitttruf (exaudi!)
- a cappella-Gesang = "Kirchenmusik"
- schockartiger Schlagzeugeffekt (Pauke, Gong) mit anschließend in den verklingenden Klang hinein psalmodierendem Chor = sakrale Musik (Priesterrezitation), Verinnerlichung, demütiges Gebet.

Was ist geistliche Musik? Was ist liturgische Musik? (Die Schüler bringen eigene Erfahrungen ein.) Ist Webbers Requiem liturgische Musik?

2. Stunde:

Gregorianik, die wahre liturgische Musik!?

Arbeitsmaterial: Notentexte des greg. Osterintrotitus (Resurrexi) und des "et resurrexit" aus Haydns Schöpfungsmesse, Text von Bessler über Prosamelodik und Korrespondenzmelodik (das gesamte Material einschl. Tonaufnahmen in: Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe, Grundfragen/ Grundlagen, Frankfurt 1988, Diesterweg Verlag),

Höranalyse:

Gregorianik:	Haydn:
keine Textausdeutung	Textausdeutung (emotional, assoziativ): Freude, Jubel (Dur, schnelles Tempo u. a.), "Auferstehung" (aufsteigende Läufe), Triumph (Trompeten)
einstimmig	4st. Chor und Orch.
ametrisch	metrisch (motorisch-reflexiv)
melismatisch	meist syllabisch

Hausaufgabe: Aus dem Bessler-Text Aussagen zu dem Gegensatzpaar Prosa - Poesie in einer Tabelle gegenüberstellen.

3. Stunde:

Besprechung der HA, Klärung der zentralen Begriffe Prosamelodik und Korrespondenzmelodik an zwei Beispielen von Pink Floyd (Shine On You Crazy Diamond, Part I und Part IX (H. Wißkirchen a. a. O.): psychische Wirkung (meditativ) durch schwebende Rhythmik, Liegeklänge u. a., Bewegungsstimulierung durch Takt, rhythmische Musterbildung u. a.; Aufarbeiten des Bessler-Textes an dem greg. und dem Haydn-Beispiel.

4. Stunde: Palestrina, Missa brevis, Kyrie

Arbeitsmaterial: Notentext; Informationen über Palestrina: "Retter der Kirchenmusik" (?), Tridentinum, Bestrebungen, die Musik als "unheilig" aus der Kirche zu verbannen (Zwingli, Calvin), Höranalyse und Notentextanalyse: motetti-

23
scher Satz (keine "Fuge", da die Stimmen meist gleich in "Engführung" einsetzen), fließende Melodik (fast wie Gregorianik), Absätze "überspielt", Akzentüberlagerungen (Christe), kein Takt, aber Mensur, unauffällige Melodik (Sekundbewegung, Sprungausgleichsgesetz), ruhige Rhythmik (rhythmische Bogenform), keine extravagante Harmonik, nur ein einziges Vorzeichen (a = kurze Ausweitung zur Dominante B), Widerspruch zum Sprungausgleichsgesetz: kadenzierende Quintsprünge im Baß am Schluß (Schlüsse sind fast immer durch ein Ausbrechen aus dem aufgebauten Muster gekennzeichnet, vgl. die Kadenz im Solokonzert), Ausdrucksneutralität wie Gregorianik; Hausaufgabe: Markieren der Themauftritte im Kyrie II.

5. Stunde: Missa Luba, Kyrie

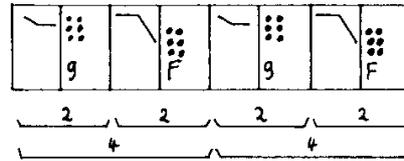
(Der abendländische und der afrikanische Weg zu Gott)

Besprechung der HA: Durchimitation am Anfang, der fünfmalige Themauftritt im Baß fällt aus dem Rahmen (Zweitaktgruppen und Wiederholung widersprechen dem prosaähnlichen Klangfluß), schlußbildende Funktion; andere formale Prinzipien: Tonhöhenkurve (Spannungsverlauf); Höranalyse (Missa Luba); Vergleich mit Palestrina:

Palestrina:
schwebende Rhythmik
strömende Prosamelodik ohne
regelmäßige Gliederung
varietas: immer Neues, aber
Ähnliches

Missa Luba (Kyrie):
rhythm. patterns, Taktmotive, Synkopen, off beat
quadratische Periodik

dauernde Repetition auf allen Ebenen:



imitatorische Technik
"Kunstwerk"
Hören
stilisierte Melodik
geistig", meditativ

call & response, archaische Parallelharmonik
Kollektivimprovisation
Mitmachen
spontane "Sprech"-Melodik
körperlich stimulierend, "Tanz", Ekstase

Hausaufgabe: Text von Jahn (s. u.) auswerten: tabellarische Gegenüberstellung der Aussagen zu den Prinzipien "adoratio" und "evocatio".

6. Stunde:

Auswertung des Textes von Jahn (HA), Konkretisierung an den bisherigen Beispielen und an dem Gospel "I'm A Royal Child" (The Reverend Kelsey, Brunswick, 10110 EPB); Raffael: "Heilige Cäcilia" und der Text von Osthoff: Abwertung der Instrumentalmusik, Weltverneinung, Entrückung, Musik als Abbild der himmlischen Musik u. ä.); Raffaels "Sixtinische Madonna" im Vergleich mit Holbeins Madonna: Theophanie, Jenseitigkeit, Verklärung; Fra Angelico: "Die himmlischen Heerscharen": Ausblenden des Irdisch-Gegenständlichen (Goldgrund); Hausaufgabe: Texte zu den Bildern (Vecchi, Troutman, s. u.) auswerten: Welche Aussagen lassen sich auf Palestrinas Musik übertragen? Warum?

7. Stunde: Mozart: Missa brevis K V 259, Kyrie

Besprechung der Hausaufgabe; Vergleich des Kyrie von Palestrina mit dem Kyrie von Mozart (Höranalyse): Während P. emotionale, assoziative und motorisch-reflexive Einwirkungen als "weltlich" vermeidet, spricht Mozart diese Bereiche deutlich an; Aspekt "Kyrie": "Herrscher", Tromp. u. Pauken, punkt. Rhythmus, Intradacharakter; Aspekt "eleison": angedeutetes Bitten (Solo, p); bewegungsstimulierend: pulsierende

24

Achtel, Takt, Periodik; Musik hat mehr Eigenwert: liedhafte Melodik, geschlossene Form (ABCAB), der Text paßt sich den musikalischen Formungselementen ein; Hausaufgabe: Text von Fellerer (s. u.) durcharbeiten: Aussagen unterstreichen, die zur Deutung von Mozarts Kirchenmusik geeignet sind.

8. Stunde: Gloria der Missa brevis von Palestrina

Besprechung der HA: Den Aussagen Fellerers zu Mozart werden für Palestrina zutreffende Aussagen gegenübergestellt:

Mozart:	Palestrina:
kindliche Unbefangenheit	mystische Ehrfurcht
Steigerung der künstlerischen Mittel	dienende Musik
"fürstliche Hofmusik"	Vermeiden profaner Anklänge
Sinnenhaftigkeit	Geistigkeit
fern vom Mysterium	nahe am Mysterium
menschliche Empfindsamkeit	abgehobene Aura des Heiligen
treffend	
Gesang zur Liturgie	Gesang der Liturgie
subjektive Textdeutung	"Objektive" Textpräsentation
anthropozentrisch	theozentrisch

Text von J. Haydn (s. u.): Aus liturgischer Musik wird Andachtsmusik. Der Komponist drückt seine eigene Befindlichkeit beim Reflektieren des liturgischen Textes aus.

Hör- und Notentextanalyse des Gloria von P.: Homophonie, Scheinpolyphonie (als Mittel, trotz der Homophonie den "Klangstrom" zu erhalten), einfache Dreiklänge (harmonische Analyse: T. 36 - 39), funktionale Aspekte (Missa "brevis", Textverständlichkeit), Textpräsentation bei P.: Analyse des "Quoniam tu solus..." (s. Sachanalyse);

Hausaufgabe: Analyse des "Quoniam ..." aus Mozarts Missa brevis: Wie arbeitet Mozart den Höhepunkt "Jesu Christe" heraus? Wie ist diese Stelle motivisch strukturiert? Bestimmung der Akkorde der jeweils 1. Taktzeit.

9. Stunde: Gloria aus der Missa brevis von Mozart

Besprechung der HA.: Während Palestrina den Text prosamäßig deklamiert, wird er bei Mozart in ein metrisch-rhythmisch-periodisches Gefüge eingepaßt (Taktmotive in der Begleitung, Zweitaktgruppen, Wortwiederholung, Polytextie). Palestrina verzichtet auf harmonische Extravaganzen, Mozart verwendet viele Septakkorde und moduliert. Das Jesu Christe ist ähnlich herausgearbeitet wie bei P.: Verlangsamung der Bewegung, Spitzenton, Vergrößerung der vertikalen Dichte (4st.), Homophonie nach vorheriger (partieller) Polyphonie.

Höranalyse des ganzen Gloria und Vergleich mit P.:

Mozart:	Palestrina:
wechselnde Affekte	relativ ausdrucksneutral
Wiederholung von Teilen, geschlossene Form	immer neue Glieder, die sich deutlich voneinander abheben (varietas)
Textausdeutung	Textpräsentation

Hausaufgabe: Texte von Bessler (s. u.) durcharbeiten: Welche Absicht verfolgt P. mit seiner Musik? Wie soll sich der Hörer auf sie einstellen?

10. Stunde: Beethovens Messe C-Dur op. 86, Kyrie und Gloria-Schluß (Quoniam)

Höranalyse: gewaltige Steigerung der Ausdrucksmittel, dennoch "ernster" als Mozart: choralmäßiges Unisono, Chor im Vordergrund, teilweise a cappella, häufig polyphon/fugiert (gravitas-Element); breite Ausdrucksskala zwischen zarter Verinnerlichung und gewaltigem Pathos (Dynamik!), Missa "solemnis": sprengt (fast) den Rahmen der Liturgie (nicht nur wegen der Länge,

25

sondern auch wegen der subjektiv-bekennnishaften Haltung); Lektüre des Textauszuges aus E. T. A. Hoffmanns Rezension: Musik als Gefühlssprache, die den Text nur als "Anlaß" und Leitfaden" benutzt: Schlußbesprechung über Palestrina (HA): Mittlerfunktion der Musik (ähnlich wie in der Gregorianik, wenn auch mit größerem Eigenwert als "opus perfectum"), "intus audire", geistiges Erfassen des Textes, Gebetshaltung (nicht sinnhafter Genuß, wie er bei Mozart und Beethoven mitintendiert ist), aktives Vernehmen" (Objektivität), nicht Überwältigt-werden wie bei Beethoven.

Materialien

a) Textauszüge:

Janheinz Jahn (S. 8 ff.):

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals -auf Gottesbeschwörung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muß auf die Gnade warten, daß Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadenen' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als *Mystiker*... Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das Sprechen aus dem 'Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen, die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv: durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der *Magie*, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit, eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln („Lord! Lord!", „Jesus! Jesus!") zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Fußstempfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus

eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung."

Helmuth Osthoff (S. 33):

"Der Kranz von Legenden, der sich ehemals um das Konzil, seine Verhandlungen über die Kirchenmusik und den Namen eines Palestrina gebildet hatte, ist durch die neuere Forschung fast restlos zerstört worden. Wir wissen heute, daß das Konzil in seiner erdrückenden Mehrheit weder gesonnen war, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen, noch die Kirchenmusik von Grund auf neu zu gestalten. Die musikalischen

26

Fragen waren einbezogen in das Verhandlungskapitel, welches sich mit den Mißbräuchen beim Meßopfer beschäftigte, und für das Konzil ging es nur darum, die Musik mit dem Dogma und dem Wesen des Gottesdienstes in Einklang zu bringen. Das Dekret vom 17. September 1562 besagt, man solle von den Kirchen jede Art von Musik fernhalten, welche in ihrem Charakter etwas Anstößiges oder Unreines (*lascivum aut impurum*) enthalte, möge dies Instrumental- oder Vokalmusik sein, damit das Gotteshaus wahrhaft wieder als eine Stätte des Gebetes gelten könne. Deutlicher als in dieser sehr allgemeinen Kompromißformel ist an anderer Stelle ausgesprochen, was bezweckt wurde. Alles, was in der Kirchenmusik an ihre weltliche Schwester erinnerte, sollte verschwinden. Sie sollte sich freihalten von jeder Weichlichkeit und in ihrem Ausdruck jener '*pia gravitas*' entsprechen, welche das Maß aller kirchlichen Handlungen zu bilden hatte. Endlich die wichtige Forderung, die Figuralmusik möge so beschaffen sein, daß der Hörer dem Text folgen könne. Eine geistliche Komposition - so heißt es an einer Stelle - dürfe ihr Ziel nicht in der Ergötzung der Ohren suchen, sondern müsse die Herzen mit Sehnsucht nach der himmlischen Seligkeit erfüllen. Diese Wirkung kann - und das ist bezeichnend für den tridentinischen Standpunkt - nur bei voller Verständlichkeit des Textes ausgelöst werden. Die Mißstände in der Kirchenmusik vor dem Tridentinum sind durch eine Fülle von Dokumenten bezeugt, und es ist sehr bedeutungsvoll, daß die schärfsten Kritiken von humanistischer Seite kommen. 'Eine verkünstelte und theatralische Musik', schreibt Erasmus von Rotterdam, 'haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen und Schalmeien wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spaßmacher begleiten. In die Kirchen rennt man wie vor die Bühne des Ohrenkitzels wegen.'"

Pier Luigi De Vecchi (S. 65 f.)

(über Raffaels Sixtinische Madonna):

"Die Sixtinische Madonna ist ausdrücklicher als Theophanie, als übernatürliche Erscheinung konzipiert. Durch den geöffneten Vorhang und die Balustrade, die die Grenze und gleichzeitig den Übergang zwischen der materiellen und der geistigen Erfahrungssphäre bezeichnen, werden die visionäre und die wirkliche Welt miteinander verbunden ... Antlitz und Gestalt der Madonna ... sind von ... überzeugender Natürlichkeit und Gelöstheit ... Trotz der menschlichen Züge und der Wärme, die von dieser Maria ausgehen, strahlt sie die Unnahbarkeit der Heiligen, Verehrungswürdigen aus, bleibt sie die göttliche, visionäre Erscheinung."

(über Raffaels Heilige Cäcilia):

"Auf dieser Altartafel wird, wie Anna Maria Brizio beobachtet hat, der Akt der Devotion selbst zum Hauptthema der Darstellung: 'Es verschwindet das Bild der Göttlichkeit, und mit ihm verschwindet auch die mimische, betonte Veräußerlichung der Gefühle; alles ist in die Verinnerlichung verlegt: die Vision und das Gefühl. Der objektivste aller Maler vollbringt das Wunder, das Unsichtbare sichtbar zu machen ... Die Göttlichkeit wird nicht sichtbar; sie ruht im Herzen der heiligen Cäcilia, so wie die Musik nicht materiell in ihrem Ohr erklingt, sondern nur in ihrer Seele.'"

Troutman, Philip (S. 38 ff.) über Fra Angelicos "Die himmlischen Heerscharen" (ca. 1430):

"Der erste Eindruck, den die einfache ausgeglichene Komposition erweckt, ist der einer ruhigen Erhabenheit, einer edlen Gelassenheit, einer innigen Heiterkeit. Wir sind geradezu gezwungen, uns an ihrem leicht dahinfließenden Rhythmus zu beteiligen und auch an den Übergängen zu halten, um den Höhepunkt des Mittelstückes zu

27

erreichen, wie wir es ähnlich beim Anhören eines Musikstückes tun ... Kaum ein zweites Bild bringt die selbstlose Hingabe der Adoration so ergreifend zum Ausdruck wie dieses. Es handelt sich um keine Schaustellung, auch verschwinden des Künstlers Talent und Fähigkeit unter dem Eindruck der Gesamtdarstellung ... Die neu reformierte Regel des Dominikanerordens verlangt die Einfachheit der Devotion und erlaubt die Malerei als eine Art Andacht."

Karl Gustav Fellerer (Mozart, S. 148 ff.):

"So sehr selbst eine Reihe aufklärerischer Theologen ... im Banne einer anthropozentrischen Auffassung einer unterhaltenden Kirchenmusik den Sinn für eine besondere liturgisch-kirchenmusikalische Bindung im 18. Jahrhundert verloren hatte, so ist dort, wo künstlerischer Ernst sich mit der Kirchenmusik auseinandersetzte, das Problem der künstlerischen Eigenständigkeit des kirchlichen Ausdrucks immer hervorgetreten ... Seinen künstlerischen Ausdruck gottesdienstlicher Musik fand er (Mozart) ... in seinen eigenen Ausdrucksmitteln. Er hat sich an die kirchlichen Vorstellungen seiner Zeit gebunden gefühlt. Seine Kirchenmusik aber als 'Bedientenmusik' zu bezeichnen, wie es Richard Wagner tat, widerspricht seiner Haltung. Wie Joseph Haydn tritt er in kindlicher Unbefangenheit vor Gott ... Die höchste Kunst des Menschen kann nur ein Vorklang sein des überirdischen Jubels, der durch diese *porta coeli* klingt und

den kirchlichen ebenso wie die fürstliche Hofmusik den weltlichen Festsaal erfüllt. Das ist der Grundgedanke, der aus Haydns und Mozarts Kirchenmusik spricht, der die Steigerung der künstlerischen Mittel bedingt und ihren Ausdruck. Wie die Barock- und Rokokokirche im Gegensatz zur Kathedrale des Mittelalters, dem zu Stein gewordenen Symbol des himmlischen Jerusalems, die prunkhafte *Aula Dei* gestellt hat, die erfüllt ist von allen Freuden, die der Mensch in seiner Sinnhaftigkeit sich vorstellt, so lebt auch die Musik der Kirche in der Erfüllung dieses Raumes mit der Freude des Klangs. Mozart war es ernst um die Gestaltung einer Klangkunst entsprechend dem Farben-, Licht- und Formenreichtum des barocken Kirchenbaus. In diese innere Einheit der Raum- und Klanggestalt wird der Mensch staunend vor der *Majestas Domini* in den von allen Seiten umgebenden Jubel der Gottesverehrung hineingezogen ... Es wird ein Ambiente, in dessen Mittelpunkt sich das Mysterium fern vom Menschen, aber ihn in seiner Empfänglichkeit erregend und erfassend, vollzieht. Mozarts Kirchenmusik ist nicht Gesang der Liturgie, sondern Gesang zur Liturgie, die in der dem Menschen eigenen Sprache der Empfänglichkeit ihn zum Erleben des Mysteriums bereit zu machen sucht."

Joseph Haydn:

"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."

(Zit. nach: Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276.)

Heinrich Bessler (Das musikalische Hören, S. 118 f.):

11 ... das Verhalten des Hörers bei Prosamelodik (sei) als 'vernehmen' bezeichnet. Die Musik ist für ihn ein motivisch-begrifflicher Gehalt, den er sich Zug um Zug aneignet. Man kennt nicht die Grundeinstellung auf das Geordnete, Korrespondierende und Kommende wie in der Neuzeit. Der Zuhörer gibt sich vielmehr dem Stimmstrom hin,

28

der ununterbrochen real erklingt und sowohl textlich wie musikalisch stets Neues bringt. Die Musik wird in ihrer Objektivität hingenommen, die unberechenbar ist und den Hörer immer wieder überrascht. Sie 'vernehmen', bedeutet nicht nur ein sinnhaftes, sondern vor allem ein geistiges Erfassen und Sich-Aneignen ... Da die Reformation nach Augustin zwischen *foris audire* und *intus audire*, zwischen dem bloßen Aufnehmen durchs Ohr und dem Erfassen aus dem Geiste unterscheidet, so rückt damit das *intus audire*, das Hören des im Glauben ergriffenen und als heilig erlebten Gotteswortes in den Mittelpunkt der evangelischen Kirchenmusik ... Dasselbe muß man von der Chorpolyphonie sagen, deren auf dem Stimmstrom beruhende Würde als Hauptmerkmal ins Ohr fällt. Die Chorpolyphonie entwickelt sich im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation zur allgemein anerkannten Sprache des Glaubens, die im altkirchlichen Bereich ebenso gilt wie im protestantischen und im reformierten."

Heinrich Bessler (Grundfragen, S. 39) (über Gregorianik):

"Auch hier ist das Musikalische nur Schmuck und Steigerung einer außermusikalischen Grundhaltung, des Betens, und die angemessene Zugangsweise zur Musik das Mitvollziehen dieser Grundhaltung, das Mitbeten. Nicht die Musik als solche ist gemeint, sondern durch sie hindurch der Gegenstand des Glaubens. Der heilige Augustinus (Confess. 10,33) verbindet die Scheidung des *cantus* und der *res quae canitur* mit einem Hinweis auf die Versuchung des religiösen Menschen, beim Mitvollziehen den Einsatz seiner Person zu vergessen und einem unverbindlichen Zuhören zu verfallen. Damit ist das Grundproblem jeder Kirchenmusik und ihre heutige Problematik umschrieben."

E. T. A. Hoffmann (S. 252) (über Beethovens C-Dur-Messe op. 86):

"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, 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 Seligkeit. Die Worte des Hochamts geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfadern der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken. Im *Kyrie* wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das *Gloria* preiset seine Allmacht und Herrlichkeit; ... ~4

b) Schallplatten und Noten:

Beethoven, L. van: Messe C-Dur op. 89, Teldec 8.41286 ZK (Herbert Kegel); Klavierauszug: Leipzig VEB Breitkopf & Härtel.

Gregorianischer Osterintrotus, Archiv-Produktion 2533 131 (Choralschola Maria Einsiedeln); Graduale Triplex, Paris-Tournai 1979.

Haydn, J.: Schöpfungsmesse, TV 34289 S (Hans Gillesberger; Klavierauszug: Augsburg 1938, A. Böhm & Sohn.

I'm A Royal Child, The Reverend Kelsey, Brunswick 10110 EPB.

Missa Luba, Philips 6527 137 (Les Troubadours du Roi Baudouin); Partitur (arr. v. Guido Haazen): London 1964, chappell.

Mozart, W. A.: Missa brevis in C-Dur (Orgelsolomesse) KV 259, Philips 412 333-1 (Herbert Kegel); Klavierauszug: Augsburg, A. Böhm & Sohn.

29

Palestrina: Missa brevis, EMI S-60187 (King's College Choir, Cambridge, David Willcocks); Partitur: Wiesbaden 1958, Breitkopf & Härtel (hg. v. Rudolf Ewerhart).

Pink Floyd: Shine Ort You Crazy Diamond, Part 1 und IX, EMI C 064-96 918 (Wish You Were Here).

Webber, Andrew Lloyd: Requiem, EMI CDC 7 47146 2, LC 0542.

c) Literatur:

Bessler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Verlag Philipp Reclam jun., S. 104 ff.

Bessler, Heinrich: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, ebd. S. 80 ff.

Bessler, Heinrich: Grundfragen des musikalischen Hörens, ebd. S. 29 ff.

Brandt, Paul: Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, Alfred Kröner Verlag.

Fellerer, Karl Gustav: Palestrina. Leben und Werk, Düsseldorf 2/1960, Musikverlag Schwann.

Fellerer, Karl Gustav: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts, Laaber 1985, Laaber-Verlag.

Georgiades, Thrasybulos G.: Musik und Sprache, Berlin 1954, Springer-Verlag.

Hoffmann, E. T. A.: Rezension über Beethovens Messe C-Dur op. 86 in der AmZ (1813). In: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, Laaber-Verlag, S. 252 ff.

Hucke, Helmut: Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs "Kirchenmusik". In: Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag, Tutzing 1979, Hans Schneider Verlag.

Jahn, Janheinz (Hrsg.): Negro Spirituals, Frankfurt 1962, Fischer Bücherei 472.

Jeppesen, Knud: Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

Osthoff, Helmuth: Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1934, Verlag von C. F. Peters, S. 32 ff.

Sachs, Klaus-Jürgen: Pierre de la Rues "Missa de Beata Virgine". In: Analysen. Festschrift für H. H. Eggebrecht, hg. v. W. Breig u. a., Stuttgart 1984, Franz Steiner Verlag, S. 76 ff.

Troutman, Philip: Die himmlischen Heerscharen. In: der Mensch im Spiegel der Kunst, Bd. 3: Mensch und Musik, Kunstkreis Luzern, Freudenstadt, Wien 1968.

Vecchi, Pier Luigi De: Raffael. Das malerische Werk, Freiburg 1983, Atlantis Verlag.

30