

O magnum mysterium

Unser Konzerttitel ist nicht nur der Beginn einer der schönsten Motetten von Tomàs Luis da Victoria, in der das Weihnachtswunder, das „grosse Mysterium“ in Töne gefasst wird. Ganz allgemein mag er auch für die Musik als Mysterium stehen, für diese besondere lichtvolle Klarheit in der Vokalpolyphonie der Renaissance, die sie mit der Architektur der Zeit verbindet: perfektes Ebenmass, Klarheit, melodische, rhythmische und harmonische Ausgewogenheit mit ruhigem Fluss ohne allzu starke Kontraste, Proportionen, hohe Textverständlichkeit trotz der kunstvoll ineinander verwobenen Stimmen. Dahinter stehen komplizierte Kompositionstechniken und Gesetze bezüglich musikalischer Proportionen und Zahlenverhältnisse, die wiederum Eingang fanden in die architektonische Gestaltung von Räumen, in Malerei und Plastik.

All diese Errungenschaften, etwas salopp als „Palestrinastil“ bezeichnet, waren das Ergebnis weitreichender Reformen der Kirchenmusik, die am Konzil von Trient (1545 - 1563) beschlossen wurden. Giovanni Pierluigi da Palestrina, da-mals in Rom schon hoch angesehen und tätig als Organist, Sänger und Kapellmeister (was das Komponieren selbstverständlich mit einschloss) an verschiedenen Hauptkirchen, wurde als Leitfigur dieser Erneuerungsbewegung vom Vatikan direkt berufen und stellte quasi die Weichen für die Zukunft der Kirchenmusik: Die brennende Frage war nämlich damals, ob die Polyphonie (Mehrstimmigkeit) der frommen Erbauung förderlich oder nachteilig und in letzterem Fall aus der Liturgie zu verbannen sei.

Ein Musterbeispiel für diese neue Praktik ist Palestrinas Motette **Regina coeli**, der wir die gregorianische Antiphon voranstellen, wie sie noch heute im katholischen Stundengebet der Osterzeit erklingt. Sie bildet das musikalische Grundmaterial für die Motette und auch für die **Missa Regina coeli**, aus der das *Kyrie* zu hören ist. Die Rahmenteile des *Kyrie* werden von Bläsern begleitet, die nach üblicher Praxis der Zeit *colla parte* die Singstimmen mitspielen. Zwar gab es längst eigenständige Instrumentalmusik, aber ebenso üblich waren vokal-instrumentale Mischbesetzungen, die den Ausführenden grosse Freiheiten liessen und selten so festgelegt waren, wie wir es von späterer Musik kennen. Das Blechbläserquartett, bestehend aus drei Posaunen in Alt-, Tenor- und Basslage, und dem Zink als Sopraninstrument, ist eine der gängigen Besetzungen in dieser Zeit und zeichnet sich durch Klangpracht und Virtuosität, aber auch durch hohe Flexibilität und Verschmelzungsfähigkeit mit den Singstimmen aus.

Einmal im Kirchenjahr hatten die als prächtig und weltlich empfundenen Instrumente im kirchlichen Kontext allerdings zu schweigen: in der Karwoche, in der sämtliche Musik mit der Reinheit des A-Cappella-Klangs aufgeführt werden musste. So erklingt die Motette **O vos omnes** von Tomás Luis de Victoria ohne Begleitung. Dass die Musik der Renaissance erstmals menschliche Affekte in musikalische Figuren kleidet und zum zentralen Inhalt macht, wird hier besonders deutlich: im subjektiven Ausdruck des Schmerzes in den Worten des Propheten Jeremiah. Auch das ehrfürchtige Staunen des gläubigen Menschen über das Wunder von Christi Geburt in **O magnum mysterium** ist vom Komponisten mit höchster Kunstfertigkeit erfasst. Das achtstimmige *Ave Maria* hingegen ist ein Stück mit grosser Bandbreite zwischen monumentalen und intimen Momenten. Victoria war gebürtiger Spanier, verbrachte aber Jahrzehnte seines Lebens in Rom und gilt zusammen mit Palestrina als Hauptvertreter der römischen Schule.

Mit der sog. **Canzonmotette** von Rognoni Taeggio machen wir einen Sprung nach Oberitalien und stellen ein Kuriosum vor, wie es nur im damals sehr experimentierfreudigen Mailand

entstehen konnte: Zwei völlig verschiedene Musikgattungen werden unbekümmert miteinander kombiniert, die frisch-fröhliche Bläsercanzone des einen Chors trifft auf den ganz traditionell gesetzten motettischen Psalm des anderen Chors und wird schliesslich zu einer prächtigen achtstimmigen Schlusswirkung gesteigert.

Eine weitere „Spezialität“ des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist die Kompositionstechnik der **Diminution**: Man nahm schon bestehende Motetten oder Madrigale und führte sie in breiten Notenwerten z.B. mit einer Orgel aus, während darüber eine oder auch mehrere der Stimmen von einem Soloinstrument auf kunstvollste und sehr virtuose Art „diminuiert“, mit kleinen Notenwerten umspielt und ausgeziert wurden.

Für den letzten Teil des Konzerts verlassen wir Italien und die Renaissance, nicht aber ihre kompositorischen Neuerungen. Zwar fand um 1600 ein grosser musikalischer Stilwandel statt, doch existierte neben der neuen, konzertanten Technik weiterhin Palestrinas *prima prattica*, angereichert mit neuen Elementen.

Bach und Mozart und selbst die deutschen Romantiker wie Mendelssohn und Brahms studierten eifrig die alten Meister und entwickelten in Auseinandersetzung mit diesem Ideal ihre eigene Handschrift.

So verwendete Johann Michael Bach in seiner Motette **Herr, ich warte auf dein Heil** das Element der Doppelchörigkeit: Es entsteht ein Dialog zwischen der subjektiven Aussage des solistisch besetzten Chors, der die Zeilen eines Chorals vorträgt, und dem zweiten Chor, der beharrlich und mit unermüdlichen Wiederholungen das zuversichtliche Warten der gläubigen Seele auf das Paradies ausdrückt.

Die Möglichkeiten, mithilfe der Mehrchörigkeit Räume zum Klingen zu bringen und raffinierte Effekte zu erzielen, lernte Schütz während seiner Studienaufenthalte in Venedig kennen und übertrug sie auf sein Komponieren in deutscher Sprache. Die bekannte Psalmvertonung **Jauchzet dem Herren alle Welt** spielt mit reizvollen Echowirkungen und lotet auf diese Weise ebenso den architektonischen wie den inneren Raum geistlicher Andacht aus.

Auch J. S. Bach bediente sich alter Kompositionstechniken: Überliefert sind aus seiner Feder Abschriften verschiedener Messen von Palestrina, die er zu Studienzwecken anfertigte. In der Choralmotette **Nun lob mein Seel den Herren** (auch in der Kantate 28 enthalten) fällt der imitatorische, strenge Satz auf, die Reduktion auf die Vierstimmigkeit, der nur selten eigenständig geführte Generalbass, das rhythmische Ebenmass. Und doch ist das Werk unverwechselbar und vom ersten Ton an von Bach: Spezifisch barocke Techniken, der Choral mit der Melodie im Sopran, die in den anderen Stimmen Zeile für Zeile aufgegriffen und fugiert verarbeitet wird, die harmonische Dichte, der subjektive Ausdruck, die Chromatik („hat dir dein Sünd vergeben“), die teils gestische Wortausdeutung („dem Adler gleich“), die am Ende sich intensivierende harmonische Dichte mittels fast schmerzhafter Reibungen und Vorhaltsketten über dem unerbittlich liegenden Orgelpunkt des Basses machen die Motette zum Meisterwerk. Bezeichnenderweise greift Bach hier auf das Renaissanceinstrumentarium zurück und lässt es in alter Manier die Vokalstimmen verstärken. Der Zink taucht ansonsten im 18. Jahrhundert, im Zeitalter von Oboen und Traversflöten, nur noch sehr selten auf.

Mona Spägele