



In der *Zaunkönig*-Ausgabe 3/2020 haben wir mit dem Beitrag *Ave Maria! – Subjektive Gedanken eines evangelischen Christen* versucht, die theologische Grundlage der Marienverehrung zu skizzieren und auf die beeindruckende Präsenz der Gottesmutter in der bildenden Kunst der beiden letzten Jahrtausende hinzuweisen. In der Ausgabe 1/2021 reagierte Eva Maria Kittelmann mit ihrem sehr persönlichen Erfahrungsbericht *Maria, die Mutter Jesu, ins Leben mitbekommen* und mitgenommen. Beginnend mit dem Heft 3/21 hat der Kunstwissenschaftler Martin Stankowski dankenswerterweise das Thema weiter vertieft.

## Magnificat anima mea

Lieder und Kompositionen zu Maria

von Martin Stankowski

In den beiden letzten Beiträgen befassten wir uns mit grundsätzlichen kulturellen Fragen der Marienverehrung und danach mit einem besonderen und durchaus zentralen Gesichtspunkt, der Wallfahrt. Gleichsam eine Art roten Faden bildet generell, neben bildlichen Darstellungen und Texten selbstverständlich, die dazugehörige Musik. Um beim Beispiel zu bleiben: Was wäre die (Gruppen-)Wallfahrt ohne ihre Lieder? Sie sind eine ganz eigene Art der Interpretation der Mariologie und damit der Ausdeutung von Text und, im Singen, von Sprache! Leicht wird ein Blick in diese Thematik aus mehreren Gründen nicht. Zugegeben aus persönlicher Sicht: Ich bin weder Theologe noch Musikwissenschaftler, aber ich vermag doch den bisher bestimmenden kulturellen Aspekt zu beleuchten, allerdings im Sinne von Montaignes *Essais*, also einem Versuch. Die zweite Einschränkung gilt der Thematik: Es leidet die Darstellung von Kompositionen, wenn keine Hörproben beigefügt werden (allerdings sind solche vielfach im Internet z. B. bei You-Tube zu finden); die Abbildung von Noten andererseits ist ein stark fachspezifisches (Kunst-)Mittel. Angesichts der „unüberblickbaren“ Menge verschiedener Zeiten und verschiedener Möglichkeiten zeigt sich gleich eine dritte Schwierigkeit. Wo beginnen? Wie das immense Material strukturieren? Da kirchliche Musik oft durch die Wiederaufnahme älterer Formen eine „traditionelle“ Note bzw. einen gleichbleibenden Charakter behält und behält (von Mozarts Kirchensonaten bis hin etwa zu gregorianischen Elementen in zeitgenössischen Werken), entschied ich mich dafür, den Schwerpunkt auf eine beispielhafte Darstellung bestimmter, für die Entwicklung entscheidender Zeiten zu legen – und zwar in der Gegenüberstellung von Zeitgenossen um 1500 und 1600 und/oder thematisch im 18. und 19. Jahrhundert.

Aus naheliegenden Gründen bewegt sich wie die Wallfahrt auch die Marienmusik weitgehend im katholischen Rahmen.

Allerdings nicht ausschließlich: Im protestantischen Bereich gibt es in umfassenderen Werken die Gelegenheit, wenn auch eher kurze, Stücke einzubetten, die zumindest indirekt einen Bezug zur Mitwirkung der Maria erstellen. In Bachs *Weihnachtsoratorium* 1734 wird zum Beispiel nach dem Evangelientext (z. B. Nr. 11, Rezitativ Tenor) ein aus der Situation genommenes Stimmungsbild wie die Arie *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh* (...) <sup>1</sup> eingesetzt (Nr. 19 Alt). Daneben bleibt als „Eigenkomposition“ noch das *Magnificat* (das ja Luther besonders schätzte) bestehen, ausgeführt etwa von Michael Praetorius, Heinrich Schütz (lateinisch!), Dietrich Buxtehude, dann wieder von Bach oder vom weniger bekannten Hofkomponisten in Baden, Johann Caspar Ferdinand Fischer. Das *Magnificat* hatte gleichsam von Beginn an eine zentrale Rolle in der abendlichen Gebets-Vesper, darum erscheint es auch bereits in der Gregorianik und späterhin im katholischen Bereich oft in der liturgischen Vertonung. Andere Marienliteratur verbleibt weiterhin im kirchlichen Rahmen, ist zunächst nicht besonders prominent gegenüber Texten der Homilien, Messliturgie usw., wird aber vor allem seit dem Spätmittelalter vielfach in eigens gesetzten Motetten quantitativ und nicht zuletzt qualitativ deutlich fassbarer. Neben dieser „hohen Kunst“ existiert indessen eine weitere Variante in der kaum zu unterschätzenden Bandbreite der volkstümlichen Lieder.

### Wallfahrtslieder und Rückübersetzungen

Betrachten wir zuerst diesen uns oft näher stehenden Komplex. Man kann sich (wie der Autor) angesichts der Fülle durch verschiedene Websites (nicht zuletzt Wikipedia) hindurcharbeiten, erhält eine Menge Informationen, aber

<sup>1</sup> Der gesamte Text: *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh, wache nach diesem vor aller Gedeihen! Labe die Brust, empfinde die Lust, wo wir unser Herz erfreuen!*



diese dienen eher als Katalog oder weisen aus der jeweiligen Sicht der Verfasser eine spezifische Note aus, etwa die katholische pastoral-theologische. Die Fragen nach Entstehung und/oder Verbreitung sind aber in unserem Zusammenhang wesentliche Aspekte. Bleiben wir bei der Tradierung, so beginnt namentlich seit dem Tridentinum nicht zuletzt für das Einbinden in den ansonsten weiterhin lateinischen Messtext die Sammlung von religiösen Gesängen mit landessprachlichen Texten, die auf der Volkstradition beruhen und die zugleich eine Volkstradition (neu) begründeten. Eine Art zusammenfassende und damit wesentliche Quelle verfasste Martin von Cochem OFM Cap (Kapuziner) im *Guldenen Himmels Schlüssel* 1689; die Zeitangabe kommt nicht von ungefähr: Für das heutige Verständnis bleibt – vergleiche die Wallfahrt – entscheidend der Aufschwung in den verstärkten Seelsorgebemühungen in den altgläubigen Gebieten und im Rahmen der Gegenreformation seit dem 17. Jahrhundert, namentlich in den wieder rekatholisierten Gebieten. Nicht von ungefähr also transponiert man mehr oder weniger frei alte, ältere lateinische Texte in die einheimische Sprache. Im *Gegrüßet seist du Königin* findet sich das *Salve Regina* wieder: ursprünglich ein Hymnus (Antiphon) des 11. Jahrhunderts werden die bis heute üblichen Melodien in Flandern (17. Jahrhundert Henri Du Mont) bzw., gesichert für 1687, in Deutschland kreiert.

Und natürlich, schon angesprochen, entstehen die eigentlichen Wallfahrtslieder, die ein eigenes Kapitel bilden könnten. Spätestens 1727 entstanden und für 1765 in Paderborn bezeugt, liegt in *Maria zu lieben, ist allzeit mein Sinn*<sup>2</sup> eine außerordentlich eingängige Melodie in einer Art welligem Auf- und Ab- und wieder Aufsteigen vom Charakter eines hymnischen Lieds in der damaligen Tonalität vor. Sind zumindest im deutschsprachigen Raum derartige Lieder weit verbreitetes Allgemeingut geworden, existieren daneben spezifisch für einzelne Orte geschaffene Lieder, so für Lourdes und Fatima; in gewisser Weise dürfen wir wohl auch die beiden *Missa (Maria-)Cellensis* von Haydn hier einschließen. Hinzu kommen die anlassbezogenen Lieder. Da sind zuallererst die Feste, insbesondere natürlich Weihnachten, das seit dem späten Mittelalter sehr stark in die jeweilige einheimische Szene eingebettet wird (man denke nur an das Evozieren von Kälte und Schnee). Dadurch sind derartige Lieder etwa gleichzeitig anzusetzen, komplexer in ihrem inhaltlichen Zusammenhang, und die Muttergottes wird eher selten allein angesprochen, es steht eher das „vielfigurige“ Geschehen im Vordergrund. Ausnahme ist *Maria durch ein Dornwald ging*, ursprünglich aus dem 16. Jahrhundert und erst viel später vom Wallfahrts- zum gängigen Weihnachtslied erkoren. Noch früher dürfte das *Joseph lieber Joseph*

2 *Maria zu lieben, ist allzeit mein Sinn / in Freuden und Leiden ihr Diener ich bin / Mein Herz, o Maria, brennt ewig zu Dir / in Liebe und Freude, o himmlische Zier.*

*mein* entstanden sein, dem *expressis verbis* ein weit älterer lateinischer Weihnachtshymnus zugrunde liegt, wobei im Text sehr passend der wiegende Rhythmus interpretiert wird. Einen besonderen geografischen Rahmen stecken die Volkslieder im süddeutschen Raum, Bayern und Österreich ab, allein 9 werden als typisch tirolerisch geführt. Andere Lieder lassen sich mit einer bestimmten historischen Situation verbinden. Das in Innsbruck um 1640, wenn nicht entstandene, so doch verbreitete *Maria breit den Mantel aus* bezieht sich auf die Lage im 30-jährigen Krieg: Zum einen wird hier ein altes Marienbild – die Schutzmantelmadonna – aufgegriffen, andererseits soll mit diesem die Hilfe in schwierigen, unsicheren Zeiten evoziert werden: *mach Schirm und Schild für uns daraus*<sup>3</sup>.

### Fließende Übergänge zwischen volkstümlicher und Kunstmusik

Ebenfalls wichtig sind die Ergebnisse der romantischen Sammlerleidenschaft, meist nicht allein religiös und schon gar nicht konfessionell ausgerichtet, aber eben doch im Nachhinein unerlässlich auch für die kirchliche Sphäre. Insbesondere zu nennen ist die berühmte Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* 1808 von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Hier findet sich etwa das *Wunderschön prächtige*, ein auf das Stundengebet zurückgehender Text mit ersten Übersetzungen bereits im Hochmittelalter. Seine Umgestaltung lässt sich in der volkstümlichen Form auf spätestens 1692 eingrenzen, er ist sehr stark auf das barocke Bild der Patronin ausgerichtet<sup>4</sup> und gilt somit, vielleicht nicht von ungefähr als süddeutsch. Zeitgebunden ist hier die Haltung, bei der auf die Anrufung eine Art Weihe folgt, die für die Zeit eher erstaunlich (und wohl aufgrund der ursprünglichen Herkunft) durchaus vom Individuum ausgeht. Eine weitere Bewegung des Zusammenstellens erfolgt dann im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, so im bekannten *Zupfgeigenhansl* 1912.

Die Übermittlung eines besonders prominenten Beispiels mag noch einmal die Wege aufzeigen. *Meersterne, ich dich grüße*, ein 1638 und dann noch einmal 1765 mit den Attributen der *Lauretanischen Litanei* erneuertes Antiphon, findet sich (erst) in August von Haxthausens Sammlung *Geistliche Volkslieder* 1830. Allerdings betrifft dies „nur“ die im

3 1. *Maria, breit den Mantel aus, / mach Schirm und Schild für uns daraus; / laß uns darunter sicher stehn, / bis alle Sturm vorübergehn. / (Refrain) Patronin voller Güte, / uns allezeit behüte. 2. Dein Mantel ist sehr weit und breit, / er deckt die ganze Christenheit, / er deckt die weite, weite Welt, / ist aller Zuflucht und Gezelt. 3. Maria, hilf der Christenheit, / dein Hilf erzeig uns allezeit; / komm uns zu Hilf in allem Streit, / verjag die Feind all von uns weit. 4. O Mutter der Barmherzigkeit, / den Mantel über uns ausbreit: / uns all darunter wohl bewahr / zu jeder Zeit in aller Gfahr.*

4 *Wunderschön prächtige große und mächtige, / Liebreich holdselige himmlische Frau / Welcher auf ewig ich kindlich verbinde mich / ja auch mit Leib und Seel gänzlich vertrau (...)/ Billig mein Leben alles beineben Alles, ja alles, was immer ich bin / Geb ich mit Freuden, Maria, dir hin.*



Deutschsprachigen gängige Fassung. Das Stück ist musikalisch hochberühmt und ist als *Maris stella* seit Jahrhunderten als Teil von Vespervertonungen vielfach verwendet worden<sup>5</sup>, so bei Monteverdi (wir kommen darauf noch zurück). Diese Verbindung ist nicht einmalig. Immer wieder lässt sich über den gesamten Zeitraum beobachten, wie sehr die Grenzen zwischen Volkstümlichem und „hoher“ Musik, ja auch zwischen Religiösem und Weltlichem fließend sind. Die Anregungen gehen wirklich vice versa! Erwähnt seien etwa *Maria dich lieben ist allzeit mein Sinn* aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, wohl auf Basis eines weltlichen Liebeslieds, oder, zum Advent, *Es flog ein kleins Waldvögelein*, für 1524 gesichert, parallel auf die Melodie *Wenn alle Brunnlein fließen*. Eine bestimmte Herkunft lässt sich im Übrigen daran erkennen, dass in unseren Breiten charakteristischerweise stets die Hauptmelodie in der obersten Stimme liegt, als Eigenart des typisch deutschen Volkslieds seit der Lutherzeit bis zur Frühromantik weitgehend in die deutsche Kunstmusik eingegangen. Auf der anderen Seite setzt die sogenannte Parodietechnik bewusst auf Wiedererkennung und Ausdeutung, berühmt etwa die Übernahme der Weise von *Innsbruck ich muss dich lassen* im Kyrie von Heinrich Isaaks *Missa Carminum* (um 1510), beileibe kein Einzelfall bei ihm und bei anderen, wie häufig die Übernahme von Chansons in Motetten belegen.

Eine spezielle Variante ergibt sich bei Volksliedern oder Liedern im Volkslied-Ton mit einer hochmusikalischen Begleitung. Für das (seit 1620) habsburgische Böhmen besitzt die Ausgabe von 33 Marienliedern in einer erstmaligen Verwendung tschechischer Texte durch Adam Vaclav Michna 1647 herausragende Bedeutung. Die außerordentlich eingängigen (zweistimmig gesetzten) Melodien erheben sich wunderbar über dem kompakten Instrumentalklang, der in seiner Harmonik an Oberitalien erinnert (siehe unten zu Grassi).

## Herausragende Vertreter der musikalischen Marienliteratur

Auch in der zweiten Variante der kaum zu überblickenden Tonsetzung durch (bedeutende) Komponisten bleibt im Katholischen die „dienende“ Aufgabe, die Gedanken der Andächtigen zu lenken, im Ausdeuten des Textes nach wie vor bestehen. Nicht zuletzt seit dem 15. Jahrhundert wird in Hymnen, Antiphonen, Proprien, Motetten die auf Maria bezogene Literatur nahezu unüberblickbar, selbst bei einzelnen Komponisten wie dem erwähnten Isaak oder bei dem in

München wirkenden Orlando di Lasso. Von Letzterem kennt man allein etwa 23 spezifisch mit Maria verbundene Motetten. Gerade diese Motetten bilden ein reiches Feld, in dem zu den „kanonischen“ weitere textliche Grundlagen verwendet und musikalisch ausgestaltet wurden. Aus dieser besonders fruchtbaren Epoche stammen, um nur wenige zu nennen, das *Alma redemptoris mater* von Johannes Ockeghem, ein *Ave regina caelorum* von Josquin Desprez, ein *Assumpta est Maria* von Palestrina und viele mehr. Dieser Fülle schließen sich weitere „klassische“ Einzelstücke an: Um 1100 entstand das *Salve Regina* (späterhin vertont etwa von Haydn, siehe unten), sowie vor 1300 das *Stabat mater*, speziell durch die Aufnahme in das *Missale Romanum* im Tridentinum; nach Vertonungen etwa durch Lasso 1585 oder Palestrina um 1590 ist dann vor allem dasjenige Pergolesis 1736 geradezu zum Inbegriff geworden.

→ Von **Josquin Desprez**, dem absoluten Meister der A-capella-Musik (die indes auch eine gewisse instrumentale Begleitung etwa durch die Orgel haben konnte), gibt es nicht nur eine *Missa de Beata Virgine* (1514), sondern mehrere *Ave Maria*, darunter solche mit den Zusätzen *virgo serena* oder *maris stella*. Er gilt als besonderer Könnler des Kontrapunkts, das bedeutet, dass er die von ihm gleichberechtigt eingesetzten einzelnen Stimmen – oft die von ihm als „moderne“ Gattungen durchgesetzten gewohnten vier, aber auch drei, fünf oder sechs – polyphon zueinander setzt in klar geformtem, fugenähnlichem Auftreten und/oder in längeren Wellenlinien in einem synkopierten Rhythmus mit einem gewissen Vorwärtsdrängen. Sein besonderes Können aber erlaubt in bzw. trotz Parallelführungen einen hohen Wohlklang mit breit gelagerter Harmonie, die in den üblichen (sozusagen) notwendigen Wiederholungen hör- und spürbare Veränderungen einräumt. Zugleich bemüht sich Josquin ausdrücklich nicht nur um Texttreue, sondern um die Ausgestaltung im Interpretieren des Inhalts. Das *Ave Maria* wird immer wieder als eine Anrufung artikuliert und hervorgehoben, oder er lässt die Steigerung *Maria tota pulchra* buchstäblich in der Notenföhrung zum höchsten Punkt aufsteigen.

→ Sein Zeitgenosse **Jean Mouton** (500. Todestag im vergangenen Oktober) – mit einer *Missa Alma redemptoris mater* (1515), zahlreichen *Magnifikats* und Motetten mit unmittelbarem Bezug auf Maria – verblieb im Unterschied zu Josquin weitgehend am Pariser Königshof, erst Ludwigs XII., dann Franz I., auch als (Reise-)Begleiter



JOSQUINVS PRATENSIS.

Josquin Desprez  
(≈ 1450 – 1521)

Abb. Wikipedia

<sup>5</sup> *Ave, maris stella, Dei mater alma atque semper virgo, felix caeli porta. / Sumens illud „Ave“ Gabrielis ore, funda nos in pace, mutans Evae nomen! bzw. Meerstern, ich dich grüße, O Maria hilf! / Mutter Gottes süße, O Maria hilf! / Maria hilf uns allen aus dieser tiefen Not! / Rose ohne Dornen, O Maria hilf! / Du von Gott Erkomme, O Maria hilf! / Maria hilf uns allen aus dieser tiefen Not! / Lilie ohne gleichen, O Maria hilf! / Dir selbst Engel weichen, O Maria hilf! / Maria hilf uns allen aus dieser tiefen Not!*



der Königin. Er setzt den Fokus anders auf kompositorisch-konstruktive Elemente (wie den Kanon) und einen Gesamtklang, während der Text eine weniger gewichtige Stellung einnimmt. Für mich resultiert daraus ein gewisser hymnischer Charakter; das Stimmen-Geflecht bleibt in relativ engem Rahmen, die Wiederholungen sind daher ebenso stark spürbar wie die „Kadenzen“, jene in Akkordfolgen ausgeführten Enden der einzelnen Abschnitte, in ihrer tonalen Breite und in ihrem Ausklingen besonders eindrücklich in der wohl am besten bekannten Motette *Nesciens Mater*<sup>6</sup>.



Abb.: <https://geboren.am/per-son/claudio-monteverdi>  
Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

→ Nicht zu umgehen und in gewisser Weise auch nicht zu überbieten ist **Monteverdis** *Marienvesper* 1610 in ihrem Wechsel aus Kirchengesang und Kunstformen. Unter diesen beeindruckt (mich) insbesondere das *pulchra es* im lebhaft bewegten „stile concertato“, teils als meist

gemeinsame Weiterentwicklung der zwei Stimmen, teils als ausdrucksvolle Einzelversion mit Echo (Wiederholung) und Engführung als fugato, bei Betonung auf zeitgleichem Aufbau von Melodie und Harmonik; kongenial erscheint hier die wunderbare musikalische „Schönheit“ zu der im Text angesprochenen Schönheit Mariens. Im *Duo Seraphim* entwickelt sich ein kunstvoller Sprechgesang dreier Stimmen; in der *Sonata sopra Santa Maria ora pro nobis* wird die Stimme mit zusätzlichem Choreinsatz choralartig ergänzt. Der Hymnus „*Ave Maris stella*“ beginnt als vollklingendes Anrufen, durch die vollen Vokale mit dementsprechender instrumentaler Basis besonders feierlich tönend, der Wechsel zum „Kammermusikalischen“ steigert den Eindruck und erhält in der Spiegelung zum Ende mit dem nachklingenden Amen eine nachtönende Klangfülle.

→ **Alessandro Grandi**, wohl aus Sizilien kommend 1617 in Venedig Sänger in San Marco, 1620 Vizekapellmeister bei Monteverdi, zog 1627 nach Bergamo, wo er aufwendige Marienfeste inszenierte; dank Drucken wurden die daraus resultierende Werke – in der *Regina coeli (con sinfonie d'istromenti)* oder *In quam tu pulchra es* (mit einem basso continuo, etwa Laute) oder im *Salve Regina (canto con doi violini)* – weitherum bekannt. Die spezifische Komplexität Monteverdis ist bei ihm nicht gegeben, aber das Prinzip bleibt gleich und besticht beeindruckend durch

6 *Nesciens Mater Virgo virum peperit sine dolore salvatorem saeculorum, ipsum Regem angelorum; sola Virgo lactabat, ubere de caelo pleno. Die Mutter, die Jungfrau, die keinen Mann kannte, gebar ohne Schmerzen den Erlöser der Welt, ihn selbst, den König der Engel; Die Jungfrau allein stillte ihn, die Brust voll des Himmels.*

seine Geschlossenheit: lebensvoll gestaltete Gesangsstimmen mit Instrumentenpartien, die vor allem als zusätzliche Unterlegung in ausdrucksvollen, oft die Gesangsmelodien aufnehmenden („imitierenden“) Basslinien und zur Farbstimmung dienen. Dabei umgekehrt eine deutlich „monodische“ Wortführung in den Texten von Deklamation bis zur Wortmalerei, die sehr verständlich eingesetzt wird, auch im Wechsel mit instrumentalen Stücken: letztlich eine Erstform der „Candade“ (so Grandi, nachfolgend „Kantate“) als Neuerung 1620.



Alessandro Grandi (1590 – 1630)

Abb.: primamusicca.com

In einem weiteren Schritt sollen nun für die ebenfalls reichen weiteren Jahrhunderte thematische Gegenüberstellungen versucht werden, so das *Salve regina* im 18. oder das *Ave Maria* im 19. Jahrhundert.

### Salve Regina<sup>7</sup>

→ **Pergolesi** 1736 (c-Moll)

Das Werk macht deutlich, in welchem Maß das *Salve Regina* nicht nur als liturgischer Teil der Vesper, sondern als damals aufkommende beliebte Andachtsmusik von intimerem Charakter verstanden werden kann. Dabei nimmt es vieles vom gleichzeitig in den letzten Lebenswochen Pergolesis entstandenen *Stabat Mater* auf; ganz ähnlich der Beginn mit der fast dramatisch einsetzenden Stimme über dem schrittweise vorwärtsdrängenden Bass. Das gibt die bleibende Grundstimmung für alle 6 Teile vor: das Gegenüber zwischen ausdrucksvoller in der Höhe tragender Stimme einerseits und der gefühlvollen bis hin zu einer Art *Ostinato* geführten Streicherbegleitung. Innerhalb des



Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736)

Abb.: Wikipedia

7 *Salve, Regina, mater misericordiae; Vita, dulcedo et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exules filii Evae.*

*Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. / Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. / Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, Nobis post hoc exilium ostende. / O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria. – (Dt. gemäß Website Diözese Linz) Sei gegrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit; unser Leben, unsre Wonne, unsre Hoffnung, sei gegrüßt! / Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas; zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen. / Wohlan denn, unsre Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen uns zu, / und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes. / O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.*

>>>



(Gleich-)Maßes von Melodieführung und interpretierender Unterlegung setzt Pergolesi desgleichen überraschende und „unter die Haut“ gehende Änderungen ein.

Abb.: www.britannica.com



Joseph Haydn  
(1732 – 1809)

→ **Haydn** 1771

Wieder wird deutlich, wie sehr in der kirchlichen Sphäre eine bestimmte Eigenart der Intonation über Jahrhunderte hinweg aufrecht bleibt. So kommt es kaum von ungefähr, wenn dieses Werk primär auf die Leistung der (vier) Stimmen setzt und, in diesem Fall, neben den Streichern gar der Orgel eine erhebliche Mitsprache einräumt. Die sakrale Atmosphäre in den Vordergrund zu rücken, erlauben verschiedene Mittel, die durchaus einige Verwandtschaft mit Pergolesi aufweisen!

- die Invokation, ein oft stimmenweises gegliedertes Anrufen,
- die Form eines Wechselgesangs z. B. gruppenweis geordneter Stimmen, darin der Massgabe eines Antiphons entsprechend, oder, „nur“ hier,
- das Einbeziehen einer Art von Kirchenliedform.

Nicht zu überhören ist trotz der abgesetzten Teile der geschlossene Charakter gleichsam aus demselben musikalischen Stoff. Zu Haydns Leistung gehört der ausgeprägte Stimmungsgehalt, der bei sehr guter Wort-Verständlichkeit über die Interpretation des Textes in Noten dominiert, etwa besonders eindrücklich im Schluss, der im Gegensatz zum kräftigen Beginn im Anrufen der *o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria* ganz leise ausklingt.

**Ave Maria<sup>8</sup>**

→ **Schubert** 1825 (1839)

Wenn auch nicht unbedingt zu erleben, bedarf es doch einer Einschränkung: Schubert schreibt das Stück als Teil eines weltlichen Zyklus aus 7 Gedichten zu einer schottischen Sage. Und, hier, in Ellens Gesang III liegt zwar das Gewicht auf der „Hymne an die Jungfrau“ aber mit keinem eigentlich sakralen Text, sieht man von der Anrufung Ave Maria zu Beginn und Ende jeder der Strophen ab. Erst späterhin wurde die Komposition mit dem lateinischen Text verbunden. Das funktionierte musikalisch, weil wie in vielen Liedern Schuberts die Klavierbegleitung in bewegt

8 *Ave Maria, gratia plena; Dominus tecum; / benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen. – Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. / Du bist ebenedeit unter den Frauen, und ebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus. / Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen.*

aufgelösten Akkordfolgen eine Basisstimmung (mit kurzer Einleitung und kurzem Schluss) bietet, über der die Frauenstimme den Text buchstäblich als Gesang „legt“, und dabei, umgekehrt, mit dem in der Folge variierten Grundmuster der Melodie das tragende Merkmal der Gestaltung schlechthin bleibt. Das Religiöse also bestimmte die Ausformung nicht im engeren Sinn.<sup>9</sup> Als äußerst beliebtes Stück nicht zuletzt bei kirchlichen Kasualien lässt es sich in fast jeder Art von Arrangement hören.



Abb.: Austria-Forum

Franz Schubert  
(1797 – 1828),  
Porträt von Leopold  
Kupelwieser

→ **Bach/Gounod** (1852) 1859

Eigentlich war „es“ von Gounod zunächst als eine Klavierübung im eigentlichen Sinn gedacht, wurde erst danach als Meditation bei Angabe Moderato mit dem Text, der streckenweise das Original relativ frei verwendet, in einer eigenen Melodie verbunden. Das Stück bewegt sich gemäß Bach in der dortigen Bewegung und derselben Harmonieabfolge; die Stimme bewegt sich (im Prinzip wie bei Schubert) darüber in einer wiederholten steigenden Abfolge mit ausdrucksstarken Höhen. Wiederum existiert das Stück in den unterschiedlichsten instrumentalen und vokalen Variationen.

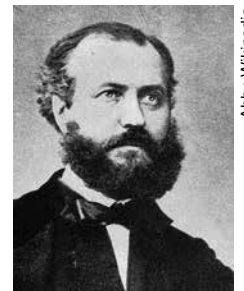


Abb.: Wikipedia

Charles Gounod  
(1818 – 1893)

→ **Anton Bruckner** 1861 Linz (1867), gemischter Chor a capella zu 7 Stimmen

Nicht nur mit der Bezeichnung Motette reiht sich Bruckner in die Kirchenmusik expressis verbis. Die Anrufung im Beginn bleibt bei den Frauenstimmen, sodass der Einsatz der Männer als umfassende harmonische Steigerung empfunden wird. Gleichsam parallel steht zu Beginn bereits die Gestalt-Nähe zu einem Kirchenlied, das in der Folge komplexer bearbeitet wird, um gegen Ende in ein Amen in vollem Wohlklang zu münden. Die fehlende instrumentale Begleitung wird

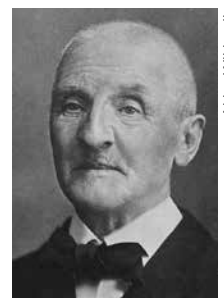


Abb.: Wikipedia

Anton Bruckner  
(1824 – 1896)

9 Schubert schreibt am 25. (28.?) Juli 1825 aus Steyr an Vater und Stiefmutter: *Auch wundert man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe und, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire [...] (zitiert nach Wikipedia)*

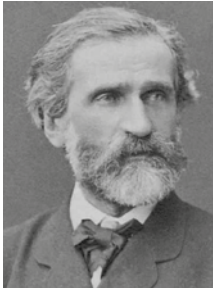
>>>



„ersetzt“ durch die Vielzahl der Stimmen und durch eine Art Fluidum in einer Vorwärtsbewegung, die durch einzelne pointierte Stellen, namentlich das in der Bekräftigung dreimalig zum Fortissimo gesteigerte *Jesum* sowie durch klar gesetzte Pausen mit folgender Wiederaufnahme der Hauptmotive eine sozusagen vertikale Struktur erhält.

zu Beginn den Text als eine Art Sprechgesang, der, nach kurzem Aufsteigen in eine Mischung aus Volksliedton und Kunstlied einmündet, um am Ende regelrecht abzusterben, *dolcissimo*, *morendo* sind die Angaben.

Abb.: Wikipedia



Giuseppe Verdi  
(1813 – 1901)

→ **Verdi** 1887

Wenigstens erwähnt werden soll die in jeder Hinsicht hochdramatische Interpretation in *Otello*. Das *Ave Maria* singt Desdemona im 4. Akt in Vorahnung ihres Tods. Auch Arrigo Boito, der Librettist, ändert den originalen Text für eine Belcanto-Version, die aber vor allem am Anfang und Schluss die wesentliche alte Aussage beibehält. Verdi vertont nach kurzer Einleitung

Martin Stankowski, geb. 1950, Bürger von St. Margrethen SG (Schweiz), aufgewachsen in einem Journalistenhaushalt in Rom, studierte Kunstwissenschaft und allgemeine Geschichte in Wien und Basel. Er arbeitete vorerst in Wien als wissenschaftlicher Assistent, danach rund zwei Jahrzehnte in der praktischen Denkmalpflege in Bayerisch-Schwaben und in Bern. Zwischen 1996 und 2015 betrieb er selbständig ein Büro für Altbau- und Kulturberatung. Seit rund zehn Jahren schreibt er Erzählungen, Novellen (3 Bde.), Essays und Buchbesprechungen.