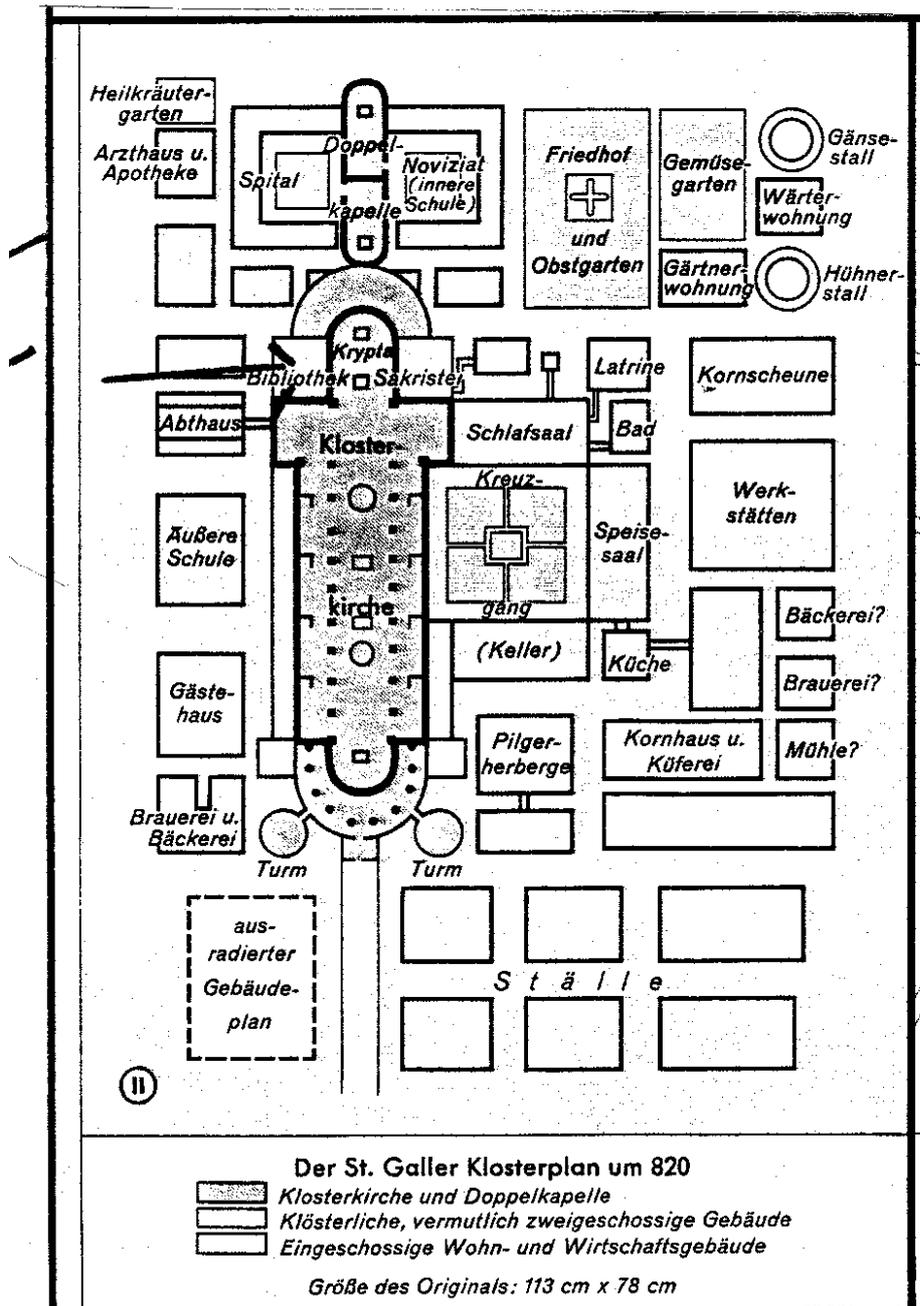


MUSIKALISCHE GESTALTUNG DES MAGNIFICAT-TEXTES VON DER
GREGORIANIK BIS HEUTE
Vortrag 2000

Sehr geehrte Damen und Herren, im heutigen Vortrag möchte ich Ihnen die wichtigsten Stationen der Entwicklung der abendländischen Musik am Beispiel des Magnificat aufzeigen. Wir werden dazu im 9. Jahrhundert beginnen und zunächst einen großen Bogen bis zum nächsten Knotenpunkt, dem 17. Jahrhundert schlagen. Von dort soll uns der weitere Weg von Bach über die Klassik und Romantik bis heute führen.

Drehen Sie bitte in Gedanken einmal die Uhr zurück, nicht zehn Jahre, nicht einhundert Jahre, sondern um eintausend Jahre und noch ein paar dazu. Stellen Sie sich vor, Sie sitzen in einem kleinen Raum im Jahre 850 in einer großen Klosteranlage, z.B. in St.Gallen, - von hier aus gesehen, etwa gleich hinter dem Bodensee.



Es ist Sonnabend am späten Nachmittag, gleich geht die Sonne unter und die Glocke vom Kirchturm kündigt den Beginn des Vespertages an. Der Mönch in der Bibliothek sitzt vor einem Buch und summt vor sich hin. Ruminieren - widerkäuen hieß dies damals.



Magnificat, Magnificat, Magnificat.

So eine Sch... - Pardon, Quod lutum, man spricht lateinisch. Gleich sollen wir das Magnificat singen und mir fällt die Melodie für heute nicht mehr ein. Doch halt, so war

es: 
Magni- ficat.

Unser Mönch hat eine Idee, er nimmt eine Feder und schreibt über den Bibeltext vor ihm ein Zeichen:

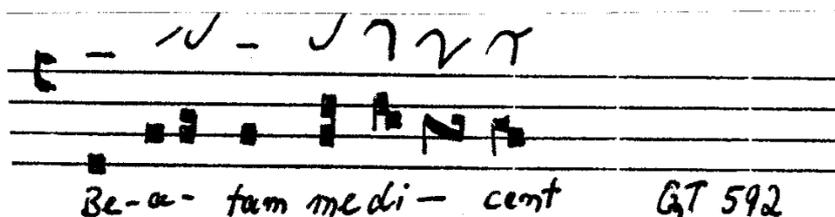


Mit dem Buch und gut gelaunt macht er sich auf den Weg in die Kirche. Und am Ende des Vespertages nach den anderen Psalmen klappt endlich der Anfang des Magnificats auf Antrieb. So ähnlich wie das folgende muß es auch damals vor 1200 Jahren geklungen haben.

[Alle Hörbeispiele entfallen hier]

So wie in der kleinen Szene zu Beginn kann man sich die Anfänge der schriftlichen Überlieferung von Musik vorstellen, der kleine Haken, Pes-Fuß genannt, ist gewissermaßen die Geburtsstunde der Notenschrift. Bis dahin wurde das ganze Repertoire der kirchlichen Gesänge - für uns heute Lebende und mit Druckwerken Überhäufte schwer vorstellbar - nur in geduldiger Kleinarbeit von Mönch zu Mönch - aber eben auch nur innerhalb der Klostermauern - weitergegeben: durch Vor- und Nachsingen, einzig den geschriebenen Bibeltext als Gedächtnisstütze.

Versuchen Sie doch einmal, die folgende kleine Melodie nachzusingen. Der Text aus Z.4 heißt 'Beatam me dicent -es werden mich selig nennen'. Vor- und Nachsingen ohne Noten:

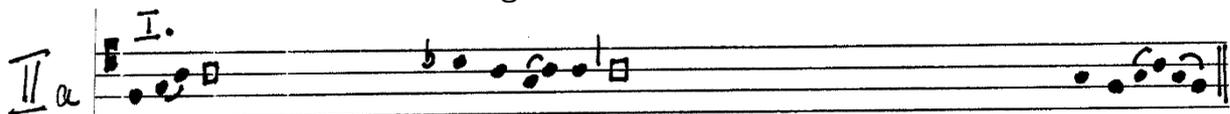


Be-a- tam medi- cent GT 592

Vielleicht können Sie sich jetzt andeutungsweise vorstellen, welches Pensum die Mönche damals zu lernen hatten: einige tausend solcher Melodien mußten sie können. Die verschiedenen Gesänge der Messe, die feststehenden Teile und die täglich wechselnden, dazu die Psalmen und anderen Gesänge für die Stundengebete der über den ganzen Tag und die Nacht verteilten Gebetszeiten. Und zwar sangen alle zur gleichen Zeit die gleichen Melodien: die Mönche in Irland wie in Süditalien, in Spanien und entlang des Rheines. Warum dies so war, welche staatspolitischen und kirchenpolitischen Gründe diese Einheitlichkeit hatte, soll an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden. Wir halten hier nur fest, daß im ganzen römisch-fränkischen Reich an jedem Tag in jedem Kloster und in jeder kirchlichen Schule, von jedem Priester und jedem Mönch zur Zeit der Vesper das Magnificat gesungen wurde. An besonderen Marienfesten mit einer ausgezierten Melodie, wie wir sie vorhin begonnen haben, an normalen Tagen auf ein einfacheres Singmodell,

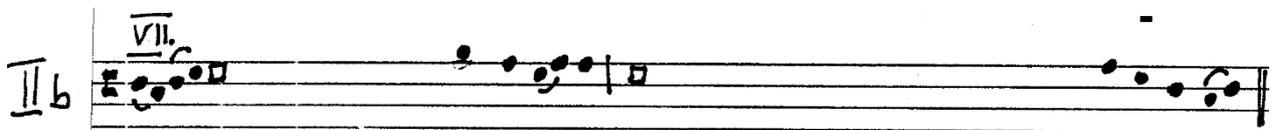
den sog. Psalmton, wie sie ihn zu Beginn gehört haben.

Wir versuchen einmal Z.3 und 4 zu singen:



Qui-a respexit humilitatem an-cil-lae su-ae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene-ra-ti-o-nes.

Der größte Teil des Textes wird auf einem gleichbleibenden Ton gesungen, dem Rezitationston. Ein Einschnitt gliedert den Vers in zwei Teile - von der Parallelität der Psalmverse haben wir beim letzten Mal gehört. Kennzeichnend ist diese Stelle durch eine halbschließende Wendung, die *Mediatio*. Vorweg geht eine einleitende Wendung, das *Initium*, beschlossen wird jeder Vers durch die *Finalis*. Nehmen wir einmal an, dies war die Melodie für den Montag, was singen wir am Dienstag? Immer noch in St.Gallen und im Jahre 850 zur Vesper.

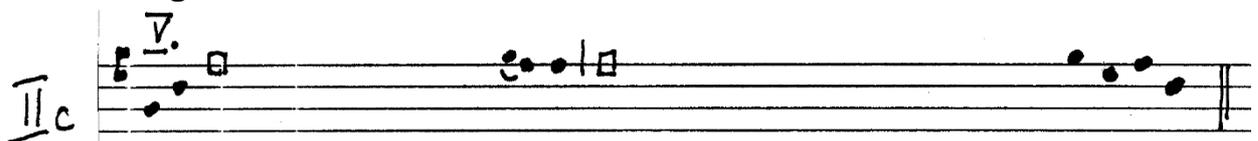


Qui-a respexit humilitatem an-cil-lae su-ae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene-ra-ti-o-nes.

Das Beispiel sieht sehr ähnlich aus. Auffällig ist das Zeichen zu Beginn:

das hier eine Zeile tiefer steht. Es benennt den Ton, unterhalb dessen der Halbtonschritt liegt von do nach si, oder Ihnen vielleicht vertrauter, von c nach h. Es ist ein Notenschlüssel wie der Violinschlüssel auch, nur nicht für den Ton g sondern für den Ton c, oder wie man damals sagte: do.

Abgesehen von den etwas anderen Anfangs-, Mittel- und Schlußtönen ist hier der Rezitationston von einem Ganztonschritt nach oben und nach unten umgeben. Im Beispiel vorher war es ein Halbtonschritt nach oben und ein Ganztonschritt nach unten. Nach diesen Verhältnissen, der Lage der Halb- und Ganztonschritte in Bezug auf den Rezitationston und den Finalton lassen sich die Psalmmodelle unterscheiden. Aber nicht nur diese: die ganze abendländische Musik bis ins 16. Jahrhundert hinein gehorchte diesem Aufbau von Tonleitern. Es gab ein System von acht Tonarten, die sich in der Stellung der Halbtonschritte unterschieden, den *Oktoechos*, oder die *Kirchentöne*, wie man später sagte. An welcher Stelle kommt der Halbtonschritt und welche Lage hat er zum Grundton oder auch: in welcher Reihenfolge - beginnend beim Ton x - folgen Ganztonschritt und Halbtonschritt. Dies verleiht jeder der alten Tonarten ein unverwechselbares Klangbild. Versuchen Sie einmal, die folgende Fassung des uns nun schon vertrauten Verses zu singen

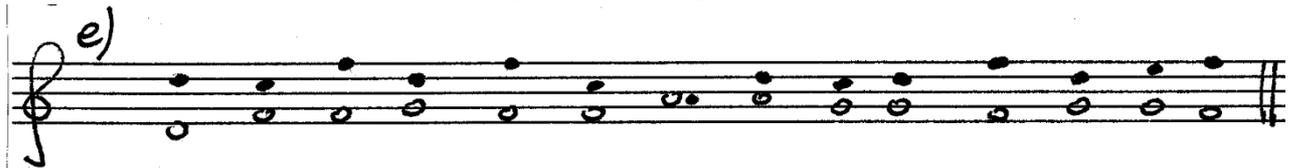


Qui-a respexit humilitatem ancillae su-ae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene-ra-ti-o-nes.

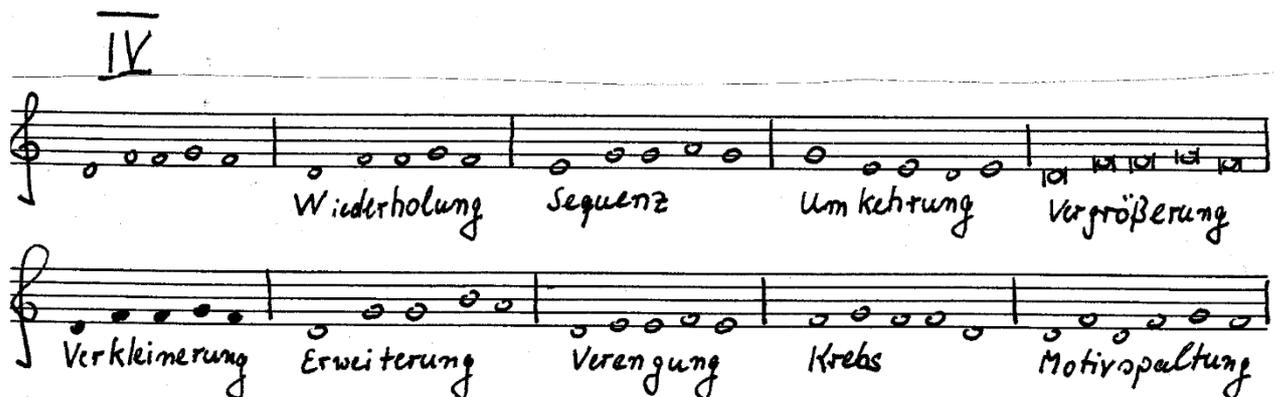
(Cave!..-ra-ti)

Fast zur gleichen Zeit, in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts machte sich ein anonymer Autor im nördlichen Frankreich, vielleicht im Kloster in Reims oder Rouen daran, in Regeln

Dies läßt sich sinnvoll nur dann singen, wenn die ursprüngliche Melodie langsamer als früher gesungen wird, so daß die Verkleinerung in der Begleitstimme ruhig auszuführen geht. Dadurch wird der ursprünglich bewegte Choral zum Gerüst für etwas ihn Umrankendes, zum cantus firmus. Gleichzeitig ergibt sich die Möglichkeit, die neuen Noten auch mit einem zusätzlichen Text zu versehen. Schließlich wird es möglich, dem cantus firmus eine völlig neue Stimme hinzuzufügen, immer noch unter Beachtung der bisher gültigen und erlaubten Zusammenklänge im Einklang, Quarte, Quinte und Oktave.

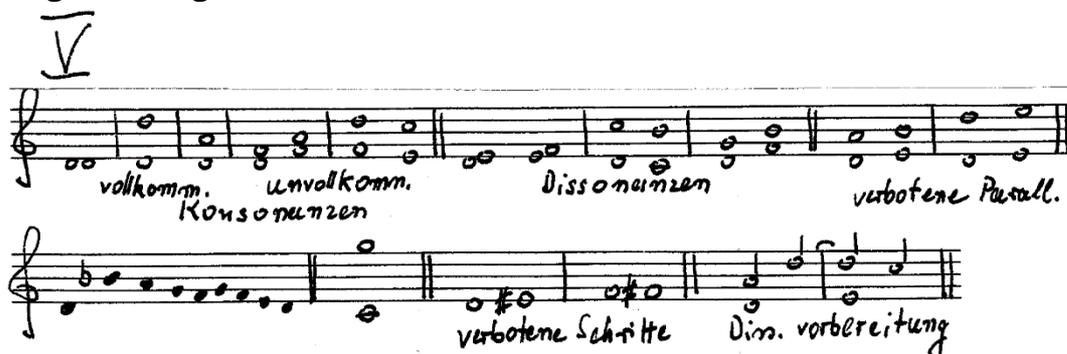


Die neue Freiheit, Stimmen zueinander in Beziehung zu setzen, stellte die Komponisten aber auch vor die Aufgabe, sich musikalischen Gesetzen zu unterwerfen. Zum Lobe Gottes war es nicht gestattet, jegliche Art des Zusammenklagens zu komponieren. Wie sich die Sonne um die Erde zu drehen hatte, mußten auch alle neuen Stimmen den Zusammenhang mit dem Cantus firmus wahren. Der Text war nach wie vor oberste Richtschnur für jede Komposition. Allerdings wurde er jetzt in einen musikalischen Zusammenhang verwoben, der eigene gestalterische Gesetze ausbildete. Schauen wir einmal, was sich mit einem cantus firmus, der jetzt zum zu bearbeitenden Thema wird, alles machen läßt.



Wiederholung, Sequenzierung, Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Erweiterung, Verengung, alle Krebsarten, Motivspaltung. Rhythmisierung und Metrumänderung.

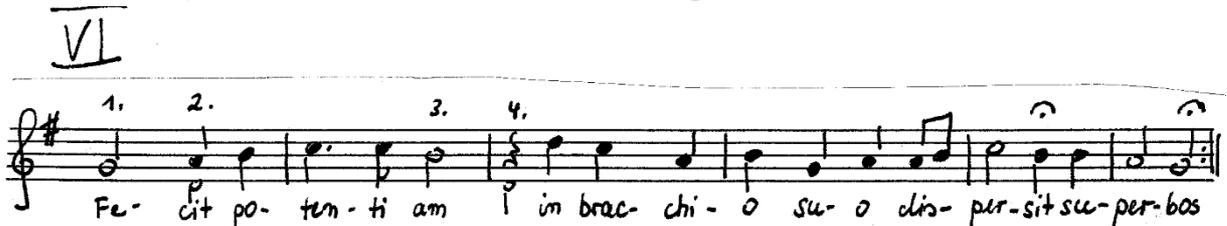
Zu diesen Freiheiten des Umgangs mit dem musikalischen Material gehörten als Pendant sehr genaue Regeln für das Zusammentreffen mehrerer Töne:



Erlaubt waren vollkommene Konsonanzen: Prim, Oktav und Quinten, auch unvollkommene Konsonanzen: große und kleine Terzen, große und kleine Sexten. Alle anderen Intervalle:

Septimen, Sekunden und Quarten waren Dissonanzen und durften nur unter "strengsten Auflagen" verwandt werden.

Verboten waren Fortschreitungen in parallelen Quinten und Oktave. Sprünge durften nicht größer als eine kleine Sext sein und mußten nachträglich aufgefüllt werden. Der Abstand zweier Stimmen sollte nicht größer als zwölf Töne sein und dergleichen Regelungen mehr. Eine kleine Vorstellung, wie die neuen Techniken sich zu einem neuen Ganzen verbinden lassen, alle Regeln zwar erfüllt aber nicht vordergründig hörbar sind -ähnlich wie bei einem guten Bild dem Betrachter als erstes nicht die Art des Pinselstrichs überfällt, sondern das gemalte Motiv - eine solche kleine Vorstellung vermittelt ein bekannter Kanon von Melchior Franck (EG 626), den wir mit einem anderen Text singen.



Kanon a 4 in der Unterquart

Wir haben bis hier - der Kanon stammt aus dem Jahr 1629 - einige Jahrhunderte übersprungen und lassen ars nova, ars antiqua, die Mensuralmusik, Komponisten wie Dufay, Dowland, Lasso u.a. aus. Nur auf eine Praxis damaliger Zeit sei noch hingewiesen: mehrstimmige Vertonungen enthalten meist nur die geradzahligen Verse des Magnificat. Die ungeradzahligen wurden weiterhin wie die Intonationsformel einstimmig gesungen. Auch eine zwischen Orgel und Chor abwechselnde Ausführung war üblich. Die Vielzahl Pachelbelscher Magnificat-Fugen entstammt diesem Brauch.

Die Reformation tat der Beliebtheit des Magnificat keinen Abbruch, im Gegenteil, von Luthers Auslegung war beim letzten Mal schon die Rede. Jetzt kam als weitere Möglichkeit der Vertonung noch der deutsche Text hinzu. Eine der schönsten Vertonungen stammt von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1671. Hier kann man beobachten, wie eng die Beziehung von Wort und Ton, bzw. Sprache und Melodie geworden war, wie sich Wortsinn in Musik widerspiegelt. Figurenlehre hieß das im Barockzeitalter. Achten Sie zu Beginn auf den Übergang von 'Meine Seele' zu 'erhebt' (der Tenor muß bis zum a hinauf) und den nachfolgenden Rhythmuswechsel bei 'freuet sich'.

1. Meine Seele erhebt den Herren,
2. Und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes.
 3. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.
 4. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kinds Kinder,
5. Denn er hat große Dinge an mir getan,
6. Der da mächtig ist und dessen Name heilig ist.
 7. Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht
 8. Bei denen, die ihn fürchten.
9. Er übt Gewalt mit seinem Arm
10. Und zerstreut, die hoff artig sind in ihres Herzens Sinn.
 11. Er stößt die Gewaltigen vom Thron
 12. Und erhebt die Niedrigen.
13. Die Hungrigen füllt er mit Gütern
14. Und läßt die Reichen leer ausgehn.

15. Er gedenket der Barmherzigkeit
16. Und hilft seinem Diener Israel auf,
17. Wie er geredet hat zu unsern Vätern,
18. Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit.

Daß die 'Niedrigkeit' der folgenden Zeile durch eine absteigende Tonfolge dargestellt wird und die Zeile 'er übt Gewalt und zerstreut die Hoff artigen' durch schnelle Tonfolgen charakterisiert wird, sind weitere Stilmittel dieser 'musica poetica', der Darstellung des Wesens eines Textes durch musikalische Mittel.

Bsp. 2 Schütz: Meine Seele..

Sechzig Jahre vor diesem Spätwerk von Schütz entstand südlich der Alpen in Italien ein ganz anderes Magnificat, was Schütz in seinem 86. Lebensjahr als Summe seines Stils, der die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts überspannt, komponierte, wurde überlagert und schließlich abgelöst durch neue Entwicklungen, die nach Beginn der Gegenreformation um 1600 in Italien begannen, in einer Epoche, in der selbständige Fürstentümer in Florenz und Venedig, in Ferrara und Mantua mit ihrem fast unbegrenzten Reichtum eine Hochzeit der Architektur, der Literatur, Musik und Malerei hervorgebracht hatten. Diese Epoche geht durch politische und das sind in damaliger Zeit auch immer kirchenpolitische Entwicklungen zu Ende. Neben dem Adel und dem Klerus entwickelt sich eine reiche Bürgerschicht, die zunehmend als Produzenten und Reproduzenten von Kunst Einfluß auf Stil und Geschmack nimmt. Allenthalben entstehen Zirkel, in denen gedichtet, gelesen, philosophiert und musiziert wird. Kompositionsstil und Instrumente verändern sich. Fast scheint es, als ob um 1600 in der Musik Italiens alles erlaubt ist: die alten Regeln des Kontrapunkts anzuwenden - und sie über den Haufen zu werfen; eine Messe im alten Stil zu komponieren, und darauf ein wildes Instrumentalstück folgen zu lassen; drei schöne Damen um die Gunst der Höflinge werben zu lassen, und darauf im Gebet zu verharren. Letztlich drückt sich dieser Verwandlungsprozeß in einem bis heute nicht entschiedenen Streit zwischen zwei Richtungen aus;

der **prima pratica**, der ersten Methode, mit der Musik unter Beachtung aller jeweils gültigen Regeln komponiert wird, und der

seconda pratica, der zweiten Praxis, als deren Schöpfer Claudio Monteverdi gilt, die dem Ausdruck des Textes Vorrang vor den Regeln einräumt. Die Affekte im Menschen sollen angerührt werden; Freude, Trauer, Erschütterung und Erregung ausgelöst werden. Der Sologesang, das Spiel auf Laute und Cembalo wird modern. Die vorher gleich behandelte Baßstimme eines alten Satzes wird jetzt zur Stütze dramatisierender Oberstimmen: der Generalbaß ist geboren - stilistisches Kennzeichen der Epoche des Barock bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Monteverdi bezieht in seinem Magnificat aus der großen Marienvesper die Instrumentalmusik mit ein, jeder Vers bekommt eine eigene Gestaltung. Ständig wechselnde Besetzung der Singstimmen und Instrumente sorgen für immer neue Klangwirkungen. Vielleicht können Sie ja auch den immer präsenten I. Psalmton heraushören.

Bsp.3 Monteverdi: Magn.

1. Magnificat anima mea Dominum;
2. Et exultavit Spiritus meus in Deo, salutari meo.
 3. Quia respexit humilitatem ancillae suae:
 4. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
5. Quia fecit mihi magna,
6. Qui potens est et sanctum nomen eius,
 7. et misericordia eius an progenie
 8. in progenies timentibus eum.
9. Fecit potentiam in bracchio suo,
10. Dispersit superbos mente cordis sui.
 11. Deposuit potentes de sede
 12. Et exaltavit humiles.
13. Esurientes implevit bonis
14. Et divites dimisit inanes.
 15. Suscepit Israel, puerum suum,
 16. Recordatus misericordiae suae,
17. Sicut locutus est ad patres nostros
18. Abraham et semini eius in saecula.

Das Jahr 800 brachte nach den Wirren der vorhergehenden Zeit, dem Untergang des alten römischen Reiches, dem Aufstieg der Franken, eine Hochblüte des liturgischen einstimmigen Gesangs hervor; gleichzeitig entstanden die Grundlagen der Mehrstimmigkeit: eine improvisatorische Praxis, Stimmen zueinander zu fügen, und die Schriftlichkeit der Überlieferung von Klingendem, die Noten. Von hier führte der Weg über die Entfaltung der Mehrstimmigkeit und kontrapunktischer Kunstfertigkeit zum ausgebildeten Vokalklang. Auf dem Zenit dieser Entwicklung entsteht um 1600 eine gleichberechtigte Instrumentalmusik, die wiederum die Grundlage der Ablösung der Polyphonie durch die Homophonie ist. Das Gewicht verschiebt sich von der horizontalen Linienführung zum vertikalen Zusammenklang. Zum Klang gesellt sich der Ausdruck und der kompositorische Willen, Neues zu schaffen.

Sind Monteverdis Stilmittel bei aller Prächtigkeit des Klanges, allem Ausschmücken der Instrumentalstimmen, allem Wandel der stimmlichen Register letztlich doch unspezifisch, austauschbar, dem Wort eben als Darstellungsmittel beigegeben, finden wir bei J.S. Bach um 1730 eine ganz neue Eindringlichkeit der musikalischen Bildersprache.

Zwar gibt es auch hier rhetorische Figuren und herausgehobene Worte wie bei Schütz. Achten Sie auf die schockierende Wendung bei 'superbos', die 'Hochmütigen'. Zwar gibt es auch hier wirkungsvolle Klangflächen und instrumentalen Glanz wie bei Monteverdi. Doch ist für Bach jeder Vers des Magnificat Anlaß zu einer ganz eigenen Schöpfung, zu einer Wiedergabe des Textes mit musikalischen Mitteln. Text und Musik befruchten sich gegenseitig, durchdringen sich und rufen eines spontanes Textverständnis hervor, das diesem eine ganz neue Qualität verleiht. Textvertonung wird zum eigenständigen Kunstwerk.

Bsp. 4 Bach Magn. ab Fecit potentiam lat. Text

Den Weg von Bach bis in die Gegenwart werden wir jetzt mit Siebenmeilenstiefeln zurücklegen, dies aus zwei Gründen: zum einen ist Ihnen die Musik nach Bach vertrauter

als alle andere: von Mozart, Beethoven, Schubert und Bruckner haben Sie eher eine Vorstellung des Klanges als bei anonymen Komponisten des Mittelalters. Zum anderen aber auch, weil Ihnen die Komponisten unseres Jahrhunderts sicherlich weitgehend zu wenig vertraut sind. Die zu einer gründlichen Besprechung zugehörige Hörerfahrung läßt sich im Rahmen dieses Referates nicht vermitteln; dazu bedürfte es eines zusätzlichen Vortrags. So soll es denn bei ein paar wichtigen Hauptfäden bleiben, die von Mozart über die Romantik bis zu unserem nächsten Knotenpunkt, der letzten Jahrhundertwende, genauer der ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts führen und dann auch wieder hinausleiten.

Schon zu Bachs Lebzeiten, etwa um 1720 wandelte sich die musikalische Sprache, Der dichtgefügte Satz mehrerer gleichberechtigter Stimmen lockerte sich. Nach und nach wurden alle Elemente der alten Ordnung einer Wandlung unterzogen, die Oberstimme wurde zur Melodie, der sich die Unterstimmen als Begleitung zuordneten; die harmonische Sprache wurde - je nach Blickwinkel - ärmer oder klarer.

Hören wir als Beispiel einen Ausschnitt aus Mozarts *Vesperae solennes (KV399)*, ein *Laudate Dominum*

Bsp.5 Mozart *Laudate Dominum*

Die weitere Entwicklung ist sehr verallgemeinernd so zu charakterisieren:

Die Instrumente erhalten Vorrang gegenüber dem Singen. Gesang tritt allenfalls zur Musik, die jetzt immer als Instrumentalmusik verstanden wird, hinzu. Der Anteil kirchlich gebundener Musik wird zugunsten der Konzertmusik des Bürgertums bis zum 19. Jahrhundert immer geringer.

Komponisten werden selbständige Künstler, stehen nicht mehr ausschließlich im Sold kirchlicher oder weltlicher Potentaten.

Gefragt sind immer stärkere musikalische Reize. Binnen einhundert Jahren von 1750 bis 1850 verdoppelt sich die Zahl der Musiker eines Orchesters: Posaune und Tuba treten hinzu, Harfe und Schlagzeug; zum Fagott kommt das Contrafagott, zur Flöte die Piccoloflöte; statt zehn Geigern spielen zwanzig.

Daneben stehen Kompositionen, die versuchen, den alten Vokalstil an die Ausdrucksmittel des 19. Jahrhunderts anzupassen. Hören wir als Beispiel einen Ausschnitt aus dem vierstimmigen deutschen *Magnificat* von Mendelssohn.

Bsp.6 Mendelssohn: *Mein Herz erhebt Gott, op.69,3 ab: Er gedenket der Barmherzigkeit Magn.* Text deutsch

Vielleicht vergegenwärtigen wir uns einmal am Beispiel der Harmonik, wie zum Ende des letzten Jahrhunderts ein Knoten aus dem Entwicklungsfaden geknüpft wurde und wie er - ganz wie der gordische von früher nicht gelöst, sondern zu Beginn dieses Jahrhunderts durchgeschlagen wurde. Beispiele zur Chromatisierung der Harmonie durch

- a) Dominantenklarschärfung
- b) Tristanakkord

Auf dem Höhepunkt der zunehmenden Klangverschärfung schlägt das Bestreben nach immer größerer Deutlichkeit um in eine völlig neue Unbestimmtheit:

Die jahrhundertealte Grundlage der Musik, die Tonalität, also das Beziehungsgeflecht aller

Töne innerhalb einer bestimmten Reihenfolge von Ganz- und Halbtonschritten, löst sich auf: aus Tonalität wird Atonalität, alle Töne sind gleichberechtigt, keiner ist der erste, keiner der letzte, keiner der wichtigste, keiner der unbedeutendste. Wie schwer es ist, sich so etwas vorzustellen, können Sie feststellen, wenn Sie einmal probieren, eine Melodie aus wenigen Tönen zu pfeifen oder zu singen, die keinen erkennbaren Schlußton hat.

Versuche.....

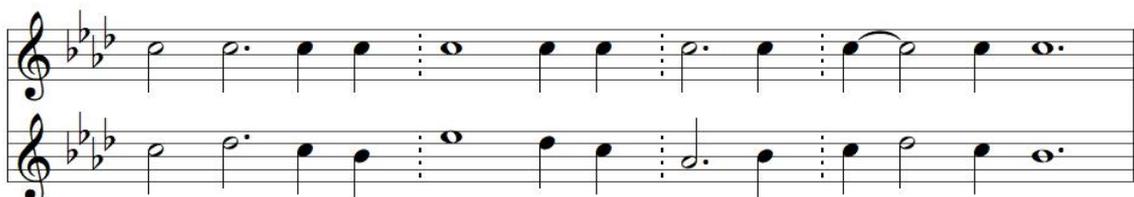
Ein zweiter Faden, der zum Knäuel wird, liegt in der Melodie selbst. Denken Sie einmal an Beethovens berühmtestes Thema - das mit den vier Ta's:

Fast der ganze erste Satz dieser 5.Symphonie beruht auf diesen vier Tönen. Oder denken Sie an Wagner, der seinen Operngestalten jeweils wiedererkennbare Melodien, die Leitmotive, zuschreibt. Es entsteht hier der gleiche Vorgang wie bei der Harmonik: der Satz wird immer dichter und kompakter, bis das einzelne Motiv als solches nicht mehr erkennbar ist. Aus dem unentwirrbaren Knäuel verschiedenster übereinandergeschichteter Melodieteile entstand die Idee, ein Werk nur auf ein einziges Motiv aufzubauen: aus dem Zusammenhang von Melodie und Begleitung wird die Grundgestalt, ein einziges Motiv, das wie früher in der alten Polyphonie universell einsetzbar ist, das vorwärts und rückwärts, gespiegelt, vergrößert, verkleinert und transponiert erscheinen kann.

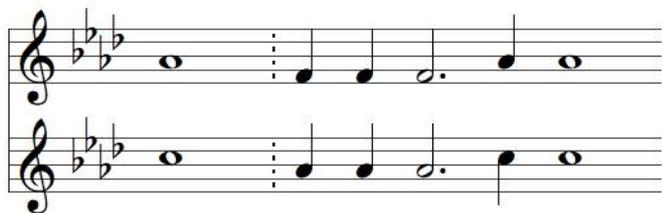
Zu Beginn dieses Jahrhunderts hat sich die musikalische Entwicklung aufgespalten: vieles besteht gleichzeitig nebeneinander. Der eben an zwei Knoten beschriebene Prozeß mündet in die Zwölftonmusik, die wiederum Grundlage der seriellen Musik nach dem zweiten Weltkrieg ist. Daneben besteht Musik alter Art mit alten Mitteln konserviert auf Platten und im Konzertsaal weiter, wird auch weiterhin komponiert: jeder Schlager benötigt weniger Harmonien als Bach. An neuen Reizen entdeckten die Komponisten die Folklore aus Ungarn und Spanien und die Einkleidung klassischer Themen in neue Gewänder.

Einer der interessantesten Komponisten unserer Tage ist der 1935 geborene Arvo Pärt. Er negiert die ganze Entwicklung der letzten Jahrzehnte, schreibt Dreiklänge und Melodien einfachster Art wie vor tausend Jahren. Zitat Alfred Beaujean: "Seine Reduktion der musikalischen Mittel, sein Versuch, aus einfachstem Material immer neue Funken zu schlagen - er nennt diese musikalische Poetik 'Tintinnabuli-Stil' - ließen in den letzten Jahren eine Reihe von Werken vornehmlich religiösen Charakters entstehen in denen die Musik in erster Linie der Textexegese dient. Minimal Art, Gregorianik, Hymnen der Ostkirche, mittelalterlicher Conductus: das alles verschmilzt in Pärts Kunst zu einer meditativen Eigensprache...." (FAZ 25.3.1998)

Wie zu Beginn der Entwicklung der Mehrstimmigkeit beginnt Pärts Magnificat mit einem liegbleibenden Ton und einer um ihn kreisenden Melodie:



Die Fortsetzung erweitert den liegbleibenden Ton zum Dreiklang:



zu dem wieder eine Melodie aus einfachen Tonschritten hinzukommt.



Dieser Wechsel wiederholt sich mehrfach, bis bei "et sanctum nomen" ein Unisono aller Stimmen eintritt, das zum Schluß des ersten Magnificat-Teiles durch ein Tutti mit mehrfach gekoppelten Stimmen gesteigert wird. Ähnlich aufgebaut ist der zweite Teil, bis das Werk mit einer Wiederholung des ersten Verses schließt: Magnificat anima mea.

