

# Wolfgang Amadeus Mozart

## Dominicus- und Spaur-Messe

Mozarts Kirchenmusik ist „so geistlich wie die heiteren, lichten Kirchenbauten, die das 18. Jahrhundert in Bayern und Österreich geschaffen hat. Sie atmet eine natürliche, ungekünstelte, von pathetisch-gewichtigen Zügen freie Frömmigkeit, sie dient gewissenhaft dem liturgischen Wort und kleidet es in thematische Formulierungen von überzeugender Symbolkraft.“ (Reclam) Mozarts Kirchenmusik entstand im Wesentlichen während seiner Salzburger Jahre, als er im Dienste von Erzbischof Hieronymus Colloredo für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes im Dom und in der Peterskirche verantwortlich war.

Seine Kompositionen waren an strenge Vorgaben gebunden. 1749 hatte Papst Benedikt XIV. eine Enzyklika erlassen, um opernhafte Auswüchse der Kirchenmusik zu unterbinden. Auf diese päpstliche Anordnung stützte sich die Forderung Erzbischofs Colloredo, wonach die gesamte Messe nicht länger als eine Dreiviertelstunde dauern sollte. Er verlangte damit vom Komponisten eine streng auf das liturgische Wort konzentrierte, auf jede konzertante Ausweitung und Ausschmückung verzichtende Kurzmesse (*Missa brevis*). In einem Brief an den italienischen Musiker Giovanni Battista Martini schrieben Vater und Sohn

Mozart: „Unsere Kirchenmusik ist von der in Italien sehr verschieden, umso mehr, da eine Messe ... auch an den grössten Festen, wenn der Fürst{erzbischof} selbst die Messe liest, nicht länger als höchstens drey Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium, und doch muss es eine Messe mit allen Instrumenten seyn, auch mit Kriegstrompeten!“

### Musik im Dienst des Wortes

Die Begrenzung der Aufführungszeit entsprang nicht einer Laune des Erzbischofs, sondern entsprach der nüchternen Frömmigkeit eines aufgeklärten und dem barocken Pomp abgeneigten Kirchenfürsten. Er wollte damit einen musikalischen Wildwuchs auf Kosten des Gottesdienstes verhindern und die Musik allein in den Dienst des Wortes stellen. Der Text der Messe sollte musikalisch vorgetragen werden, nicht aber als Vorwand zu einer breiten musikalischen Entfaltung dienen. Dieses Gebot der Kürze musste Mozart bei den zwei noch vor dem Amtsantritt von Erzbischof Colloredo komponierten feierlichen Messen (*Missa solennes*) anlässlich der Einweihung der Wiener Waisenhauskirche (*Waisenhaus-Messe*) und der Primiz seines Jugendfreundes Cajetan Hagenauer (*Dominicus-Messe*) noch nicht beachten.



*Porträt des 14-jährigen Mozart. Ein Jahr zuvor hatte er die Dominicus-Messe komponiert.*

### Offiziell und persönlich

Die *Dominicus-Messe* in C-Dur (KV 66) trägt ihren Beinamen nach Mozarts Jugendfreund Cajetan Hagenauer, der unter dem Ordensnamen Dominicus Benediktiner-Mönch geworden war und am 15. Oktober 1769 in der Salzburger Peterskirche seine erste Messe feierte. Dem Anlass entsprechend handelt es sich um eine *Missa solemnis*, in der sich ein offizieller und immer wieder auch ein ausgeprägt persönlicher Tonfall ergänzen. „Die walzerartige Begleitung im *Kyrie* kennzeichnet die familiär unbeschwerte Haltung der Primizmesse, die als Ausdruck der fröhlichen Freundschaft des jungen Paters und der Erinnerungen an Jugendspiele gelten mag.“ (Karl Gustav Fellerer)

### Reiche instrumentale Besetzung

Die musikalische Feierlichkeit wird zum einen durch die viel reichere instrumentale Besetzung erzeugt. Während bei der kurzen Messe an gewöhnlichen Sonn- und Festtagen im Orchester das sog. Salzburger Kirchen trio (zwei Violinen mit Bass) und Orgel genügten, wurde bei feierlichen Anlässen das Orchester durch eine umfangreiche Bläserbesetzung erweitert. Zum anderen wird die Feierlichkeit durch Textwiederholungen und die freie Entfaltung solistischer Arien und chorischer Fugen erhöht. Charakteristisch für diese komplexe Form ist die Vertonung der einzelnen Teile der Messe - vor allem der textreichen Sätze *Gloria* und *Credo* - in mehreren, in sich geschlossenen Sätzen, die sich

in vokaler Besetzung, Taktart, Tempo und Tonart unterscheiden.

Wie dabei Soloarie und Fuge bevorzugt werden, zeigt beispielhaft das *Gloria*. Es wird von 15 Chortakten eröffnet, worauf zwei gleich lange Solosätze (*Laudamus te* für Sopran und Alt, 77 Takte, und *Domine Deus* für Tenor, 76 Takte) folgen, zwischen die mit nur elf Takten das *Gratias agimus* des Chores tritt. Wiederum chorisch ist das *Qui tollis*, mit 29 Takten bis dahin längster Chorsatz des *Gloria* - aber nicht aus musikalischen Gründen,



Wolfgangs Jugendfreund Cajetan Hagenauer nahm bei seinem Ordenseintritt den Namen Dominicus an. Zu dessen Primiz komponierte Wolfgang die *Dominicus-Messe*. Der zehn Jahre ältere Ordensmann blieb dem Komponisten stets in Freundschaft verbunden.

sondern wegen der grossen Menge des zu vertonenden Textes. Der Schluss wird mit dem längsten Solosatz vorbereitet (*Quoniam* für Sopran, 101 Takte); ihm folgt die Chorfüge *Cum sancto spiritu*, die mit 111 Takten Länge nicht nur das Mass der übrigen Chorsätze bei weitem übersteigt, sondern auch das der vorausgehenden Koloratur-Arie des Soprans. „Zwar hat man einem solchen Rechenexempel stets mit Vorsicht zu begegnen, doch es spiegelt auch die tatsächlichen musikalischen Sachverhalte wider. Ähnlich ‚feierlich‘ gibt sich nur noch das monumentale *Gloria* der *c-Moll-Messe* von 1783“. (Konrad Küster)

### Wörter akzentuiert

Bestimmte Wörter des Messetextes werden von Mozart musikalisch akzentuiert. Besonders hervorgehoben ist im *Gloria* nach *Qui tollis peccata mundi* das Wort *miserere* durch den silbenweisen Wechsel von piano zu forte, der auch im folgenden Vers an der entsprechenden Passage *suscipe deprecationem* erscheint. „Man kann den Eindruck haben, dass Mozart hier das inständige Bitten klanglich in besonderer Weise zur Geltung bringen will.“ (Günther Massenkeil) Im *Credo* wird das Wort *mortuorum* durch den plötzlichen Wechsel von Allegro zu Adagio bei gleichzeitigem Wechsel zu einer dissonanzhaltigen Harmonik akzentuiert, während *vivos et mortuos* bei gleichbleibendem Allegro gegenüber dem vorhergehenden Text mehrfach einen Kontrast bildet: durch ein subito piano, längere Notenwerte in

tieferer Tonlage, Chromatik, instrumentale Begleitung nur durch Streicher in ruhigerer Bewegung.

Das ebenfalls aus einzelnen Sätzen zusammengesetzte *Credo* ist durch ein ostinates Orchestermotiv – eine gleichbleibende, ständig wiederholte musikalische Wendung – thematisch verbunden. Auffällig in der insgesamt heiteren Messe ist das durch einen langsamen, abwärts gerichteten c-Moll-Dreiklang eröffnete düstere *Crucifixus*.

Das Wort *Sanctus* gestaltet Mozart durch einen breiten Notenwert auf der ersten Silbe als langgezogenen choralischen Ruf – so wie er bereits vorgängig die Worte *Kyrie* und *Gloria* durch wiederholt punktierten Rhythmus scharf akzentuiert und damit den akklamatorischen Charakter dieser Teile der Messe musikalisch ausdrückt. Im Allegro- und Moderato-Teil wird der homorhythmische Textvortrag des Chores durch Solostimmen unterbrochen.

Im *Benedictus* entfaltet sich ein Soloquartett. Besonders reizvoll sind die gehaltenen Töne der Solostimmen, die von einer stakkatierten Sechzehntelbewegung der Violinen begleitet werden. Zwei gegensätzliche Motive bilden die Grundlage des *Agnus Dei*. Auf sie folgt ein ausdrucksvolles *Miserere*, während das *Dona nobis*, in dem Soli und Chor in einen spielerisch und harmonisch gewitzten Dialog treten, wieder in der heiteren Manier der Zeit fließt.

**Kurze Messe für festlichen Anlass**

Die *Spaur-Messe* in C-Dur (KV 258) wird mit Domherr Friedrich Franz Joseph Graf von Spaur in Verbindung gebracht. Die Entstehung der Messe lässt sich allerdings nicht genau datieren; es steht lediglich fest, dass sie Mozart in Salzburg noch vor seiner Abreise nach Mannheim und Paris im Jahr 1777 komponiert hat. Damit ist die übliche Bezeichnung fraglich, da Spaur bereits vor der Entstehung des Werks im Salzburger Dom zum Bischofskoadjutor von Brixen geweiht worden war. Die Orchesterbesetzung mit zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Orgel nebst den üblichen Streichern lässt dennoch auf einen festlichen Anlass schliessen.

Auch wenn die *Spaur-Messe* der Besetzung nach zum Typus der *Missa solemnis* gehört, entspricht sie in Bezug auf Dauer und Stil eher einer *Missa brevis*. Sie entging dem Schicksal anderer Messen Mozarts, die im 19. Jahrhundert wegen eines angeblichen Mangels an Kirchlichkeit kritisiert und aus dem Gottesdienst verbannt wurden. Dabei war es nicht stilistische Strenge als vielmehr ihre Schlichtheit, die diese Messe für puristische Eiferer unangreifbar machte. Das solistische Element tritt beim Gesang wie bei den Instrumenten zugunsten der Entfaltung des Gesamtensembles deutlich in den Hintergrund.

Das lebhaftes *Kyrie* läuft im Allegro durch und ist durch den ständigen Wechsel von Chor und Soli mit

entsprechender instrumentaler Begleitung geprägt. Auf das vom Chor forte gesungene *Kyrie eleison* folgt jeweils das von den Solisten piano vorgetragene *Christe eleison*. Im straff durchkomponierten und mit einem knappen Fugato endenden *Gloria* sind die Singstimmen beherrschend. „Das Orchester beschränkt sich auf figurative Umspielungen, die in der Einheit der Motive dem Streben nach Geschlossenheit entsprechen“. (Fellerer) Den chorischen Anfang mit dem Wort *Gloria* gestaltet Mozart durch punktierten Rhythmus betont akklamatorisch, so wie er in ähnlicher Weise auch die Worte *Gratias* und *Quoniam* akzentuiert und damit den hymnischen Charakter des Satzes unterstreicht.

**Kurzbericht auf engstem Raum**

Das *Credo* gliedert sich in drei Teile mit *Et incarnatus est* und *Crucifixus* als langsamen Mittelabschnitt. Das *Et incarnatus est* wird vom Solotenor gesungen, während das anschließende *Crucifixus* nicht wie üblich rein chorisch ist. Vielmehr singt der Chorbass allein viermal chromatisch aufsteigend das drohend wirkende *Crucifixus*, während die Worte *Crucifixus etiam pro nobis* den drei oberen Solostimmen zugewiesen sind, bevor der Chor vierstimmig mit *passus et sepultus est* den Vers beschliesst.

Wie im *Gloria* wird auch im *Credo* die feierliche Kürze durch die im Vergleich zu den *Missae solemnes* deutlich geringere Zahl von Wortwiederholungen erzielt. „Das im Uni-



*Dieses Bild wurde 1777 für die Accademia von Bologna angefertigt. Kurz zuvor hatte Mozart die Spaur-Messe komponiert.*

sono von Singstimmen und Instrumenten absteigende *Descendit de coelis*, das von seufzenden Orchesterakzenten begleitete *Et incarnatus*, das *Crucifixus*, in dem die leise Klage der hohen Solostimmen von lauten, chromatisch aufsteigenden Rufen der Chor-Bässe kontrapunktiert wird, danach das *Resurrexit* im Unisono aufsteigend als Umkehrung des *Descendit* – ein Kurzbericht vom Erdenwandel des Heilands auf engstem Raum zusammengedrängt.“ (Reclam)

#### **Dialog zwischen Solisten und Chor**

Das Wort *Sanctus* erklingt auf den beiden ersten Vierteln konform mit den Trompeten und Pauken mit anschließender Halbpause, die von den Oboen und den Streichern in Sechzehntelbewegungen überspielt werden. Auf den langsamen, majestätischen Beginn des Satzes folgt der schnellere Teil. Das *Hosanna* ist ein Fugato und geht in kurze Rufe über. Das *Benedictus* ist ein ausgedehnter, temperamentvoller Allegro-Satz, in dem sich Chor und Soli fortwährend abwechseln, verschränken und verbinden. Es findet eine Art Dialog zwischen dem Solistenensemble und dem Chor statt, der in gewissen Abständen immer nur das Wort *Benedictus* wiederholt, bevor es an zwei Stellen zu Doppelchörigkeit kommt. Mozart setzt keine der Solostimmen wirklich solistisch ein, son-

dern behandelt das vollständige Quartett wie einen zweiten kleinen Chor. Die Streicher begleiten den Satz mit Tonleiterfiguren in Achteltriolen. Der Einsatz der Oboen, Trompeten und Pauken verleiht dem sonst verhaltenen Satz einen besonders feierlichen Charakter.

Das im Adagio durchkomponierte *Agnus Dei* beginnt im strahlenden C-Dur-Tutti und wendet sich erst beim Einsatz des Soloquartetts kurzzeitig nach c-Moll. Bemerkenswert ist, dass Mozart im Chorsatz die Worte *qui tollis* stets subito piano singen lässt, wodurch das folgende Wort *peccata* im Forte besonders betont wird. Auffallend ist auch der Schluss, wo Mozart das *Dona nobis pacem* nicht wie in anderen Messen fast wie ein auftrumpfender Kehraus dem *Miserere nobis* anhängt, sondern aus dem *Miserere* hervorstechen und ohne Takt- oder Tempowechsel ausklingen lässt. Auch dieses Ausklingen ist ungewöhnlich: „nicht auf einer bekräftigenden Dominante-Tonika-Kadenz, sondern einem verhaltenen Subdominante-Tonika-Schluss, der beim ersten Hören durchaus den Eindruck erwecken mag, dass das *Agnus* hier noch nicht zu Ende, der Text bei weitem noch nicht erfüllt, die Bitte zwar ausgesprochen aber noch nicht erhört sei: *Dona nobis pacem.*“ (Carus) Folco Galli