Annibale Stabiles *Hymnus de gloria paradisi* (Dillingen 1590)

von MARIANNE DANCKWARDT, Augsburg

Zweifelsohne war die Residenzstadt Dillingen in der Zeit nach dem Konzil von Trient für die katholische Konfessionalisierung allgemein[1] und für die katholische Kirchenmusik im Besonderen von herausragender Bedeutung[2]. Schon 1549 hatte Kardinal Otto Truchseß von Waldburg[3], der als Augsburger Bischof in Dillingen residierte, dort das Collegium litterarum (Collegium ecclesiasticum S. Hieronymi) gegründet, es 1551 in den Status einer Universität erheben lassen und 1563/64 in die Hände der Jesuiten übergeben[4], und rasch erlangte diese Institution nicht nur auf dem Gebiet der Theologie, sondern auch auf dem der Musik – die ja in der Regel von den Jesuiten eher vernachlässigt wurde[5] – beträchtliches Ansehen[6]. Der für 1594 nachweisbare Musikalienbestand der Dillinger Bibliothek war an den führenden Hofkapellen in Prag, Innsbruck und München und an den jesuitischen Kollegien in Rom orientiert und umfasste bedeu-

---

1 Siehe Herbert Immenkötter, „Universität im ‚schwäbischen Rom' – ein Zentrum katholischer Konfessionalisierung", in: *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben*, hrsg. von Rolf Kießling (= Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau 100 [1999]), Dillingen/Donau 1999, S. 43-77.

2 Zur Musikgeschichte Dillingens s. Adolf Layer, „Die Residenz- und Universitätsstadt Dillingen in der Musikgeschichte", in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 80 (1978), S. 197-204, und Franz Krautwurst, Art. „Dillingen", in: *MGG*$_2$, Sachteil 2, Kassel usw. 1995, Sp. 1253-1257.

3 Zu Kardinal Ottos Biographie s. Friedrich Zoepfl, „Kardinal Otto Truchseß von Waldburg", in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* 4 (1955), S. 204-248, und Peter Rummel, „Der Heilige und der Kirchenfürst. Petrus Canisius und Otto Kardinal Truchseß von Waldburg im Zeitalter des Konfessionalismus", in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 102 (2001), S. 161-177, hier S. 163-165.

4 Siehe Immenkötter, „Universität im ‚schwäbischen Rom'" (wie Anm. 1), S. 48 und 56f.

5 Siehe Dietmar von Huebner (Heinrich Hüschen), Art. „Jesuiten", in: *MGG*$_2$, Sachteil 4, Kassel usw. 1996, Sp. 1460-1475, hier Sp. 1462.

6 Siehe Layer, „Die Residenz- und Universitätsstadt Dillingen" (wie Anm. 2), S. 201f.

tende Kompositionen und wichtige theoretische Werke der Zeit[7]. 1550 hatte Kardinal Otto mit der Gründung der ersten Dillinger Druckerei – die 1568 wegen finanzieller Probleme des Kardinals in den Besitz der Universität überging – eine Drucktradition ins Leben gerufen, die sich auch der Musik annahm und in den folgenden Jahrzehnten unter anderem wichtige Liturgica hervorbrachte[8]. Der seit 1561 mit Kardinal Otto bekannte und seit 1562 dessen römische Privatkapelle leitende Jacobus de Kerle hatte 1561 auf Anregung von Kardinal Otto nach einem 1551 und 1558 in Dillingen gedruckten Text von Petrus de Soto für das Konzil eine beispielhafte Komposition, die *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu*, geschrieben, die seit ihrem Eintreffen beim Konzil kurz vor Ostern 1562 dort dreimal wöchentlich und später auch in Dillingen[9] musiziert wurde; zusammen mit der Kapelle Ottos, die unter anderem die feierliche Übergabe der Universität an die Jesuiten musikalisch ausgestaltete, weilte er 1564/65 in Dillingen und war 1566 wahrscheinlich an der Universität Dillingen immatrikuliert[10]. Auch für die Umsetzung der die Musik betreffenden Beschlüsse des Konzils von Trient, für die die Regionalsynoden zuständig waren, spielte Dillingen eine wichtige Rolle: Hier fand 1567 die erste nachtridentinische Regionalsynode auf deutschsprachigem Gebiet statt, einberufen von Kardinal Otto, der zusammen mit Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitelli der wichtigste musikalische Sachverständige bei den Konzilsberatungen gewesen war. Man konkretisier-

---

[7] Laut Josef Focht, „Die Musik im Umkreis der Jesuitenuniversität", in: *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben*, hrsg. von Rudolf Kießling (= Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau 100 [1999]), Dillingen/Donau 1999, S. 533-557, waren unter anderem Kompositionen von Lasso, Palestrina, de Victoria (S. 553f.) – selbst auch protestantische Kompositionen (S. 538) – und theoretische Schriften, etwa von Listenius – also wiederum aus dem protestantischen Bereich – und Glarean (S. 540), vorhanden. Da Glarean 1547 sein *Dodekachordon* und de Victoria 1572 sein erstes Motettenbuch Kardinal Otto gewidmet hatten, verwundert es selbstverständlich nicht, dass diese Werke zum Bestand der Bibliothek gehörten.

[8] Laut Franz Xaver Schild, „Die Dillinger Buchdruckerei und ihre Druckwerke im 16. Jahrhundert", in: *Jahresbericht des Historischen Vereins Dillingen* 5 (1892), S. 102-134, hier S. 125f., erschienen 1580 ein Rituale mit Melodien und 1589 das Dillinger Gesangbüchlein; Layer, „Die Residenz- und Universitätsstadt Dillingen" (wie Anm. 2), S. 203, erwähnt außerdem das 1576 erschienene erste Bamberger Gesangbuch. Focht, „Die Musik im Umkreis der Jesuitenuniversität" (wie Anm. 7), S. 549, nennt Gesangbücher von 1575, 1580 und 1589.

[9] Siehe Focht, „Die Musik im Umkreis der Jesuitenuniversität" (wie Anm. 7), S. 534. Im Dillinger Bibliothekskatalog von 1594 ist ein Exemplar der *Preces speciales* von de Kerle aufgeführt (ebd., S. 553).

[10] Siehe Wilfried Brennecke, Art. „Kerle, Jacobus de", in: *NGroveD* 13, London und New York ^{2}2001, S. 490f., hier S. 490.

te auf dieser Synode die recht allgemein gehaltenen Vorschriften des Konzils zur Musik – die Verbannung von Profanem und Laszivem aus der Messe und die Forderung nach guter Textverständlichkeit – dahingehend, dass der nichtkirchliche Gebrauch des Orgelspiels untersagt, das alte katholische Kirchenlied gutgeheißen und für die Kirchenmusik Einfachheit, Gravität und Vermeidung profaner Einflüsse gefordert wurden. Auf diese Weise wurde die Diözese Augsburg zum Wegbereiter der Tridentinischen Auffassungen von der Kirchenmusik auf deutschem Boden[11].

Vor solchem kirchengeschichtlich-geographischen Hintergrund darf man wohl davon ausgehen, dass auch der 1590 in der Dillinger Offizin von Johannes Mayer, Sohn des ersten Dillinger Druckers Sebaldus Mayer, erschienene *Hymnus de gloria paradisi* von Annibale Stabile[12] von den Tridentinischen Bestimmungen zur Musik beeinflusst war. Diese Sichtweise wird durch einige biographische Details bekräftigt[13]. Stabile wirkte in den Jahren 1578[14]-1590 als Kapellmeister am 1552 von Kardinal Otto mitbegründeten, im Geiste des Tridentinums intensiv mit Musik befassten jesuitischen Collegium Germanicum in Rom und war in mehrfacher Hinsicht mit dem für die Durchsetzung der Konzilsideen besonders wichtigen Giovanni Pierluigi da Palestrina verbunden: Er war nach eigenen Aussagen 1555/56 dessen Schüler, gab mit ihm und anderen Komponisten 1585 eine gemeinsam komponierte Messe über eine Palestrinasche Motette *(Cantantibus organis)* und 1589 einen Sammelband mit Madrigalen heraus, war in seinen letzten Jahren in Rom (1591-1594) Maestro di Capella an S. Maria Maggiore, jener Kirche, an der Palestrina Sängerknabe und von 1561 bis etwa 1566 Kapellmeister gewesen war, und nahm an der Totenmesse am 14. Februar 1594 für seinen Lehrer teil.

---

[11] Siehe Layer, „Die Residenz- und Universitätsstadt Dillingen" (wie Anm. 2), S. 201, und Focht, „Die Musik im Umkreis der Jesuitenuniversität" (wie Anm. 7), S. 534.

[12] PL-Kj Mus. ant. pract. S 1285. Der Hymnus wurde im Jahr 2002, wohl erstmals wieder nach über 400 Jahren, vom Ensemble des Lehrstuhls für Musikwissenschaft der Universität Augsburg in Dillingen aufgeführt. Siehe dazu Marianne Danckwardt, *„Preces speciales.* Musik der Gegenreformation", in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 104 (2003), im Druck.

[13] Zu Stabiles Biographie s. Claudio Sartori, Art. „Stabile, Annibale", in: *MGG* 12, Kassel usw. 1965, Sp. 1102-1104, und Ruth I. de Ford, Art. „Stabile, Annibale", in: *NGroveD* 24, London und New York ²2001, S. 236.

[14] Diese Jahreszahl bei Thomas D. Culley SJ, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe* (= Sources and Studies for the History of the Jesuits 2), Rome und St. Louis 1970, S. 48f. Sartori, Art. „Stabile" (wie Anm. 13) gibt noch 1579 als Datum an (Sp. 1103).

Am 15. September 1562 formulierte das Konzil die Vorschrift „Quae vero rithmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceatur."[15] Dem entspricht Stabiles Komposition insofern, als sie – textlich – auf einem Hymnus basiert: dem Hymnus *De gloria paradisi* von Petrus Damiani (988-1072)[16]. Möglicherweise traf dieser Text aufgrund der den Tridentinischen Zielen verwandten Lebensideale Petrus Damianis – asketischer Lebenswandel, missionarische Tätigkeit für die päpstliche Kurie, Eintreten für die gregorianischen Reformen – in nachtridentinischer Zeit und in jesuitischen Kreisen auf besondere Akzeptanz. Allerdings ist die Gattungsbezeichnung „Hymnus" nicht im Sinne einer funktionalen Festlegung auf eine liturgische Verwendung im Stundengebet zu verstehen, sondern lässt sich als Charakterisierung einerseits der einfachen strophischen Form des Textes und andererseits der inhaltlichen Orientierung deuten: War der Hymnus in seinen Anfängen ein kultischer Anrufungs- und Preisgesang auf die Gottheit(en), so wird hier mit farbigen Bildern ein Lobgesang auf das Paradies angestimmt[17].

Annibale Stabile hat sich jedoch nicht nur bei der Textwahl, sondern auch bei der Vertonung dieses Textes[18] – dessen zwanzig Strophen er in vier musikalisch gleiche Blöcke von je fünf Strophen geteilt hat – von den Konzilsbestimmungen leiten lassen: Die zweite der am 15. September 1562 vom Konzil festgehaltenen Forderungen, „Tota autem haec modis musicis psallendi ratio ... erit componenda, ... ut verba ab omnibus percipi possint ..."[19], findet ihren Niederschlag in einer überwiegend syllabischen und gemeinsam erfolgenden Deklamation des Textes. Da zudem strikt die Folge betonte – unbetonte Silbe entweder mit gleich

---

[15] „Wenn in den Messen Mensuralgesang und Orgelmusik aufgeführt werden, so dürfen diese mit nichts Profanem, sondern nur mit Hymnen und geistlichen Weisen durchsetzt sein. ..." (Zitat und Übersetzung bei Hermann Beck, „Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik", in: *KmJb* 48 [1964], S. 108-117, hier S. 108 mit Anm. 3).

[16] Die im Anhang gegebene Textversion entspricht hinsichtlich der Orthographie dem Dillinger Druck von 1590 und hinsichtlich der Interpunktion der Fassung des Hymnus in: *Analecta hymnica medii aevi*, hrsg. von Guido Maria Dreves u.a., Leipzig 1886ff., Bd. 48, Leipzig 1905, S. 66f.

[17] Der Hymnus bildet bei Petrus Damiani den Abschluss eines in mehreren Quellen (s. ebd., S. 63) überlieferten Hymnenzyklus. Die vier Hymnen – deren drei erste „De die mortis" (ebd., S. 62f.), „De extremo iudicio" (ebd., S. 64f.) und „De poenis inferni" (ebd., S. 65f.) überschrieben sind und den Tod bzw. die Wege der menschlichen Seele nach dem Tode schildern – haben gleiche formale Anlage.

[18] Siehe die Edition von Eckhard Böhringer (im vorliegenden Band S. 187-228).

[19] „Die ganze Gestaltung der Formen des musikalischen Gesanges [soll] ... so beschaffen sein, daß die Worte von allen verstanden werden können ..." (Zitat und Übersetzung bei Beck, „Das Konzil von Trient" [wie Anm. 15], S. 108 mit Anm. 3).

langen Notenwerten oder mit einer Abfolge lang – kurz gekoppelt ist und in mehr als vier Fünftel aller Fälle in der Oberstimme die Folge von betonter und unbetonter Silbe auf absteigender oder repetierender Tonfolge erklingt, ist Textverständlichkeit in höchstem Maße gewährleistet. Dies ist in anderen Kompositionen von Stabile keineswegs der Fall. Stabiles sonstiger Kompositionsstil ist zwar ganz an dem Palestrinas orientiert, nimmt jedoch im Wesentlichen dessen kontrapunktisch-imitatorische, einer guten Textverständlichkeit eher hinderliche Satztechnik[20] zum Vorbild: In den von Stabile komponierten Teilen aus der Messe *Cantantibus organis*[21] (Kyrie I, aus dem Credo der Teil „Crucifixus" bis „... secundum scripturas") deklamieren die Stimmen nur gelegentlich miteinander – wogegen etwa der dreichörige Credo-Teil „Et in spiritum sanctum ..." von Ruggero Giovannelli stark vom gemeinsamen Textvortrag aller Stimmen lebt –, und auch die vier- bis sechsstimmige *Missa un gay bergier* und die fünfstimmige *Missa vestiva i colli*[22] sind auffällig kontrapunktisch gearbeitet. In der achtstimmigen generalbassbegleiteten Motette *Nos autem gloriari* (Rom 1607)[23] ist der Text zwar sehr profiliert und mit großen rhythmischen Gegensätzen deklamiert, doch ergeben sich trotz der Doppelchörigkeit, die ja generell zu blockhaftem Satz tendiert, verhältnismäßig oft (in etwa zwei Dritteln der Komposition) hinsichtlich der Deklamation zumindest kleine Verschiebungen zwischen den Stimmen. Selbst in der weltlichen Musik Annibale Stabiles – eingesehen wurden die 1581 in Venedig erschienenen *Madrigali a cinque voci di Gio. Maria Nanino et di Annibal Stabile*[24] und das 1585 ebenfalls in Venedig gedruckte dritte Madrigalbuch[25] – zeigen sich reiche Imitatorik und kontrapunktische Stimmführung.

Stabiles Hymnenkomposition stellt also unter seinen eigenen Kompositionen eine Ausnahme dar. Das gemeinsame Deklamieren von Text unter rhythmischer und melodischer Berücksichtigung der Textbetonungen war freilich bei anderen Komponisten geistlicher Musik, auch schon vor dem und während des Tridenti-

---

[20] Auch kontrapunktisch gearbeitete Mehrstimmigkeit lässt sich über einen gewissen Kunstgriff als konzilskonform – im Sinne der geforderten Bindung an einstimmigen liturgischen Gesang – deuten: Sie muss nur so gesungen werden, als sei sie gregorianischer Choral. Siehe dazu Franz Körndle, „Was wusste Hoffmann? Neues zur altbekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient", in: *KmJb* 83 (1999), S. 65-90, hier S. 73.

[21] Hrsg. von Raphael Casimiri (= Monumenta Polyphonicae Italicae 1), Roma 1930.

[22] Die beiden Messen, die sich in einer insgesamt sieben Messen enthaltenden Warschauer Handschrift aus der Zeit 1596-1604 befinden, sind ediert als: Annibale Stabile, *Msze Królewskie*, hrsg. von Tadeusz Maciejewski, Instytut Wydawniczy Pax 1979.

[23] Hrsg. von Salvatore Villani (= Musica Sacra 22), Bologna 1999.

[24] D-Mbs (Signatur 4 Mus.pr. 189#Beibd. 10).

[25] D-Mbs (Signatur 4 Mus.pr. 50#Beibd. 18).

nums, nicht unbekannt; als einige wenige besonders markante Beispiele seien genannt der Schlußabschnitt „O mater dei ..." aus Josquin Desprez' berühmter Motette *Ave Maria, Gratia plena*[26], mehrere Passagen des Psalms 138 *Domine probasti me* aus den *Psalmi vesperales* 1550 von Adrian Willaert[27] und die das ganze 16. Jahrhundert hindurch gepflegten Falsobordoni[28]. Besonders charakteristisch ist diese Satzweise für den protestantischen und reformierten Bereich: exemplarisch zeigen das der Satz *Nu freut euch, lieben Christen gmein* aus dem *Geistlich Gesangbüchlein* (Wittenberg 1524) von Johann Walter[29] und die meisten Sätze der 1564/65 erschienenen einfachsten Version des Hugenottenpsalters von Claude Goudimel[30]. Im weltlichen Bereich waren solche Erscheinungen wohl noch stärker verbreitet; als Beispiel für die Gattung der lateinischen Oden sei auf die *Varia carminum genera* Ludwig Senfls (Nürnberg 1534)[31], als Beispiel für das frühe Madrigal auf einige Partien des Madrigals *Ancidetemi pur, grievi martiri* aus dem ersten Madrigalbuch von Jacob Arcadelt (Venedig 1539)[32] und als Beispiel für den deutschen Liedsatz auf Heinrich Isaacs *Isbruck, ich muss dich lassen* (Nürnberg 1539)[33] verwiesen. Zunehmend finden sich im späteren 16. Jahrhundert Kompositionen in solcher Satzart. Die ohne Ausnahme gemeinsam deklamierenden und damit die Kritik eines Vincenzo Galilei (*Dialogo* ...

---

[26] Werken van Josquin des Prés: *Motetten* Bd. 1, hrsg. von Albert Smijers, Amsterdam und Leipzig [1923], Nachdruck 1969, S. 1ff.

[27] Adrian Willaert, Opera omnia Bd. 8: *Psalmi Vesperales 1550*, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg (= CMM 3/8), American Institute of Musicology 1972, S. 140ff.

[28] Die zehn Hymnen von Apt, darunter insbesondere der die einstimmige Ausgangsmelodie in der Oberstimme bringende Hymnus *Ihesu nostra redemcio* – Amédée Gastoué, *Le Manuscrit de Musique du Trésor d'Apt (XIV^e-XV^e Siècle)*, Paris 1936, S. 63 – neigen stark zu gemeinsamer Deklamation, lassen jedoch eine Bindung des musikalischen Rhythmus an Textbetonungen bzw. Silbenlängen nicht erkennen.

[29] Johann Walter, Sämtliche Werke Bd. 3: *Lieder und Motetten, die nur 1524, 1525 und 1544 im Wittenbergischen Gesangbüchlein enthalten oder in Handschriften und Drucken verstreut sind*, hrsg. von Otto Schröder und Max Schneider, Kassel usw. 1955, S. 1.

[30] Claude Goudimel, Oeuvres complètes Bd. 9: *Les 150 Psaumes d'après les Éditions de 1564 et 1565*, hrsg. von Henri Gagnebin, Rudolf Häusler und Eleanor Lawry (= Gesamtausgaben des Institute of Mediaeval Music III/9), New York und Basel 1967.

[31] Ludwig Senfl, Sämtliche Werke Bd. 6: *A. Deutsche Lieder; B. Italienische, französische und lateinische Lieder und Gesänge; C. Lateinische Oden*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Wolfenbüttel und Zürich 1961.

[32] Jacob Arcadelt, Opera omnia Bd. 2: *Madrigali, Libro primo*, hrsg. von Albert Seay (= CMM 31/2), American Institute of Musicology 1970, S. 9ff.

[33] Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, hrsg. von Johannes Wolf (= DTÖ 28, Jahrgang 14/1), Graz 1907, S. 15.

della musica antica et della moderna, Florenz 1581) an der verworrenen Stimmführung der kontrapunktischen Musik weitestgehend berücksichtigenden *Chori in Musica della Tragedia di Edippo Tiranno* von Andrea Gabrieli (Venedig 1588)[34] lassen dann unübersehbar erkennen, dass solch akkordisches Deklamieren als Vorstufe der monodischen Musik – deren Hauptanliegen sich mit der Formulierung Claudio Monteverdis, dass „l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva"[35], umreißen lässt – angesehen werden muss. Dass sich nun auch gerade in jener geistlichen Musik, deren Komponisten der Forderung des Konzils nach Textverständlichkeit besonders gewissenhaft nachzukommen versuchten, häufig blockhaft deklamierende Partien finden – zum Beispiel in den *Preces speciales* von de Kerle oder in den liturgischen Kompositionen etwa eines Giovanni Pierluigi da Palestrina (wohl nicht zufällig besonders ausgiebig in *Gloria* und *Credo* der legendenumwobenen *Missa Papae Marcelli* [1562/63][36], gelegentlich auch in Offiziumsvertonungen[37]) und eines Orlando di Lasso –, belegt aufs Eindrücklichste, dass das Konzil letztendlich nicht die Absicht hatte, eine eigene, sich von der kompositorischen Entwicklung lossagende Kirchenmusik zu etablieren, sondern nur versuchte, Missstände in der zeitgenössischen liturgischen Musik wie das Überhandnehmen von Weltlichem und die schlechte Textverständlichkeit zu beheben.

Der Hymnus Annibale Stabiles folgte also, indem er der Forderung des Konzils nach guter Textverständlichkeit nachkam, gleichzeitig den kompositorischen Tendenzen der Zeit hin zum akkordischen Satz, zum Generalbasssatz. Allerdings kommt ihm nicht nur innerhalb des Schaffens von Stabile, sondern auch innerhalb der deklamatorisch angelegten Musik anderer Komponisten eine gewisse

---

[34] Edition in: *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, hrsg. von Leo Schrade, Paris 1960, S. 161-246.

[35] *Dichiaratione* des Bruders Giulio Cesare in der Ausgabe der *Scherzi musicali* 1607, wiedergegeben in: *Claudio Monteverdi. Lettere, dediche e prefazioni*, hrsg. von Domenico de' Paoli, Rom 1973, S. 369 (zitiert nach: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* [Große Komponisten und ihre Zeit], Laaber ²1993, S. 62).

[36] Siehe dazu auch die Ausführungen von Körndle, „Was wusste Hoffmann" (wie Anm. 20), S. 75f. und 79.

[37] Z.B. Pierluigi da Palestrina's Werke Bd. 8: *Hymnen*, hrsg. von Franz Espagne, Leipzig 1878: *Laus, honor, virtus* (S. 125f.), *Quaesumus, auctor omnium* (S. 104f.). Häufig findet sich akkordischer Satz in Responsorien: s. z.B. *Dritter Nachtrag zur Gesammtausgabe der Werke von Pierluigi da Palestrina*, hrsg. von Franz Xaver Haberl (= Gesamtausgabe Bd. 32), Leipzig 1892, S. 49, 93, 98, 99, 100, 105, 114, 115. Auch das *Miserere mei Deus* (ebd., S. 68ff.) verläuft bis auf kleinere Paenultimamelismen, in denen sich auch die Deklamation der Stimmen geringfügig gegeneinander verschiebt, homorhythmisch.

Sonderstellung zu, ist doch die Musik bei Stabile ganz und gar nicht Dienerin der Sprache, sondern entfaltet ein erstaunliches musikalisches Eigenleben. Die Einteilung der Komposition in vier Großteile à fünf Partes, die gleichen musikalischen Ablauf haben, steht einer Berücksichtigung der jeweils konkreten Textstelle (also etwa einer Abstufung der Worte hinsichtlich ihrer Wichtigkeit, einer die grammatikalische Struktur berücksichtigenden Gliederung usw.) häufig im Wege; sie dient allein einer ausgewogenen Tektonik des Ganzen. Die Zusammengehörigkeit von je fünf Strophen wird durch die Rahmenfunktion der beiden Textwiederholungen (in der Prima pars werden vier Silben des dritten Verses, in der Quinta pars die erste Hälfte des zweiten Verses wiederholt) und durch eine Art Steigerung auf die Quinta pars hin gewährleistet. Diese Steigerung vollzieht sich auf den unterschiedlichsten Ebenen: Tertia und Quarta pars werden teilweise in der Stimmenzahl reduziert, um die Vollstimmigkeit der Quinta pars besser hervortreten zu lassen; ab der Tertia pars treten zunächst kleinere Melismen auf (III/2, IV/3, V/2), bevor im letzten Halbvers der Quinta pars drei der Stimmen in Semiminimenabstand imitatorisch mit auffälligen Melismen einsetzen; nur in der Quarta und Quinta pars ergeben sich zwischen den Stimmen Verschiebungen in der Textdeklamation (IV/1 zweite Hälfte, IV/2 erste Hälfte, IV/3, V/2 zweite Hälfte, V/3 zweite Hälfte), deren letzte mit dem melismatisch-imitatorischen Höhepunkt der Quinta pars gekoppelt sind.

Doch auch auf den untergeordneten Ebenen Strophe und Vers bestimmen rein musikalische Kriterien die Komposition. Die dem Text zugrunde liegende Balladenstrophe umfasst regelmäßig drei (meist reimende) Verse; doch da in allen Strophen der Vertonung der jeweils letzte Vers wiederholt wird, ergeben sich in jeder Strophe vier Abschnitte – eine Zahl, die sich, zumal durch die zwanzigfache Wiederholung, dem Hörer als besonders fasslich und gerundet einprägt. Die einzelnen Verse der Balladenstrophe bestehen durchgängig aus 15 Silben mit trochäischem Versmaß; durch die regelmäßige Binnenzäsur nach der achten Silbe ergibt sich ein Versmetrum, das sich für eine Umsetzung in liedhaft strukturierte Musik besonders gut eignet, da sich die beiden Halbverse aufgrund der unterschiedlichen Endung – paroxytone Endung an der Binnenzäsur, oxytone am Ende – wie „Aufstellung" und „Antwort" aufeinander beziehen. Dies nun ist in der Vertonung in hohem Maße berücksichtigt. Der Schluss der Verse ist stets, der Binnenschluss fast immer mit einem musikalischen Einschnitt verbunden, so dass sich fast durchgängig etwa gleich lange, je paarig aufeinander bezogene musikalische Gliederungseinheiten ergeben – mit acht Halbversen in jeder Strophe eine sehr liedhafte Struktur bildend. Die einzelnen Verse führen auf die immer gelängte letzte Silbe stets mit einer überwiegend auf Klangrepetition eingesetzten, stark formbildenden Punktierung hin (die erst vom Ende der Tertia pars ab, etwa durch Vorhaltsbildungen, in einzelnen Stimmen geringfügig gestört sein

kann); auch die meist gelängte letzte Betonung der ersten Vershälften wird in der Mehrzahl der Fälle über einige raschere Notenwerte angesteuert. Die einzelnen Halbverse beginnen vielfach mit längerem Notenwert, oft mit einer Punktierung; der Strophenbeginn ist gar in vier der fünf Strophen (I, III, IV und V) mit einer auf repetiertem Klang eingesetzten Punktierung gleich gestaltet. Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhalt schaffenden Konstanten in Gliederung und Rhythmisierung entfalten sich sehr lebendige, von keinem Taktschema oder Metrum gezügelte und dennoch stets von den Trochäen des Textes geprägte Rhythmen: Es wechseln sich Punktierungen (Minima – Semiminima oder Semiminima – Fusa), Folgen von zwei gleichen Notenwerten (Minimen oder Semiminimen) und zu Dreierbildungen führende Folgen von Länge und Kürze (Semibrevis – Minima oder Minima – Semiminima) einander ab; Dreiergruppierungen von Minima und Semiminima finden sich in der Prima pars (im Innern von Vers 2 und in der ersten Hälfte von Vers 3) und in der Quinta pars (in der zweiten Hälfte von Vers 1 und – vor einer Hemiole – bei der Textwiederholung in Vers 2). In der Quinta pars wird – die bereits angesprochene Höhepunktbildung unterstützend – in der letzten Zeile die Binnenzäsur ignoriert, indem eine unerwartet lange Folge von Semiminimen auf den erst zu Beginn der zweiten Vershälfte, gleichsam „verspätet", eintretenden Rhythmus Minima – Semiminima hinführt. Mit der Textgliederung der fünften Strophe ist diese Abweichung gut verträglich; in den übrigen zur Quinta pars gesungenen Strophen ergeben sich jedoch mehr oder minder große Probleme bei der Zuordnung von Text und Musik. Die einzige regelmäßig gebaute Strophe ist die mit Proportio-tripla-Angabe versehene Secunda pars, die vor einer hemiolischen Schlussbildung in den zweiten Vershälften durchgängig Dreier in den ersten Vershälften bringt.

Die von der sonstigen deklamatorisch angelegten geistlichen und auch weltlichen Musik abweichende Gestalt der Hymnuskomposition ergibt sich vor allem durch die andersartige Textvorlage. Häufigste Ausgangsbasis für das Komponieren im 16. Jahrhundert sind Prosatexte (z.B. in den oben erwähnten Kompositionen von Josquin und Willaert), antike Versmaße aufgreifende metrische lateinische Dichtung (z.B. in den Oden Senfls) oder silbenzählende Dichtung – im Italienischen mit einem Wechsel von Settenari und Endecasillabi (z.B. in dem erwähnten Madrigal Arcadelts, in den Ödipus-Chören Gabrielis), im Französischen meist mit dem traditionellen Versmaß des Zehnsilblers (z.B. in Goudimels Vertonungen der Marot-Bèzeschen Psalmenübersetzungen) –, in denen die drei wichtigen Kennzeichen des von Stabile vertonten Hymnus, die gleiche Länge der Phrasen, die Bezugnahme der Verse und Halbverse aufeinander und das durchgängige regelmäßige Versmetrum, fehlen oder zumindest nicht gemeinsam auftreten. Man muss in der Musikgeschichte weiter zurückgehen, um Vertonungen zu finden, die auf Texten mit einer dem Hymnus *De gloria paradisi* vergleichba-

ren regelmäßigen Struktur basieren und dieser Struktur zumindest partiell auch folgen. Aus dem einstimmigen Bereich wäre als Beispiel metrischer Dichtung der ambrosianische Hymnus mit seinen aus je vier achtsilbigen jambischen Zeilen bestehenden Strophen, aber auch etwa der zwar ohne Assonanz oder Reim, aber im Versmaß der Balladenstrophe geschriebene Hymnus *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* des Venantius Fortunatus (gestorben 610) und als Beispiel der seit dem 11. Jahrhundert verbreiteten rhythmischen Dichtung etwa der ebenfalls aus Balladenstrophen bestehende Hymnus *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* des 1274 gestorbenen Thomas von Aquin zu erwähnen. Innerhalb der den Text gemeinsam vortragenden Gattungen des mehrstimmigen Bereichs sind es aquitanische Versus und Notre-Dame-Conductus, die häufig von regelmäßig gebauter rhythmischer Dichtung ausgehen. Sowohl in Ein- wie auch in Mehrstimmigkeit entstanden durch syllabische oder nahezu syllabische Vertonung solcher regelmäßig angelegter Texte auf Entsprechungen basierende Gebilde, deren liedhafte Struktur durch einen mit dem Versmaß pulsierenden Rhythmus – der sich wohl auch dann, wenn die Musik nicht rhythmisch notiert war, in der Aufführung einstellte – noch an Eingängigkeit gewann. Doch in all den genannten Fällen konnte aus dem regelmäßigen Versschema nur ein Wechsel von langen und kurzen Notenwerten resultieren, denn rhythmische Differenzierungsmöglichkeiten, die nötig sind, um größere musikalische Zusammenhänge herzustellen, waren erst gegeben, als im 14. Jahrhundert ein großes Spektrum an unterschiedlichen Notenwerten zur Verfügung stand und neben der perfekten Teilung der Notenwerte auch die imperfekte Teilung möglich war. Doch zu dieser Zeit spielte das gemeinsame musikalische Deklamieren keine Rolle mehr. Erst mit der Odenkomposition trat der homorhythmische Vortrag lateinischen gedichteten Textes wieder in den Vordergrund, doch musste diesen Vertonungen das rhythmische Schwingen fehlen, da man ja gerade beabsichtigte, bei der Übertragung des metrischen Textes in musikalischen Rhythmus die komplizierten Versfüße unangetastet zu lassen. Insofern dürfte die Komposition Stabiles wohl einen der ersten (und letzten) Versuche des 16. Jahrhunderts darstellen, rhythmische lateinische Dichtung mit den Mitteln einer ausdifferenzierten Rhythmik in Musik umzusetzen. – Außer im Lateinischen kennt man das regelmäßige Pulsieren des Textes zwischen Hebungen und Senkungen nur in der deutschen Sprache, und tatsächlich sind einige der ab 1524 erschienenen Liedsätze Johann Walters[38] oder etwa die 1586 gedruckten Sätze Lucas Osianders[39] der

[38] Siehe Anm. 29.

[39] *Das erste evangelische Chorbuch (Osiander, 1586)*, hrsg. von Friedrich Zelle (= Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Zehnten Realschule zu Berlin. Ostern 1903), Berlin 1903.

Komposition Stabiles noch am ehesten vergleichbar. Doch ergeben sich auch da beträchtliche Unterschiede. Von den deutschen Liedtexten weisen nicht allzu viele eine regelmäßige Anlage auf; ein mehrfach vorkommendes regelmäßiges Schema mit sich aufeinander beziehenden Acht- und Siebensilblern wie in *O Herr wer wirdt sein wonung han*[40] hat aufgrund jambischer Zeilenanfänge und dadurch weiblich schließender Siebensilbler weniger Schärfe als die trochäisch beginnenden und männlich endenden Fünfzehnsilbler des *Hymnus de gloria paradisi*. Vor allem aber sind die deutschen Texte rhythmisch weit zurückhaltender – ohne Fusen und mit nur wenigen, nicht als Silbenträger fungierenden Semiminimen, mit nur seltenen und noch seltener in allen Stimmen gemeinsam auftretenden Punktierungen – vertont als der Hymnus bei Stabile. Einige wenige Texte sind mit einem regelmäßigen Wechsel von musikalischen Längen und Kürzen verbunden[41] und ähneln damit der Secunda pars aus Stabiles Hymnus; ansonsten aber finden sich in die geraden Rhythmen eingeschobene Dreiergruppierungen sehr selten – in *Ein veste Burg ist unser Gott*[42] wohl am auffälligsten, in *Herr Christ der einig Gottes Sohn*[43] hingegen sogar vielfach gegen das Textmetrum laufend. Der gravierendste Unterschied zwischen den homorhythmischen protestantischen Liedsätzen und dem *Hymnus de gloria paradisi* ergibt sich jedoch dadurch, dass die Liedsätze an einen im Discantus liegenden Cantus firmus gebunden sind, der Discantus des *Hymnus de gloria paradisi*, der zweifelsohne die melodische Führung hat, aber – von der Secunda pars abgesehen – ganz und gar keine Cantus-firmus-Qualitäten besitzt: Häufige Repetitionen und ein meist am Beginn von Halbversen auftretendes häufiges Ansetzen mit f^2 – nach einem Sprung von unten und von einer Abwärtsbewegung gefolgt (I/1, I/2, III/2, III/3, IV/1, IV/3, V/3) – übernehmen vielmehr die Aufgabe, Zusammenhalt zwischen den Strophen herzustellen. Das immer wieder auftretende f^2 bereitet zudem intensiv den Hochton g^2 vor, der in III/2, V/1 und V/2 schon anklingt und schließlich in dem großen abschließenden Melisma (V/3) auffälligst präsentiert wird. So wirkt also auch die melodische Struktur mit, auf große Entfernung Zusammenhang entstehen zu lassen.

---

[40] Ebd., Nr. 29, S. 12.

[41] Etwa der schon erwähnte Satz *Nu freut euch, lieben Christen gmein* bei Walter (s. Anm. 29) oder das von jeher mit Dreierrhythmus auftretende *In dulci jubilo* (Osiander [wie Anm. 39], Nr. 6, S. 3).

[42] Osiander (wie Anm. 39), Nr. 33, S. 14; das Lied in gleicher Rhythmisierung in stärker kontrapunktischem Satz bei Walter (wie Anm. 29), S. 66.

[43] Osiander (wie Anm. 39), Nr. 47, S. 19; das Lied in gleicher Rhythmisierung in stärker kontrapunktischem Satz bei Johann Walter, Sämtliche Werke Bd. 1: *Geistliches Gesangbüchlein Wittenberg 1551. Erster Teil: Deutsche Gesänge*, hrsg. von Otto Schröder, Kassel und Basel 1953, S. 24.

Der fünfstrophige Aufbau der vier Großteile, der deutliche Abschluss aller Strophen durch die Wiederholung des jeweils letzten Verses und die Zusammensetzung der Verse aus aufeinander Bezug nehmenden Halbversen haben indes in Stabiles Komposition noch weitere Entsprechungen: in der klanglichen Anlage. Durch das Setzen eines F-Klanges sowohl als Anfangs- als auch als durch vollständige Kadenz erreichten Schlussklang werden der erste Vers der Prima pars und der letzte Vers der Quinta pars aufeinander bezogen und dadurch einmal mehr als Rahmen definiert; ansonsten tritt dieses klangliche Phänomen, allerdings nicht mit vollständigen, sondern nur mit authentischen Kadenzen am Versende, nur noch in der die Mitte bildenden Tertia pars auf – hier allerdings, als sei eine erneute Stabilisierung vonnöten, in allen drei Versen. Viele der dazwischenliegenden Versschlüsse driften klanglich tatsächlich in fremdes Terrain ab: Authentische Kadenzen nach C (I/2 und 3, II/2, IV/1 und 3) und einmal auch nach D (II/1) und im ersten Vers der Quinta pars gar eine Sekundfall„kadenz" nach G schaffen Spannung. Die Binnenzäsuren der Verse, deren Zielklang mit einer einzigen Ausnahme (III/2) auf unbetonter Silbe eintritt und damit dem Zielklang an den Versenden untergeordnet ist, sind klanglich noch vielfältiger gestaltet. Hier finden sich neben authentischen Kadenzen nach C, g und d und einigen Sekundfallkadenzen nach F überwiegend plagale Kadenzen, unter anderem auch nach B. Vor allem in den die Strophen abschließenden Versen werden erste und zweite Vershälfte klanglich auch enger miteinander verbunden (Quintverhältnis der Klänge in der Mitte von I/3, „Halbschluss" in der Mitte von III/3). Klangliche Besonderheiten finden sich in der fünften Strophe und unterstreichen damit deren schon mehrfach angesprochene Höhepunktbildung: Im zweiten Vers führt auf der bereits erwähnten Textwiederholung eine sequenzartige Klangfolge – die einzige des ganzen Hymnus – vom G-C-Bereich des Versanfangs zurück in den die letzte Zeile einklammernden F-Bereich, und im dritten Vers beginnt die zweite Hälfte nicht wie sonst immer mit einem Dreiklang, sondern – in Verbindung mit der bereits erwähnten abweichenden Rhythmisierung – mit einer an die Binnenzäsur der ersten Zeile anknüpfenden Sekundfallkadenz, so dass die nachfolgende melismatisch-imitatorische Klimax, die in einer breiten und mit Vorhalten ausgeschmückten Kadenz zusammengefasst wird, besser abgesetzt und herausgehoben ist. Auch die klanglichen Vorgänge des Hymnus, die die von der Kompositionstechnik am Ende des 16. Jahrhunderts bereitgestellten verschiedenen Möglichkeiten des Kadenzierens voll ausnutzen, tragen also – sogar in ganz erheblichem Maße – zum Entstehen größerer Zusammenhänge bei.

Auch wenn also die Biographie und die in seinen Messen und Motetten (und andeutungsweise sogar in den Madrigalen) erkennbare Kompositionsweise Annibale Stabile als einen den Vorstellungen des Tridentinischen Konzils verpflich-

teten und dem Vorbild Palestrinas folgenden Komponisten kennzeichnen und der Druck des *Hymnus de gloria paradisi* in Dillingen sowie die gute Textverständlichkeit der Komposition dafür sprechen, dass auch dieses Werk von den Reformideen des Konzils bestimmt war, zeigt doch die genauere Untersuchung des Stückes, dass es sich um eine kompositorische Ausnahme handelt, in der größere, tektonisch-musikalische Beziehungen im Vordergrund stehen. Als Ursache hierfür darf die Gestalt der Textvorlage, einer zu dieser Zeit in der Musik völlig ungebräuchlichen lateinischen rhythmischen und strophischen Dichtung, angesehen werden, von deren Besonderheiten sich Stabile offensichtlich zu einer Art Experiment anregen ließ. Deutlich äußern sich die formalen Strukturen der Hymnusstrophe – vor allem deren Unterteilung in Verse, die Gliederung der Verse in quasi gleich lange, aufeinander bezogene Halbverse (Acht- und Siebensilbler) und das regelmäßige Versmetrum (die konstante Abfolge von Trochäen) – im musikalischen Ablauf. Die Spannung zwischen dem festen gliederungsmäßig-rhythmischen Gerüst und der rhythmischen Freiheit im Einzelnen, der Aufbau einer Steigerung von erster bis fünfter Strophe und die Folgerichtigkeit der klanglichen Anlage haben so ausgeprägt abstrakt-musikalische Qualität, dass sich der Eindruck aufdrängt, es handele sich bei der Komposition um ein eigenständiges, oft tanzähnliche Züge annehmendes (Instrumental-)Stück. Dies ist sicher eine dem weltlichen Bereich zuzurechnende Eigenschaft der Komposition Stabiles. Dass sich in dieser Hinsicht der Hymnus den Vorstellungen des Tridentinischen Konzils vom Aussehen geistlicher Musik nicht anpasst, erweist sich aber wohl erst aus der historischen Distanz; es ist nicht anzunehmen, dass die damalige Zeit unter den Aspekten der kirchenmusikalischen Reformen Anstoß an der Komposition nahm, wurde doch auch sonst mancher Kontakt geistlicher zur weltlichen Musik toleriert, wenn er nur nicht zu offensichtlich war.

Allerdings bleibt die Frage, wo der Hymnus aufgeführt worden sein könnte; möglicherweise kam ihm eine den geistlichen Madrigalen vergleichbare Funktion zu: in paraliturgischem Rahmen der geistlichen Erbauung zu dienen[44]. Große Verbreitung hat die Komposition wohl nicht gefunden: Der Druck des Hymnus ist heute nur noch in einem einzigen, vermutlich von Stabile 1595, kurz vor seinem Tod, nach Krakau mitgebrachten Exemplar erhalten; selbst die Dillinger Bibliothek besaß – wie der Katalog von 1594 beweist – kein Exemplar der Komposition[45].

---

[44] Zum Aufführungskontext der geistlichen Madrigale s. Suzanne G. Cusick/Noel O'Regan, Art. „Madrigale spirituale", in: *NGroveD* 15, London und New York ^{2}2001, S. 572-573, hier S. 572.

[45] Siehe Focht, „Die Musik im Umkreis der Jesuitenuniversität" (wie Anm. 7), S. 553f.