Preces speciales. Musik der Gegenreformation[1]

Von Marianne Danckwardt

Bis ins 13. Jahrhundert nahm man im Bereich der liturgisch verwendeten Musik Neuerungen nur dort vor, wo sie auf Überliefertem aufbauten, letztlich nur Schmuck von Altehrwürdigem waren. Verstand man die Gregorianik, also den einstimmigen liturgischen Gesang, als Ausschmückung der Bibeltexte, so sah man sowohl die textlichen oder musikalischen Einschübe in den gregorianischen Choral – sogenannte Tropen – als auch die auf gregorianischen Chorälen aufgebaute Mehrstimmigkeit als Auszierung der einstimmigen Gesänge an. Doch ein Überhandnehmen des Tropierens und die wachsende satztechnische Komplexität der Mehrstimmigkeit hatten zur Folge, daß im Laufe der Zeit die liturgischen Bezüge der Musik in den Hintergrund zu treten begannen. Schon 1324/25 versuchte Papst Johannes XXII., mit einer Bulle das Vordringen sich verselbständigender Kompositionstechniken zu stoppen; neben gregorianischer Einstimmigkeit wollte er für die Kirche nur jene Mehrstimmigkeit erlauben, die den Choral noch als Grundlage erkennen läßt. Doch diesen Bestimmungen war nur geringer Erfolg beschieden. Einerseits breitete sich in der Folgezeit in der kirchlichen Mehrstimmigkeit Weltliches immer mehr aus – man verzichtete auf die Einarbeitung gregorianischer Melodien, verwendete die gleichen Rhythmen und Satztechniken wie in der sich nun rasch entwickelnden weltlichen Musik, textierte weltliche Musik geistlich um (so genannte Kontrafakturen), schrieb

1 Unter diesem Titel veranstaltete das Ensemble des Lehrstuhls für Musikwissenschaft der Universität Augsburg, initiiert und finanziert vom Historischen Verein, von den Freunden der Studienkirche und von der Volkshochschule Dillingen, am 12. Juli 2002 in der Studienkirche Dillingen ein Gesprächskonzert, in dem von Jacobus de Kerle die Fürbitten I und IV aus den *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu*, von Annibale Stabile der *Hymnus de gloria paradisi* und von Giovanni Pierluigi da Palestrina *Kyrie* und *Gloria* aus der *Missa Papae Marcelli* aufgeführt wurden. Der folgende Text gibt die Einführungen zu den Werken wieder. Im Anhang finden sich einige Auszüge aus dem Programmheft des Konzerts, auf die durch die Fußnoten verwiesen wird. Auf die Einfügung weiterer Fußnoten wurde verzichtet, um den Charakter des Textes nicht zu verändern; jedoch wurde dem Beitrag ein Literaturverzeichnis angefügt.

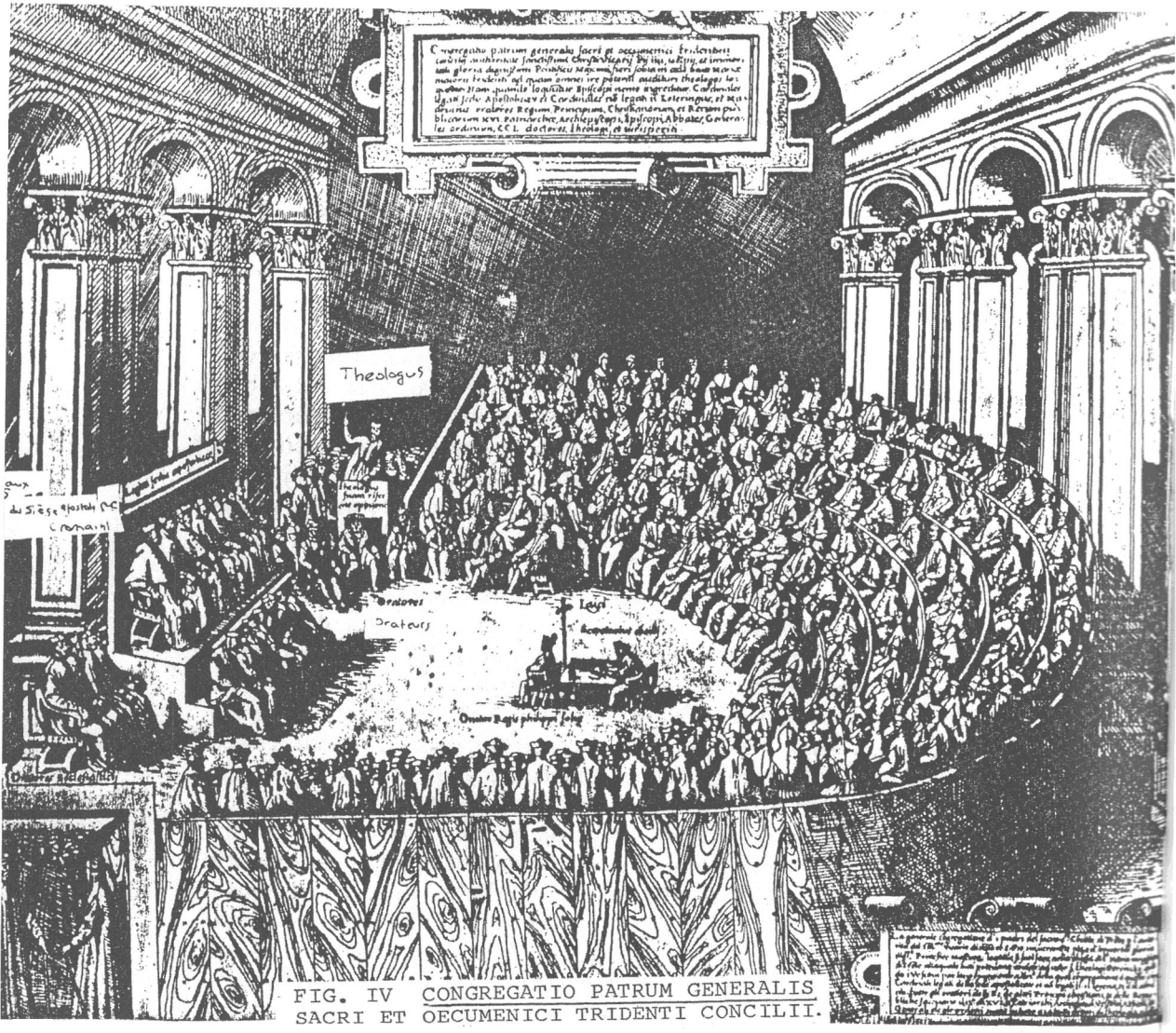

FIG. IV CONGREGATIO PATRUM GENERALIS
SACRI ET OECUMENICI TRIDENTI CONCILII.

Abbildung 1
Das Konzil von Trient

Messen über weltliche einstimmige und mehrstimmige Vorlagen, spielte sogar Tänze auf der Orgel –, andererseits büßten die den Kompositionen zugrundeliegenden liturgischen Texte durch textliche Erweiterungen sowohl im Nacheinander als auch in der Gleichzeitigkeit, durch extrem kontrapunktische Schreibweise, durch schlampige Zuordnung von Wort und Musik in Komposition und Aufführung und durch von den Sängern angebrachte Verzierungen zunehmend ihre Verständlichkeit ein. Seit langem hatte man also Grund, über den Zustand der Kirchenmusik zu klagen, und so war es Zielsetzung des Konzils von Trient, nicht nur kirchenrechtliche und liturgische Reformen in Gang zu bringen, sondern sich auch der Musik zu widmen. Nach dessen von der Mehrheit, insbesondere den spanischen Konzilsvätern, dem Kaiser und anderen weltlichen Herrschenden, abgelehnten Bestrebungen, die Mehrstimmigkeit ganz aus der Kirche zu verbannen – denn man hätte damit schließlich auch den eigenen Sängerkapellen den Todesstoß versetzt –, ging es schließlich darum, die Mißstände, die sich gegenüber den Vorschriften der noch immer gültigen Bulle von Johannes XXII. eingestellt hatten, zu beseitigen. Im September 1562 formulierte das Konzil die für nötig gehaltenen Einschränkungen für die Mehrstimmigkeit überraschend unscharf: nichts Profanes solle in Vokal- und Orgelmusik Platz haben, einstimmiger Ausgangspunkt sollten nur geistliche Melodien sein, gute Textverständlichkeit sei anzustreben. In einer späteren Erklärung wurde sogar nur kurz und bündig Laszives und Unreines verboten, und schließlich, am Ende des Konzils, hielt man es für ausreichend, eine weichliche, subjektiv getönte Musik abzulehnen.[2] Der Augsburger Fürstbischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg,[3] Teilnehmer des Konzils und so sachverständig auf dem Gebiet der Musik, daß ihm die größten Musiktheoretiker und Komponisten der Zeit Werke widmeten, hatte 1561 den mit ihm befreundeten und später auch in seinen Diensten stehenden Komponisten Jacobus de Kerle[4] beauftragt, einige Stücke für die Gebetsstunden des Konzils zu schreiben: die *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu,* die besonderen Gebete für den heilsamen Aus-

2 Einige Ausschnitte aus den Beschlüssen des Konzils im Anhang S. 143 f.
3 Kurzbiographie im Anhang S. 144 ff.
4 Kurzbiographie im Anhang S. 146.

PRECES

PRO GENERALIS CONCILII SALVBRI CONtinuatione & conclusione, extirpatione hæresum & Christianorum omnium vnione, ex sacra Scriptura & Ecclesiæ usu desumptæ.

IMPRESSVM DILINGAE, PER Sebaldum Mayer.

SPECIALES PRO CONCILIO.

Responsorium.

VSciplant domine montes Ecclesiæ tuæ Pastores, & Doctores nostri, pacẽ populo tuo: & colles isti iustitiam. Saluos fac eos filios pauperum Apostolorum tuorũ. Et humilia calumniatorẽ hæreticum. Vt unanimes uno ore honorificemus te Deum & Patrem Dñi nostri Iesu Christi. versus primus. Illustra faciẽ tuam domine super seruos tuos, accende corda eorum in ædificationem Corporis tui. Repetitio. Saluos fac eos &c. vsq; Apostolorum.

Psal.71. Rom.15. Psal.30. Ephes.4.

Philip.2. rum. versus secundus. Da illis non quærere quæ sua sunt, sed quæ Iesu Christi filij tui. Precinge eos uirtute ad bellũ aduersus sathanam. Rep. Et humilia &c. uscq; Hereticũ. versus tertius. Auferab eis Domine, elationem omnem, præsumptionem, & sapientiam carnis, contentiones & æmulationes, dissensiones & inuidias. Da illis protectionem salutis tuæ. Repet. Vt unanimes. uscq; in finẽ. Gloria patri & filio & spiritui sancto. Repetatur à principio, Suscipiant &c. Kyrie eleyson. Pater noster. &c. Et ne nos inducas &c. ℣. Saluos fac seruos tuos. ℟. Deus meus sperantes in te. ℣. Redde eis lætitiam salutaris tui. ℟. Spiritu principali confirma eos. ℣. Nihil proficiat inimicus in eis. Resp.

Psal.57. Rom.11. & Gal.5.

℟. Et filius iniquitatis non apponat nocere eis. ℣. In nomine tuo salua eos. ℟. Et in uirtute tua tuere eos. Dominus uobiscum. Et cum spiritu tuo.

Oremus.

Omnipotens sempiterne Deus, cuius uirtute uniuersa fundãtur, qui facis mirabilia magna solus: pretende super famulos tuos Patres Concilij, spiritũ gratiæ salutaris, et ut in ueritate te quærant, in sanctitate inueniant, & nobis, quibus præsunt, uerbo & exemplo prosint, perpetuum eis rorem tuæ benedictionis infunde.

Oratio.

Ecclesiæ tuæ Domine preces placatus admitte, ut destructis aduersitatibus & erroribus uniuersis, secura tibi seruiat libertate: Per Dominum nostrum Iesum Christum, &c.

 Aliud

Abbildung 2
Petrus de Soto: "Preces",
Erstdruck Dillingen 1551; Titelblatt und erstes Responsorium
(Bayerische Staatsbibliothek München)

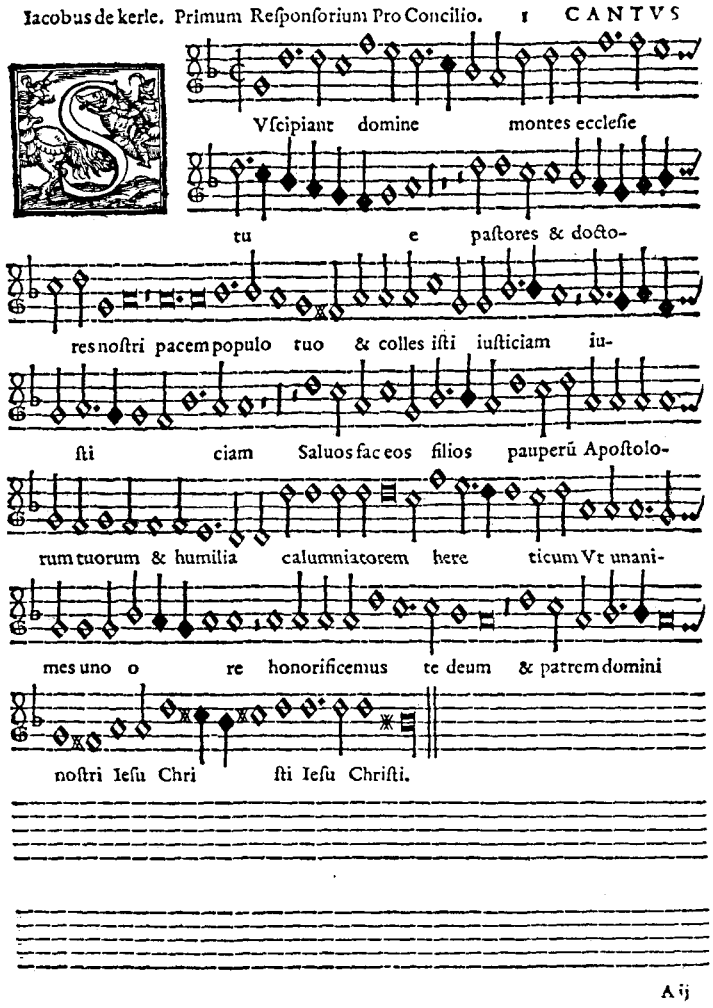

Abbildung 3
Jacobus de Kerle: "Preces speciales",
Erstdruck Venedig 1562; Beginn des Cantus
(Staats- und Stadtbibliothek Augsburg)

gang des Generalkonzils. Als textliche Basis für diese Kompositionen dienten Zusammenstellungen aus Bibeltexten – zehn an der Zahl[5] –, die der Theologe Petrus de Soto 1551 und 1558 hatte drucken lassen.

De Kerles *Preces speciales*[6] wirken vor allem aufgrund ihrer kirchentonalen Ausrichtung – die übrigens in den Gebeten I und IV hörbar unterschiedlich ist – rückwärtsgewandt; selbstverständlich sind sie in einem Kompositionsstil gehalten, der den Vorstellungen des Konzil, wie Kirchenmusik auszusehen habe, ganz entsprach:

1. Musik und Text gehen eine enge deklamatorische Bindung ein: Textbetonungen korrespondieren mit Längen oder Hochtönen in der Musik, Texteinheiten mit musikalischen Einheiten; Texteinschnitte sind häufig durch gemeinsame Zäsur aller Stimmen und durch Lagenwechsel verdeutlicht; Melismen haben nur geringe Ausdehnung; die Zuordnung des Textes zur Musik darf nicht mehr wie häufig bisher vom Sänger vorgenommen werden, sondern ist vom Komponisten vorgeschrieben.

2. Um das Textverständnis zu fördern, können sprachlich-grammatikalische Parallelitäten auch im musikalischen Satz berücksichtigt sein; so sind z.B. die Wörter „contentiones – et emulationes – dissentiones" im dritten Versus der ersten Fürbitte durch ähnliche Vertonung aufeinander bezogen.

3. Gelegentlich sind ganz speziell der Textverständlichkeit dienliche Satztechniken verwendet: gemeinsames Deklamieren in den Stimmen (häufig etwa im ersten und auch im vierten Gebet), ein Hin und Her zwischen Stimmpaaren und ein damit einhergehendes Ausdünnen und Durchsichtigmachen des Satzes (vor allem im vierten Gebet).

Die Anlage jedes einzelnen Gebets entspricht übrigens der eines Responsoriums, jenes einstimmigen Gesanges, der sich in den Stundengebeten an die Lesungen anschließt: Es folgen einander Responsorium (Chor) – Vers (Solo) – Repetenda/Repetitio [= Wiederholung eines Ausschnittes aus dem Rahmenstück] (Chor) – weitere solistische Verse und chorische Repetendae – erster Teil der kleinen Doxologie „Gloria Patri et Filio" (Solist) – Responsorium (Chor), wobei die solistischen Teile von de Kerle oft nur dreistim-

5 Die Überschriften der zehn Gebete im Anhang S. 147.
6 Text der Gebete I und IV im Anhang S. 147 ff.

mig gesetzt sind. Dann erst schließen sich die eigentlichen Preces an: ein mehrstimmiges Kyrie – in dessen Christe sich in erster und vierter Fürbitte in instrumentaler Manier kleine Abschnitte auf je tieferer Tonstufe sequenzierend wiederholen, und schließlich – ohne Musik – Vater unser und ein Gebet. Die *Preces speciales* trafen vor Ostern 1562, nur einige Wochen nach der Wiedereröffnung des Konzils, in Trient ein, wurden sogleich gesungen und erklangen von da an meist dreimal wöchentlich in den Bittgottesdiensten. Bischof Piccolomini urteilte über sie, sie seien „satis probata" (sehr trefflich), und es ist gut möglich, daß diese Kompositionen ganz wesentlich dazu beitrugen, das das Konzil sich für den Erhalt der Mehrstimmigkeit in der Kirche aussprach.

*

Ein zweiter wichtiger Komponistenname im Zusammenhang mit dem Konzil von Trient ist der von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Doch bevor zu ihm einige Anmerkungen gemacht werden, sei eines Komponisten aus seinem Umkreis gedacht: Annibale Stabile.[7] Stabile war möglicherweise – er sagt es auf jeden Fall von sich selbst – Palestrina-Schüler; er war mit Palestrina und vielen anderen an der Komposition einer Messe über eine Palestrinasche Motette und an einem 1589 erschienenen Madrigal-Sammelband beteiligt; schließlich war er bei der Totenmesse am 14.2.1594 für seinen Lehrer zugegen. Über einen unmittelbaren Kontakt Stabiles zum Tridentinischen Konzil ist nichts bekannt, doch ist sein in Dillingen gedruckter *Hymnus de gloria paradisi*[8] wohl im Kontext der in Dillingen deutlich spürbaren gegenreformatorischen Bestrebungen zu sehen. Dillingen erlebte um und nach 1550 eine Hochblüte, die eng mit dem Namen des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg verknüpft ist. Das durch Kardinal Otto 1549 gegründete, 1551 in den Status einer Universität überführte und 1563 den Jesuiten übergebene Collegium literarum war etwa auf dem Gebiet der Theologie führend; in den ersten Jahren nach der Gründung gehörte ihm der zu den herausragenden Köpfen der Gegenreformation zählende Petrus de Soto – der bereits erwähnte Verfasser der *Preces speciales* – an. Doch auch für die Musik war die Universität

7 Kurzbiographie im Anhang S. 151.
8 Text im Anhang S. 151 ff.

DISCANTVS.

ANNIBALIS STABILIS IN ALMA VRBE COLLEGII GERMANICI MVSICÆ MAGISTRI,

Hymnus quatuor vocum,

DE GLORIA PARADISI:

PETRI DAMIANI CARDINALIS OSTIENSIS, EX DictIs D. Augustini.

DILINGÆ,

Apud IOANNEM MAYER.

Anno M. D. XC.

Dillingen eine hervorragende Ausbildungsstätte. Da Kardinal Otto als Augsburger Bischof seine Residenz in Dillingen hatte, verlegte er 1564 seine private Kapelle – die er allerdings schuldenhalber ein Jahr später auflösen mußte – dorthin, und er berief 1567 die erste Regionalsynode auf deutschem Boden, die sich wie alle anderen Regionalsynoden mit der Konkretisierung, Ausweitung und Umsetzung der Tridentinischen Beschlüsse zur Musik zu beschäftigen hatte, nach Dillingen ein. Außerdem begründete Kardinal Otto mit einer 1550 ins Leben gerufenen Druckerei in Dillingen eine wichtige Drucktradition, aus der später wichtige Liturgica (wie das Dillinger Gesangbuch 1575/76) hervorgingen. In der Offizin des Sebaldus Mayer ließ de Soto 1551 und 1558 seine *Preces speciales* drucken, und in der gleichen Druckerei, die inzwischen an den Sohn Johannes übergegangen war, erschien 1590 der Druck des *Hymnus de gloria paradisi* von Annibale Stabile. Vermutlich erklang Stabiles Komposition, die heute nur noch in einem einzigen Exemplar des Dillinger Druckes greifbar ist, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr. Der Text des Hymnus stammt von Petrus Damiani, einem um Sittenreinheit und Befolgung der mönchischen Ideale bemühten Kardinalbischof des Hochmittelalters. Der Titel „Hymnus" verweist wohl nicht, wie man erwarten könnte, auf eine Verwendung der Komposition im Stundengebet, sondern einerseits auf die im christlichen Bereich für diesen Begriff angestammte Bedeutung „Lobgesang" – denn in kräftiger, farbiger Sprache wird das Paradies gerühmt – und andererseits auf den strophischen, einfachen Bau der Dichtung. Stabile hat die zwanzig je dreizeiligen Strophen in Gruppen von fünf zusammengefaßt; jeweils nach fünf Strophen wiederholt sich die Musik. Die ersten drei Strophen sind ganz schlicht vertont; in lebendigen, vom Versmetrum bestimmten Rhythmen – die manchmal an Tanz denken lassen – deklamieren sie den Text in allen Stimmen gemeinsam. In der vierten und fünften Strophe verselbständigen sich die Stimmen vor allem gegen Ende ein wenig, so daß sich kleine, der Steigerung dienende Textverschiebungen zwischen den Stimmen ergeben. Die fünfte Strophe ist durch kleine, in hoher Lage ansetzende

◀ *Abbildung 4*
Annibale Stabile: "Hymnus de gloria paradisi", Erstdruck Dillingen 1590; Titelblatt des Cantus (Biblioteka Jagiellońska Krakau)

Melismen dreier der Stimmen als Höhepunkt gestaltet. Den Forderungen des Konzils nach Textverständlichkeit trägt diese Komposition in vollem Umfang Rechnung.

Bei den bisherigen Darlegungen mag der Eindruck entstanden sein, ausgelöst durch die Bestimmungen des Konzils von Trient habe sich so etwas wie eine typisch katholische Kirchenmusik entwickelt. Doch „katholische Musik" gibt es nicht; die Musik selbst hat zu wenig semantische Aussagekraft, als daß sie sich an den konfessionellen Auseinandersetzungen beteiligen könnte. Typisch katholisch sein können der Anlaß und Zweck einer Komposition – man denke an de Kerles *Preces speciales* – oder die vertonten Texte – wie etwa Marientexte –; auch der Komponist selbst kann konfessionell stark gebunden sein. Doch prinzipiell unterscheidet sich die mehrstimmige Musik beider Konfessionen nicht, da sie hinsichtlich der Satztechnik und der verwendeten Gattungen auf der der Reformation vorausgehenden Mehrstimmigkeit, vor allem der eines Josquin Desprez, basierte und auf das alte gemeinsame Liedgut zurückgriff. Tridentinische Forderungen und protestantische Auffassung waren überdies oft nah beieinander: Beide Konfessionen bevorzugten Kompositionsarten, die die Textverständlichkeit fördern. Dadurch, daß auch im protestantischen Bereich – entgegen der üblichen Meinung – sehr viel Latein in der Liturgie verblieb und ab der Jahrhundertmitte der Anteil des Deutschen sogar wieder rückläufig war, konnten dort ohne Probleme große Teile des kirchenmusikalischen Repertoires der katholischen Kirche verwendet werden; für die Verleger zahlte es sich ohnehin aus, Sammelwerke herauszugeben, die von beiden Konfessionen gleichermaßen benutzt werden konnten. Im übrigen gab es – insbesondere in konfessionell gemischten Städten – sehr wohl Komponisten, die für beide Konfessionen tätig waren; zu erwähnen wären etwa der protestantische Hans Leo Haßler, der als Fugger-Organist in Augsburg wirkte, oder der Lasso-Schüler Leonhard Lechner, der später in Nürnberg zum protestantischen Glauben übertrat. Zufällig oder auch nicht deckten sich aber auch die von beiden Konfessionen bevorzugten musikalischen Satztechniken mit denen, die sich in der weltlichen Musik langsam als modern herauskristallisierten. Dort tendierte man mehr und mehr zu akkordischem Satz, der eine rhythmisch lebendige Textdeklamation ermöglichte. Das läßt sich schon im frühen 16. Jahrhundert, etwa an den ab 1530 erschienenen Madrigalen, beobachten und wird am Ende des 16. Jahrhunderts unübersehbar. Erwähnt seien hierzu ein theoretischer Trak-

tat Vincenzo Galileis von 1581, der eine Kampfansage an den Kontrapunkt beinhaltet, und die Chöre, die Andrea Gabrieli 1588 auf das Ödipus-Drama des Sophokles (in italienischer Übersetzung) schuf – der Chor spricht dort ohne Ausnahme den Text in gemeinsamem, dem Sprechen abgelauschtem Rhythmus. Diese Entwicklung mündete schließlich in den generalbaßbegleiteten Sologesang der Oper des 17. Jahrhunderts, bei dem, wie Monteverdi sagte, die Musik die Dienerin der Sprache zu sein hat. Kirchenmusik, in der aus Gründen der besseren Textverständlichkeit der Text gemeinsam deklamiert wurde, lag also ganz im Trend der Zeit. Auch die Tatsache, daß man in der liturgischen katholischen Musik schon vor den musikalischen Beratungen des Tridentinums diese akkordische Setzart verwendete – wie etwa Willaert in seinen mehrchörigen Psalmvertonungen von 1550 –, zeigt, daß das Konzil letztlich mit seinen Bestimmungen zur Musik keinen Einfluß auf den Gang der Kompositionsgeschichte genommen hat.

*

Als letztes sei eine Komposition von Giovanni Pierluigi da Palestrina[9] vorgestellt.

Legenden rankten sich um Palestrina: Lange hielt man ihn für den Retter der mehrstimmigen Kirchenmusik, da er durch eine rasch komponierte Messe, die *Missa Papae Marcelli,* die drohende Abschaffung der Mehrstimmigkeit habe verhindern können.[10] Teilweise datierte man diese Tat schon in die Zeit Marcellus' selbst, 1555, zurück, teils brachte man sie in Verbindung mit den hitzigen Konzilsdiskussionen um die Mehrstimmigkeit unter Pius IV. 1562, teils mit der ab 10. Januar 1565 tagenden nachtridentinischen Kardinalskommission. Diese Kommission, die aus zwei römischen Kardinälen und Kardinal Otto bestand – die alle drei schon 1561/62 inoffiziell den kirchenmusikalischen Reformen vorgearbeitet hatten –, erfüllte die Funktionen einer Regionalsynode und hatte die Konzilsbestimmungen speziell für die päpstliche Kapelle umzusetzen. Nachweislich ließ sie sich am 28. April 1565 einige mehrstimmige Messen vorführen, um deren Textverständlichkeit zu prüfen.[11] Es ist jedoch nicht bekannt, ob darunter wirk-

9 Kurzbiographie im Anhang S. 156 ff.
10 Siehe dazu im Anhang S. 159 ff.
11 Siehe dazu im Anhang S. 144.

Abbildung 5
Giovanni Pierluigi da Palestrina;
Lithographie von Heinrich E. von Winter 1818
(Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg)

lich Palestrinas Marcellus-Messe war. Auf jeden Fall weiß man heute, daß die *Missa Papae Marcelli* unabhängig von all den genannten Ereignissen entstanden ist – denn man kann sie aufgrund der Überlieferungsumstände und ihrer stilistischen Merkmale inzwischen um 1562/63 datieren –, so daß die Berichte, Palestrina habe die Kirchenmusik gerettet, in den Bereich der Fabel zu verweisen sind. Neueste Forschungen gehen davon aus, daß man in den Jahren nach dem Konzil – überspitzt gesagt – eine geschickte Strategie gestartet hat, um die von Papst Johannes XXII. 1324/25 erlassene und immer noch gültige Vorschrift, in kirchlicher Mehrstimmigkeit müsse der Choral als Grundlage zu erkennen sein, und die Konzilsentscheidung, die Mehrstimmigkeit beizubehalten, in Einklang zu bringen. In der Forderung, die Mehrstimmigkeit wie einen gregorianischen Choral vortragen und verständlich singen zu lassen, bot sich ein geeigneter Kompromiß an. Es liegt nah – und die hochkarätige Besetzung der Kardinalskommission spricht dafür –, daß man dem Gesang der päpstlichen Kapelle eine Vorreiterrolle für diese Vortragsart einräumen wollte. Mit der Einbeziehung Palestrinas fand man auch einen zugkräftigen Namen, und seine Ernennung zum „Compositore dell' Capella pontificia" 1565 sowie die Erhöhung seiner Pension als ehemaliger Sänger der päpstlichen Kapelle im gleichen Jahr dürften die ersten Schritte dieser Kampagne gewesen sein. Sicher sah auch Palestrina sich selbst gern in dieser Vorbildposition, da er hoffte, wieder in die päpstliche Kapelle aufgenommen zu werden, aus der er 1555 nach nur wenigen Monaten Zugehörigkeit wegen seines Ehestandes, vielleicht aber auch wegen des Erscheinens seines ersten Madrigalbuchs entlassen worden war. Auch die Widmung seiner Messe an Marcellus II. mag taktische Gründe gehabt haben, konnte er dadurch doch in Erinnerung rufen, daß Marcellus, dessen kurzes Pontifikat in die Zeit der Zugehörigkeit Palestrinas zur päpstlichen Kapelle fiel, ihn stark gefördert hatte und er solche Förderung auch weiterhin verdiene; andererseits konnte er mit der Widmung auch nachdrücklich darauf hinweisen, daß seine Messe den Reformvorstellungen des Konzils entsprach, hatte doch schon Papst Marcellus von den Sängern der päpstlichen Kapelle nach dem Karfreitagssingen 1555 größere Textverständlichkeit der Musik und ein besseres Eingehen auf den Charakter des Tages eingefordert. Auch das Vorwort von Palestrinas zweitem Messenbuch, in dem 1567 unter anderen Messen die *Missa Papae Marcelli* erschien, läßt sich unter solch strategischen Aspekten sehen. Palestrina betonte hier, daß er

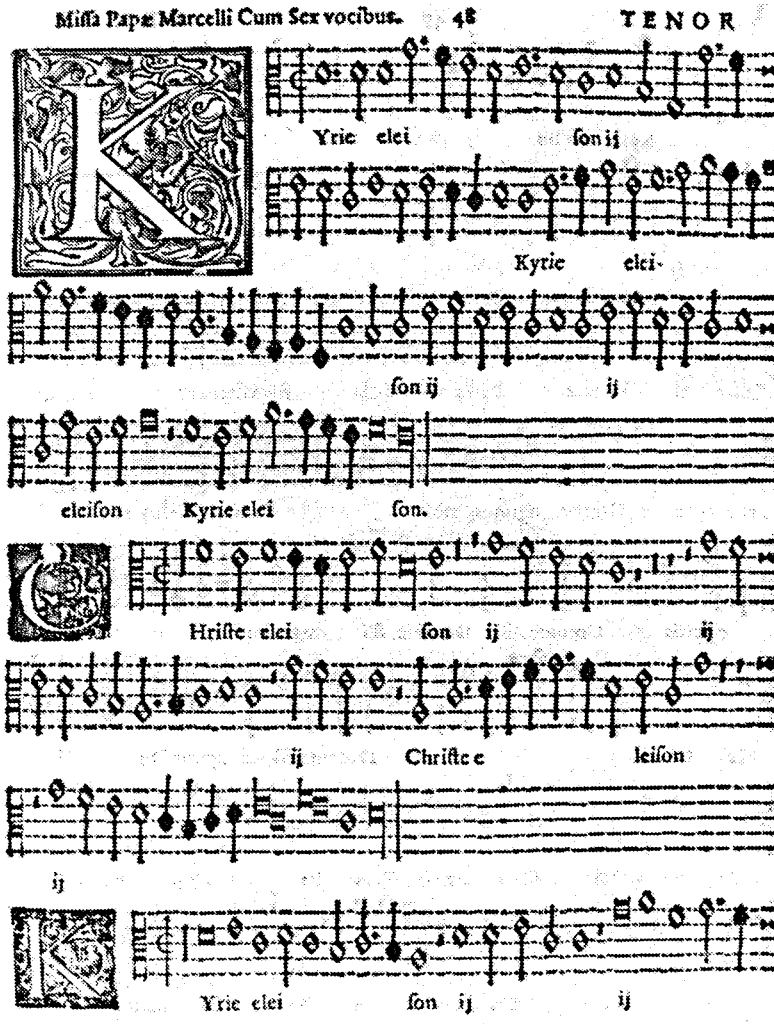

Abbildung 6
Giovanni Pierluigi da Palestrina: Zweites Messenbuch 1567, Druck Venedig 1598; Beginn des Tenors der "Missa Papae Marcelli" (Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg)

sein Werk auf den Rat bedeutender und gottesfürchtiger Männer geschaffen hat und bestrebt war, das Meßopfer mit neuer musikalischer Gestaltung zu umkleiden.[12] Und schließlich passen auch Palestrinas umfangreiche Produktion von fast nur noch liturgischer Mehrstimmigkeit in den folgenden Jahrzehnten – ein vollständiger Offertorien- und Hymnenzyklus, Motetten für alle liturgischen Gelegenheiten, eine große Fülle an Messen – und seine Mitarbeit an der 1577 einsetzenden Reform des gregorianischen Chorals in das skizzierte Bild.

Was an dieser Marcellus-Messe entspricht nun den Vorstellungen des Konzils von der Kirchenmusik? Wie schon angedeutet, hat das Konzil nicht etwa eine bestimmte Kompositionstechnik für geistliche Musik vorgeschrieben, sondern nur versucht, Mißstände zu beheben. Insofern bestand die Aufgabe für die Komponisten darin zu zeigen, daß Musik der Zeit, Musik also, die einerseits in der Tradition vor allem von Josquin Desprez stand und andererseits sich auch den kompositorischen Neuerungen nicht verschloß, die Kriterien des Konzils zu erfüllen vermochte: weder lasziv noch unrein zu sein und den Text verständlich wiederzugeben. Eine solche Synthese nun erreichte Palestrina unter anderem in der Marcellus-Messe. Ganz übersichtlich und durchhörbar ist das *Gloria* dieser Messe gestaltet, da der Satz durch von Textabschnitt zu Textabschnitt wechselnde Stimmenkombinationen stark gegliedert ist und an den Anfängen der Textabschnitte zumindest immer drei, wenn nicht vier oder fünf Stimmen, bei den Textwiederholungen „Domine fili" und „Jesu Christe" sogar alle sechs Stimmen gemeinsam einsetzen und auch im weiteren Verlauf der Abschnitte den Text gemeinsam deklamieren. Im *Kyrie,* in dem ja kaum Text zu präsentieren ist, haben die Stimmen größere horizontale Eigenständigkeit; doch auch hier herrscht vertikale Ordnung, indem etwa im ersten Teil interne Abschlüsse immer dichter aufeinanderfolgen, was sich auch am erklingenden Text nachvollziehen läßt: Zunächst wird der Text „Kyrie eleison" auf lange Melodiebögen gesungen, dann rasch gesprochen, und schließlich, vor dem zusammenfassenden Schlußabschnitt, wird nur noch das Wort „eleison" wiederholt. Noch mancher andere

12 Siehe im Anhang S. 161 f.

moderne Zug ist an den beiden Sätzen zu entdecken: strahlendes Dur, das gerade nach den stark kirchentonal orientierten *Preces speciales* von de Kerle ins Ohr fällt, und im zweiten und dritten Drittel des *Christe* vielfaches, nur ganz leicht verändertes Wiederholen einer Baßformel, das an die Ostinatobässe der Oper des 17. Jahrhunderts denken läßt. Das Zurücktreten des Subjektiven und die völlige Ausgewogenheit von vertikaler und horizontaler Komponente ergeben den typischen Palestrinastil, der in der geistlichen Musik der folgenden Jahrhunderte als stile antico beziehungsweise stile ecclesiastico neben den jeweils modernen Kompositionsrichtungen weitergepflegt wurde. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts allerdings wurden im Rahmen der Cäcilianischen Reformen in einer Reihe deutschsprachiger Diözesen, allen voran Regensburg, allein der gregorianische Choral, ältere Kompositionen im a-cappella-Stil Palestrinas und neue Kompositionen in einem stark vereinfachten Palestrinastil als für die Kirche tauglich zugelassen. Der Cäcilianismus hatte sich zwar zum Ziel gesetzt, die Reformen des Tridentiner Konzils aufs Neue zu verwirklichen, verlangte jedoch gerade das, was das Tridentinum zu fordern vermieden hatte: den zeitgenössischen Kompositionsstil aus der geistlichen Musik auszuschließen.

ANHANG

Abbildung 7
Die wichtigsten der auf den folgenden Seiten erwähnten Orte

DAS KONZIL VON TRIENT 1545-1563

Einige Äußerungen von Konzil und Kardinalskommission zur Musik:

VIII. Canon 10.9.1562: Verum ita cuncta moderentur, ut Missae, sive plana voce sive cantu celebrentur, omnia clare matureque prolata: in audientium aures et corda placide descendant. Quae vero rithmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceatur. ... Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda repiantur.

[Es soll aber so eingerichtet werden, daß in den Messen, ob sie mit Choralgesang oder mehrstimmiger Musik gefeiert werden, alles klar und deutlich hervorgehoben wird und so tief in die Ohren und Herzen der Zuhörer dringt. Wenn in den Messen Mensuralgesang und Orgelmusik aufgeführt werden, so dürfen diese mit nichts Profanem, sondern nur mit Hymnen und geistlichen Weisen durchsetzt sein. ... Die ganze Gestaltung der Formen des musikalischen Gesanges darf ferner nicht auf eine leere Ergötzung angelegt werden; sie soll vielmehr so beschaffen sein, daß die Worte von allen verstanden werden können und die Herzen der Zuhörer die Sehnsucht nach der himmlischen Harmonie und die beschauliche Freude der Seligen ergreift.]

Dekret der 22. Sitzung 17.9.1562: ... Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ... arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.

[Aus den Kirchen sind diejenigen Musikarten zu verbannen, die, sei es im Orgelspiel, sei es im Gesang, etwas Zügelloses oder Unreines enthalten, damit das Haus Gottes wahrhaft als Haus des Gebetes gehalten und genannt werden könne.]

Protokoll Kardinal Gabriel Paleottos von der 24. Sitzung 11.11.1563: De musica in divinis agenda, tametsi aliqui eam potius in ecclesiis damnarent, reliqui tamen, et praesertim Hispani eam omnino ex antiquissimo catholicae instituto ad excitandum fidelium in Deum affectum retinendam censuerunt, modi lascivia petulentiaque valeret et quoad fieri posset verba canentium ab audientibus intelligerentur.

[Was die Musik betrifft, die in den Gottesdiensten aufzuführen ist, so haben, obschon einige sie in den Kirchen lieber verbannen wollten, die übrigen und vor allem die Spanier gemeint, daß sie auf Grund ältester katholischer Einrichtung zur Erhebung der gläubigen Gemüter zu Gott allenthalben beizubehalten sei, vorausgesetzt, daß Zügellosigkeit und Leichtfertigkeit unterbleiben und soweit als möglich die Worte der Sänger von den Zuhörern verstanden werden.]

Schlußrede von Bischof Hieronymus Ragasanus zur 25. Sitzung 3./4.12.1563: ... molliores cantus et symphonias, deambulationes, colloquia, negotiationes a templo Domini summovistis.

[Weichliche Gesänge und Instrumentalstücke, unnötiges Herumlaufen, Gespräche und Geschäfte haltet vom Hause Gottes fern.]

Notiz des Punktators zur Sitzung der Kardinalskommission 28.4.1565: Ad instantiam Rev^{mi} Cardinalis Vitellottii fuimus congregati in domo ejusdem Rev^{mi} ad decantandas aliquot missas, et probandum, si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet.

[Auf Befehl des Hochwürdigsten Kardinals Vitellottius waren wir im Hause dieses Hochwürdigsten Herrn versammelt, um einige Messen zu singen und zu erproben, ob der Text so verstanden würde, wie es die Hochwürdigsten Herren wünschen.]

(Übersetzungen: Hermann Beck)

KARDINAL OTTO TRUCHSEß VON WALDBURG

- 1514 auf Schloss Scheer (Kreis Saulgau/Württemberg) geboren
- allgemein-humanistische und juristische Studien
- 1537 Schulung für den diplomatischen Dienst an der römischen Kurie
- seit 1542 diplomatische Aufgaben im Zusammenhang mit dem Konzil von Trient
- 1543 Bischof von Augsburg
- 1543, 1548 und 1567 Einberufung von Bistumssynoden in Dillingen
- 1544 Ernennung zum Kardinal
- 1549 Gründung des Collegium literarum in Dillingen, aus dem 1551 die 1563 den Jesuiten übergebene Universität hervorging; Berufung des Theologen Petrus de Soto an das Collegium (bis 1555)
- 1550 Gründung der ersten Druckerei in Dillingen

Abbildung 8
Büste des Kardinals Otto;
Kupferstich von Jacobus Bossius Belga
(Kupferstichkabinett Schloß Wolfegg)

- 1552-1553 Aufenthalt in Rom
- ab 1555 – nachdem er in den vorausgehenden Jahren auf unterschiedliche Weise in die Auseinandersetzungen zwischen Katholizismus und Protestantismus, Kaiser und Fürstentum (Schmalkaldischer Krieg), Kaiser und Papst involviert war – verstärkte Hinwendung zu innerkirchlichen Reformen (wichtigster Berater Petrus Canisius)
- 1564-1565 Aufenthalt seiner privaten Hofkapelle in Dillingen
- 1573 in Rom gestorben

JACOBUS DE KERLE

- 1531 oder 1532 in Ypern/Flandern geboren
- 1548 bis ca. 1550 Sänger an der Kathedrale in Cambrai
- anschließend bis 1562 in Orvieto Sänger, Magister capellae und Kathedralorganist
- 1561 Aufenthalt in Venedig; Psalmen- und Magnificatdruck
- im Herbst 1561 Begegnung mit Kardinal Otto Truchseß von Waldburg; Auftrag, für das Konzil von Trient die *Preces speciales* zu komponieren
- 1562 Kapellmeister an der Privatkapelle des Kardinals Otto in Rom
- August 1563 bis Mai 1564 Reisen im Gefolge des Kardinals durch Norditalien nach Barcelona
- ab Mitte Mai 1564 Aufenthalt als Mitglied der Kapelle des Kardinals in Dillingen; Auflösung der Kapelle 1565
- Ende 1565 bis April 1567 Kapellmeister an der Kathedrale in Ypern
- August 1566 möglicherweise Immatrikulation an der Universität Dillingen
- Sommer 1568 erneutes Treffen mit Kardinal Otto in Rom, der eine Stelle am Augsburger Domkapitel vermittelte
- August 1568 Chorvikar in Augsburg, bald darauf Domorganist
- 1575 Weggang aus Augsburg; bis 1579 keine sicheren Daten
- 1579 für kurze Zeit Mitglied des Domkapitels in Cambrai
- 1582 für wenige Monate Kapellmeister bei Erzbischof Gebhard Truchseß von Waldburg in Köln; seit September in Augsburg in kaiserlichen Diensten; seit Oktober Aufenthalt als Kaplan der kaiserlichen Hofkapelle in Wien
- 1583 Übersiedelung mit dem kaiserlichen Hof nach Prag
- 1591 in Prag gestorben

Die Titel der zehn Preces

Primum Responsorium Pro Concilio
(Erstes Responsorium für das Konzil)
Secundum Responsorium Pro Concilio
Tertium Responsorium Pro Concilio
Quartum Responsorium Pro Populi Christiani unione
(Viertes Responsorium für die Einheit der Christenheit)
Quintum Responsorium Pro eadem unione
Sextum Responsorium Pro Remissione peccatorum
(Sechstes Responsorium für die Vergebung der Sünden)
Septimum Responsorium Contra Ecclesiae hostium furorem
(Siebtes Responsorium gegen die Raserei der Feinde der Kirche)
Octavum Responsorium Contra eosdem hostes
(Achtes Responsorium gegen dieselben Feinde)
Nonum Responsorium Contra eosdem hostes
Decimum Responsorium Contra eosdem hostes

Jacobus de Kerle,
Preces speciales pro salubri generalis concilii successu

Primum Responsorium Pro Concilio

Suscipiant, domine, montes ecclesie tue, pastores et doctores nostri, pacem populo tuo et colles isti iusticiam: Salvos fac eos filios pauperum Apostolorum tuorum et humilia calumniatorem hereticum: Ut unanimes uno ore honorificemus te deum et patrem domini nostri Jesu Christi.

Versus primus

Illustra faciem tuam, domine, super servos tuos; accende corda eorum in edificationem corporis tui.

Repetitio prima

Salvos fac eos filios pauperum Apostolorum tuorum.

Versus secundus

Da illis non querere, que sua sunt, sed que Jesu Christi filii tui; precinge eos virtute ad bellum adversus sathanam.

Repetitio secunda

Et humilia calumniatorem hereticum.

Versus tertius
Aufer ab eis, domine, elationem omnem, presumptionem et sapientiam carnis, contentiones et emulationes, dissentiones et invidias; da illis protectionem salutis tue.
Repetitio tertia
Ut unanimes uno ore honorificemus te deum et patrem domini nostri Jesu Christi.
Versus
Gloria patri et filio: et spiritui sancto.
Suscipiant, domine, ...
Sequuntur preces
Kyrie eleyson. Christe eleyson. Kyrie eleyson.

Quartum Responsorium Pro Populi Christiani unione

Salvos nos fac, domine, et congrega nos a peccatis et erroribus cunctis: Ut unius corporis filii tui vera et viva membra effecti confiteamur nomini tuo et gloriemur in laude tua: Ut notum sit in gentibus nomen tuum: Ut luceat lux nostra coram eis et glorificent te patrem nostrum, qui in celis es.
Versus primus
Non sint, domine, iam inter renatos tuos, qui fluctuent et circumferantur omni vento doctrinae in nequitia hominum; veritatem autem facientes crescamus omnes in charitate in eo, qui est caput nostrum Christus.
Repetitio prima
Ut unius corporis filii tui vera et viva membra effecti confiteamur nomini tuo et gloriemur in laude tua.
Versus secundus
Da nobis, domine, non plus sapere, quam oportet, sed sapere ad sobrietatem et secundum quam divisisti mensuram fidei, ut reformati in novitate sensus probemus, quae sit voluntas tua bona, beneplacens et perfecta.
Repetitio secunda
Ut notum sit in gentibus nomen tuum.

13 Eine Anspielung auf die Priester der Kirche in der Nachfolge des Apostel Petrus (griech. petros = 'Fels', vgl. Johannes 1, 42; Matthäus 4, 18).
14 Gemeint ist die Kirche als der sichtbare Leib des Herrn.

Versus tertius
Non sint, domine, in fidelibus tuis schismata, idipsum dicamus omnes, simus perfecti in eodem sensu et in eadem scientia.
Repetitio tertia
Ut luceat lux nostra coram eis et glorificent te patrem nostrum, qui in celis es.
Versus
Gloria patri et filio: et spiritui sancto.
Salvos nos fac, domine, ...
Sequuntur preces
Kyrie eleyson. Christe eleyson. Kyrie eleyson.
(Petrus de Soto, 1495-1563)

Jacobus de Kerle, *Besondere Fürbitten für den heilsamen Ausgang des Generalkonzils*

Erstes Responsorium für das Konzil

Herr, unsere Priester und Gelehrten mögen als Fels[13] deiner Kirche deinem Volk den Frieden und die Gerechtigkeit bewahren.
Erlöse die Kinder deiner bescheidenen Apostel und erniedrige den ketzerischen Verleumder, daß wir dich einmütig und aus einem Munde preisen als den Gott und Vater unseres Herrn Jesus Christus.
Erster Vers
Laß dein Angesicht leuchten über deinen Dienern, entbrenne ihre Herzen für den Aufbau deines Leibes.[14]
Erste Repetitio
Erlöse die Kinder deiner bescheidenen Apostel.
Zweiter Vers
Laß sie nicht nach dem streben, was das Ihre ist, sondern nach dem, was deines Sohnes Jesu Christi ist. Wappne sie mit Tapferkeit im Kampf gegen den Satan.
Zweite Repetitio
Und erniedrige den ketzerischen Verleumder.
Dritter Vers
Nimm weg von ihnen, Herr, alle Hochmut, Vermessenheit und Weisheit des Fleisches, allen Eifer und Wettstreit, Zwietracht und Mißgunst. Gib ihnen den Schutz deines Heils.

Dritte Repetitio
Daß wir dich einmütig und aus einem Munde preisen als den Gott und Vater unseres Herrn Jesus Christus.
Vers
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.
Herr, unsere Priester .....
Es folgen die Fürbitten
Herr erbarme dich. Christe erbarme dich. Herr erbarme dich.

Viertes Responsorium für die Einheit der Christenheit

Erlöse uns, Herr, und halte uns ab von allen Sünden und Irrtümern, daß wir uns als wahre und lebendige Glieder des einen Leibes deines Sohnes zu deinen Namen bekennen und in den Lobpreis deines Ruhms einstimmen, auf daß dein Name bekannt sei bei den Völkern, auf daß unser Licht leuchte bei ihnen und sie dich rühmen als unseren Vater, der du bist im Himmel.
Erster Vers
Unter deinen Wiedergeborenen, Herr, laß nicht die sein, die schwanken und von jedem Wind der Gelehrsamkeit in der nichtigen Eitelkeit der Menschen umhergetrieben werden. Laß uns alle die Wahrheit verkünden und wachsen in der Liebe zu Christus, der unser Haupt ist.
Erste Repetitio
Daß wir uns als wahre und lebendige Glieder des einen Leibes deines Sohnes zu deinen Namen bekennen und in den Lobpreis deines Ruhms einstimmen.
Zweiter Vers
Laß uns nicht mehr Weisheit besitzen, als uns zusteht, aber laß uns weise sein für die Besonnenheit nach der Richtschnur des Glaubens, die du uns gegeben hast, daß wir mit erneuertem Sinn prüfen, was dein guter, gefälliger und vollendeter Wille ist.
Zweite Repetitio
Auf daß dein Name bekannt sei bei den Völkern.
Dritter Vers
Möge es unter deinen Gläubigen keine Spaltungen geben, mögen wir das alle bekennen, mögen wir vollendet sein in demselben Sinn und in demselben Wissen.
Dritte Repetitio
Auf daß unser Licht leuchte bei ihnen und sie dich rühmen als unseren Vater, der du bist im Himmel.

Vers
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.
Erlöse uns, Herr, ...
Es folgen die Fürbitten
Herr erbarme dich. Christe erbarme dich. Herr erbarme dich.
(Übersetzung und Anmerkungen: Martin Ihrig)

ANNIBALE STABILE

- etwa 1535 in Neapel geboren
- möglicherweise Altist an S. Giovanni in Laterano
- nach eigener Bekundung Schüler von Palestrina (1555/1556)
- 1575-1578 Maestro di Capella an S. Giovanni in Laterano
- 1578-1590 Maestro di Capella am Collegium Germanicum in Rom
- 1582 Weihe als Priester; diverse Pfründen
- 1591-1594 Maestro di Capella an S. Maria Maggiore in Rom
- seit Februar 1595 in Diensten von König Sigismund III. von Polen
- April 1595 in Krakau gestorben

Annibale Stabile, *Hymnus de gloria paradisi*[15]

I Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida,
Claustra carnis praesto frangi clausa quaerit anima,
Gliscit, ambit, eluctatur exul frui patria.

II Dum pressuris ac aerumnis se gemit obnoxiam,
Quam amisit, cum deliquit, contemplatur gloriam,
Praesens malum auget boni perditi memoriam.

III Nam quis promat, summae pacis quanta sit laetitia,
Ubi vivis margaritis surgunt aedificia,
Auro celsa micant tecta, radiant triclinia?

15 Die Textwiedergabe folgt in der Orthographie dem Notendruck und in der Interpunktion der Fassung in: Guido Maria Dreves/Clemens Blume (Hrsg.), *Analecta hymnica medii aevi*, Band 48, Leipzig 1905, S. 66f.

IV Solis gemmis preciosis haec structura nectitur,
Auro mundo tanquam vitro urbis via sternitur,
Abest limus, deest fimus, lues nulla cernitur.

V Hyems horrens, aestas torrens illic nunquam saeviunt,
Flos perpetuus rosarum ver agit perpetuum,
Candent lilia, rubescit crocus, sudat balsamum.

VI Virent prata, vernant sata, rivi mellis influunt,
Pigmentorum spirat odor liquor et aromatum,
Pendent poma floridorum non lapsura nemorum.

VII Non alternat luna vices, sol vel cursus siderum,
Agnus est foelicis urbis lumen inocciduum,
Nox et tempus desunt, ei diem fert continuum.

VIII Nam et sancti quique velut sol praeclarus rutilant,
Post triumphum coronati mutuo coniubilant
Et prostrati pugnas hostis iam securi numerant.

IX Omni labe defaecati carnis bella nesciunt,
Caro facta spiritalis et mens unum sentiunt,
Pace multa perfruentes scandala non perferunt.

X Mutabilibus exuti repetunt originem
Et praesentem veritatis contemplantur speciem,
Hinc vitalem vivi fontis hauriunt dulcedinem.

XI Inde statum semper ijdem exeuntes capiunt,
Clari, vividi, iocundi nullis patent casibus,
Absunt morbi semper sanis, senectus iuvenibus.

XII Hinc perenne tenent esse, nam transire transiit,
Inde virent, vigent, florent, corruptela corruit,
Immortalitatis vigor mortis ius absorbuit.

XIII Qui scientem cuncta sciunt, quid nescire nequeunt;
Nam et pectoris arcana penetrant alterutrum,
Unum volunt, unum nolunt, unitas est mentium.

XIV Licet cuique sit diversum pro labore meritum,
Charitas haec suum facit, quod dum amat alterum,
Proprium sic singulorum commune fit omnium.

XV Ubi corpus, illic iure congregantur aquilae,
Quo cum angelis et sanctae recreantur animae,
Uno pane vivunt cives utriusque patriae.

XVI Avidi et semper pleni, quod habent, desiderant,
Non satietas fastidit, neque fames cruciat,
Inhiantes semper edunt et edentes inhiant.

XVII Novas semper harmonias vox meloda concrepat,
Et in iubilum prolata mulcent aures organa,
Digna, per quem sunt victores, regi dant praeconia.

XVIII Foelix, coeli quae praesentem regem cernit anima
Et subsede spectat alta orbis volvi machinam,
Solem, lunam et globosa cum planetis sidera.

XIX Christe, palma bellatorum, hoc in municipium
Introduc me post solutum militare cingulum,
Fac consortem donativi beatorum civium.

XX Probes[16] vires inexhausto laboranti praelio
Nec[17] quietem post praecinctum deneges[18] emerito,
Teque merear potiri sine fine praemio[19].
(Petrus Damiani, 988-1072)

16 Im Notendruck: praebe.
17 Im Notendruck: ut.
18 Im Notendruck: debeas.
19 Im Notendruck in Discantus und Altus: merito.

Annibale Stabile,
Hymnus vom Ruhm des Paradieses

I Der schmachtende Sinn dürstet nach der Quelle des ewigen Lebens;
Begierig sucht die eingesperrte Seele, die Schranken des Fleisches zu durchbrechen.
In ihrer Verbannung[20] brennt sie vor Verlangen und ringt darum, ihre Heimat wieder zu genießen.

II Unter Mühe und Drangsal beklagt sie ihre Schuld,
Sooft sie den Glanz Gottes betrachtet, den sie durch ihren Fehltritt[21] verloren hat.
Das gegenwärtige Übel macht die Erinnerung an das Gute, das verlorengegangen ist, noch größer.

III Denn wer kann sagen, wie groß die Freude des höchsten Friedens dort ist,
Wo die Häuser sich inmitten lebender Perlen erheben,
Wo von Gold die hohen Dächer schimmern und die Zimmer strahlen.

IV Nur aus wertvollen Edelsteinen besteht dieses Bauwerk,
Mit reinem Gold und Glas sind die Straßen der Stadt[22] gepflastert,
Es gibt keinen Schmutz, es gibt keinen Unrat, Krankheiten sind unbekannt.

V Niemals wüten dort winterlicher Frost und sommerliche Hitze,
Ewig blühen die Rosen, es herrscht ewiger Frühling,
Die Lilien strahlen weiß, rot schimmert der Krokus, Balsamstauden verströmen ihren Duft.

20 Gemeint ist die Verbannung aus dem Paradies (Genesis 3, 23-24), das als ursprüngliche Heimat der Seele angesehen wird.
21 Der Sündenfall (Genesis 3, 1-7).
22 „Stadt" bedeutet im Zusammenhang mit dem Paradies das Neue Jerusalem; die Beschreibung des Hymnus orientiert sich an der Darstellung in Apokalypse 21.

VI Die Wiesen grünen, die Felder stehen in Blüte, die Bäche strömen über von Honig,
Die Luft ist erfüllt vom Duft der Farben und dem Wohlgeruch der Spezereien.
Blühende Haine tragen Obst, das niemals herabfallen wird.

VII Der Mond, die Sonne und der Lauf der Sterne ändern nicht ihre Richtung,
Das Lamm[23] ist das nie verlöschende Licht der glücklichen Stadt,
Sie kennt keine Nacht und keinen Lauf der Zeit, sie erlebt einen immerwährenden Tag.

VIII Auch die Heiligen strahlen wie die Sonne,
Mit Kränzen geschmückt jubeln sie sich zu nach dem Triumph[24]
Und zählen ohne Sorge die vergangenen Schlachten gegen den niedergeworfenen Feind.

IX Von allen Makeln befreit kennen sie nicht die Kriege des Fleisches.
Das geistgewordene Fleisch und der Geist fühlen ein und dasselbe.
Sie genießen allen Frieden und kennen keine Versuchung zum Bösen.

X Befreit von allem Veränderlichen erlangen sie wieder ihren ursprünglichen Zustand[25]
Und schauen die gegenwärtige Gestalt der Wahrheit.
Hier trinken sie die lebensspendende Süße der Quelle des Lebens.

XI Daraus empfangen sie das immerwährende Leben;
Strahlend, lebendig und heiter, wie sie sind, können keine Schicksalsschläge sie treffen.
Für die ewig Gesunden gibt es keine Krankheit und kein Alter für die ewig Jungen.

23 Das Lamm Gottes als Bild für Christus in der Apokalypse wird in Apokalypse 21, 23 als das Licht der Herrlichkeit Gottes bezeichnet.
24 Gemeint ist der in Apokalypse 21 berichtete endgültige Sieg über den Teufel und das Böse.
25 Der Zustand vor dem Sündenfall (Genesis Kapitel 3).

XII Von nun an werden sie ewig sein, denn das Sterben ist gestorben.
Sie bleiben gesund und kräftig und stehen in der Blüte ihres Lebens, denn das Verderben ist verdorben;
Die Kraft der Unsterblichkeit hat das Recht des Todes aufgehoben.

XIII Nichts kann ihnen, die den kennen, der alles weiß, verborgen sein,
Denn die Geheimnisse des Gemütes durchdringen sich gegenseitig.
Ein einziges Wollen, ein einziges Nichtwollen, alle Sinne sind vereint.

XIV Mag auch jeder einen anderen Verdienst für seine Bemühungen haben,
Die Liebe macht es dadurch, daß sie den Nächsten liebt, zu dem ihren.
So wird das Eigene der einzelnen allen gemeinsam.

XV Wo der Leib Christi ist, da versammeln sich zu recht die Adler. [26]
Dort werden die heiligen Seelen zusammen mit den Engeln erquickt,
und vom gleichen Brot leben die Bürger beider Welten.

XVI Begierig danach und immer reichlich versorgt, begehren sie, was sie haben,
Und weder satter Überdruß noch Hunger quält sie;
Immer sperren sie den Mund auf und essen, und sie essen immer und sperren den Mund auf.

26 Bezug auf den sprachlich und inhaltlich schwierigen Vers Matthäus 24, 28, der im Griechischen wörtlich lautet: „Wo ein Kadaver liegt, da versammeln sich die Adler." Moderne Bibelübersetzungen geben „Adler" deshalb oft mit „Geier" wieder, im Mittelalter las man jedoch die lateinische Version, in der „Kadaver" als „corpus" wiedergegeben ist, was auch den Leib Christi bezeichnet. Da der Vers im Zusammenhang mit dem Kommen des Menschensohnes steht, sah man darin eine Metapher, die man dahingehend deutete, daß sich am Ende der Zeit die Seelen um Christus scharen wie die Adler um ihre Beute.

XVII Immer neue Harmonien läßt die melodische Stimme erschallen,
Und die zu den Jubelgesängen hervorgeholten Instrumente streicheln die Ohren,
Singen würdigen Lobpreis dem König, durch den sie Sieger sind.

XVIII Glücklich die Seele, die den gegenwärtigen König des Himmels schaut
Und unter seinem hohen Thron die Maschine des Weltalls in Bewegung sieht,
Die Sonne, den Mond und die vielen Sterne mit den Planeten.

XIX Christus, du Siegeszeichen der Kämpfer,[27] in diese Stadt
Führe mich, wenn ich den Gürtel des Krieges gelöst habe,
Gib mir Anteil am Lohn der glücklichen Bürger[28].

XX Anerkenne die Kräfte dessen, der in der unaufhörlichen Schlacht sich abgemüht hat,
Und verweigere dem Kämpfer nach seinem Dienst nicht die Ruhe,
Damit ich würdig bin, dich als meinen Siegespreis für immer zu verdienen.
(Übersetzung und Anmerkungen: Martin Ihrig)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

- 1525 oder 1526 in Palestrina geboren
- um 1537 Sängerknabe an S. Maria Maggiore in Rom
- 1544 Organist und Kapellmeister an S. Agapito in Palestrina
- 1551 Kapellmeister und Magister puerorum der Cappella Giulia an der Peterskirche in Rom

27 Das christliche Leben wird als Kampf gegen das Böse und die Versuchung zur Sünde verstanden. Die Erlösung durch Christus gilt als Siegespreis für diejenigen, die diesen Kampf bestanden haben.
28 D.h. der Bürger des Paradieses, also der erlösten Seelen.

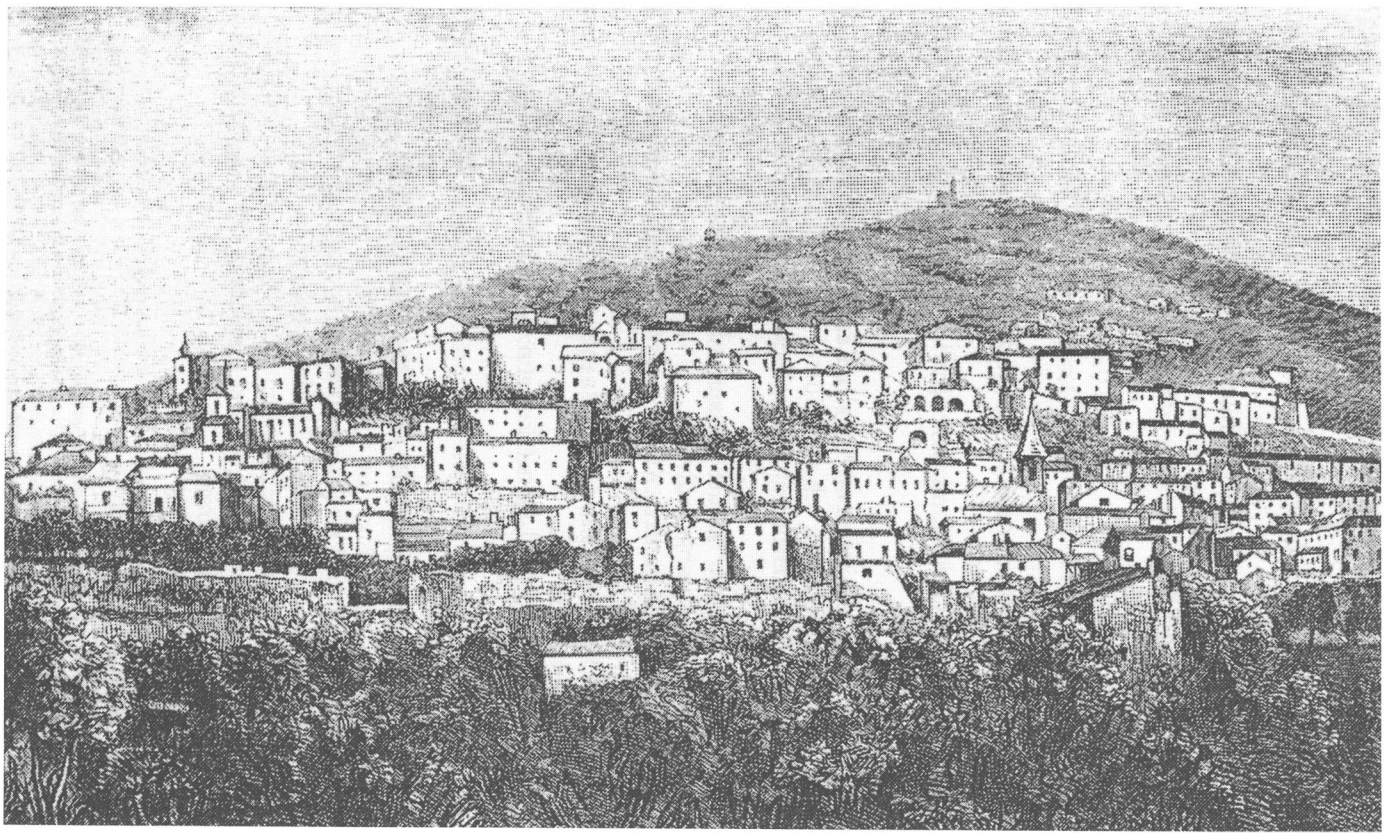

Abbildung 9
Ortsansicht von Palestrina; Stahlstich aus dem 19. Jahrhundert
(Caecilien-Kalender 4 [1879], S. 10)

- 1554 Erscheinen des ersten Messenbuches, Papst Julius III. gewidmet
- Januar 1555 auf Geheiß von Papst Julius III. trotz der 1547 erfolgten Verehelichung mit Lucrezia di Francesco Gori Aufnahme in die päpstliche Cappella Sistina
- Förderung auch durch den Nachfolger von Papst Julius III., Papst Marcellus II.
- Juli 1555 Entlassung aus der päpstlichen Kapelle durch Papst Paul IV.
- Oktober 1555-1560 Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano
- 1561 Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Rom
- 1566 Kapellmeister am Collegium Romanum in Rom; gleichzeitig Beginn der bis 1571 dauernden Lehrtätigkeit am Seminario Romano
- 1567 Kapellmeister am Hof des Kardinals Ippolito d'Este in Rom und Tivoli
- 1567 Erscheinen des zweiten Messenbuches mit der *Missa Papae Marcelli*
- 1571 Kapellmeister der Cappella Giulia an der Peterskirche in Rom
- Bewerbungen nach Wien (1567) und Mantua (1583) (beide scheiterten wegen zu hoher Lohnforderungen); 1593 eine nicht mehr angetretene Stelle in Palestrina
- 1594 in Rom gestorben

Zu Palestrinas *Missa Papae Marcelli:*

Agostino Agazzari 1607 (und ähnlich viele weitere Autoren bis 1792): Palestrina hat ein Heilmittel gefunden, um in mehrstimmiger Musik den Text verständlich zu machen. Zur Bestätigung schuf er die *Missa Papae Marcelli.*

Friedrich Wilhelm Marpurg 1786: Die erste Aufführung der Messe erfolgte am Ostersonntag 1555.

E.T.A. Hoffmann 1814: Die Messe vermochte den Verfall der Kirchenmusik aufzuhalten und Papst Marcellus II. zu versöhnen, da der Gang der einzelnen Stimmen an einen Cantus firmus erinnert.

Giuseppe Baini 1828: Die 1565 entstandene Messe hat zusammen mit zwei anderen Messen Palestrinas die Kardinalskommission am 28. April 1565 davon überzeugt, daß auch in Mehrstimmigkeit Textverständlichkeit möglich ist; insofern hat Palestrina die Kirchenmusik gerettet.

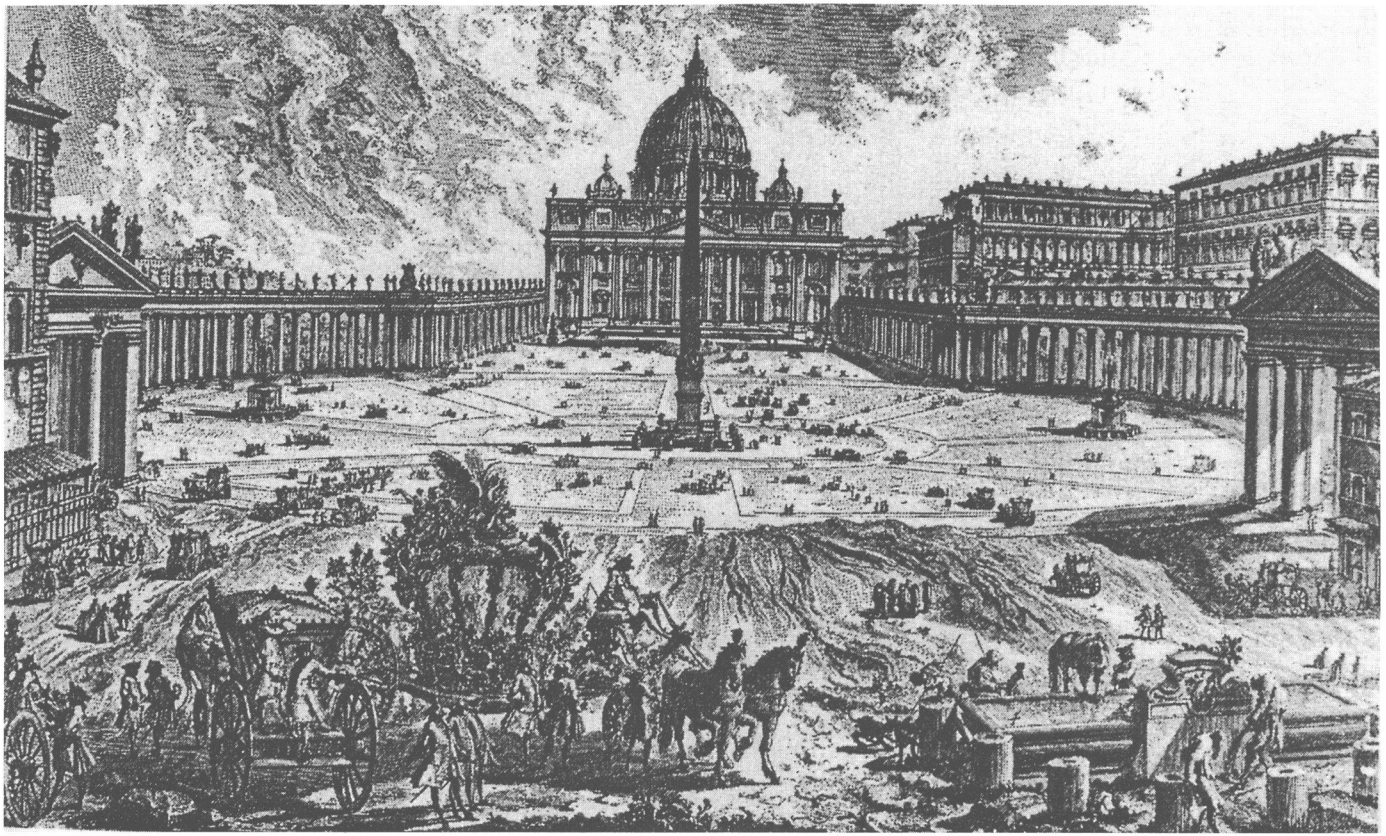

Abbildung 10
Petersplatz und Petersdom in Rom;
Radierung von Giovanni Battista Piranesi 1748/1774

Franz Xaver Haberl 1892: Die Tätigkeit der Kardinalskommission hatte rein disziplinarische Ziele. Die Messe ist 1554 im Zusammenhang mit der Anstellung Palestrinas in der päpstlichen Kapelle durch Papst Julius III. oder 1555 während des kurzen Pontifikats von Papst Marcellus II. entstanden.

Otto Ursprung 1911/1916: Der eigentliche Retter der Kirchenmusik ist Jacobus de Kerle mit seinen *Preces speciales.*

Hans Pfitzner 1917 in der Oper *Palestrina:* Kardinal Borromeo berichtet Palestrina vom Plan Pius' IV., Mehrstimmigkeit für die Kirche verbieten zu lassen. Palestrinas daraufhin komponierte *Missa Papae Marcelli* überzeugt den Papst, so daß Palestrina vom Volk als Retter der Musik gefeiert wird.

Karl Weinmann 1916/1919: Die Messe entstand als Reaktion auf die „Karfreitagsrüge" des Papstes Marcellus II. 1555: Die Musik müsse mehr auf den Charakter des Tages abgestimmt werden, der Text besser verständlich sein.

Knud Jeppesen 1930: Die Messe wurde 1562/63 zwischen 22. und 24. Konzilssitzung komponiert und sollte das Konzil umstimmen.

Lewis Lockwood 1975: Der Name der Messe verweist darauf, dass auch schon Papst Marcellus II. kirchenmusikalische Reformen plante. Als Retter der Kirchenmusik ist eher Vincenzo Ruffo anzusehen.

Karl Gustav Fellerer 1982: Die Messe hat mit dem Konzil nichts zu tun.

Franz Körndle 1999: Das Konzil deutete, um die aktuelle Musik nicht gänzlich ausschalten zu müssen, die immer noch gültigen Vorschriften der Bulle von Papst Johannes XXII. 1324/25 – Mehrstimmigkeit ist nur erlaubt, sofern sie den Choral erkennen läßt – um: Mehrstimmigkeit muß gesungen werden, als sei sie gregorianischer Choral. Die päpstliche Kapelle sollte hierfür Vorbild sein. In diesem Zusammenhang mag sogar Palestrina selbst den Mythos um sich und seine Messe, den später römisch-jesuitische Propaganda weiterführte, initiiert haben.

Aus der Vorrede zu Palestrinas zweitem Messenbuch:

..... Quapropter ego ..... faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium, ad rem in christiana religione omnium maximam, et divinissimam, hoc est, Sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem .....

[Deshalb glaubte ich, auf den Rat bedeutender und gottesfürchtiger Männer hin all meinen Eifer und meinen Fleiß darauf verwenden zu müssen, das Größte und Göttlichste von allen wichtigen und religiösen Dingen, das allerheiligste Meßopfer, mit einer neuen Art der musikalischen Gestaltung zu schmücken.]
(Übersetzung: Martin Ihrig)

LITERATUR

Otto URSPRUNG, Jacobus de Kerle (1531/32-1591). Sein Leben und seine Werke, München 1913

Karl WEINMANN, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung, Leipzig 1919

Knud JEPPESEN, „Wann entstand die Marcellus-Messe?", in: Studien zur Musikgeschichte, Leipzig/Wien 1930 (Festschrift Guido Adler zum 75. Geburtstag), S. 126-136

Helmuth OSTHOFF, „Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts", in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1934, S. 32-50

Friedrich ZOEPFL, „Kardinal Otto Truchseß von Waldburg", in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 4 (1955), S. 205-248

Hermann BECK, „Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik", in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 48 (1964), S. 108-117

Adolf LAYER, „Die Residenz- und Universitätsstadt Dillingen in der Musikgeschichte", in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau 80 (1978), S. 197-204

Karl Gustav FELLERER, Palestrina-Studien, Baden-Baden 1982 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 66)

Michael HEINEMANN, Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit, Laaber 1994 (Große Komponisten und ihre Zeit), insbesondere S. 62-100

Franz KÖRNDLE, „Was wusste Hoffmann? Neues zur altbekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient", in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 83 (1999), S. 65-90

Marianne DANCKWARDT, „Annibale Stabiles *Hymnus de gloria paradisi* (Dillingen 1590)", in : Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 11 (2002/03), S. 167-185

NOTEN

Jacobus de KERLE, Ausgewählte Werke. 1. Teil: Die „Preces speciales etc." für das Konzil von Trient 1562, herausgegeben von Otto Ursprung, revidiert und ergänzt von Robert Machold, Wiesbaden ²1974 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 26)

Annibale STABILE, Hymnus de gloria paradisi, herausgegeben von Eckhard Böhringer, in: Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 11 (2002/03), S. 187-228

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA, Missa Papae Marcelli, in: Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina, herausgegeben von Franz Xaver Haberl, Leipzig [1881] (Pierluigi da Palestrina's Werke XI), S. 128-155

ABBILDUNGSNACHWEIS

1 **Édith Weber,** Le Concile de Trente et la musique de la réforme à la contre-réforme, Paris 1982, S. 74
2 und 3 **Jacobus de Kerle.** Ausgewählte Werke. 1. Teil: Die „Preces speciales etc." für das Konzil von Trient 1562, herausgegeben von Otto Ursprung, revidiert und ergänzt von Robert Machold, Wiesbaden ²1974 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 26), Abb. 4 und 3
4 Film des Hymnus aus der Biblioteka Jagiellońska in Krakau
5 Musica divina. Zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske. Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg St. Petersweg 11-13, 4. November 1994 bis 3. Februar 1995 (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: Kataloge und Schriften 11), Regensburg 1994, S. 144
6 Ebenda S. 119
8 **Maximilian von WALDBURG ZU WOLFEGG UND WALDSEE,** Kardinal Otto Truchseß von Waldburg Fürstbischof von Augsburg. Ein Lebensbild, Rottenburg a. N. 1936, vor der Titelseite
10 Musica divina..., S. 108