MARIANNE DANCKWARDT

# KONFESSIONELLE MUSIK?

*A. Konzert am 28. September 1993*
*in der Ev. Heilig-Kreuz-Kirche Augsburg*

| | |
|---|---|
| Ausführende: | Augsburger Domsingknaben |
| Solisten: | Christoph Seitz, Sopran |
| | Ulrich Streckmann, Baß |
| Leitung: | Reinhard Kammler |

*Programm:*

I 1st. Gloria-Tropus „Cuius reboat in omni gloria mundo" (um 1200)

1st. Gloria (Messe XI: In Dominicis infra annum) (10. Jh.)

— — —

Jacobus de Kerle, Preces speciales pro salubris generalis Concilii successu (1562): Primum Responsorium pro Concilio, erster Kehrvers

— — —

Giovanni Pierluigi da Palestrina, 6st. Motette „Tu es Petrus" (1572)

— — —

Michael Haydn, Graduale „Tribulationes" (1787)

II Pierre Certon, Chanson „On me l'a dict" (spätestens 1570)

Orlando di Lasso, Missa super „On me l'a dict" (ca. 1570): Kyrie und Gloria

— — —

Johann Walter, „Christ ist erstanden" (1537)

Orlando di Lasso, „Christ ist erstanden" (1583)

— — —

Claudio Monteverdi, Lamento d'Arianna (1608): erster Teil

Claudio Monteverdi, Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna (1640): erster Teil

III Orlando di Lasso, 8st. Motette „Tui sunt coeli" (1604 gedruckt)

## *B. Musikhistorische Einführung von Marianne Danckwardt*

### *I.*

Das derzeit in Augsburg stattfindende wissenschaftliche Symposion „Katholische Konfessionalisierung" beschäftigt sich mit den Auswirkungen, die das Konzil von Trient (1545–1563) auf Kirche, Staat, Gesellschaft und Künste hatte, und das heutige Konzert soll vor Ohren führen, wie sich die Musik gegenüber den Absichten des Konzils, die katholische Konfession zu stärken, verhielt.

Das Konzil von Trient gab in verschiedenen Dekreten Richtlinien für die Kirchenmusik. Der erste Teil des Konzerts stellt Kompositionen vor, die in enger Beziehung zum Konzil bzw. zu dessen musikalischen Forderungen stehen und deshalb sehr wohl die Bezeichnung „konfessionelle Musik" verdienen. Doch die musikalische Praxis sah weitaus bunter aus, so daß es nicht recht gelingen will, die im katholischen Bereich verwendete Musik scharf von protestantischer und weltlicher Musik abzugrenzen. Die im zweiten Teil des Konzerts erklingenden Kompositionen vertreten jenen Bereich der Musik, der es nötig macht, hinter den Titel des Konzerts ein Fragezeichen zu setzen.

In den Ausschüssen des Konzils wurde zumindest am Rande diskutiert, ob man die mehrstimmige Musik für die Liturgie ganz verbieten solle. Zwar konnten sich diese Bestrebungen – vor allem aufgrund der Einwände der spanischen Konzilsväter – nicht durchsetzen, doch erhielt die Einstimmigkeit ganz zentrale Bedeutung für die Liturgie. Man strebte eine Vereinheitlichung der einstimmigen Gesänge und die Beseitigung von Mißständen an; die Ziele waren „purgare" (= reinigen), „corrigere" (= verbessern) und „reformare" (= umgestalten). „Purgare" bedeutete konkret, sich auf den althergebrachten Bestand gregorianischer Melodien zu besinnen und die meisten der Neudichtungen – fast alle Hymnen und Sequenzen und alle Tropen – auszumerzen. Die beiden zuerst erklingenden Stücke – ein GLORIA-TROPUS[1] und ein

[1] In: *Henri Villetard,* L'Office de Pierre de Corbeil, Paris 1907, S. 165f*.

GLORIA[2] – sollen die Tendenzen der liturgischen Einstimmigkeit vor und nach dem Konzil repräsentieren.

1577 wurde u. a. Giovanni Pierluigi da Palestrina von Papst Gregor XIII. beauftragt, die Reform der Einstimmigkeit durchzuführen und dabei auch – vermeintlich verbessernd – in die ursprüngliche Textdeklamation einzugreifen. Die Arbeiten wurden nicht abgeschlossen. Nach vielen privaten Reformdrucken liturgischer Bücher erschien erst 1614/15 die für fast drei Jahrhunderte verbindliche sogenannte Editio Medicaea. Das heute erklingende Gloria geht allerdings auf die Fassung der Editio Vaticana von 1903 zurück, die sich von dem „corrigere" der nachtridentinischen Choralreformen distanzierte und nach Möglichkeit auf die historischen Quellen der gregorianischen Gesänge zurückgriff. – Bei den Tropen, die seit dem 11. Jahrhundert in unübersehbarer Zahl entstanden waren und nun durch das Konzil aus dem liturgischen Bestand verbannt wurden, handelt es sich um Erweiterungen der Gregorianik: Man unterlegte z. B. Melismen, also längere Tonfolgen auf einer einzigen Silbe, mit kommentierenden Texten oder erweiterte die Gesänge durch Einschub ganz neuer Teile. Der zuletzt genannte Fall liegt bei dem zu Anfang erklingenden Gloria-Tropus vor: Den originalen Gloriapartien sind kommentierende Textteile mit eigener, neuer Melodie hinzugefügt, etwa (in deutscher Übersetzung): *„Ehre sei Gott in der Höhe* – dessen Ruhm in der ganzen Welt widerhallt – *und auf Erden Friede* – ewiger Friede – *den Menschen, die guten Willens sind* – die Gott wirklich lieben –. *Wir loben dich* – es geziemt sich Lob für dich –, *wir preisen dich* – von Tag zu Tag . . ." usw. Um die Aufführung ein wenig farbiger zu gestalten und das Verfolgen der beiden Schichten zu erleichtern, wurde eine zwar nicht unübliche, in diesem konkreten Fall allerdings einige kleine musikalische Retuschen an den Einschüben erfordernde Aufführungsweise gewählt: Der Schlußton der ursprünglichen Gloriaabschnitte wird während der tropierenden Einschübe ausgehalten.

Im Konzert folgen anschließend zwei mehrstimmige liturgische Kompositionen des 16. Jahrhunderts, die den Konzilsanforderungen Genüge leisten. 1562 wurde von Konzilsausschüssen gefordert, daß in mehrstimmigen Kompositionen der Text klar verständlich sein muß, daß weder in Vokal- noch in Orgelmusik Profanes enthalten sein darf, daß als einstimmiger Ausgangspunkt mehrstimmiger Musik allenfalls gregorianische Melodien verwendet werden dürfen. 1563 folgte dann die Ablehnung einer „musica troppo molle", d. h., einer zu weichen, mit zu starkem subjektivem Textausdruck verbundenen Musik. Das endgültige Konzilsdekret äußerte sich zur mehrstimmigen Musik wesentlich kürzer und sprach sich nur allgemein gegen „lascivum aut im-

[2] Graduale Romanum S. 39*f.

purum", also letztlich gegen Weltliches, Profanes aus. Erst die Provinzialkonzile, z. B. Harlem 1564, konkretisierten und verschärften die Vorschriften wieder. Um möglichst gute Textverständlichkeit zu gewährleisten, waren drei Aspekte zu berücksichtigen: 1. Es dürfen nicht mehrere verschiedene Texte gleichzeitig erklingen, wie es vor allem in der Musik des 14. und 15., aber auch noch des 16. Jahrhunderts häufig der Fall war. So wird in der nachher erklingenden Komposition JACOBUS DE KERLES[3] von allen Stimmen der gleiche Text vorgetragen. 2. Musik und Text müssen eine enge Bindung eingehen. Zu ausgedehnte Melismen sind zu vermeiden, und nur dem Komponisten und nicht mehr dem Sänger darf überlassen werden, wie Text und Musik einander zugeordnet werden. An den ersten Worten *Suscipiant, domine, montes ecclesie* der Komposition Jacobus de Kerles läßt sich solch enge Bindung demonstrieren: Längen und Hochtöne fallen auf Textbetonungen, und Texteinheiten sind musikalisch als Einheiten gefaßt. So werden im Sopran die Silbe *-ci-* des ersten Wortes und die Silbe *-cle-* des letzten Wortes durch besondere Länge und Höhe musikalisch hervorgehoben; das zweite Wort *domine* ist durch eine absteigende Linie von der Umgebung abgegrenzt. 3. Im Verbund der Stimmen sind zumindest gelegentlich Satztechniken anzuwenden, die der Textverständlichkeit dienlich sind. In der Komposition Jacobus de Kerles ist am Anfang das Verfolgen des Textes erschwert, denn sie beginnt mit einer Imitation: Alt, Tenor und Baß ahmen nacheinander auf *Suscipiant* die musikalische Gestalt, die sich im Sopran auf diesem Wort ergibt, nach und sprechen dadurch das gleiche Wort mit zeitlicher Verschiebung aus. Solche Imitationen sind zwar der Höhepunkt kontrapunktischer, d. h., einer die Stimmen möglichst selbständig führenden Kompositionskunst, doch ihnen sind zugunsten einer besseren Textverständlichkeit auch stärker akkordisch gehaltene Partien zur Seite zu stellen, die den Text in allen Stimmen gemeinsam deklamieren. Die letztgenannte Satzart überwiegt in der erklingenden Komposition Jacobus de Kerles ab der Textstelle *Apostolorum tuorum.*

Daß Jacobus de Kerles Komposition als exemplarisch bezüglich der Textverständlichkeit angesehen werden kann, hängt mit deren Entstehungsgeschichte zusammen. De Kerle – übrigens seit 1568 für einige Jahre, u. a. als Domorganist, in Augsburg tätig und in dieser Zeit kompositorisch enorm produktiv – wurde von dem mit ihm befreundeten Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, Bischof von Augsburg, beauftragt, einige von dem führenden Theologen Petrus de Soto zusammengestellte Gebete zu vertonen, damit diese in den Gebetsstunden des Konzils erklingen könnten. Der Titel der Sammlung lautet zu deutsch

[3] Jacobus de Kerle: Ausgewählte Werke. 1. Teil (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern 34), hg. von *O. Ursprung*, rev. von *R. Machold*, Wiesbaden 1974, S. 1ff.

„Besondere Gebete für den heilbringenden Erfolg des Generalkonzils". Jedes der sechs Gebete folgt dem Aufbau eines einstimmigen Responsoriums: im Wechsel ein Kehrvers (der im einstimmigen Responsorium chorisch vorgetragen wird) und ein meist dünner besetzter (in einem einstimmigen Responsorium solistisch gesungener) Versus, wobei de Kerle den zweiten bis vierten Kehrvers gegenüber dem ersten kürzt. Als letzter Versus erklingt die Kleine Doxologie, die allerdings die in Spanien nicht gebräuchliche zweite Hälfte einbüßt (*Ehre sei dem Vater und dem Sohn* . . . ohne *wie es war im Anfang* . . .) – vermutlich ein Zugständnis an die spanischen Konzilsväter. Angehängt ist diesem Responsorium die eigentliche Anrufung, ein Kyrie.

Die nächste im Konzert erklingende Komposition stammt von Giovanni Pierluigi da Palestrina,[4] der der Legende nach sogar der Retter der Kirchenmusik war. 1564/65 trat eine Kardinalskommission zusammen, um verschiedene Kompositionsbeispiele auf ihre Textverständlichkeit hin zu prüfen. Mit dieser Kommissionstätigkeit brachte man Palestrinas große Missa Papae Marcelli in Verbindung und schrieb ihr zu, daß sie durch ihre Vorbildlichkeit gleichsam die Verbannung der Mehrstimmigkeit aus der Liturgie verhindert habe. Daß die Messe in diesem Zusammenhang wirklich erklang, ist eher unwahrscheinlich, denn sie wurde nicht für diese Gelegenheit, sondern wohl eher 1555 im Zusammenhang mit dem kurzen Pontifikat von Marcellus II. komponiert, wobei aber erwähnenswert ist, daß auch Marcellus sich gegenüber den Sängern der päpstlichen Kapelle – zu denen Palestrina damals gehörte – für größere Textverständlichkeit der Musik ausgesprochen hatte. Auf jeden Fall aber sah man Palestrinas Kompositionsweise als besonders geeignet für liturgische Zwecke an, durfte er sich doch seit 1565 „Compositore della Capella pontificia" nennen und nahm im Vorwort seines zweiten Messenbuches, das 1567 erschien und auch die Missa Papae Marcelli enthielt, auf die Beratungen römischer Musiker und führender Kirchenmänner Bezug. – Heute erklingt eine Motette aus der letzten Schaffensperiode Palestrinas an der Peterskirche in Rom. Sie hat als Textvorlage Mt 16/18–19, also jene Stelle, auf die die Einsetzung des Papstes als Oberhaupt der Christenheit gründet: „Und ich sage dir auch / Du bist Petrus / und auff diesen Felsen wil ich bawen meine Gemeine / Und die Pforten der Hellen sollen sie nicht uberweldigen. Und wil dir des Himelreichs schlüssel geben / Alles was du auff Erden binden wirst / Sol auch im Himel gebunden sein / Und alles was du auff Erden lösen wirst / Sol auch im Himel los sein."[5] Eine Motette ist im 16. Jahrhundert normalerweise

[4] G. P. da Palestrina's Werke, hg. von *F. X. Haberl* u. a., Leipzig 1862–1903, Bd. 2, S. 121ff.

[5] Übersetzung: D. Martin Luther: Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrifft. Deudsch auffs new zugericht, hg. von *H. Volz*, München 1974, Bd. 3, S. 1999.

eine lateinischsprachige, liturgisch verwendbare vokale Komposition, die den Text abschnittsweise vertont. In Palestrinas Komposition überwiegt die Imitatorik; gemeinsame Textdeklamation ist eher selten. Die formale Anlage entspricht der Konvention: Die Komposition ist zweiteilig und wiederholt den großen Schlußabschnitt des ersten Teils am Ende des zweiten, so daß der Text „Und wil dir des Himelreichs schlüssel geben" das Werk inhaltlich sinnvoll beendet.

Die letzte Komposition des ersten Konzertteils repräsentiert das Fortleben der vom Tridentinum favorisierten mehrstimmigen Satztechnik im 17. bis 19. Jahrhundert. Etwa um 1600 – also etwa mit dem Tod Palestrinas (1594) – beginnt, zunächst in Italien, eine neue kompositorische Ära, die den Sologesang mit Instrumentalbegleitung in den Vordergrund rückt und als Hauptgattung die Oper hervorbringt. In der katholischen Kirchenmusik hält man jedoch vielfach am Kompositionsstil Palestrinas fest – einerseits, weil Palestrinas Musik zu einer nicht mehr steigerungsfähigen Ausgewogenheit von linearer und vertikaler Gestaltung gefunden hat, und andererseits, um die Forderungen des Konzils weiterhin zu erfüllen. So stehen sich in Zukunft zwei kompositorische Ansätze – der „stile moderno" und der „stile antico" – gegenüber, deren Vertreter sich nicht selten aufs schärfste bekämpfen. Im 18. Jahrhundert kommt der Stile antico vor allem in theoretischen Werken zu neuer Blüte; nach wie vor komponiert man aber auch im Stile antico – vorwiegend für die Advents- und Fastenzeit. Auch Michael Haydns Komposition[6] ist für die Fastenzeit geschrieben; sie verwendet den Text des Graduales für den zweiten Fastensonntag. Mit der strengen Imitatorik des zweiten Teils („Et dimitte") erinnert das Stück an Palestrinas Kompositionsweise; im ersten Teil ist es im Hinblick auf gute Textverständlichkeit akkordisch konzipiert. Diese alte Schreibart ist gekoppelt mit einer Harmonik, die ihre Herkunft aus dem 18. Jahrhundert nicht verleugnen kann – eine Diskrepanz, die Michael Haydn möglicherweise nicht bewußt war. – Im 19. Jahrhundert erfährt Palestrinas Musik eine erneute Renaissance, wofür zwei Gründe zu sehen sind: einerseits die vielfach entsetzte Reaktion auf die instrumental oder opernhaft konzipierte Kirchenmusik der Wiener Klassiker, vor allem Joseph Haydns – sie findet ihren ersten Ausdruck in der 1828 anonym erschienenen Schrift „Über Reinheit der Tonkunst" von Anton Friedrich Justus Thibaut – und andererseits das erwachende musikhistorische Interesse – aus dem heraus die erste Monographie über Palestrina (von Guiseppe Baini) entsteht. 1868 findet die Bewegung des Cäcilianismus ihren Niederschlag in der Gründung des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins zur Hebung der ka-

[6] Michael Haydn: Kirchenwerke (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 62), hg. von *A. M. Klafsky*, Wien 1925, S. 51ff.

tholischen Kirchenmusik", und Männer wie Caspar Ett – übrigens Enkelschüler Michael Haydns –, Karl Proske und Franz Xaver Witt schreiben liturgische Musik im Stil des 16. Jahrhunderts. Es handelt sich allerdings hierbei um reine Gebrauchsmusik, die kompositorisch verflacht ist.

## *II.*

Die im zweiten Teil des Konzerts zu hörenden Kompositionen sollen belegen, daß es Schwierigkeiten bereitet, von „konfessioneller" oder „katholischer" Musik zu sprechen, da Grenzen zur protestantischen und zur weltlichen Musik oft gar nicht gezogen werden können. Voraus zwei allgemeine Bemerkungen: 1. Die Musik selbst ist nur in sehr begrenztem Maße fähig, konkrete Aussagen zu machen: Sie kann Geräusche nachahmen, räumliche und zeitliche Begriffe und Bewegungen abbilden, Zahlen darstellen und im übrigen nur dort, wo entsprechende Konventionen existieren, durch Symbole auf einzelne Begriffe verweisen. Aber sie hat keine ausreichenden semantischen Fähigkeiten, um an theologischen Auseinandersetzungen teilzunehmen. Allenfalls der vertonte Text kann konfessionell Farbe bekennen, und konfessionelle Einordnung von Musik geschieht selbstverständlich auch oft allein aufgrund der konfessionellen Zugehörigkeit des Komponisten oder aufgrund bestimmter Vorschriften hinsichtlich der Verwendung von Musik. 2. Die musikalischen Reformbestrebungen des Tridentinum bewegen sich auf zwei ganz unterschiedlichen Ebenen. Innerhalb der Einstimmigkeit beabsichtigt man, einen alten – von der Überlieferung her den ältesten uns faßbaren – Zustand der christlichen Musik wieder herzustellen. Mit der Choralbewegung des 19. Jahrhunderts werden diese Bemühungen intensiviert und historisch fundiert. Bezüglich der Mehrstimmigkeit jedoch greift man aus der Fülle der zeitgenössischen lebendigen Musik eine bestimmte Stilrichtung heraus und versucht sie festzuschreiben. Diesem Bemühen *kann* jedoch kaum mehr als ein partieller Erfolg beschieden sein.

Im folgenden soll an vier Aspekten, die in den für den zweiten Konzertteil ausgewählten Stücken zum Tragen kommen, gezeigt werden, daß das Fragezeichen im Titel des Konzerts seine Berechtigung hat.

1. Die Kompositionstechnik zur Zeit des Tridentinums hat ihre Wurzeln in der sog. frankoflämischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, vor allem in der Musik des 1521 gestorbenen Josquin Desprez, die den imitatorischen Satz, verhaltene Textausdeutung, die später wichtigen Gattungen der Psalm- und Evangelienmotette und vieles mehr bereits in höchster Qualität aufweist und die im übrigen das ganze 16. Jahrhundert hindurch erklang. Sowohl katholische als auch protestantische

Komponisten leiten aus diesen gemeinsamen Wurzeln ihre Satztechnik ab. Beide Seiten arbeiten auch – allerdings im Gegensatz zu den calvinistischen Komponisten – in der Mehrstimmigkeit mit althergebrachtem Liedgut. Selbst die Forderung des Konzils nach einer klaren Zuordnung von Text und Musik ist nicht neu, sondern wurde schon seit etwa 1500 von den Humanisten erhoben.

Die beiden Meßsätze von ORLANDO DI LASSO,[7] die erklingen werden, demonstrieren eine solche bis in vortridentinische Zeiten zurückgehende kompositorische Tradition. Seit dem 15. Jahrhundert versuchte man, die Sätze des Meßordinariums musikalisch zu einer Einheit zusammenzuschließen, indem man alle Sätze auf gleichem musikalischem Ausgangsmaterial aufbaute. Dieses Material konnte wie in der Tenormesse einstimmig sein; oft war es aber auch ein kompletter mehrstimmiger Satz, der auf unterschiedliche Weise verarbeitet werden konnte – die Musikwissenschaft spricht dann von einer „Parodiemesse". Der vor den beiden Lassoschen Meßsätzen erklingende vierstimmige Ausgangssatz von PIERRE CERTON[8] ist, wie üblich, in den mittleren Meßsätzen weniger intensiv eingearbeitet – im Gloria erklingen nur die ersten drei Takte, dann löst sich der Satz von der Vorlage –; die Außensätze bleiben jedoch sehr eng an der Vorlage. Das Kyrie etwa greift die zwölf Takte des Anfangs und den in der Vorlage wiederholten Schlußteil auf.

2. Selbstverständlich lassen sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschiedene kompositiorische Stilarten unterscheiden, doch sind sie eher regional und personell als konfessionell geprägt. Die Musik der katholischen und die der protestantischen Liturgie haben nicht nur gleiche Wurzeln, sondern machen auch ähnliche Entwicklungen durch und beeinflussen sich gegenseitig. Selbst von der Absicht her einander widersprechende Strebungen münden in kompositionstechnisch ähnliche Ergebnisse, ist doch z. B. der protestantische Kantionalsatz, der Kirchenlieder so schlicht vertont, daß die Gemeinde mitsingen kann, ganz ähnlich beschaffen wie jene Partien der vorhin angeklungenen Preces speciales von Jacobus de Kerle, in denen alle Stimmen den Text gemeinsam deklamieren und damit gut verständlich darbieten – mit dem einzigen musikalischen Unterschied, daß de Kerle nicht von einer gegebenen Melodie ausgeht. Bei dieser Nähe der Konfessionen bezüglich der Kompositionstechniken verwundert es auch nicht, daß einzelne Komponisten für beide Konfessionen tätig sind: etwa der protestantische Hans Leo Haßler (1586–1601 als Fugger-Organist in Augsburg tätig) oder Leonhard Lechner, der Lasso-Schüler

[7] Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, hg. von *S. Hermelink* u. a., Kassel usw. 1956ff, Bd. 9, S. 61ff.

[8] In: Orlando di Lasso: Missa On me l'a dit, hg. von *W. Lueger* (= Musica Spritualis Serie II Heft 12), Regensburg 1960, S. 19f.

war und später zum protestantischen Glauben übertrat. – Die beiden im Konzert erklingenden gleichtextigen Kompositionen von JOHANN WALTER,[9] dem musikalischen Berater Luthers, und ORLANDO DI LASSO,[10] tätig an der Münchner Hofkapelle, lassen die unterschiedliche Konfession der beiden Komponisten nicht erkennen; sie sind satztechnisch ähnlich gearbeitet. Einziger, aber eher unwichtiger Unterschied ist die Lage der Ausgangsmelodie: Bei Walter liegt sie – das mag ein Zugeständnis an den Gemeindegesang sein – im Sopran, bei Lasso im Baß. Walters Satz steht sogar der Imitatorik Palestrinas näher als der Satz Lassos.

Es sei noch angemerkt, daß auch die große protestantische Musik des 17. Jahrhunderts, die ihre unmittelbaren Impulse aus der weltlichen Musik des 17. Jahrhunderts empfängt, ohne das Vorbild Palestrinas nicht denkbar ist. So verweist Heinrich Schütz im Vorwort seiner Geistlichen Chormusik von 1648 auf die für das Kompositionsstudium so wichtige Beschäftigung mit der Musik Palestrinas.

3. Teile des kirchenmusikalischen Repertoires wurden sogar von beiden Konfessionen gemeinsam benutzt; die Verleger stellten mit Vorliebe – versprach das doch doppelten Profit – entsprechende Sammeldrucke zusammen. Diese Austauschbarkeit war aber nur möglich, weil sich die beiden Konfessionen hinsichtlich der Liturgiesprache weniger unterschieden, als man gemeinhin annimmt. Im lutherischen Gottesdienst wurden etwa das meist auf Kyrie und Gloria beschränkte Meßordinarium, Hymnen und Magnificat in lateinischer Sprache gesungen, und ab der Jahrhundertmitte wurden deutschsprachiger Liedsatz und Gemeindegesang, die beiden Pfeiler der lutherischen Neuerungen, wieder zurückgedrängt. Umgekehrt existierte im katholischen Bereich ein großer Schatz älterer volkssprachlicher Lieder; das Lied „Christ ist erstanden" etwa, das den Sätzen von WALTER und LASSO zugrundeliegt, ist im 12. Jahrhundert im bayerisch-österreichischen Raum in enger Anlehnung an die Ostersequenz „Victimae paschali laudes" geschaffen worden, ist also interkonfessionell. Außerdem ist im katholischen Bereich außerhalb der offiziellen Liturgie volkssprachliche Musik sehr wohl zugelassen – das Konzil von Trient hat in dieser Hinsicht keine Vorschriften erlassen. Möglicherweise wurde volkssprachliche Musik in fernabliegenden Diözesen sogar im Gottesdienst verwendet.

4. Am ausführlichsten muß das Verhältnis der Kirchenmusik zur weltlichen Musik zur Sprache kommen. In den Jahrhunderten bis zum

[9] Johann Walter: Sämtliche Werke, hg. von *O. Schröder*, Kassel/Basel 1953–1973, Bd. 1, S. 35f.

[10] Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, hg. von *F. X. Haberl* und *A. Sandberger*, Leipzig 1894–1926, Bd. 20, S. 19.

Tridentinum waren geistliche und weltliche Musik nur wenig geschieden. Die beiden Bereiche tauschten ihre kompositorischen Techniken aus, und Umtextierungen von einem Bereich in den anderen – meist vom weltlichen zum geistlichen – wurden ohne Bedenken vorgenommen. Daran änderten auch die Bestimmungen des Konzils von Trient nichts. Wie auch immer der Konzilsbeschluß, laszive und unreine Musik habe keinen Platz in der Kirche, zu deuten ist – er änderte nichts daran, daß man nach wie vor gerne Parodiemessen auch über weltliche Vorlagen – ein italienischsprachiges Madrigal oder eine französischsprachige Chanson – schrieb. Allenfalls in der Titelgebung reagierte man auf die Konzilsbestimmung, indem man häufiger als vor dem Konzil die weltliche Vorlage verschwieg und einen neutralen Titel gab. Lasso jedoch hat in den Titeln der meisten seiner Messen und auch in der Messe, deren Kyrie und Gloria heute erklingt, ohne Skrupel auf die weltliche Vorlage verwiesen; als bedeutendster und geachtetster Komponist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durfte er sich das leisten. Die heute anklingende Messe basiert auf einer französischen Chanson mit einem Text von Clément Marot, jenem Dichter, dessen gereimte Psalmenübersetzung von Calvin übernommen wurde. Die Übersetzung lautet: „(An eine Verleumderin) Man hat mir hinterbracht, spitze Zunge, daß Ihr schlecht von mir sprecht. Der Wein, den Ihr so gern schlürft, ist Euch wohl zu Kopf gestiegen? Ihr verbreitet Klatsch, andere Dinge interessieren Euch nicht. Man hat es mir hinterbracht. Wenn Ihr Euch noch weiter damit befaßt, werdet Ihr noch einen Hexenschuß davon bekommen. Zum Teufel mit Euch. Ihr seid ein schlechtes Weib."[11]

Weltliche Musik kompositorisch in Messen zu verarbeiten, war letztlich nur möglich, weil die Kompositionsweise von weltlicher und geistlicher Musik des 16. Jahrhunderts sich nicht grundlegend, sondern allenfalls graduell voneinander unterschied. Vielfach nahm die geistliche Musik, vor allem diejenige Lassos, auch die Ausdruckshaftigkeit der weltlichen Musik in allen ihren Schattierungen auf und wäre insofern sehr wohl eine „musica troppo molle" – die heute zu hörenden Meßsätze sind dafür allerdings nicht sehr typisch. – Das italienischsprachige weltliche Madrigal, das soeben als beliebte Vorlage für Meßkompositionen erwähnt wurde, hatte im geistlichen Bereich sogar einen kompositionstechnischen Zwillingsbruder: die ebenfalls italienisch textierten Madrigali spirituali. Nur textlich unterschieden sich beide: Während die weltlichen Madrigale vorwiegend hochstilisierte Liebesdichtung vertonten, lagen den geistlichen Madrigalen oft typisch katholische Texte zugrunde: Marien- und Bußtexte. Zwar erklangen die

[11] Übersetzung in: Orlando di Lasso, Missa On me l'a dit, a.a.O. (s. Anm. 8), S. 19.

geistlichen Madrigale sicher nicht in der offiziellen Liturgie – sondern vor allem in Klöstern, Bruderschaften und Akademien –, doch waren sie von höchster kirchlicher Stelle empfohlen und sind auch für den Umkreis des Papstes nachweisbar. Ihre Entstehung muß in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tridentinum gesehen werden, denn die geistlichen Madrigale erfüllten nun jenes Bedürfnis nach subjektiver Frömmigkeit, das zuvor durch Hymnen, Tropen u. dgl. befriedigt werden konnte. Beiträge zu dieser Gattung lieferten u. a. Palestrina, Lasso und Claudio Monteverdi. Und da weltliches und geistliches Madrigal kompositorisch verschwistert sind, verwundert es nicht, daß besonders beliebte weltliche Madrigale einfach nur durch einen Austausch des Textes – eine sogenannte Kontrafaktur – in geistliche verwandelt werden konnten. Aquilino Coppini tat das mit zahlreichen Madrigalen Monteverdis.

Claudio Monteverdi selbst, immerhin ja die letzten dreißig Jahre seines Lebens bis zu seinem Tod 1643 an San Marco in Venedig tätig und damit in einer der bedeutendsten kirchenmusikalischen Positionen jener Zeit, außerdem das letzte Lebensjahrzehnt in geistlichem Stand, tat etwas noch Kühneres: Er verwandelte den Klagegesang der Ariadne[12] aus seiner 1608 aufgeführten Oper „Arianna" durch Kontrafaktur in eine lateinische Muttergottesklage.[13] Die Texte sind einander so ähnlich, daß die Klage der Muttergottes einem Operndrama zu entstammen scheint. Der Text des Ausschnitts, der heute erklingt, lautet in beiden Fassungen in deutscher Übersetzung:

Laßt mich sterben,
*Jetzt werde ich sterben, mein Sohn,*
und wer, meint ihr, könnte mich trösten
*denn wer wird die Mutter trösten können*
in meinem so harten Los, in meiner so großen Pein?
*in diesem harten Schmerz, in dieser harten Marter?*
Laßt mich sterben.
*Jetzt werde ich sterben, mein Sohn.*
O Theseus, o mein Theseus,
*Mein Jesus, o Jesus, mein Bräutigam,*
ja, denn „mein" will ich dich nennen,
*mein geliebter Bräutigam,*
der du doch mein bist,
*meine Hoffnung, mein Leben,*
auch wenn du, ach Grausamer, meinen Augen entschwindest.
*du stürzest mich hinab, ach, du Wunde meines Herzens.*

[12] Claudio Monteverdi, Tutte le opere, hg. von *G. F. Malipiero*, Asolo 1926–1942, Bd. 11, S. 161ff.

[13] Claudio Monteverdi: Tutte le opere, a.a.O. (s. Anm. 12), Bd. 15, S. 757ff.

Im weiteren Verlauf werden in der Kontrafaktur die Vorwürfe Ariadnes gegenüber Theseus zu Vorwürfen an den Erzengel Gabriel; der Wunsch, Theseus möge in den Fluten versinken, wird zu einer bildhaften Klage darüber, daß Jesus in den Fluten umkommt. Monteverdis Zeitgenossen berichteten, daß das Lamento d'Arianna die Zuhörer zu Tränen rührte und daß in jedem musikalischen Haus Noten davon vorhanden waren. Das bedeutet wohl, daß die lateinische Kontrafaktur keine Chance hatte, die Zuhörer in wirklich spirituelle Haltung zu versetzen. Das mag für diese Komposition noch angehen, da sie der Witwe Kaiser Ferdinands II., Eleonora Gonzaga, gewidmet war und insofern wohl nur bei Hof erklang. Doch ist Monteverdis Muttergottesklage gleichzeitig ein typischer Vertreter für jenen Bereich der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, der sich vom Stile antico löst: Die Kompositionsweise der weltlichen Musik wird beherrschend. So integriert etwa Monteverdi in seine großartige Marienvesper, die er 1610 – mit einigen persönlichen Hintergedanken – Papst Paul V. widmete, auf breitester Basis die neue Opernmusik und ihr Instrumentarium. Ganz konkret baut er in den Eröffnungssatz „Domine ad adjuvandum" die Toccata aus seiner Oper „L'Orfeo" ein.

Der Hauptstrang der katholischen Kirchenmusik seit dem 17. Jahrhundert ist von der weltlichen Musik bestimmt. Als besonders extreme Beispiele des stets stattfindenden Austausches zwischen weltlicher und geistlicher Musik seien noch aus dem 18. Jahrhundert jene Messen angeführt, die durch Umtextierung der beliebtesten Teile aus Mozarts Opern entstanden sind; umgekehrt sei aber auch darauf verwiesen, daß der Stile antico Eingang in die weltliche Musik findet: etwa in den ersten vier Kontrapunkten aus Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge und in anderen Alterswerken Bachs.

## *III.*

Der dritte Teil des Konzerts will die Brücke zwischen den beiden ersten Teilen schlagen und kehrt zu einer großen Komposition Orlando di Lassos[14] zurück – zu einer doppelchörigen Motette über die Verse 12 und 15 aus Psalm 88: „Himel und Erden ist dein / Du hast gegründet den Erdboden / und was drinnen ist. Gerechtigkeit und Gericht ist deines Stuels festung."[15] Die in dieser Motette verwendete Kompositionstechnik entspricht ganz den Vorstellungen des Konzils

[14] Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, a.a.O. (s. Anm. 10), Bd. 21, S. 5ff.
[15] Übersetzung: D. Martin Luther: Biblia, a.a.O. (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 1042.

von Trient, so daß das Stück aufgrund der Konfessionszugehörigkeit und herausragenden Position Orlando di Lassos als ein Musterbeispiel „katholischer Musik" angesehen werden kann. Doch läßt sich die Motette auch mit anderen Ohren hören: Ihre Kompositionstechnik fügt sich bruchlos in die Kompositionsgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts ein und grenzt sich weder von der protestantischen noch von der weltlichen Musik deutlich ab. Töne vermögen also weit besser als Worte den Dualismus zwischen Weltlichem und Geistlichem und die Spaltung zwischen den Konfessionen zu überwinden.