

gende Studie ist in dieser Hinsicht Beispiel und Mahnung an die musikforschende Gemeinschaft.

(August 2008)

Gunnar Wiegand

*KLAUS PIETSCHMANN: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 2007. 503 S., Abb., Nbsp. (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11.)*

Die ursprünglich als Münsteraner Dissertation entstandene Arbeit behandelt eine in der Geschichte der geistlichen Musik, zumal der offiziellen römischen Kirchenmusik, eher aschfarbene Periode. Die Komponistennamen, die mit dem Pontifikat Pauls III. in direkter Beziehung stehen, haben nicht die Strahlkraft wie so manche aus der Kapelle seiner Vorgänger (Dufay, Josquin) oder Nachfolger (Palestrina): Jacques Arcadelt, Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, eventuell auch Jacquet von Mantua sind noch die prominentesten, ihr – teils exquisites – Motetten-, Messen-, Lamentationen- und Hymnenschaffen gehört durchaus nicht zum aktuellen Kanon in Historiographie und Praxis, geschweige das ihrer zahlreichen Kapellkollegen. Vermutet man daher, hier solle pflichtschuldig noch eine Lücke in der Musikgeschichtsschreibung geschlossen werden, nachdem in der jüngeren Vergangenheit mit großer individueller und projektgesteuerter Tatkraft die päpstliche Musik der umrahmenden Zeit aufgearbeitet wurde, so sieht man sich aufs Angenehmste getäuscht. Zwar kann Alessandro Farnese weder mit einer glänzenden und ertragreichen Patronage wie unter den Medici-Päpsten noch mit dramatischen Ereignissen und geschichtsträchtigen Resultaten wie in der Endphase des Tridentiner Konzils in Verbindung gebracht werden, doch genau diese ambivalente historische Situation ist das Potenzial, aus dem Pietschmann aus der Musikperspektive ein faszinierend polychromes Geschichtsbild entwickelt. So folgt die Darstellung auch stringent dem methodischen Ansatz, mit der differenzierten Freilegung der Bedingungen der Musikpflege und der Analyse musikalischer Werke Stein für Stein Teile eines kulturhistorischen Mosaiks zu erhellen (und nicht nach alternativer Ma-

nier, über Einbeziehung des Kontexts die Musik besser zu verstehen).

Die theologischen Konflikte charakterisieren die Amtsausübung Pauls III. als heterogene kirchengeschichtliche Umbruchszeit. Ihr Widerspruch zwischen dem überkommenen Verständnis des sakralisierten Papsttums, dessen *maiestas* sich in den päpstlichen Gottesdiensten konkretisiert, und den äußerlich wie innerlich unaufschiebbar gewordenen Erfordernissen einer katholischen Reform, die schließlich 1545 zur Eröffnung des Konzils in Trient führte, auch ihre politische Dynamik, die zu wechselnden Konjunkturphasen der verschiedenen Parteien an der Kurie führte, spiegelte sich erkennbar in den Haltungen, Schöpfungen, Aktionen und Existenzbedingungen der Musiker. Pietschmann zeigt diese Voraussetzungen, Spielräume und Reaktionen in einer unbeirrten thematisch-systematischen Engführung. Ausgehend von der kirchenpolitischen Position Pauls III. über die Entfaltung der diversen kurialen Reformansätze (insbesondere der *spirituali* mit ihrem Streben nach einer emotionaleren Frömmigkeit) wird die Kapelle in ihrer liturgisch-musikalischen Funktion und in ihrem institutionellen Status analysiert, was beides aufgrund der vorreformatorischen Ideologie der Papstglorifizierung sich auf einem höchst elitären Niveau bewegte, und zwar hinsichtlich der finanziellen Ausstattung, der künstlerisch-administrativen Autonomie und der kompositorischen Ansprüche.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich nun den vielfältigen, sicher nicht geplanten, aber in der Retrospektive doch systematisch wirkenden strategischen Anstrengungen der Kapellmitglieder, einerseits diese durch die Reformansätze permanent gefährdete Stellung zu verteidigen und sich andererseits den neuen Anforderungen durch Entgegenkommen anzupassen. Auf einen Nenner gebracht, könnte man sagen, dass die Musiker ihr Heil darin suchten, sich als unentbehrliches Symbol zu stilisieren, indem sie eine emphatische Idee von ‚Tradition‘ entwickelten, aus dem sie ihr stark ausgebildetes Selbstbewusstsein bezogen. (Hier liegt die Wurzel des späteren hypertrophen Traditionalismus der Sistina.) Am deutlichsten zeigt sich dies im Umgang mit der Kodifizierung des musikalischen Materials in Form von gezielt angelegten Chorbüchern, die Werke aktueller

Kapellmitglieder in das kanonisierte Erbe einbetteten und dieses zugleich überhöhten (etwa in der Anlage von „Individual-Chorbüchern“ mit Werken Festas), aber auch kompositorisch in der musikalisch-kryptischen Fortschreibung des *Ave regina* ihres Ahnherrn Dufay. Andererseits wird man Zeuge einer sozialen Taktik der Image-Pflege (durch Präsenz in der Stadt, karitatives Auftreten und Schulterschlüsse mit politisch wichtigen Kardinälen) und kompositorischer Konzilianz (durch affekthaltige, klangreiche Passagen, die den Emotionalisierungsbestrebungen der *spirituali* zu Willen sein konnten). Erstaunlich nur, dass die Musiker offenbar durchgängig kein Interesse an guter, geschweige exzellenter Ausführung hatten, so dass man ihnen sogar für die wichtige Karwoche Proben verordnen musste!

Hiermit sind nur einige Schlaglichter der über die Maßen aspekt- und materialreichen Arbeit genannt, die zudem auf sehr dornigem Terrain ackerte, weil dieses üppige Material zwar großenteils dokumentarisch gut von der Forschung aufbereitet ist, hier – unter dem Voratz, ein integrales Gesamtbild zu entwerfen – aber unausgesetzt ein Indizienprozess zu führen war, in dem ein Faktum mit einem anderen verknüpft und eine hypothetische Deutung vorgenommen werden musste. (Deutet sich etwa die anstehende personelle Hispanisierung und Italianisierung bereits im künstlerisch erstarrten Josquin-Stil der aussterbenden franko-flämischen Musikerfraktion an?) Schätzungsweise die Hälfte des Textes operiert daher im Konjunktiv oder mit Potentialis-Adverbien, was der Plausibilität der Überlegungen indes keinen Abbruch tut.

Natürlich kann man wie immer auch das Beckmesser ansetzen (unterschiedlichste Begriffe, wie der globale ‚Humanismus‘, aber auch die sehr sachbezogene Nomenklatur ‚Ingrossierung‘, ‚Lage‘ und ‚Faszikel‘ oder analytische Termini wie ‚Fauxbourdon‘ werden bis zur Sinnverdunkelung unscharf verwendet, was auch die sehr problematische Ineinssetzung von ‚Intertextualität‘ und ‚Tradition‘ belastet; der Sänger in der Raffael-Stanza hält ein Einzelblatt, nicht mehrere, modaltypologische Soggetti werden unhinterfragt als Motive gehandelt; hypothetisch als ephemeres Kapellrepertoire identifizierte Stücke dienen kurz darauf als unanfechtbares Argumentations-

material) – aber was bedeuten solche Kleinigkeiten angesichts eines redaktionell vorbildlich gestalteten, elegant formulierenden, akribisch mit dokumentarischem Tabellenmaterial unterfütterten und vor allem außerordentlich erkenntnisreichen, unser historisches und musikalisches Verständnis eines weichenstellenden Epochensplitters enorm bereichernden Buches?

(September 2008)

Nicole Schwindt

*KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 308 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)*

Georg Forsters letzter, 1556 erschienener Band seiner insgesamt fünf Volumina umfassenden Anthologie mit deutschen Liedern läutete das Ende der Cantus-firmus-gebundenen Liedsätze ein. Lassos erste Liedsammlung (1567) markiert einen tiefgreifenden Wandel im Liedsatz, der insbesondere von franko-flämischen Komponisten betrieben wurde (S. [7]). Dies ist der Ausgangspunkt von Katharina Bruns Zürcher Dissertation; die Frage nach den Wurzeln für die neuen Liedtypen beantwortet sie schon zu Beginn der Einleitung: „italienische Stilelemente aus Villanella, Canzonetta und Madrigal“ seien es, die „prägend für das deutsche Lied wurden“ (S. [7]).

In drei Kapiteln erläutert sie ihre Grundthese. „Funktion und Kontext – Zur Überlieferung und Aufführung“ geht auf die Überlieferung ein (Drucker, Druckorte, Inhalt und Aufbau der Drucke), daneben auf die Widmungsträger, die Aufführenden und die soziale Verortung. Von hohem Interesse sind hier nicht zuletzt die Darlegungen zur bürgerlichen Musikpflege, die Bruns u. a. am Beispiel von Görlitz erörtert (S. 36–38): institutionalisierte Vereinigungen, deren turnusmäßige Zusammenkünfte durch Satzungen geregelt waren. Kapitel 2, „Die Texte der weltlichen Lieder“, beschäftigt sich einleitend mit der Situation der Dichtkunst in Deutschland, deren Niveau zunächst hinter demjenigen in Frankreich und Italien zurückbleibt. Probleme beim Eruiieren der Autoren (S. 53) – es sei angemerkt, dass man etwa auch bei Motetten nach lateinischen Huldigungsgedichten vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen kann –, Vorlagen (Übersetzungen, Nachdichtungen,