Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1953)

Artikel: Palestrina

Autor: Fellerer, K.G.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858603

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

eine Liturgie dem Opus dei gemäß erscheinen, die alle diese Forderungen erfüllt, nicht aber kann dies in verbürgter Weise ein ad hoc zusammengestellter, oder liturgisierender «Gottesdienst», respektive eine Predigt-Lied-Andacht.

In diesem Rahmen muß sich sodann auch die gottesdienstliche (liturgische) Kirchenmusik einfügen. Sie soll nicht Predigt sein, auch nicht Erbauungskonzert, sondern sich Wort und gottesdienstlicher Handlung unter- respektiv zuordnen und so Evangelium und Sakrament den Weg zum einzelnen Gläubiger ebnen. Dies ist der Maßstab echter liturgischer Kirchenmusik.

Palestrina

K. G. Fellerer, Köln

Gekürzte Fassung

Palestrina wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der inneren Haltung seiner Kunst — wenigstens vermeintlich — wieder entdeckt, nachdem die Technik seines Satzes ununterbrochen lebendig war und im stile antico neben den neuen Stilrichtungen des Barocks im 17. und 18. Jahrhundert weiter bestand.

J. J. Fux, Gius. Paolucci, P. Martini u. a. hielten in ihren musiktheoretischen Schriften die Kunst Palestrinas ebenso wach, wie in ihren Werken im stile antico. Die Romantik des 19. Jahrhunderts aber prägte ihren Geist dem Werk des 16. Jahrhunderts auf und idealisierte es in einer Weise, die den historischen Erkenntnissen nicht in allem standhält. Sie hat aber trotz solcher Fehlurteile das Bild Palestrinas von der äußeren rationalen Deutung der Satztechnik, wie sie das 18. Jahrhundert schuf, gelöst und im kirchlichen Ausdruck seinen Sinngehalt erlebt. Dieses Bild der Kunst Palestrinas ist — wenn auch gegenüber dem der Romantiker in einigen Zügen verändert — heute noch vorzugsweise bestimmend, wenn der Sinn der Kirchenmusik und der Geist der alten Polyphonie erfaßt wird.

Jean Samson hat in seinem bedeutsamen Buch «Palestrina ou la poésie de l'exactitude» 1939 diese Geistigkeit des Werkes Palestrinas ebenso durchleuchtet, wie Heinrich Rahe in seinen Beiträgen zu Palestrinas Motette im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1950 und 1951.

Aus solchen Untersuchungen geht hervor, wie nicht ein musikalisches Form- und Strukturschema für Palestrinas Kunst — wie früher angenommen — bestimmend ist, sondern eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Textsinn und der musikalischen Gestalt in der Geistigkeit der Zeit. Während Orlando di Lasso, der große Zeitgenosse Palestrinas, seine Aufgabe in der mitreißenden Gestaltung der Einmaligkeit des Ausdruckes fand und daher die textlich immer neue Motette in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, blieb für Palestrina der Messetext im Vordergrund. Mehr als neunzigmal gab er ihm seine Vertonung, nicht in der dramatischen Deutung, sondern in immer neuer Idealisierung des Textes im Geiste der Liturgie.

Diese Haltung wurde schon zu seinen Lebzeiten erlebt und gab Palestrina seine einzigartige Stellung im kirchenmusikalischen Leben Roms. Sie war es, die ihm den Mythus des «Retters der Kirchenmusik» verlieh, als beim Konzil von Trient Bedenken gegen den zeitgegebenen mehrstimmigen Kirchengesang laut wurden und neben den Konzilpreces des Jacobus de Kerle die Missa Papae Marcelli, wie Jeppesen wieder glaubhaft macht, in ihrem kirchlichen und künstlerischen Ernst erkannt wurde.

Nicht äußere Formen, sondern der Geist der Kunst Palestrinas wies zurück auf die Liturgie und die liturgische Weise des Gregorianischen Chorals. Im Gedankenkreis des Humanismus wurde das Wort in den Mittelpunkt gestellt und seine Verständlichkeit gefordert.

Die Kunstfertigkeit der niederländischen Komponisten wirkte in der italienischen Kirchenmusik des frühen 16. Jahrhunderts zwar noch weiter. Sie hat den musikalischen Satz über das Wort gestellt. Doch fand der Klangsinn der Italiener und der Wortsinn der Humanisten eine musikalische Gestalt, die neben diese kontrapunktische Fertigkeit tritt. Schon im Fauxbourdon des 15. Jahrhundert ergeben sich auf einer anderen Grundlage solche Möglichkeiten.

In diese Welt wurde Pierluigi Sante da Palestrina hineingeboren. In der Bischofsstadt, die ihm den Namen gab, war er Chorknabe an S. Agapita bis er als Chorknabe nach S. Maria Maggiore kam. Der Niederländer Firmin le Bel wurde dort sein Lehrer. Als er als Organist und Gesanglehrer an die Kathedrale der Heimat zurückkehrte, war die Musik der Niederländer auch seine Kunst. Palestrinas Bewährung an dieser Stellung bestimmte seinen Herrn den Kardinal del Monte, als er 1550 zum Papst gewählt wurde, ihn als Kapellmei-

ster der Cappella Giulia an S. Peter zu ernennen. Damals entstand Palestrinas 1. Messenbuch, 1554 gedruckt. Es enthält Messen, die die strenge um den choralen Cantus firmus entwickelte Kontrapunktik zeigen. Durch die Choralthemen sind alle diese Messen aufs engste mit der Liturgie verbunden. Cantus firmus Arbeit, Kanon und Motettenform sind in größter Kunstfertigkeit verwendet. Der etwa 27-jährige Palestrina hat in seinem ersten Druckwerk eine Haltung gezeigt, die dem entspricht, was 12 Jahre später das Konzil von Trient von der Kirchenmusik fordert.

In der Textbehandlung aber stand er dem dort vertretenen Ideal fern. In der Missa Ecce sacerdos ist sogar noch die Mehrtextigkeit beibehalten. Palestrina führt hier eine Tradition weiter, die diese Kunst bei den Humanisten in Mißkredit kommen ließ. Sie haben deshalb in ihrer sich in allen Stimmen einer einheitlichen Wortdeklamation anschließenden Odenkomposition den Satz von jeder Kontrapunktik gelöst. Daß Palestrina sich über diese Tradition erhebt, zeigen seine folgenden Kompositionen.

1555 wurde Palestrina zum päpstlichen Kapellsänger ernannt, doch unter Papst Paul IV. als verheirateter Sänger aus diesem Kollegium entfernt. Er fand Stellungen an S. Giovanni im Lateran und seit 1561 an S. Maria Maggiore.

Es war eine Zeit reichen Schaffens neben seiner Kapellmeistertätigkeit. In seinen vierstimmigen Motetten 1563, die zum Teil gregorianische Themen übernehmen, zeigt sich der Wandel, der sich in seiner Kunst vollzogen hat. Wenn er in seinem 2. Messenbuch 1567 auch ältere Kompositionen strenger kontrapunktischer Künste, wie die Missa ad fugam aufnimmt, so stehen daneben doch Messen, die wie die Missa Papae Marcelli die neue Haltung in der Messenkomposition deutlich machen.

In Rom waren damals die Gedanken der kirchlichen Erneuerung in den Vordergrund getreten. Palestrina stand mit den führenden Männern der Reformbewegung in enger persönlicher Verbindung. Er wurde als erster Musiklehrer 1566 an das römische Priesterseminar der Jesuiten berufen. Mit dem hl. Filippo Neri und seinem Oratorium fühlte er sich verbunden. Nicht minder waren die herrschenden Anschauungen der Humanisten für Palestrinas Wort-Ton-Verhältnis bestimmend. So fand sein «neuer Stil» seine Begründung und Entwicklung.

Die Tätigkeit am römischen Seminar brachte Palestrina vor allem mit dem Gregorianischen Choral in Verbindung, dem er in seiner Polyphonie so häufig neue Gestalt gegeben hat.

Ein Breve Papst Gregors XIII. bestimmte Palestrina 1577 eine Choralreform durchzuführen, die die mittelalterlichen liturgischen Gesänge einer Korrektur unterziehen, sie der liturgischen Textrevision und dem zeitgegebenen Melodie- und Deklamationsempfinden angleichen sollte. Palestrina teilte sich mit Zoilo in den Auftrag, doch ließen verschiedene Umstände das Werk nicht zur Veröffentlichung kommen. Mit Guidetti, dessen Reformausgaben damals erschienen, war Palestrina befreundet. Palestrinas Reform des Gregorianischen Chorals war wohl in ähnlicher Richtung gelegen und auf eine Vereinfachung der Melodien gerichtet, wie sie die 1614 erschienene Editio Medicaea und die anderen Reformausgaben der Zeit zeigen. Jedenfalls war es für Palestrina von besonderer Bedeutung, daß er hier zu einer Auseinandersetzung mit dem Choral und seiner zeitgegebenen Pflege gezwungen wurde. Der Choral sollte nicht nur als liturgische Verpflichtung, sondern als lebendige Kunst dem von neuen Auffassungen getragenen kirchlichen Leben gerettet werden.

Die Einheit der Liturgie faßt Gegensätzlichkeiten der Formen zusammen. Seit Nikolaus von Kues ist die coincidentio oppositorum ein Kernproblem theologischen und philosophischen Denkens geworden. Die Künste sind von dieser Geistigkeit aufs tiefste berührt und ihr Leben in der Liturgie zu dieser Einheit der Gegensätzlichkeit gezwungen. Das musikalische Problem des Ordinarium missae gewinnt hier eine Lösung und ebenso die im liturgischen Gesang und in der Polyphonie gegebene äußere Ausdrucksverschiedenheit.

Wenn Palestrina mehr als die Hälfte seiner Messen über gregorianische Themen schreibt, so wird deutlich, wie er die liturgische Melodie und polyphone Kunst zu einer Einheit verschmilzt. Die wenigen Parodiemessen über weltliche Themen eigener und fremder Werke — es sind etwa zehn — fallen gegenüber den Choralmessen und den 24 Parodiemessen über geistliche Motetten eigener oder fremder Kompositionen kaum ins Gewicht.

Und doch ist die Verwendung weltlicher Themen bei Palestrina vielleicht von besonderer Bedeutung für seine Geistigkeit. Daß sie auch in seinem Spätwerk auftreten, nicht nur in seinen frühen Kom-

positionen, scheint seiner liturgischen Grundhaltung zu widersprechen. Es scheint aber, daß hier nicht ein Zurücksinken in überwundene Traditionen gegeben ist, sondern daß ihn das Gefühl der Kraft bestimmte Weltliches in besonderen Fällen in den Bann des Kirchlichen in seiner Kunst zu zwingen.

Von Palestrinas Messen hat die Missa Papae Marcelli besonderen Ruf erlangt, vielleicht mehr wegen der mit ihr in Verbindung gebrachten, bereits genannten historischen Gegebenheiten, als wegen ihrer künstlerischen Gestalt, der andere Messen mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen sind. Daß gerade diese Missa Papae Marcelli kein Choralthema zugrunde liegen hat, sondern an ein weltliches Chansonthema anklingt, ausgerechnet an das am meisten verarbeitete und allgemein bekannte l'homme armé-Thema, scheint Palestrinas Stellung zur Liturgie und liturgischen Melodie zu widersprechen. Jedoch ist den Zeitgenossen vielleicht gerade die innige Verschmelzung des Chansonthemas mit dem gregorianischen Melos und die das Wort in den Vordergrund stellende Gesamtgestalt als Ideal erschienen: die Verschmelzung von weltlich und geistlich in einer liturgischen Kunst, die coincidentia oppositorum, die Vergeistlichung des Weltlichen wie es die Reform der Kirche im 16. Jahrhundert erstrebte, um die durch Renaissance und Humanismus aufgerissene Kluft zwischen Welt und Kirche zu schließen und den Menschen als Kind Gottes auch im weltlichen Handeln von gottgewollter Sittlichkeit zu bestimmen. In dieser Problematik ist die Missa Papae Marcelli zu sehen. In ihr gewinnt sie den kirchlichen Sinn und mit ihr gewinnen die wenigen nicht geistlichen Parodiemessen Palestrinas ihren Sinn, den ihr die eigene Zeit, die sich um eine umfassende Reform bemühte, bereits gab.

Als Palestrina nach dieser Entwicklung seiner Kunst 1571 erneut an die Cappella Giula an S. Peter berufen wurde, war seine Stellung zur Kirchenmusik eine andere geworden, als damals, da er 20 Jahre vorher als Chormeister an diesem Institut wirkte. Auch die Kapelle war ein anderer Klangkörper geworden, als damals. Die Zahl der Sänger war vermehrt. Die Welt des Klangs erforderte neue Mittel. Außerhalb Roms, vor allem in Oberitalien und nördlich der Alpen, war es besonders die Heranziehung von Instrumenten zum Vokalsatz, die ein neues Klangbild und einen sich aus der Colla parte Praxis spaltenden Vokal- und Instrumentalsatz formte. Die Romantik

des 19. Jahrhunderts hat diese Klangwelt in der altklassischen Polyphonie nicht gesehen und ein rein vokales A cappella-Ideal angenommen. Wenn der Instrumentengebrauch in der Cappella Sistina bestimmungsgemäß auch ausgeschaltet war, so ist dies nicht für die anderen Kirchen Roms ebenfalls giltig. Daß zum mindestens die Orgel als colla parte-Instrument herangezogen wurde, zeigen die Basso continuo-Stimmen, die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nun fast allgemein zu den Stimmbüchern der altklassischen Polyphonie gedruckt werden. Noch zu Palestrinas Lebzeiten sind seine Werke mit Bassus ad organum-Stimmen erschienen, ein Beweis, daß diese Aufführungsweise ihm nicht fremd war und von ihm ebenso wie die improvisatorische Diminution keineswegs abgelehnt wurde. Diese Feststellung bringt das Palestrinabild der Romantik, das in unserer Zeit weiterwirkt, ins Wanken. Es wird aber Zeit, daß wir auf Grund der historischen Erkenntnisse uns einmal zu dieser Revision eines an das 19. Jahrhundert gebundenen Standpunktes der Klanglichkeit der altklassischen Polyphonie durchringen. Das gleiche gilt von der großen chorischen Besetzung, die im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu Palestrinas Klangwelt die klangliche Raumfüllung der Klarheit der Stimmführung und dem Eigenleben der Stimmen im Satz voraus stellt.

Palestrinas Kunst ist von der nur das Strukturgerüst umfassenden ars inveniendi aus zu verstehen. Damit sind der Aufführungspraxis, die dadurch notwendig ist, daß Palestrinas Kunst als kirchliche Musik heute ebenso lebendig ist, wie sie im 16. Jahrhundert lebendig war, andere Probleme gegeben, als sie die Romantik in ihrem festgeformten eigenen Traum- und Wunschbild gesehen hat.

Für seine Zeit lag Palestrinas Größe in der Entfaltung seiner Kunst im Geiste der damals herrschenden Anschauungen und weil er sie echt und erschöpfend aus der Kraft der eigenen Persönlichkeit zu gestalten wußte, ist sie heute lebendig geblieben. Wie sehr er aber schon zu seiner Zeit als die überragende Persönlichkeit der Kirchenmusik geschätzt wurde, zeigen nicht nur seine Stellungen in Rom, sondern auch die Bemühungen bedeutender Fürsten, ihn an ihren Hof zu ziehen, oder mit ihm in Fühlung zu treten. 1567 suchte ihn Kaiser Maximilian als Nachfolger seines Kapellmeisters Jakob Vaet für den Wiener Hof zu gewinnen. Das Haus Gonzaga, mit dem Palestrina in mehrfacher Beziehung stand, suchte ihn nach Mantua zu

ziehen. Mit zahlreichen Höfen stand Palestrina durch seine Widmungen in Verbindung. Doch hielt ihn Rom bis zum Lebensende fest. Unter zehn Päpsten hat er gedient. Als ihn am 2. Februar 1594 der Tod hinwegraffte, lag ein Werk vor ihm, das die Vollendung einer, seit der ars nova begonnenen Entwicklung bedeutet, das gleichzeitig aber Auffassungen im Keime in sich trägt, die erst im 17. Jahrhundert nach der Stilwende hervorgetreten sind.

Stimme und Satz, Rhythmik und Deklamation haben in Palestrinas Werk eine Ordnung gefunden, die in gegenseitigem Ausgleich ruht und im Klang die Verklärung des Wortes schafft. Victoria in seiner Sattheit des Klangs, Gabrieli in seiner Klanggegenüberstellung oder Lasso in seiner mitreißenden Dramatik sind zu Palestrinas Zeit andere Wege gegangen als er. Die Verständlichkeit des Wortes ist sein oberster Grundsatz, aber diese Verständlichkeit ist gebunden an den Ausgleich homophoner und polyphoner, harmonischer und kontrapunktischer Tendenzen.

So weitgehend sich seine Kunst von der Tradition entfernt zu haben scheint, sie hat ihn doch immer wieder erfaßt. Wenn er in einer Zeit, in der Palestrina seine eigenen neuen Wege geht, in seine Publikationen immer wieder früher geschriebene in der Niederländermanier geschaffene Werke aufnimmt, so bestätigt dies, wie für ihn bis zur letzten Schaffensperiode die alte Kunst in der Geistigkeit der Liturgie mit der neuen eine Einheit bildet.

Palestrinas Kunst hat durch die Jahrhunderte infolge ihrer geistigen Haltung ihre Gültigkeit als Kirchenmusik bewahrt. Sie blieb lebendig und ihr Leben ist nicht nur ein historisches Problem, sondern das Kernproblem echter liturgischer Kirchenmusik aller Zeiten, nicht zuletzt unserer Gegenwart.

Nicht in äußerer Nachahmung, wie es der Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts und verwandte Strömungen erstrebten, besteht in der kirchenmusikalischen Praxis dieses Leben des Werks Palestrinas in unserer Zeit. Die Pflege der erkannten Wirklichkeit dieses Werks ist eine Seite seines Lebens, die Verwirklichung und Neuschöpfung einer liturgisch gebundenen und erlebten Kirchenmusik in den Mitteln und Problemen unserer Gegenwart ist die Aufgabe einer lebendigen Besinnung auf Palestrina als Meister der Kirchenmusik, der in seiner Zeit und mit den Mitteln dieser Zeit Kirchenmusik und Liturgie zur vollendeten Einheit gestaltet hat.