

Lothar Schmidt

Die tridentinische Diskussion über Musik und die theologische Tradition¹

Verglichen mit den dogmatischen Themen oder den großen Reformvorhaben, die im Zentrum des Tridentinums standen, hatten die Beschlüsse zur Musik im Gottesdienst nur periphere Bedeutung. Ihre Prominenz verdanken sie in erster Linie der Legendenbildung um Palestrinas *Missa Papae Marcelli*. Abgesehen von der Auseinandersetzung mit der Legende selbst hat man vor allem auf zweierlei Weise versucht, die Trienter Texte zur Musik zu verstehen. Erstens fragte man nach den Aspekten der zeitgenössischen Praxis, die das Konzil in den Blick nahm, und zweitens stellte man die Texte in den Kontext der humanistischen Kritik an Musik, wie sie z. B. von Erasmus von Rotterdam oder von Bernardino Cirillo geäußert worden war.² Diese Kritik gilt als entscheidende Voraussetzung für die Diskussion über die Textverständlichkeit und – damit zusammenhängend – über die affektive Wirkung von Musik im Gottesdienst.

Ich werde im folgenden einen anderen Weg einschlagen und skizzieren, welche langfristig wirksamen Traditionen des Musikdenkens in Trient von Bedeutung waren.

I

Die Textentwürfe, über die während der letzten Tagungsperiode des Konzils beraten wurde,³ zeigen, daß immerhin ein Aspekt der Palestrina-Legende der historischen Realität entspricht. Ein Verbot kunstvoller Musik im Gottesdienst wurde diskutiert. In einem um den 25. August 1562 vorgelegten Entwurf zu dem Dekret über die Abschaffung von Mißbräuchen in der Meßfeier findet sich folgende Formulierung: „Die Musik im Gottesdienst soll auf die Norm zurückgeführt werden, die Johannes XXII. in den Extravagantes ‚de vita et honestate clericorum‘ vorgeschrieben hat, und vor allem soll so gesungen werden, daß mehr die Worte als der Gesang die Aufmerksamkeit auf sich ziehen“.⁴ Die erste Hälfte des Satzes verweist auf das gegen die Neuerungen

¹ Hier ist der revidierte Text des in Halle gehaltenen freien Referats wiedergegeben, lediglich die wichtigsten Nachweise wurden ergänzt. Der Verfasser bereitet einen Aufsatz zu diesem Thema vor, der Quellen, Literatur und terminologische Fragen in der gebotenen Ausführlichkeit berücksichtigt.

² Der neueste Beitrag zu diesem Aspekt: Claude V. Palisca: *Bernardino Cirillo's Critique of Polyphonic Church Music of 1549: Its Background and Resonance*, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honour of Lewis Lockwood*, ed. by Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Warren, Michigan 1997, S. 281-292; hier finden sich Hinweise auf ältere Arbeiten, besonders Lewis Lockwoods.

³ Im folgenden mit der Sigle CT Band, Seite zit. nach der Ausgabe *Concilium Tridentinum diariorum, actorum, epistularum, tractatum nova collectio*, ed. by Societas Goerresiana, bislang 13 Bde., Freiburg 1901-1985.

⁴ „Species quoque musicae in divinis officiis reducatur ad normam, quam praescripsit Ioannes XXII. in Extrav. de vita et honestate clericorum, vel ita canatur, ut verba magis quam modulationes intelligentur“, CT VIII, S. 922.

der Ars Nova gerichtete Dekret *Docta sanctorum patrum* aus dem Jahr 1324/25.⁵ Die Norm, auf die Johannes XXII. mehrstimmige Musik für den Gottesdienst einschränkte, ist das zu Beginn des 14. Jahrhunderts schon altertümliche Parallelorganum. Auf die satztechnischen Standards in der Mitte des 16. Jahrhunderts übertragen, hätte die Erneuerung des Dekrets ein Verbot von Mehrstimmigkeit bedeutet, mit der Ausnahme des Falsobordone-Satzes, wie er in der liturgischen Gebrauchsmusik verbreitet war, oder allenfalls mit Ausnahme eines schlichten Satzes Note gegen Note.

Der Verweis auf Johannes XXII. steht in der zweiten von insgesamt vier Textfassungen, die zwischen dem 8. August und dem 17. September 1562 erarbeitet wurden. Den Anfang der Reihe bildet ein Satz aus einer Sammlung von Mißbräuchen im Vollzug der Messe, die von der vorbereitenden Deputation zusammengestellt worden war. Der Satz lautet: „*Man solle erwägen, ob nicht die heute vorherrschende Art von Figuralmusik, die mehr der Erholung der Ohren als des Geistes dient – quae magis aures quam mentes recreat – und mehr zur Zügellosigkeit als zur Frömmigkeit anstachelt – et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur – und in der zudem oft Profanes wie jenes ‚della caccia‘ oder ‚la bataglia‘ gesungen werde, aus der Messe auszuschließen sei*“.⁶ Hier sind in der Tat Beobachtungen zu vermeintlichen oder tatsächlichen „abusus“ versammelt: zur Praxis der Parodiemesse und zu einem zweifachen Defekt von Musik im Blick auf die Anregung zur Frömmigkeit. Daraus wird in der zweiten Fassung mit dem Verweis auf *Docta sanctorum patrum* eine juristisch praktikable Formel: Eine Formel freilich mit Konsequenzen weit über die Beseitigung des zunächst Beanstandeten hinaus.

Gabriele Paleotti hat diesen kritischen Punkt der Diskussion in seinem Diarium beschrieben: „*Als über Musik im Gottesdienst gesprochen wurde, wollten sie einige ganz verbieten; die übrigen und vor allem die Spanier wollten sie erhalten, wenn sie nur von Laszivität frei sei und wenn die gesungenen Worte von den Hörern verstanden werden könnten, da sie von Alters her in der katholischen Kirche dazu eingeführt sei, den Affekt der Gläubigen auf Gott zu lenken*“.⁷ Die Auseinandersetzung zwischen einer radikalen Partei, die mit einem geschickten Schachzug die Formel mit der Berufung auf Johannes XXII. in den Entwurf gebracht hatte, und der von den Spaniern angeführten Mehrheit führte zur dritten, der vorletzten und längsten Fassung. Um das radikale Verbot der *musica artificialis* zu verhindern, mußte man offensichtlich den Radikalen eine ganze Reihe von Monita zugestehen. In Kompositionen oder Orgelsätzen solle nichts Profanes vorgetragen werden, durch das Orgelspiel sollen die liturgischen Texte nicht verkürzt werden. Man solle nicht zum eiteln Vergnügen der

⁵ *Corpus iuris canonici*, Bd. 2, Leipzig 1881, Sp. 1255-57.

⁶ „*Item animadvertendum, an species musicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus, quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis, in quibus etiam profana saepe cantantur, ut illa della caccia et la bataglia*“, CT VIII, S. 918.

⁷ „*De musica in divinis agenda tametsi aliqui eam potius in ecclesiis damnarent, reliqui tamen et praesertim Hispani eam omnino ex antiquissimo catholicae ecclesiae instituto ad excitandum fidelium in Deum affectum retinendam censuerunt, modo lascivia petulantiaque vacaret et quoad eius fieri posset verba canentium ab audientibus intelligerentur*“, CT III,1 S. 429f.

Ohren komponieren, sondern so, daß die Worte von allen verstanden werden könnten und so die Herzen der Hörer von Sehnsucht nach der himmlischen Harmonie und der Freude der Seligen ergriffen würden.⁸ Paleottis Diarium zufolge wurde diese Fassung zwar inhaltlich von allen akzeptiert, sie mußte aber zugunsten eines möglichst knappen und handhabbaren Textes wieder radikal gekürzt werden. Im schließlich von der Congregatio generalis beschlossenen Dekret blieb nur die Bestimmung übrig, solche Musik aus der Kirche zu verbannen, der durch Orgelspiel oder Gesang ein „*lascivum*“ oder „*impurum*“ beigemischt sei.⁹

II

Der Rückgriff einer radikalen Partei auf das Dekret Johannes XXII. war mehr als ein juristischer Trick. Er deutet zugleich auf eine zentrale Tradition des theologischen Musikdenkens. Ich darf hierzu nochmals einige Termini und Wendungen der besprochenen Texte hervorheben. Auf der Seite der Monita steht zum einen der Vorwurf, eine gewisse Art von Kompositionen bringe „*lascivia*“ in den Gottesdienst. Der andere Vorwurf lautet, Musik diene mehr der „*recreatio*“ der Ohren als des Geistes bzw. dem leeren Vergnügen der Ohren („*aurium oblectatio*“), sie verfehle damit ihre Aufgabe im Gottesdienst, die Frömmigkeit zu befördern: „*ad religionem excitare*“.

In *Docta sanctorum patrum* findet sich durchaus Ähnliches. Der Anfang beruft sich auf die Autorität der Kirchenväter, die festgesetzt habe, daß das Stundengebet mit „*modesta gravitas*“ und „*placida modulatio*“ gesungen werden soll. Hier begegnen uns zwei Begriffe, die oft in traditionellen Anweisungen zur Ausführung der Psalmodie anzutreffen sind und die auch das Feld der tridentinischen Aussagen hierzu prägen. Weiter heißt es, der Gesang sei in die Kirche eingeführt worden, damit die Andacht der Gläubigen erregt werde („*ut Fidelium devotio excitetur*“). Mit dieser Fähigkeit der Musik „*ad excitandum fidelium in Deum affectum*“ argumentierte in Trient auch die spanische Partei. Und schließlich stellt Johannes XXII. die „*devotio*“ den „*lascivia*“ entgegen und zitiert das Proemium zu Boethius „*De institutione musica*“, wo mit pejorativer Bedeutung in der im Mittelalter immer wieder angeführten Stelle von der Neigung des „*lascivus animus*“ zu den „*lascivioribus modis*“ die Rede ist.

Helmut Hucke hat auf verschiedene Texte aufmerksam gemacht, die sich in zeitlicher Nähe zu *Docta sanctorum patrum* mit ähnlichen Argumenten gegen die Einfüh-

⁸ „*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 atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur, ita tamen, ut quae organis erunt psallenda, si ex contextu divini officii, quod tunc peragetur, eadem ante simplici claraque voce recitentur, ne perpetua sacrorum lectio quemquam effugiat. 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 rapiantur. Quae in missarum celebratione statuuntur, eadem et in aliis divinis officiis erunt observanda, ut, quo magis res sacrae ab humanis distant, eo etiam maiori reverentia, pietate ac fide haec fieri intelligantur*“, CT VIII, S. 927; aus dem 8. canon.

⁹ „*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores, arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*“, CT VIII, S. 963.

rung der neuen Kompositionstypen der Ars nova in den Gottesdienst aussprachen.¹⁰ Nur an zwei Texte, die im 16. Jahrhundert in Drucken vorlagen und besonders Theologen bekannt gewesen sein dürften, sei hier erinnert. Petrus de Palude führt in seinem Sentenzenkommentar aus den Jahren zwischen 1313 und 1317 aus, daß das durch die Stimme vorgetragene öffentliche Gebet andere zur Andacht anrege. Dies sei auch der Grund für die Einführung des Kirchengesanges. Von diesem Ausgangspunkt aus verwirft Petrus de Palude wie Johannes XXII. den Gesang von Motetten und zugleich den Gebrauch von Instrumenten einschließlich der Orgel. Motetten ordnet er dem Bereich der Theatermusik zu, der dem bekannten Verdikt des hl. Hieronymus aus dem Kommentar zum Epheserbrief verfällt. Zu den Instrumenten sagt er, daß sie die Hörer mehr zur „*lascivia*“ als zur „*devotio*“ anregen.¹¹ In Wilhelm Durandus Konzilshandbuch, das 1308 zur Vorbereitung des Konzils von Vienne verfaßt worden war und bis hin zum Tridentinum aktuell blieb, findet sich die Bemerkung, unanständige und unordentliche Motetten und Ähnliches („*cantus indevoti et inordinati motetorum et similium*“)¹² sollen in der Kirche nicht erklingen. Die Aufgabe des Gesangs und damit des Sängers, den Affekt der Teilnehmer des Gottesdienstes zur Frömmigkeit und auf Gott hin auszurichten, ist die gemeinsame theologische Grundlage der von Durandus, Petrus de Palude und Johannes XXII. geäußerten Kritik an kunstvoller Musik im Gottesdienst. Über diese Aufgabe wurde jeder Theologiestudent vom Hochmittelalter bis in 16. Jahrhundert schon durch die Sentenzen des Petrus Lombardus unterrichtet. Über die Psalmisten heißt es dort lapidar: „*isti cantant, et excitant ad compunctionem animos audientium*“.¹³

Die Vorgeschichte dieser Funktionsbestimmung des kirchlichen Gesangs reicht vom Hochmittelalter über die karolingischen Liturgietheoretiker bis in die patristische Zeit zurück. Ich möchte sie hier nicht referieren, sondern auf eine theologische Reflexion auf die Funktion des Gesanges eingehen, die nicht nur zu den direkten Quellen Petrus de Paludes und Johannes XXII., sondern – dafür spricht manches – auch der tridentinischen Diskussion zählt. Thomas von Aquin behandelt in der *Secunda secundae* der *Summe der Theologie* im zweiten Artikel von Quaestio 91 die Frage, ob Gesänge beim Gotteslob eingesetzt werden sollen („*Utrum cantus sint asumendi ad laudem divinam*“).¹⁴ Dazu führt er zunächst fünf Argumente gegen den Gebrauch von Gesängen an. Es handelt sich um die klassischen theologischen Loci. Der erste stammt aus dem Kolosserbrief (3,16): „*Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern*“ („*docentes et commonentes vosmetipsos in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus*“, Kap. 3,16), wobei die geistlichen Lieder als Gegensatz der körperlichen, mit der Stimme dargebrachten aufgefaßt

¹⁰ Helmut Huckle: *Das Dekret „Docta Sanctorum Patrum“ Papst Johannes' XXII.*; in: *Musica disciplina* 38 (1984), S. 119-131, hier besonders S. 124-127.

¹¹ S. ebda. S. 126f.

¹² S. ebda. S. 124; vgl. hierzu die ebda. auf S. 125 zitierte Passage.

¹³ Petrus Lombardus: *Summa sententiarum*, Distinctio XXIV: *De ordinibus ecclesiasticis*; zit. nach *Patrologia latina*, Bd. 192, Sp. 901f.

¹⁴ *Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici opera omnia, iussu impensaue Leonis XIII. P. M. edita*, Bd. 9, Rom 1897, S. 295-296.

sind. Dazu kommt zweitens der Kommentar des Hieronymus zur Parallelstelle im Epheser-Brief (5,19), die mit der Formel „*Deo non voce, sed corde cantandum*“¹⁵ kommentiert wird; ihr schließt sich eine Wendung gegen Theatergesänge in der Kirche an. – Das dritte und das vierte Argument übergehe ich, da sie in unserem Zusammenhang weniger wichtig sind. – Fünftens habe das geistliche Lob, die „*laus mentis*“, Vorrang vor dem mündlichen. Das geistliche Lob werde jedoch vom mündlichen behindert, denn wer singe, werde, indem er darauf Mühe wende, davon abgelenkt, was er singe; und was gesungen werde, sei auch von anderen schwerer zu verstehen als das, was nur gesprochen werde. Gegen die fünf Loci stellt Thomas den Hinweis auf das neunte Kapitel von Augustinus *Confessiones* (7,15), wo berichtet wird, daß Ambrosius vor gar nicht langer Zeit erst das Singen von Hymnen und Psalmen in Mailand eingeführt habe, damit das Volk unter der arianischen Bedrohung nicht in Niedergeschlagenheit versinke. Dies ist die *Institutio cantus* der alten Kirche, auf die sich während des Tridentinums die Befürworter von Musik beriefen.

Als Generalantwort auf die fünf gegen Gesang gerichteten Argumente, sagt Thomas, das mündliche Lob helfe, den Affekt des Menschen auf Gott auszurichten. Daher sei der Gesang im Gotteslob besonders mit Rücksicht auf die Schwachen eingerichtet worden. Die Autorität für diese Aussage ist wiederum Augustinus: Die von Thomas angeführte Passage der *Confessiones* ist auch für das Tridentinum entscheidend: „*Ich neige dazu, den Brauch in der Kirche zu singen, gutzuheißen, damit sich der Geist der Schwachen durch die Vergnügen des Gehörs zur Andacht erhebt*“ („*adducor [...] cantandi consuetudine approbare in ecclesia ut per oblectamenta aurium infirmorum animus in affectum pietatis assurgat*“, Conf. X, 33,50). Dann folgt die detaillierte Widerlegung der fünf Gegenargumente. Ich weise nur auf das letzte Argument hin: Zwar werde der Geist derjenigen, die mit Eifer („*studiose*“) singen, um andere zu vergnügen, davon abgezogen zu bedenken, was sie singen, wer aber aus Andacht singe, bedenkt die Worte aufmerksamer, die er singt. Erstens, weil er länger über ihnen verweilt, und zweitens, weil der Gesang, wie Augustinus sagt, unseren Affekt auf bestimmte Weise erregt. Dieses Argument gilt zugleich für die Zuhörer: Wenn sie auch nicht alles verstehen, was gesungen wird, dann verstehen sie doch zumindest, daß Gottes Lob gesungen wird. Zusammen mit der affektiven Macht der Musik reicht dies aus, zur Frömmigkeit anzuregen.¹⁶

III

Die Ausführungen Thomas von Aquins ermöglichen es uns, die unter den Konzilstheologen ausgetauschten Argumente zu rekonstruieren. Die Terminologie der Trienter Texte, so sehr man auf die zeitgenössische Musikpraxis zielen mochte, läßt sich weitgehend bereits aus dem späten 13. Jahrhundert herleiten. Die Frage schließlich, ob nicht der Text, der musikalisch vorgetragen werde, verständlich sein und im Zen-

¹⁵ Hieronymus: *Commentarium in Epistolam ad Ephesios libri tres*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 26, Sp. 439-554, hier Sp. 528f.

¹⁶ „*Et eadem est ratio de audientibus: in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam*“, Thomas Aquinas, Bd. 9, S. 296.

trum der Aufmerksamkeit stehen müsse, hat man oft auf humanistische Traditionen bezogen, und man hat hierin ein neues Moment gesehen. Dies trifft nicht zu: Die theologische Lehre stellt die entscheidenden Argumente bis hin zur Forderung, Musik habe dem Andachtszweck entsprechend auf den Affekt der Gläubigen einzuwirken. Es spricht außerdem manches dafür, daß die *Summe der Theologie* eine direkte Quelle für die tridentinischen Texte darstellt. Erstens waren dominikanische Theologen auf dem Konzil einflußreich. Zweitens setzt bereits am Beginn des 16. Jahrhunderts eine Entwicklung ein, die bald nach dem Tridentinum dazu führt, daß die *Summe der Theologie* zum grundlegenden Lehrbuch wird. Dies beginnt nicht zuletzt mit den gedruckten Kommentaren. Der erste aus den Jahren um 1520 stammt von Thomas de Vio Caietan. Ich möchte nur in Parenthese darauf hinweisen, daß Caietan etwa in seinen Ausführungen über den Einsatz der Orgel die Argumentation des Aquinaten auf eine Weise ergänzt, die die Trienter Diskussion beeinflusst haben könnte¹⁷. Drittens wird die Summe in der Jahrhundertmitte besonders in der spanischen Theologie wichtig. Der einflußreiche Augustinerchorherr Martin de Azpilcueta etwa zitiert in einem Traktat, der zumindest den spanischen Konzilsteilnehmern bekannt gewesen sein dürfte, Thomas von Aquin – und den Kommentar Caietans – immer wieder, wenn er die Legitimation der Musik im Gottesdienst erörtert¹⁸. Und nach Paleotti war es die spanische Partei, die sich auf dem Konzil besonders für die liberale Behandlung der Musik einsetzte.

¹⁷ Caietans Kommentar ist leicht zugänglich in der zitierten Ausgabe der *Summe der Theologie*. Zu Caietan und dem Konzil von Trient vgl. auch den Hinweis von Oscar Mischiati. *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, in: *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995, catalogo a cura di Danilo Corti e Marco Gozzi, Trento 1995, S. 19-30, hier S. 19.

¹⁸ Am ausführlichsten hat sich Azpilcueta zur Musik im Gottesdienst in zwei längeren Abschnitten seines *Commentarius de oratione, & horis canonicis* (auch unter dem Titel *Enchiridion sive manuale de oratione* [...]) geäußert; s. *D. Martini Azpilcuetae Navarri [...] Opera Omnia in sex tomos distincta*, Venedig 1618, hier Bd. 4, S. 116-125 u. 132-136. Der *Commentarius* war zunächst ab 1545 in mehreren Auflagen in spanischer Sprache und dann erstmals 1576 in lateinischer Sprache erschienen. Eine Reihe von Auszügen aus diesem Text hat Martin Gerbert in den zweiten Band seiner Darstellung *De cantu et musica sacra* (St. Blasien 1757) aufgenommen.