

Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß

Die Reformation zeigt kein einheitliches Verständnis der Musik im Rahmen der *artes liberales*. Bei Luther besteht, wie zuweilen schon im Mittelalter, vor allem die Tendenz, sie ganz aus diesem Bereich herauszuheben und in die unmittelbare Nähe der Theologie zu rücken, also über die übrigen Künste zu stellen. Ihr kommt nach Ansicht des Reformators, der auch z. B. Johann Walter gefolgt ist, ein Platz zu, den sonst keine von diesen hat. Es ergibt sich daraus, daß die Musik auf Grund ihres Wesens besonders berufen ist, als Gefäß des Gotteswortes zu dienen. Sie erscheint „geradezu als eine Art Naturform des Evangeliums“¹. Darum hat sie den „nächsten locum“ unmittelbar hinter der Theologie und folgt ihr sozusagen ständig auf dem Fuß². Gleichzeitig wird freilich bei Luther und seiner Umwelt der Zusammenhang der Musik mit den *artes liberales* gewahrt. Es handelt sich hier um ein widerspruchsvoll erscheinendes Spannungsverhältnis, das jedoch in der Sache begründet liegt und von daher seinen Sinn erhält.

Die Reformierten mit Zwingli und Calvin an der Spitze sind — soweit erkennbar — entsprechend ihrer Ablehnung (Zwingli) bzw. Geringschätzung (Calvin) gottesdienstlicher Musik an dieser Frage uninteressiert. Jedoch tendiert beider, vor allem aber Zwinglis allgemeines Musikverständnis zum *musica reservata*-Ideal, woraus sich bei ihnen indirekt gewisse Konsequenzen für die Stellung der Musik im Bereich der *artes liberales* ergaben, und zwar die gleichen, die wir bei deren Hauptvertreter A. P. Coclico antreffen.

Für Luther und das frühe Luthertum bestand aber nicht nur eine Spannung zwischen der Musik und den übrigen freien Künsten, sondern spannungsvoll ist auch — darin gleichfalls eine bereits mittelalterliche Problematik weiterführend — der Platz der Musik innerhalb der beiden Bereiche der *artes liberales*, nämlich des Triviums und Quadriviums³. Dies ergab sich aus folgender geschichtlicher Situation: Die zunehmende Bedeutung der *musica practica* sowie der *musica poetica* gegenüber der *musica speculativa* und *theorica*, die sich am Vorabend der Reformation vor allem unter dem Einfluß des Humanismus ergab, kam der Reformation, sowohl der lutherischen wie der calvinistischen, in hohem Maße zustatten. Sie wirkte sich auch hier in der Herübernahme der Musik aus dem Quadrivium in das Trivium, vor allem durch deren Verbindung mit der Rhetorik aus. Das Singen wird wie die Rede als eine „*sermo voci copulatus*“⁴ bezeichnet. Die Nähe von Musik und Theologie erweist sich für Luther also in der Verbindung der Musik mit dem Wort, d. h. dem Wort der Schrift und des Gotteslobs der Kirche. Gerade daraus erklärt sich das spannungsvolle Doppelverhältnis der Musik, die demzufolge sowohl über den übrigen Künsten und zum anderen doch zugleich innerhalb ihres Bereichs steht, eine Antinomie, die sich aus dem Wunder der Inkarnation Gottes ergibt. Aus der grundsätzlichen Zusammengehörigkeit von Musik und Rhetorik im reformatorischen Denken folgt nun, daß alle Neuerungen der *moderni* im Sinne der Renaissance und des Humanismus im gesamten Gebiet der Reformation mit alleiniger Ausnahme von Zwinglis Wirkungsfeld willkommene Möglichkeiten für die Ausübung jener

¹ Vgl. A. D. Müller, *Die Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung*, Berlin 1947, S. 10.

² Vgl. die Skizze Περὶ τῆς μουσικῆς aus dem Jahre 1530 und *Tischreden* Nr. 7034 sowie Johann Walter, *Lob und Preis der göttlichen Kunst Musica* (1538), Faksimile-Neudruck Kassel 1938, Seite C. III.

³ Vgl. hierzu und zum Folgenden W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik*, in: *Helicon, Revue internationale des Problèmes Généraux de la Littérature*, Tome V, Fasc. 1—3, S. 67 ff.

⁴ Vgl. *Luthers Encomion musices*, die Praefatio zu Georg Rhaus *Symphoniae iucundae* (1538).

dienenden Funktion der Musik am Wort sind, wenn auch diese im Calvinismus vorerst nur sehr beschränkt im Gottesdienst ausgewertet wurden. Jedoch wenn Calvin im Anschluß an Augustin von der Funktion des Trichters (*étronnoir*) sprach, die die Musik hat, um das Wort Gottes in die Tiefe des menschlichen Herzens zu leiten⁵, so entspricht dieses Musikverständnis völlig Luthers Satz, daß „die Noten den Text lebendig machen“⁶. Beide aber verstanden damit die Musik genau so wie A. P. Coclico, dessen grundlegender Satz, daß es die Musik vermöge, „*omnes omnium affectus exprimere*“, die Voraussetzung für ihre bei Luther und Calvin gekennzeichnete Wirkung ist.

Für die wissenschaftliche Grundlegung der Verbindung der Musik zum Trivium ist Melanchthon von besonderer Bedeutung gewesen, der wie keiner der Reformatoren auf Grund seiner dem Humanismus besonders verpflichteten Denkungsweise ein Musikverständnis im Bereich der trivialen Künste gefördert und damit mittelalterliche Ansatzpunkte zur vollen Entfaltung gebracht hat. Er ist es gewesen, der nicht nur die Zusammengehörigkeit von Rhetorik und Predigt, sondern auch die von Rhetorik und Musik betont und vertreten hat. Diese Verbindung der Musik mit den trivialen Fächern, insonderheit der Rhetorik, kennzeichnet bis zum Beginn der Aufklärung und der Zeit der Empfindsamkeit die wichtigste musikgeschichtliche Entwicklungslinie allenthalben in den reformatorischen Ländern. Die gottesdienstliche Musik wurde in erster Linie als eine *ars oratoria* verstanden. Als theoretische Quelle ist hier z. B. die Vorrede von Andreas Fromm zu seinem *Actus oratorius de Divite et Lacaro* (1649) von besonderer Wichtigkeit.

Nun schließt dieses Verständnis der Musik als eine vornehmlich oratorische Kunst scheinbar ihr kosmisch-universales Verständnis im Rahmen des Quadriviums weitgehend voraus, da es ganz und gar auf die *musica practica* und *poetica* ausgerichtet ist. Dennoch bleibt daneben im Luthertum — jedoch nur in ihm, es sei denn, daß hier noch an gewisse Strömungen im Jesuitismus gedacht werde — das quadriviale Musikverständnis erhalten. Von demselben Luther, der gesagt hat: „*gramatica et musica sunt conservatores rerum*“⁷, stammen auch die Worte: „Ich rede für mich, wenn ich Kinder hätte und vermöchts, sie müßten mir nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematik lernen“⁸; und im *Encomion musices* finden sich die Sätze: „*Musica se extendit ad omnia*“ und „*Nihil est sine numero sonoro*“.

Auch diese doppelte Verankerung der Musik sowohl im Trivium sowie im Quadrivium erklärt sich aus Luthers Theologie. Wenn die Musik von ihm in Steigerung dessen, was Augustin mit dem Wort „*donum Dei*“ gemeint hat, als „*donum divinum et excellentissimum*“ bezeichnete, dann geschah es um ihrer doppelten Wesenhaftigkeit, d. h. um ihres universalen Seins sowie um ihrer ethischen Wirkung willen.

Die geschichtliche Linie eines ontologischen Musikverständnisses neben einem ethischen läuft im Luthertum mehr oder weniger merklich, von Zeit jedoch in Form eines leidenschaftlichen Kampfes um dessen Wahrheit deutlich hervortretend, bis in das 18. Jahrhundert. Vor allem bei Johann Heinrich Buttstedt setzte im Zeitalter J. S. Bachs noch einmal ein erbittertes Ringen um die Rettung der Musik als Wissenschaft ein. Er klagte, daß „*ehedem die Musik der philosophischen Fakultät einverleibt gewesen sei, heutzutage aber halte es sich ein Magister für einen Schimpf, wenn er als musicus sollte instituiert werden*“⁹, nachdem schon reichlich 100 Jahre früher Johann Lippius gesagt hatte: „*Causae et funda-*

⁵ Vgl. meinen Artikel *Calvin* in: MGG II, 660.

⁶ Vgl. *Tischreden* Nr. 2545 b.

⁷ Vgl. *Tischreden* Nr. 1096. Dieses Wort bedarf noch einer genauen Interpretation.

⁸ Vgl. *An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, wie sie christliche Schulen aufrichten und erhalten sollen* (1520).

⁹ Vgl. Buttstedt's Schrift *Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna* (1717), S. 11.

*menta genuina methodica: Mathematici harmoniam musicam transiliunt, cantores nesciunt, nil curant componistae*¹⁰. Buttstedts Worte waren ein letzter, später Nachklang für die mittelalterliche Unterscheidung zwischen dem wissenschaftlich gebildeten *musicus* und dem der *musica practica* zugewandten *cantor*. Es ist dies die gleiche Zeit, in der auch noch einmal das Wort „*harmonia*“ als ein Universalbegriff für die Fülle der Schöpfung und ihrer Ordnungen gebraucht wurde. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Titelbild zu Johann Crügers *Synopsis musicae* (1630)¹¹. Hier werden die *septem artes liberales* in der Weise wiedergegeben, daß auf der linken Seite Grammatik, Dialektik und Rhetorik und auf der rechten Arithmetik, Geometrie und Astronomie untereinander als Frauengestalten erscheinen, während in der Mitte oben über dem Wortlaut des Titels beherrschend Frau *Musica* thronet. Gewiß geschieht dies auch um des speziell musikalischen Inhalts der Schrift willen; doch wäre eine derartige Darstellung schwerlich denkbar, wenn nicht eben die Musik zu beiden aufgestellten Gruppen der übrigen Künste in gleicher Weise gehörte. Dieses lutherisch-konservative, antikes und mittelalterliches Gedankengut weiterführende Musikverständnis scheint im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bereits auf einem längst verlorenen Posten zu kämpfen. Tatsächlich konnte ein J. Buttstedt gegen seinen Widersacher J. Mattheson nicht ankommen, und die Zeit der Aufklärung und vor allem die mit ihr Hand in Hand gehende Epoche der Empfindsamkeit ist dann auch über seine Ideen völlig hinweggegangen. Doch wäre es ein tiefgreifendes Mißverständnis, wollte man in diesen letzten Ausläufern einer *musica speculativa* nichts anderes als eben nur reine Spekulation sehen, hinter der im Gegensatz zur barocken Affektenlehre und zur *musica oratoria* keine musikalische Wirklichkeit gestanden hätte. Vielmehr waren von diesem universalen Musikverständnis her weithin die Werke der hochbarocken Instrumentalmusik bestimmt, die in den späten Orgelwerken J. S. Bachs sowie in seinen großen Instrumentalwerken der vierziger Jahre gipfelte. Dieses Musikverständnis lehnte sich gegen die Verabsolutierung der Kunst im Bereich des Psychologischen auf und stritt für ihre Verwurzelung in den vorhergegebenen Schöpfungsordnungen. Darin liegt der bleibende Anspruch eines quadrivalen Musikverständnisses und d. h. dessen Aktualität auch in der Gegenwart.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Die Magnificat-Komposition Orlando di Lassos

Lassos Magnificat-Kompositionen, die in den bisherigen Bänden der Gesamtausgabe nicht geführt sind und nur z. T. in Neudrucken vorliegen, stellen ein noch unkontrolliertes Korpus dar, über das ein Vorbericht gegeben sei¹. Lassos erster Versuch, ein Zyklus von 24 6st., 5st. und 4st. Sätzen (geordnet nach den 8 Kirchentönen), ist im Druck 1567 erreichbar, eine Vordatierung durch Kapellkodd. unterschreitet kaum 1565. Der Meister beschäftigte sich mit den *psalmi maiores*, zu denen auch seine Vertonungen des *Benedictus* und *Nunc dimittis*

¹⁰ Vgl. Vorwort zu seiner *Synopsis musicae* (1612).

¹¹ Vgl. die Wiedergabe in MGG II, Tafel 61.

¹ Eine spezielle Würdigung der Sätze folgt durch den Verf. in: *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532–1594), Repertoire-Untersuchungen zur Musikgeschichte der Spätrenaissance*, Kassel-Basel 1957, S. 255–265, 417–419, 516–525, 618–638, 681–684. Dort wird auch die Quellenkritik mit dem Nachweis der Zeitlage geboten. Wir zitieren im folgenden Lassos Magnificat-Kompositionen nach den laufenden Nrn. von R. Eitners *Chronolog. Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. von Hassler und Orlandus de Lassus*, Beil. zu den MfM. V und VI, Berlin 1874, S. CI–CX. Einen Teil der posthumen Sätze, die Eitner dem Druck 1619 entnimmt, scheiden wir als unecht aus. Hingegen gewinnen wir einen Satz aus Mss. hinzu. Näheres vgl. im Werkkatalog, der als Band II der genannten Lasso-Monographie des Verf. mitgeteilt ist.