

*Philomusica on-line 9/1 (2010) – Recensioni*

KLAUS PIETSCHMANN

*Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle  
und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534-1549)*

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2007

(Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 11)

514 p., 8 ill., 35 es. Mus.

Recensione a cura di **Gesa zur Nieden**

Istituto Storico Germanico di Roma

[zurnieden@dhi-roma.it](mailto:zurnieden@dhi-roma.it)

MIT der Publikation seiner Dissertation legt Klaus Pietschmann eine umfassende und exzellent recherchierte Untersuchung der päpstlichen Kapelle während des Pontifikats von Papst Paul III. in den Jahren 1534-1549 vor. Die Studie, die sich der Frage nach dem Zusammenhang zwischen päpstlicher Herrschaft und musikalischem Schaffen vor dem Hintergrund kurialer Reformbestrebungen des beginnenden 16. Jahrhunderts widmet, verfolgt die doppelte Perspektive einer institutionsgeschichtlichen und einer musikanalytischen Herangehensweise, die in der Arbeit zunehmend miteinander verknüpft werden: Zum einen geht es dem Autor darum, den Einfluss reformorientierter Maßnahmen unter Papst Paul III. auf das soziale und künstlerische Selbstverständnis des Sängerkollegiums aufzuzeigen. Zum anderen beleuchtet er die Kompositionen und die musikalische Praxis der Sänger in der und über die Kapelle hinaus als Reaktionen auf reformerische Erneuerungen im Zusammenhang mit einem hergebrachten künstlerischen Traditionsbewusstsein. Beide Ansätze zeichnen sich durch detaillierte Recherchen zu Verbindungen zwischen dem Sängerkollegium und Vertretern des päpstlichen Hofes, zu den Modifikationen von Kapellordnung und liturgischem Zeremoniell sowie zum Repertoire, zur Besetzung und zu den musikalischen Aktivitäten des Sängerkollegiums aus, wobei letztere in einem umfassenden Anhang dokumentiert sind. Die Studie schließt mit einer Betrachtung zur Kontinuität und Reichweite der päpstlichen Reformen kurz vor dem Trienter Konzil und der Schaffensperiode von Giovanni Pierluigi da Palestrina.

In einem ersten Kapitel arbeitet der Autor den Reformcharakter des Pontifikats von Paul III. in Bezug auf die päpstliche Kapelle heraus, wobei die unter dem Farnese-Papst erfolgten Modifikationen als Anpassung längerfristiger Grundvorstellungen der Kirche an eine bestimmte historische Situation und nicht als punktuelle Konzeptionen eingestuft werden. So verfolgte die unter Paul III. einflussreiche Partei der *spirituali*, die die Abschaffung institutioneller Missstände zugunsten der einfachen Gläubigen und eine eingehendere religiöse Beteiligung des Volkes in den Gottesdiensten anstrebte, Ziele des christlichen Humanismus und berief sich vermehrt auf frühchristliche Zeugnisse. Obwohl der Papst diese Partei der Kardinäle Gasparo Contarini und Bernardino Cirillo unterstützte, führte er gleichzeitig den Ausbau der höfischen Hierarchie des Papsttums fort, weshalb sich – so der Autor – bei beiden Tendenzen nicht von einer Reform im eigentlichen Sinne sprechen lässt, sondern von Erneuerungstendenzen zwischen Tradition und Reform.

Den Einfluss dieser längerfristigen Traditions- und Reformtendenzen auf die päpstliche Kapelle zeigt Klaus Pietschmann anhand des Einsatzes von Vokalpolyphonie zwischen künstlerisch-musikalischer Ausschmückung der kirchlichen Herrschaft und musikalischem Ausdruck verinnerlichter Frömmigkeit. Dabei zieht er Traktate zur Kirchenmusik und Musiktheorie aus dem 15. und 16. Jahrhundert heran. Gleichzeitig demonstriert er die ständige

Erweiterung institutioneller Privilegien des Sängerkollegiums, die mit seiner stetig wachsenden Bedeutung als päpstliches Herrschaftsinstrument einherging. Während des Pontifikats von Paul III. setzte sich die Partei der *spirituali* schließlich verstärkt für eine eingehendere Verdeutlichung der vertonten Texte ein. Hierbei war die Verwendung des polyphonen Satzes nicht grundsätzlich ausgeschlossen, nicht zuletzt, da sich auch schon die vorangehende Generation um Josquin Desprez um eine gesteigerte Textverdeutlichung in ihren polyphonen Kompositionen bemüht hatte. Desweiteren stellten die *spirituali* die Disziplin der aufgrund ihres gehobenen Status' oft überheblichen Sänger in der Ausfüllung ihrer musikalischen Aufgaben zur Diskussion. Auch hier ging es um eine stärkere Hinwendung zu religiösen Aufgaben der Kirchenmusik, die unter anderem durch ordentliche Proben gewährleistet werden sollte. Die reformorientierte Kritik mündete 1545 schließlich in die Einführung einer neuen Kapellkonstitution, in der die umfangreichen Privilegien der Sänger unter die Leitung eines *magister capellae* gestellt wurden, der fortan die Pfründe verstorbener Kapellmitglieder verteilte und Strafen verhängen konnte. Die Sänger wandten sich vehement gegen die neue Ordnung, die ihre Autonomie einschränkte, indem sie dem Kapellmeister Ludovico Magnasco Amtsmissbrauch vorwarfen und sich auch sonst ihre Privilegien zu sichern suchten.

In diesem institutionellen Fragezusammenhang erarbeitet Klaus Pietschmann auch die Wandlung der „nationalen“ Zusammensetzung des Sängerkollegiums. Ein weiteres Reformbestreben Pauls III. bestand in der Förderung einer institutionellen Musikausbildung vor Ort in Rom in Form der Cappella Giulia. Während unter dem Borgia-Papst Alexander VI. noch vornehmlich Spanier eingestellt worden waren, wurden unter Paul III. nun zunehmend Sänger rekrutiert, die von der italienischen Halbinsel stammten und in der Cappella Giulia ausgebildet worden waren. Durch diese Entwicklung verringerte sich vor allem die Präsenz der französisch-stämmigen Mitglieder der päpstlichen Kapelle, die bisher regelmäßig aus Cambrai gesandt worden waren, und damit auch ihr Einfluss innerhalb der wichtigsten musikalischen Institution des Kirchenstaats. Neben dieser vom Papst favorisierten Italianisierung hielt das Sängerkollegium jedoch an vielfältigen Traditionen fest, wie z.B. den jährlichen Auftritten bei den Patronatsfesten in den Nationalkirchen der jeweiligen Herkunft der einzelnen Sänger oder die Gewohnheit, zu bestimmten Festen des Kirchenjahres bestimmte Kompositionen zu singen. Auch bei Erneuerungen des Zeremoniells durch die Einbindung von Motetten waren die Sänger auf eine dauerhafte Etablierung bedacht, sodass sich auch in den künstlerischen Erneuerungsprozessen der Kapelle eine starke Tendenz zur Traditionsbildung findet.

Im zweiten Hauptteil zieht Klaus Pietschmann die Chorbücher der päpstlichen Kapelle aus den Pontifikatsjahren Pauls III. als Zeugnis eben dieser ausgeprägten Traditionsbildung heran, die er auf Erneuerungstendenzen untersucht. Er weist darauf hin, dass die dort ingrossierten Stücke höchst-

wahrscheinlich anhand des Kriteriums der dauerhaften Verwendbarkeit ausgesucht wurden und dass die Chorbücher dadurch einen Referenzcharakter auch für neu entstehende Werke erhielten. Seine Analyse der sieben erhaltenen Chorbücher, in der der Autor der Herkunft der Stücke und ihrer gottesdienstlichen Funktion zwischen Liturgie und einzelnen Festen nachgeht, zeigt zuerst einmal die enge Verbindung zwischen der päpstlichen Kapelle und Cambrai, von wo traditionell mehrere Stücke und auch Sänger stammten, eine Tradition, die unter Paul III. nach 1539 jedoch abebbte. Während die paritätische Nationenbeteiligung in den Chorbüchern noch gewahrt wurde, ist neu, dass in den später angefertigten Büchern Kompositionen auf weltliche Vorlagen komplett ausgespart wurden, da diese dem Papst wohl nicht mehr angemessen für den Gottesdienst erschienen. Stattdessen erwarb Paul III. für die Kapelle ein höchstwahrscheinlich schon unter Clemens VII. in Auftrag gegebenes Buch mit Hymnen, die ausschließlich von Costanzo Festa komponiert waren. Pietschmann nimmt an, dass die übrigen Sänger darauf reagierten, indem sie ein Chorbuch mit einer anonymen Huldigungskomposition schufen, die von ihren eigenen Werken umrankt ist. Diese Herausstellung interpretiert der Autor als „selbstbewußte Verneigung der komponierenden Sängerkollegen Festas vor dem Papst“ (S. 217). Insofern ist in den unter Paul III. entstandenen Chorbüchern neben der Praktikabilität der dort enthaltenen Messkompositionen für die funktionale liturgische Ausschmückung der Gottesdienste auch eine Tendenz zu künstlerischer Originalität und Exklusivität zu erkennen, die sich kompositorisch mit der bereits akzeptierten Einbindung der Polyphonie verband. Die verbindliche Festlegung einer musikalischen Tradition durch die Ingrossierung erprobter Werke der päpstlichen Sänger-Komponisten erhielt in diesem Sinne auch einen großen identitätsstiftenden Wert für die einzelnen Musiker.

Mit der Italianisierung des Sängerkollegiums fand auch ein neuer Kompositionsstil in die Kapelle Eingang, der sich nicht mehr an der künstlerischen Textausdeutung der Josquin-Generation orientierte, sondern den Grundcharakter der Texte kompositorisch untermalte. Dieser Stil wurde vornehmlich durch die unter Paul III. neu eingestellten Sänger Cristóbal de Morales, Bartolomé de Escobedo und Jacques Arcadelt vertreten. Durch die Chorbücher und die älteren Kapellmitglieder war allerdings zugleich der herkömmliche franko-flämische Stil präsent, der aber aufgrund seines zunehmend dichten Satzes und unklarerer Faktur (vgl. z.B. die Messkompositionen von Charles d'Argentilly) nicht mehr überzeugte. Da auch der neuere Stil vermehrt höchst künstlerische Ausschmückungen aufwies, die keinesfalls den reformerischen Ansichten der *spirituali* in Bezug auf die gemeinen Gläubigen entsprachen, jedoch in der päpstlichen Kapelle als angemessen angesehen wurden, unterscheidet der Autor die beiden Zielgruppen der hörgeschulten Kardinäle und der breiten Bevölkerung, vor der die Sänger bei Patronatsfesten in den weiteren römischen Kirchen sangen. Wie bei den Fastenmotetten erkennbar ist, zeichneten sich jedoch auch die Kompositionen für die päpstli-

che Liturgie durch eine immer größere Emphase aus, sodass auch in Werken für geschultere Zuhörerschaften eine größere Spiritualität zu erkennen ist, die freilich komplexer in ihrer Form angelegt und ausgeziert wurde. Eine enge Verschränkung von affektiver, auf ein eingehendes Liturgieverständnis abzielender Wirkungskraft der Musik und ihrer gehobenen künstlerischen Auszierung lässt sich dabei nicht nur in den Kapell-Kompositionen von Morales finden, sondern zeigt sich zum Teil auch in den Huldigungskompositionen für Papst Paul III., wie der Autor anhand der Motette *Corona aurea* von Jacques Arcadelt nachweist.

Neben dieser zwar sehr künstlerisch ausgeführten aber dennoch auf den Text bedachten Orientierung an den Reformbestrebungen der *spirituali* brachten die Sänger-Komponisten der päpstlichen Kapelle gegen Ende des Pontifikats über motivische Zitate fast restaurativ anmutende Traditionsbezüge in ihre ingrossierten Werke ein. Dabei bezogen sie sich vornehmlich auf die Werke von Guillaume Dufay und Josquin Desprez, die während ihrer Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle klar gegliederte Kompositionen mit einer guten Textverständlichkeit geschaffen hatten, welche noch immer in den Chorbüchern präsent waren. Klaus Pietschmann interpretiert diese Entwicklung als Reaktion gegen die Reformen unter Papst Paul III., die die Privilegien der Sänger derart einschränkten, dass diese ihren Status durch den symbolischen Wert ihres traditionellen Repertoires hervorzuheben versuchten. Jenseits dieser kompositorischen Schaffenstätigkeiten nahm das Sängerkollegium ab 1540 jedoch gleichsam an den karitativen Zügen der von den *spirituali* verfolgten Reformen teil, indem es kostenlos in den verschiedenen römischen Bruderschaften sang. Beide Entwicklungen – so der Autor – trugen möglicherweise zu einer Charakterisierung des Kollegiums als unabhängige kuriale Institution mit einer eigenen Tradition bei, mit der man die eigene Position im Reformprozess stärken wollte. Klaus Pietschmann rechtfertigt diese Annahme unter anderem mit dem Geschichtsbild, das aus Ghiselin Danckerts Manifest *Sopra una differenza musicale* hervorgeht, in dem das Erbe der päpstlichen Kapelle als Abbild des göttlichen Willens präsentiert wird. An dieser Stelle bleibt gleichwohl die Frage offen, inwieweit sich die traditionalistisch-konservativen Rückgriffe auf ältere Kompositionen auch im Sinne einer rein kompositorischen Pragmatik sehen ließen, die den musikgeschulten Reformern in puncto Textverständlichkeit entgegenkam. Diese Frage liegt auch durch in der Studie angeführte Ergebnisse nahe, die besagen, dass der Traditionsbezug bei mehreren Komponisten auch über „nationale“ Zugehörigkeiten hinaus verbreitet war (S. 311-312) und dass die Qualität der neu komponierten Werke zunehmend abnahm (S. 356). Daran anschließend wäre auch detaillierter zu klären, inwiefern sich der Einfluss „nationaler“ Zugehörigkeit der einzelnen Sänger künstlerisch und sozial am Ende des Pontifikats von Paul III. abschwächte, als sich das Sängerkollegium – wie vom Autor dargestellt – geschlossen gegen die Reform formierte.

Überzeugend ist gleichwohl die Schlussbetrachtung, in der der Autor noch einmal die Hauptlinien der engen Verflechtung künstlerischer, personeller und institutioneller Entwicklungen der päpstlichen Kapelle unter Paul III. konstatiert. Wie Klaus Pietschmann treffend nachweisen kann, führten die reformorientierten Maßnahmen bei den Sängern nicht nur zu Aufwertungsanstrengungen der eigenen Rolle innerhalb des sich konstituierenden päpstlichen Hofes, sondern prägten auch eine zukunftsweisende Verbindung von emphatischer Textdeutung und künstlerischer Ornamentierung des Kapell-Repertoires aus, wie es später die durch das Trienter Konzil anerkannten Kompositionen Palestrinas zeigen. Darüber hinaus ist aus Pietschmanns Ausführungen auch ersichtlich, dass die Politik Pauls III. mit zum Qualitätsabstieg der neuen Kompositionen führte, der nach dem Ausscheiden von Morales, Festa und Arcadelt in eine offene Krise der Kapelle mündete.

Insgesamt überzeugt die Studie durch den doppelerspektivischen Ansatz, im Rahmen dessen eine detaillierte und umfassende Rekonstruktion des Gegenstandes geleistet wird. Besonders herauszuheben ist die ungemeine Vielfalt der Aspekte, im Rahmen derer auch die Aufführungsräume der päpstlichen Kapelle zur Sprache kommen. Klaus Pietschmann dokumentiert nicht nur die musikalischen Auftritte der päpstlichen Sänger in den Bruderschaften und Nationalkirchen, sondern analysiert auch die Sängergraffiti auf der Empore der päpstlichen Kapelle, die die zunehmende Überheblichkeit ihrer Mitglieder widerspiegeln. Mithilfe des Ansatzes, die künstlerische und institutionelle Entwicklung der Kapelle vor dem Hintergrund eines längerfristig angelegten Wechselverhältnisses zwischen Tradition und Reform nachzuzeichnen, werden nachhaltige Tendenzen mit der konkreten Situation des untersuchten Zeitraums vorbildlich und trotz der vielschichtigen politik-, sozial- und musikgeschichtlichen Aspekte gut strukturiert verbunden. In Bezug auf die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts zeigt die Studie auf gewinnbringende Weise, wie musikhistorische Forschungsergebnisse aus einer fruchtbaren Konfrontation unterschiedlichster musikalischer und institutionsgeschichtlicher Quellen erzielt werden können.

---

**Gesa zur Nieden**, laureata in musicologia all'università di Parigi IV-Sorbona, si è addottorata all'École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris e all'università di Bochum con una tesi sul Théâtre du Châtelet come spazio di produzione e ricezione musicali. Dall'ottobre 2008 è ricercatrice presso la Sezione Storia della musica dell'Istituto Storico Germanico di Roma con un progetto di ricerca sui musicisti e compositori francesi a Roma nell'epoca barocca.

**Gesa zur Nieden** graduated at the university Paris IV-Sorbonne and received her PhD from the universities École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris and Ruhr-Universität Bochum with a doctoral thesis on the Parisian Théâtre du Châtelet as a place for musical production and reception. Since 2008 she is a research fellow at the department of music history of the German Historical Institute of Rome with a research project on French musicians and composers in Rome during the baroque period.