

# Musik der Reformationszeit



## Die Ursprünge der christlichen Musik in Westeuropa

Der Ursprung des gregorianischen Chorals lag in dem Bedürfnis der Urchristen, ihren Gesang deutlich von dem der Heiden abzugrenzen. Hierzu diente vor allem das strenge Verbot der Verwendung von Instrumenten, die als heidnisch galten und höchstens zum häuslichen Gebrauch erlaubt waren. Die nächste Maßnahme war das Ausmerzen der volkstümlichen Melodien, die an heidnische oder sogar obszöne Texte erinnerten. Dafür erhielten orientalisch-jüdische Melismen mehr Raum. Als Drittes wurde der Chorgesang zurückgedrängt und das Singen immer mehr einzelnen bestellten Sängern (Psalmisten), die zumeist auch Priester waren, anvertraut. Dem Gemeinschaftsgesang wurden nur refrainartige Einwürfe und ganz einfache Lieder überlassen.

Im Gegensatz zu anderen regionalen Kirchengesangstypen wurde der Kirchengesang in Rom auf diese Weise radikal von allen Elementen, die irgendwie an das Heidentum erinnerten, gesäubert. Außer Worten des Evangeliums und des Alten Testaments waren keine mehr zugelassen. Die Dichtkunst, so christlich ihre Verse auch klangen, war bereits durch Rhythmus und Wortklang verdächtig, weil dies auch die heidnische Dichtung auszeichnete. Der Gesang der Kirchen wurde jeder Farbe beraubt und der Ästhetik der Kampf angesagt. Der Hauptzweck dieser Askese, die Reinheit der Lehre, hob den römischen Kirchengesang aus dem Rahmen jeder Musik heraus und verlieh ihm eine rein spirituelle Funktion. Vom Bestandteil des sakralen Geschehens wurde er zur Sakralhandlung selbst. Wenn er in den Kirchen erklang, war er kein Gesang von Menschen, sondern wurde mit den Kultstätten vereint zum untrennbaren außerirdischen Erlebnis. Die Tonfolgen kamen nicht von den Sängern, die nur als Werkzeug transzendenter Quellen bestellt waren.

Die Verbreitung des gregorianischen Chorals über das Abendland bis nach England erwies sich als vorzügliches Mittel zur Vereinheitlichung des christlichen Kultes, brachte aber auf der anderen Seite die Einheit und Gleichförmigkeit des gregorianischen Singens in Gefahr. Es kam bald zu Neuschöpfungen und zur Veränderung der ursprünglichen Melodien. Im 10. Jahrhundert entstanden neue Formen wie Sequenz, Tropus und Hymnus, die auch wieder gereimte Strophen mit antikem Metrum verwendeten. Die Melodien wurden volkstümlicher und später teilweise sogar mehrstimmig gesungen.





## **Der Kirchengesang bei Martin Luther**

Mit den Texten und Kompositionen Martin Luthers ist der deutsche Kirchengesang in ein neues Stadium getreten. Er greift auf Ambrosius zurück, der das Volk in der Kirche gemeinsam singen ließ, damit seine Glaubenskraft gefestigt und das Bewusstsein, Teil einer gleichgerichteten Gemeinschaft zu sein, gestärkt wurde. Eine ähnlich magische Funktion trug der neue Kirchengesang, bei dem es nicht um Musik an sich ging und auch nicht um einen musikalischen Ausdruck des religiösen Gefühls, sondern um die religiöse Hinwendung selbst. Orgelklang und Chorgesang waren keine Bestandteile des Gottesdienstes mehr, sondern sein Kern. Luther nahm ein- und mehrstimmige, gesungene und gespielte Musik, neue Kompositionen und Kontrafakta, also mit neuem Text unterlegte geistliche und weltliche Lieder, in den Gottesdienst auf. Er hat den Glaubensvorgang von dogmatischen Zwängen, das religiöse Denken von reglementierten Äußerlichkeiten losgelöst und konnte somit jede Art von Musik adaptieren, sofern sie zum Ziel der Glaubenserneuerung, Glaubensfestigung und Stärkung der Gemeinschaftlichkeit führte. Luther selbst verfasste 36 Liedtexte, von denen er mindestens 20 mit selbst komponierten Melodien versah. Dazu kamen noch Weisen für fremde Texte.

Wir richten unser Haupt-Augenmerk in diesem Programm auf die Kontrafakta und stellen im ersten Teil gregorianische und im dritten Teil weltliche Vorlagen den geistlichen Chorälen direkt gegenüber. Es ist dabei interessant, zu beobachten, wie die Stimmung der weltlichen Vorlagen durch die geistliche Bearbeitung aufgenommen und verstärkt wird.

## **Die weltliche Musik der Reformationszeit**

Kompletieren möchten wir dieses Bild des Musiklebens der Luther-Zeit mit einigen weltlichen Liedern und Instrumentalsätzen, vom “Carmen” (einer Vorstufe der Canzone, wie wir sie etwas später z. B. bei Gabrieli finden) bis hin zu höfischen Tänzen von Pierre Attaignant und Pierre Phalèse, die, obgleich sie zunächst wie Fremdkörper in diesem “protestantischen” Programm wirken mögen, doch international so verbreitet waren, dass sie eben nicht nur an katholischen Höfen erklangen.

Die Lieder aus dem zweiten Teil unseres Programms entstammen der fünfteiligen Sammlung “Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein” Georg Forsters, in der Lieder von über fünfzig Komponisten, darunter auch





einige von ihm selbst komponierte Lieder, enthalten sind. Die Komponisten stammten zumeist aus dem süddeutschen Raum, wo sie in der 1498 gegründeten Hofkapelle des Habsburger Kaisers Maximilian I. Anstellung fanden. U. a. erhielten der Bamberger Heinrich Finck, der Flame Heinrich Isaac und der Österreicher Paul Hofhaimer hier nicht nur eine grundlegende musikalische Förderung, sondern erreichten auch durch die Reisen im Gefolge des Kaisers einen großen Bekanntheitsgrad. Der Flame Arnold von Bruck war bei Ferdinand I., dem Nachfolger Maximilians, Kapellmeister. Obwohl von Bruck selbst katholisch war, schuf er eine Anzahl von Bearbeitungen lutherischer Lieder.

Auch im Norden fand sich mit Herzog Albrecht von Preußen in Königsberg ein wichtiger Ausgangspunkt für die protestantische Musik. Zeitlebens hat Albrecht dem deutschen Gemeindegesang in den Kirchen nach dem Vorbild Martin Luthers und seiner Verbreitung große Bedeutung beigemessen. Aber auch dem weltlichen Kunstlied der deutschen Renaissance schenkte er sein lebhaftes Interesse. Mit zahlreichen Komponisten, wie z. B. Thomas Stolzer stand er im Briefwechsel. Herzog Albrecht hielt eine Hofkantorei, eine höhere Schule für Gesang, und eine Hofkapelle, die der Pflege der Instrumentalmusik diente.

Das deutsche Lied weist im Gegensatz zu anderen eine weitgehende Kontinuität der Entwicklung auf:

Aus dem Mittelalter sind nur einstimmige Lieder überliefert. Erst bei Oswald von Wolkenstein und dem Mönch von Salzburg stellten sich im späten 14. Jahrhundert Ansätze zur Mehrstimmigkeit ein.

Die nächste Phase ist das Tenor- oder Cantus-firmus-Lied mit mehrstimmigem Satz. Beispiele hierfür sind die geistlichen Lieder “Aus tiefer Not” und “In Gottes Namen fahren wir” und viele Lieder aus der Sammlung Forsters.

Einige Choralbearbeitungen führen uns ins beginnende 17. Jahrhundert: Der Organist Hans-Leo Hassler wanderte 1584 als einer der ersten deutschen Musiker nach Italien, nämlich nach Venedig, wo er sich von Andrea Gabrieli im venezianischen Stil unterrichten ließ. Nach einem Jahr kehrte er zurück nach Nürnberg und wurde bei Graf Octavianus Secundus Fugger Kammerorganist und gleichzeitig Domorganist. Ein bemerkenswertes Schicksal erfuhr sein fünfstimmiges Liebeslied “Mein Gmüt ist mir verwirret”, dessen Melodie von Johann Crüger für das Passionslied des Dichters Paul Gerhardt “O Haupt voll Blut und Wunden” übernommen wurde.





Erasmus Widmann, von dem einige der Choralbearbeitungen aus dem ersten Teil unseres Konzerts stammen, wurde zu Beginn des Jahres 1602 als Präzeptor und Organist vom Grafen Wolfgang von Hohenlohe an die gräfliche Lateinschule nach Weikersheim berufen. Sein Weikersheimer Gesangbuch ist ein Beleg dafür, dass an eine Beteiligung der Gemeinde am mehrstimmigen Gesang gedacht wurde. Die beiden Neuauflagen im Jahre 1629 und 1639 durch Widmanns Amtsnachfolger Johann Jeep und seinen Schüler Sebastian Stüx in Rothenburg zeigen die Bedeutung, die diese Sammlung über Jahre hinaus für die Kirchenliedtradition im württembergischen und bayerischen Franken innehatte.

Sethus Calvisius erhielt 1594 die ehrenvolle Stellung des Kantors an der Thomasschule und Musikdirektors der Hauptkirchen Leipzigs. Neben seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten sind zahlreiche Kompositionen erhalten. Der Stil aller dieser Kompositionen ist konservativ, aber auf schönen Chorklang gerichtet.

### **Vom Gregorianischen Hymnus zum evangelischen Choral**

Mit dem Stück "Ductia" eines anonymen Komponisten aus dem 13. Jahrhundert begrüßen wir Sie ganz herzlich zu unserem heutigen Konzert.

Diejenigen unter Ihnen, die zum ersten Mal ein Renaissancemusik-Konzert besuchen, werden vor allem viel zu schauen haben: Die verschiedenen Blas- und Streichinstrumente, die uns in diese Zeit entführen sollen, werden wir Ihnen im Laufe des Konzerts noch im Einzelnen vorstellen.

Im ersten Teil unseres Konzertes möchten wir einige evangelische Kirchenlieder den gregorianischen Hymnen, aus denen sie entstanden sind, gegenüberstellen. Die Melodie der Vorlage ist bei den Chorälen immer noch deutlich wiederzuerkennen, und auch bei den Texten Luthers handelt es sich um wörtliche Übersetzungen der Hymnen.

### **Geistliche und weltliche Cantus-Firmus-Lieder**

Der zweite Teil unseres Konzerts soll Ihnen einen kleinen Überblick über die weltliche Musik der Reformationszeit bieten:

In Georg Forsters Sammlung finden sich Lieder zu allen Lebenslagen: zunächst regt sich ein Herrchen oder Frauchen über seinen ungezogenen Hund auf, danach begleiten wir einen Landsknecht, der über das Feld zieht und dabei verschiedene Pflanzen aufzählt (bei denen nicht ganz klar ist, ob es sich um eine





Art Reisebericht handelt oder möglicherweise Anspielungen gemacht werden, die sich uns heute nicht mehr erschließen). “Traut Marle” ist eine Gänsemagd, die ganz viele Ausreden hat, warum sie ihre Arbeit nicht erledigen kann. “Hätt‘ mir ein espes Zweigelein” hingegen ist ein ganz zartes Lied, das von der Angst, den Liebsten zu verlieren, handelt. Das Espenlaub war in der Überlieferung ein Symbol für diese Angst, “weil es allewege so zittert”.

Die beiden geistlichen Lieder passen ebenfalls gut in diesen zweiten Teil, weil sie sich nahtlos in die dort verwendete Form des Cantus-firmus-Liedes einfügen, in der die Melodie im Tenor (und eventuell in einer zweiten Stimme) liegt, und von den anderen Stimmen begleitend umspielt wird.

### **Vom weltlichen Lied zum evangelischen Choral**

Im letzten Teil unseres Konzerts stellen wir Ihnen die Choräle vor, denen weltliche Vorlagen zugrunde liegen. Beim ersten Beispiel ist es ein Tischgebet, das mit leichten melodischen Veränderungen zum Vaterunser umtextiert wurde. Das “Innsbrucklied” und sein geistlicher Zwillingsbruder sind sicherlich den meisten von Ihnen bekannt, aber wussten Sie, dass “O Haupt voll Blut und Wunden” und “Nun Lob, mein Seel den Herren” ursprünglich verzweifelte Liebeslieder waren?

### **Zugabe**

Im protestantischen England des 16. Jahrhunderts entstand eine weitere Vorlage für ein Kirchenlied, das mit dem Text “Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich” Einzug in das Evangelische Gesangbuch gefunden hat.

Das Original ist die Ballade von Lord Willoughby und schildert den heldenhaften, mutigen und siegreichen Kampf dieses Edelmanns gegen die Spanier.

Tatsächlich hat er sich, wie historische Quellen belegen, in dieser Schlacht gar nicht besonders hervorgetan, aber dadurch, dass er sich bei Elizabeth I. für eine Pension für seine Kriegsveteranen eingesetzt hat – ein absolutes Novum zu seiner Zeit – war ihm die Verehrung seiner Männer sicher, die ihn daraufhin in dieser Ballade unsterblich gemacht haben.

Wir umrahmen die Ballade mit der Canzone “Lord Willobie’s Welcome Home” von William Byrd.

