

IGNACE BOSSUYT

MUSIK, MENSCH, RELIGION UND WELTBILD IN DER RENAISSANCE

In seinem meisterhaften Studium über die mittelalterliche Anschauung des gesellschaftlichen Gefüges. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, zitiert der französische Historiker Georges Duby sowohl Adalbero, Bischof von Laon am Anfang des 11. Jahrhunderts, sowie auch Charles Loyseau, den Autor der sehr verbreiteten Schrift *Traité des Ordres et Simples Dignitez* (17 Jht.), zu zeigen, wie sehr die hierarchische gesellschaftliche Schichtung institutionalisiert war¹. "Gottes Haus, das man für einfach hält" - so Adalbero - "ist dreigliedrig. Auf Erden gibt es zunächst die Betenden (*orant*), weiter die Kämpfenden (*pugnant*) und schließlich die Arbeitenden (*laborant*); diese drei bilden eine Einheit und dulden es nicht, getrennt zu werden"².

Im 17. Jahrhundert schrieb Loyseau: "Einige sind ganz besonders dem Dienst Gottes ergeben; andere widmen sich dem Schutz des Staates mit Waffen; noch andere haben sich als Aufgabe gestellt, den Staat zu füttern und ihn aufrecht zu erhalten mit Friedenswerken []". Diese Dreiteilung wurde als die perfekte Ordnung, so wie sie der Schöpfer geplant und gewollt hatte, betrachtet. An der Spitze standen - das spricht für sich - diejenigen, die in seinem Dienst waren, d.h. die Geistlichkeit, die selbstverständlich auch die Gruppe der Gelehrten bildete. Diese brachten dann auch das Gesellschaftsmodell, in dem sie selbst den "ersten Orden" repräsentierten, zu Buche. Groß waren aber die Konkurrenz und der Machtsanspruch von "Kämpfenden", Königen, Fürsten, Prinzen, Adligen usw... Außerdem wurde das Kampfspiel noch komplexer durch die gegenseitige Rivalität innerhalb eines Ordens: Regular - und Sekularkleriker, Fürsten untereinander..

Im Rahmen dieser Herrschsucht spielte die Kunst eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Wer über die finanziellen Möglichkeiten verfügte (oder dachte, darüber verfügen zu müssen), ließ sich gerne mit einer Schar von allerhand ausgelesenen Künstlern umringen oder erteilte den berühmtesten Vertretern der *artes* mehrere Aufträge. In der Renaissance steigerte die Entdeckung des Individuums, das immer mehr davon überzeugt war, man könne aus eigener Kraft "den Gipfel" erreichen, in hohem Maße das Selbstgefühl. Dieses sollte sich nach außen hin manifestieren, um dem Prestige Nachdruck zu verleihen. Mit diesem Wissen vor Augen versteht es sich vollkommen, daß jede Kathedrale oder jede Kirche, die sich selbst ernst nahm, und daß jeder Hof, der einigermaßen bedeutungsvoll war (oder sein wollte), eine Kapelle mit Kapellmeister-Komponisten, Sängern und Instrumentalisten zur Verfügung hatte, und zwar mit der Absicht, die damals sehr geschätzte und hochblühende polyphone Musik ausführen zu lassen. Diese Kapelle, wie sie meist genannt wurde, war eine musizierende Gesellschaft, die sich begreiflicherweise als erste

Aufgabe gestellt hatte, den Gottesdiensten mehr Glanz zu verleihen. Daneben war sie (oder war ein Teil von ihr) aber auch "in Zimmer" tätig: sie heiterte die meistens ausführlichen und langwierigen Mahlzeiten mit profaner Musik auf, oder gab privaten Gebetsstunden durch religiöse Werke einen gewissen Glanz. Außerdem spielte die Hofkapelle häufig eine wichtige Rolle als politisches Instrument: oft begleiteten die Musiker den geistlichen oder weltlichen Fürsten auf seinen Reisen, so daß Kollegen von den Qualitäten und den Anzahlen der Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten, die Übrigen rezente, einheimische Werke hören ließen, beeindruckt werden konnten. Das regte sie stark dazu an, auch auf diesem Gebiet anderen den Rang abzulaufen. So lassen sich die reiche Produktion und die hohe Qualität der vokalen mehrstimmigen Musik aus der Renaissance erklären. An notwendigem Talent hatte man Überfluß, sowie auch an Geld, dieses Talent zu honorieren. Der Komponist konnte sich immer mehr als individueller Künstler gelten lassen: das geht aus den vielen Aspekten der Renaissancekunst hervor. Ein Musterbeispiel ist Josquin Desprez, über den der Sekretär Ercole I d'Este, Herzog von Ferrara, anlässlich der Werbung eines neuen Kapellmeisters 1502 folgendes schreibt: "Josquin komponiert besser, aber er tut es nur, wenn es ihm paßt, und nicht wenn es ein anderer wünscht, und er verlangt 200 Dukaten Gehalt, während Isaac bei 120 annehmen wird". Aus praktischen Gründen empfiehlt der Briefschreiber dann auch Josquins Zeitgenossen Heinrich Isaac, der übrigens besser mit Kollegen umgehen kann und schneller komponiert⁴. Diese wenigen Zeilen bilden einen deutlichen Beleg dafür, wie sehr die verschiedenen Höfe - in Italien und sonstwo - miteinander wetteiferten, um die allerbesten Komponisten, damals zweifellos die *oltremontani*, die berühmten Niederländer "von über den Bergen", für ihre Musikkapellen zu engagieren. Josquin wird hier weiter geschildert als nicht sehr umgänglich, als ein selbstbewußter Mensch, der wußte, was er wert war und der es deshalb wagte, hohe Ansprüche zu stellen, die von Ercole, allen Ratschlägen seines Sekretärs zum Trotz, eingewilligt wurden.

Mensch und Künstler entdecken sich selbst, ihre Fähigkeiten, ihren Eigenwert. Sie lösen sich allmählich von der mittelalterlichen Weltanschauung, in der eine allumfassende, universelle Ordnung, eine *ratio*, eine *harmonia*, unumstößlich feststand und in der das persönlich-emotionelle Element in der Kunst ausgeschlossen wurde. "Die Aufgabe des Künstlers war es, diese immanente Ordnung zum Ausdruck zu bringen und für jeden sichtbar (hörbar) zu machen"⁵.

Vom 15. Jahrhundert an jedoch wird die "mathematische", rationale Deutung der Musik durchbrochen und bekommt das "Emotionelle" einen Platz: die streng normierte *ars musica* des 14. Jahrhunderts muß einer Klangwelt, "die mehr zum Herzen spricht", einer Musik, die ihre eindringliche Kraft schöpft aus einer geschmeidig-fließenden melodischen Linie und aus einem harmonischen Wohlklang, der an erster Stelle "dem Ohr gefällt", das Feld räumen. Daß auch die Musiktheoretiker, denen oft mit Unrecht ein gewisses Nachhinken vorgeworfen wird, sich der herannahenden Änderungen bewußt waren, beweist sehr überzeugend die Schrift *Liber de arte contrapuncti* (1477) von Johannes Tinctoris. Sie wurde kurz nach dem Tode Guillaume Dufays, der Hauptvertreter der sog. ersten Generation niederländischer Polyphonisten, welche die Renaissance in der Musik eingeläutet haben, veröffentlicht. In seinem Widmungsbrief an Ferdinand, König von Neapel, drückt Tinctoris seine Zweifel über die Anwesenheit von Klängen im Weltall aus und stellt er auf diese

Weise die jahrhundertalte Gewißheit der *musica mundana* (Boethius) in Frage. Weiter ist es seine Überzeugung, daß nur die Musik der letzten vierzig Jahre - d.h. diejenige Dufays und dessen Zeitgenossen - der Mühe wert ist; alles was vorher produziert worden ist, so Tinctoris, ist so schlecht angefertigt, "daß es eher das Ohr beleidigen als ihm gefallen kann" (*ut multo potius aures offendebant quam delectabant*)⁶. *Aures delectare*: Die sinnliche Wahrnehmung - und nicht mehr ein Ganzes von festen, mathematischen Regeln - wird immer mehr der Maßstab, nach dem der ästhetische Wert einer Komposition beurteilt wurde. Zum ersten mal stützt sich der Autor eines theoretischen Handbuches über Kontrapunkt auf die Praxis der eigenen Zeit. Tinctoris' deutscher Zeitgenosse Adam von Fulda schließt eine Diskussion über das Wohl-oder Nichtkonsonantsein des Quartintervalls folgendermaßen: "Meiner Meinung nach soll die persönliche Erfahrung hier entscheiden, und für jeden soll das Ohr als Schiedsrichter fungieren"⁷.

Aus diesem Humanisierungsprozeß in der Musik resultiert eine wachsende Tendenz zur "Natürlichkeit", was sich an erster Stelle in der zunehmenden Aufmerksamkeit für die Verbindung zwischen Text und Musik bemerkbar macht, sowohl hinsichtlich der Wiedergabe eines natürlichen Sprechrhythmus - genaue Betonung, Tonwiederholungen, die vorher als Mangel an *varietas* empfunden wurden -, wie auch im Sinne einer Schilderung und mehr noch einer affektiven Darstellung des Textinhalts. Der Komponist wird immer mehr nach seiner Fähigkeit, die *affectus animi* musikalisch zu gestalten, gewürdigt. Auch hier müssen wir wieder Josquin Desprez, den *princeps musicae*, den Michelangelo der Musik, wie er im 16. Jahrhundert genannt und gerühmt wurde, hervorheben. Eben Josquin tut in der religiösen Musik einen bedeutsamen Schritt zu einer humaneren Kunst. Zunächst wird anstatt der Messe - die auf dem fünf unveränderlichen Texten des *ordinarium missae* beruhte, die Motette, meistens eine lateinische Komposition nach frei gewähltem Bibeltext, zur wichtigsten Gattung. Weiter findet bei Josquins Motetten eine entscheidende Änderung hinsichtlich der Textwahl statt. Die Betonung wird vom Mystisch-Betrachtenden, wo die Anbetung und die Verherrlichung Gottes zentral standen, zum Persönlich-Menschlichen verlegt, was sehr überzeugend in den Psalmtexten zum Ausdruck kommt. Als erster richtet sich Josquin für seine Motetten größtenteils nach den Psalmen, den so affektiv geladenen Gebeten aus dem Alten Testament, wo das Ich sich direkt an Gott wendet. Selbstverständlich passen eben Gedankenfülle und affektive Bildersprache der Psalmen wunderschön zu einem nach Gefühlsausdruck strebenden musikalischen Konzept: Lobgesang, Dank, Flehen, Reue, Versöhnung und Vertrauen drücken alle bestimmte emotionelle Gemütsverfassungen aus, die eine von tiefer Menschlichkeit durchdrungene Vertonung inspirieren.

Als Beispiel führen wir Josquins berühmte Fassung von Psalm 50, *Miserere mei Deus*, an, die er zur Zeit da er sich in Ferrara aufhielt (1503-04) für den obenerwähnten Ercole I d'Este schrieb. Diese meisterhafte Komposition, ohne Zweifel einer der absoluten Höhepunkte der Renaissancekunst, paßt außerdem in den Rahmen eines politischen und religiösen Kontextes von herannahenden durchgreifenden Änderungen innerhalb der lateinischen Kirche. Im späten 15. Jahrhundert wurden Habgier, Verdorbenheit und Exzesse allerlei der kirchlichen Würdenträger immer mehr Rechtschaffenen ein Dorn im Auge. Dadurch gab sich das Volk sehr leicht fanatischen Predigern hin, die jedoch selber den Fehler begingen, in Extreme zu fallen. Einer der einflußreichsten von ihnen war der Dominikaner Girolamo

Savonarola, gebürtig aus Ferrara, der sich aber hauptsächlich in Firenze mit flammenden Worten gegen die Korruption der Kirche kehrte. Er bezeichnete sie als "ein Haus von schlechtem Namen", eine "Hure die auf dem Thron Salomos sitzt und mit den Passanten äugelt. Wer sie bezahlen kann, geht hinein und tut was er will, aber wer das Gute anstrebt, wird hinausgeworfen. So, Du entehrte Kirche, hast Du Deine Übelstände vor dem Auge der ganzen Welt enthüllt und Dein giftiger Atem steigt zu den Himmeln empor" ⁸. Wegen seiner unbarmherzigen Kritik an Rom wurde er, auf Befehl des berüchtigten Borgier-Papstes Alexander VI., verhaftet und zum Tode verurteilt. Savonarolas Anhänger indessen blieben zahlreich und seine Schriften, zumal die Meditationen zu Psalm 30 und Psalm 50, die er während der letzten Tage seines Aufenthalts in der Zelle niedergeschrieben hatte, wurden besonders populär, nicht nur in Italien, sondern auch sonstwo in Europa, wie z.B. aus den Löwener und Antwerpener Ausgaben hervorgeht. Ein glühender Verehrer des Kirchenreformers war Ercole I d'Este. Seine Verehrung für Savonarola hat ihn aller Wahrscheinlichkeit nach dazu angeregt, Josquin mit dem Auftrag, Psalm 50 für ihn zu vertonen, zu belasten. Auffallend ist nämlich, daß diese Komposition strukturelle Ähnlichkeiten mit der Weise in der Savonarola seine Meditation zu Psalm 50 konstruiert hat, aufzeigt. Diese Meditation wird regelmäßig durch die groß geschriebenen Anfangsworte des Psalmes, *Miserere mei Deus*, unterbrochen. Von diesem Strukturprinzip geht Josquin Desprez für den Aufbau seiner Psalmfassung aus: die flehentliche Bitte *Miserere mei Deus* kommt nach jedem Psalmvers wie ein ostinat rezitierter Refrain wieder, und zwar mit der gregorianischen Psalmodie als Grundlage, aber jedesmal mit veränderten hinzugefügten kontrapunktischen Stimmen ⁹. Nur im Refrain entschließt sich Josquin zur Fünfstimmigkeit, während die Psalmverse jedesmal für eine kleine Besetzung gemeint sind. Die immer variierte Wiederholung des Refrains in diesem monumentalen Werk, das etwa eine viertelstunde lange Ausführungsdauer in Anspruch nimmt, ist besonders ergreifend und das Werk zeugt von einer religiösen Tiefe, die dem eindringlichen Psalmtext alle Ehre erweist.

Josquins Psalmtextfassungen fanden gleich Anklang, vor allem im deutschen Sprachgebiet. Treffend in diesem Zusammenhang ist der Ausspruch des Komponisten Thomas Stoltzer, der 1526 in einem Brief an Herzog Albrecht von Preußen bekennt, daß er einen Psalm vertont hat "aus sunderem Lust zu den überschönen Worten" ¹⁰. Dieser Psalm gehört einer Gruppe von vier ausgebreiteten Psalmmotetten an, die Stoltzer, als katholischer Priester, zu den deutschen Psalmübersetzungen Luthers geschrieben hatte, was auf seine Sympathie der Reformation gegenüber schließen läßt.

Luthers Reformation, die das Schaffen eines religiösen musikalischen Repertoires veranlaßte, war bekanntlich die logische Folge der Blindheit und des Unwillens von seiten der Renaissancepäpste hinsichtlich notwendiger Veränderungen, wie es Barbara Tuchmann in ihrem Werk mit der bedeutungsvollen Titel *The March of Folly: from Troy to Vietnam* hinreißend schildert ¹¹.

Luther, der eine gediegene musikalische Ausbildung genossen hatte, verehrte Josquin Desprez grenzenlos, was zur Aufbewahrung des Repertoires der katholischen Kirchenmusik führte, da wo es noch keine eigenen deutschen Gesänge vorhanden waren - ein weiser Entschluß, der leider unsere Kirchenväter nach dem zweiten Vatikaner Konzil in dem sechziger Jahren unseres Jahrhunderts nicht inspiriert hat. Allmählich kam innerhalb der Reformation ein wertvolles Ganzes von polyphonen Kompositionen in der Volkssprache zustande,

das sowohl das "gewöhnliche Volk" wie auch den Gebildeteren in seinem Gebet zum Schöpfer begleiten konnte. Die meisten Gesänge beruhten auf Chorählen, einfachen und leicht mitzusingenden Melodien, die Luther z.T. dem Gregorianischen oder den Volksgesängen entnahm. Nebst unkomplizierten, akkordischen vierstimmigen Fassungen wurde das Repertoire weiter bereichert mit zahlreichen Chormotetten, welche die polyphone Tradition weiterführten, in denen sich aber auch der Einfluß des profanen italienischen Madrigals, das sich durch einen weitgehenden Textausdruck auszeichnete, immer mehr bemerkbar macht. Einer der Hauptvertreter der Chormotette war Leonhard Lechner, der führende deutsche Komponist vokaler Musik im späten 16. Jahrhundert, eine äußerst reizende Figur, die noch immer nicht die verdiente Aufmerksamkeit auf sich lenken kann. Er komponierte jedoch nicht nur Chormotetten, sondern ebenfalls eine Reihe von "freien" Werken auf damalige deutsche moralisierende Poesie. Als Glanzwerk erwähnen wir den Zyklus *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (1606), der ein besonders empfindliches und dramatisches Talent verrät¹². Lechner war übrigens ein direkter Schüler Orlandus Lassus, Kapellmeister am bayerischen Hof in München, der die freie, expressive Motette, nach dem Vorbild Josquin Desprez' und Adrian Willaerts, zu einer namenlosen Höhe geführt hat. Besonders berühmt wurden Lassus' mehrstimmige Fassungen der sieben Bußpsalmen (u.a. Psalm 50), Texte die begreiflicherweise gerade im 16. Jahrhundert populär wurden, und zwar vor allem durch Übersetzungen und kommentierte Ausgaben (u.a. diejenigen Luther 1517 und 1525). Die *Psalmi poenitentiales*, die Lassus um 1559 vollendete, wurden in zwei großen, prächtig illuminierten Pergamentcodices aufbewahrt, eine eindrucksvolle Arbeit, die zwischen 1563 und 1571 ausgeführt wurde. Dazu gehören weiter noch zwei kleinere Bände mit Kommentar zu den von Hans Mielich ausgeführten Miniaturen. In diesen Begleitkommentaren weist der Antwerpener Arzt und Humanist Samuel Quicquellberg (1529-1596) besonders darauf hin, wie es Lassus gelingt, mit unübertrefflicher Bildkraft die Psalmtexte zu vertonen "als sähe man mit eigenen Augen alles passieren" (*rem quasi actam ante oculos ponendo*)¹³. Namentlich in seinen Motetten erschöpft Lassus alle rhetorischen Möglichkeiten, den Affektgehalt des Textes optimal Ausdruck zu verleihen.

Wie stark sich die polyphonen Mittel zum dramatischen Ausdruck eigneten, illustrieren deutlich zwei Motetten Giacches de Werts, der als Kapellmeister am Hof von Mantua vor allem Madrigale, diese typische Gattung aus dem späten 16. Jahrhundert, die zum Experimentalgebiet für die zum Barock führenden Erneuerungen wurde, komponierte. Eine rezente, (äußerst gelungene Aufnahme von de Werts vom Expressiven Madrigal beeinflussten Motetten *Ascendente Jesu* und *Vox in Rama*¹⁴) ermöglicht es, das ausgesprochen dramatische Talent dieser Figur ersten Ranges völlig zu schätzen. De Wert realisiert, ohne in eine Zersplitterungstechnik zu verfallen, was für eine Kunst die dem Text musikalisch-expressiv auf dem Fuße folgen will, gefährlich ist, zwei prächtige, differenzierte Klangstrukturen, in denen er eine plastische *Tonmalerei* des Sturmes über dem Meer von Genesareth einerseits (*Ascendente Jesu*) und eine treffende und angreifende Darstellung des Trauers anlässlich des Kindermordes in Bethlehem andererseits (*Vox in Rama*) zum Besten gibt.

Mit derartigen Kompositionen befinden wir uns auf der Grenze der Barockkunst, wo sich der Künstler ausschließlich vom Affektgehalt des Textes führen läßt. Möglich gibt dieser Emotionsausbruch Ausdruck einer fundamentalen Veränderung der Weltanschauung, in der

der Mensch seinen Platz innerhalb der hierarchischen Ordnung nicht mehr erkennt und, auf sich selbst beschränkt, dieses "Selbst" dadurch zu affirmieren versucht, daß er seine Zuflucht in Extremen sucht, daß er immer weiter Streifzüge im "Reich der Klänge" macht und daraus alle Möglichkeiten exploriert. Durch die Formvollendung weist diese "wie dem Menschen geschaffene" Kunst schließlich doch wieder auf ein höheres Prinzip, eine herrschende Ordnung hin, die jedoch nicht mehr als selbstverständlich empfunden wird. Aber nach welcher der Mensch im allgemeinen und der Künstler ganz besonders ununterbrochen und hartneckig weiter spürt. Der Renaissancekünstler wurde immer mehr in die komplexe Problematik, ausgedrückt im Zwiespalt des selbstbewußten Individualisten und des verzweifelten, mit Verlust seines Anhalts bedrohten Verrückten, gedrängt. Auch die damalige Musik, und nicht im geringsten die religiöse Musik, die dem höchsten Wesen Huldigung darbringt einerseits, aber auch zum Prestige der weltlichen Herrscher beiträgt andererseits, läßt solche Spuren erkennen. Möglich läßt sich das wachsende Interesse für die polyphone Kunst der Renaissance teilweise dadurch erklären, daß es eine Affinität gibt zwischen dem Menschen von 1989, der in einer materialistischen, von der Technologie beherrschten Welt immer wieder von einem unwiderstehlichen Drang nach tieferen Werten wie das moralisch Erhabene und das Schöne getrieben wird, und dem Menschen aus der Renaissance, der um das (verlorene) Gleichgewicht ringte...

A n m e r k u n g e n

¹ G. D u b y. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris 1978; niederländische Übersetzung: *De drie orden. Het zelfbeeld van de feodale maatschappij 1025-1225*. Amsterdam 1985.

² Ebenda, S. 12 (in der ndl. Übersetzung).

³ Ebenda, S. 8.

⁴ Zitiert von H. O s t h o f f. *Josquin Desprez*. Bd. 1. Tutzing 1962 S. 52.

⁵ M. W i l d i e r s. *De muziek der sferen. Vier opstellen over wereldbeeld en cultuur*. Antwerpen 1983 S. 36 f.

⁶ J. T i n c t o r i s. *Liber de arte contrapuncti*. In: *Corpus Scriptorum de Musica 22: Johannes Tinctoris Opera theoretica*. Ed. E. Seay. Rome 1975 S. 12. Englische Übersetzung von E. Seay: *Johannes Tinctoris (c. 1435-1511). The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*. In: *Musicological Studies and Documents 5*. Rome 1961 S. 14.

⁷ M. G e r b e r t. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Bd. 3. St. Blasien 1784 S. 373. Zitiert von C. J. M a a s. *Muziek in de Renaissance - Renaissance in de muziek?* Assen 1972 S. 13.

⁸ B. T u c h m a n n. *The March of Folly: from Troy to Vietnam*. New York 1984; niederländische Übersetzung: *De mars der dwaasheid. Bestuurlijk onvermogen van Troje tot Vietnam*. Amsterdam 1985 S. 96.

⁹ P. M a c e y. *Savonarola and the Sixteenth-Century Motet*. "Journal of the American Musicological Society" 36: 1983 S. 422-452. Zu dem Beginn der Meditation Savonarolas zu Psalm 50 komponierte Adriaan Willaert eine Motette *Infelix ego*, in der Josquins ostinato *Miserere mei Deus* als cantus firmus angewandt

wird. Cf. I. B o s s u y t. *Adriaan Willaert (ca. 1490-1562). Leven en werk. Stijl en genres.* Leuven 1985 S. 74 f.

¹⁰ O s t h o f f. *Josquin* S. 116.

¹¹ T u c h m a n n. *De mars* S. 61-142.

¹² K. A m e l n. *Leonhard Lechner (um 1553-1606): Leben und Werk eines deutschen Komponisten aus dem Etschtal.* Lüdenscheid 1957 und H. W e b e r. *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners.* Hamburg 1961 (diss. Univ.). Ausgabe der Deutschen Sprüchen: *Newe Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang sampt zwayen Lateinischen mit vier und fünf Stimmen aus der posthumen Handschrift von 1606.* Hrsg. W. Lipphardt. In: *Leonhard Lechner. Werke.* Hrsg. K. Ameln. Bd. 13. Kassel 1973.

¹³ W. B o e t t i c h e r. *Orlando di Lasso und seine Zeit. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance.* Kassel 1958 S. 250.

¹⁴ *Renaissance-Polyphonie aus den Niederländen mit dem Vokalensemble «Currende»* unter der Leitung von Erik van Nevel. Davidsfonds-Eufoda CD 1104, Leuven, Belgien, Cf. C. M a c C l i n t o c k. *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works.* In: *Musicological Studies and Documents* 17. Rome 1966 S. 158, 160 f.

MUZYKA, CZŁOWIEK, RELIGIA I OBRAZ ŚWIATA

W RENESANŚCIE

S t r e s z c z e n i e

Bogaty repertuar i równocześnie wysoki poziom wielogłosowej muzyki wokalne w okresie renesansu można próbować wyjaśniać m. in. szczególnym znaczeniem jakie miała wówczas kapela. Stanowiła widoczny element prestiżu, symbol odkrytej indywidualności, jednostki posiadającej poczucie własnej godności. W rezultacie każdy kościół, każdy dwór miał ambicję, by posiadać własną kapelę, kompozytora, śpiewaków i instrumentalistów. Z jednej strony kapela uświetniała liturgię, lecz także - biesiady, miała niekiedy znaczenie polityczne, towarzysząc dostojnikom duchownym i świeckim w ich podróżach zagranicznych.

Człowiek odkrywając siebie, wyzwolił element osobisty i emocjonalny. Miejsce "matematycznej" interpretacji muzyki zajmuje "emocjonalność". XIV - wieczna wykoncypowana "ars musica" ustępuje muzyce przemawiającej do serca. Znajduje to wyraz również w teorii, o czym świadczą poglądy Tinctorisa ("Liber de arte contrapuncti"), który wrażenie zmysłowe, a nie reguły matematyczne czyni miernikiem wartości kompozycji. Z tego procesu humanizacji muzyki wyrasta dążenie do "naturalności", które objawia się przede wszystkim wzrastającą rolą związku muzyki i słowa, jak również tendencją do oddawania naturalnego rytmu mowy. Najważniejszym gatunkiem muzyki staje się motet wypierając mszę. Znamienny jest dobór tekstów; dominują psalmy, w których człowiek bezpośrednio zwraca się do Boga. Szczytowym osiągnięciem sztuki renesansu jest bez wątpienia Josquinowski opracowanie tekstu Psalmu 50. "Miserere mei Deus". Kompozycję tę zamówił książę Hercules I d'Este, zwolennik Savonaroli. Uderzające jest strukturalne podobieństwo między kompozycją Josquina, a medytacją Savonaroli do Psalmu 50.

Luter (gorący wielbiciel Josquina) i ruch reformacyjny początkowo zachował katolicką muzykę kościelną, potem zaś przyczynił się do powstania wielu nowych kompozycji polifonicznych tworzonych do tekstów w języku narodowym. Obok bardzo prostych pieśni powstawały liczne motety chorałowe (Lechner), kontynuujące tradycję polifoniczną. Dramatyczne możliwości muzyki polifonicznej obrazują najlepiej motety de Werta, stojące już u progu estetyki baroku, gdzie artysta

kieruje się wyłącznie afektami zawartymi w tekście, co wiąże się znów ze zmianą obrazu świata. Rosnące obecnie zainteresowanie polifoniczną sztuką renesansu, częściowo wynika z powinowactwa między człowiekiem z roku 1989 poszukującym w stęchłym świecie głębszych wartości, a człowiekiem renesansu, walczącym o (utraconą) równowagę...