

Tote Kompositionen?

Homophonie und Psalmtonparaphrase in den Reformmessen Vincenzo Ruffos

Adrian Nagel

Vincenzo Ruffo (1508–1587) ist durch seine Reformmessen von 1570 hauptsächlich mit der Gegenreformation verbunden. Aufgrund der Bedingung, eine möglichst gute Textverständlichkeit zu erreichen, passte Ruffo seine Kompositionstechnik an und verzichtete etwa auf Polyphonie und mehrstimmige Vorlagen. In den homophonen Messen führte das Streben nach Textverständlichkeit paradoxerweise zu Auslassungen von Wörtern oder Silben in einzelnen Stimmen. Außerdem wurden die Titel der Messen bisher als Bezeichnung für den Modus betrachtet, doch weisen sie auf zugrunde liegende Psalmöne.

Vincenzo Ruffo (1508–87) is primarily associated with the Counter-Reformation through his Reform Masses of 1570. To achieve optimal comprehension of the texts for his listeners, Ruffo adapted his compositional technique, forsaking polyphony and multivoice models. Paradoxically, in the resulting homophonic Masses, the pursuit of text clarity led to omissions of words or syllables in individual voices. Additionally, the titles of the Masses were traditionally given as mode designations, but they actually reference the underlying Psalm tones.

Der Name Vincenzo Ruffo (1508–1587) wird in der Musikgeschichtsschreibung vor allem mit dem Thema der Gegenreformation verbunden. Ausschlaggebend dafür sind seine Reformmessen von 1570.¹ Den Auftrag für diese Messen erhielt der damalige Mailänder Domkapellmeister vom Kardinal-Erzbischof Carlo Borromeo (1538–1584) nach einem Provinzialkonzil in Mailand (1565), das als kirchenpolitische Reaktion auf das Konzil von Trient (1545–1563) abgehalten wurde.² Im Anschluss an einen Grundgedanken des Konzils stellte Borromeo die Bedingung, dass bei kirchlichen Kompositionen

1 Der Druck der *Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani* erfolgte 1570 bei Antonio Antoniano in Mailand (Ruffo 1963, VI). Die Edition der ersten zwei Messen (*Missa Primi Toni* und *Missa Secundi Toni*) ist vorgesehen im Rahmen einer begonnenen Gesamtausgabe von Joseph Vecchi, von der allerdings nur jener Band (Ruffo 1963) erschienen ist. Zwei weitere Messen (*Missa Quarti Toni* und *Missa Octavi Toni*) wurden zusammen mit zwei späteren Messen Ruffos von Lewis Lockwood herausgegeben (Ruffo 1979b).

2 Im Tridentinum selbst wurde die Kirchenmusik nur in der letzten Sitzungsperiode besprochen und brachte bloß einen einzigen aussagekräftigen Satz hervor, der offiziell publiziert wurde: »Von den Kirchen sollen sie aber jene Arten von Musik fernhalten, in denen sich durch Gesang oder Instrumente etwas Laszives oder Unreines in die Liturgie mischt« (Diergarten 2019, 3). Alle darüber hinausgehenden Regelungen wurden in die Verantwortung der einzelnen Bischöfe gelegt, sodass Borromeo im Erzbistum Mailand seine eigenen Vorstellungen der Kirchenreform umsetzen konnte. Tatsächlich gingen die musikbezogenen Beschlüsse eines 1565 dort einberufenen Provinzialkonzils deutlich über die des Tridentinums hinaus (Glowotz 2011, 197).

eine möglichst gute Textverständlichkeit erreicht werden müsse.³ Um diese Bedingung zu erfüllen, änderte Ruffo radikal seine Kompositionstechnik.

Zu Lebzeiten war Vincenzo Ruffo eigentlich als Madrigalkomponist berühmt. So hatte er bereits neun Madrigalbücher veröffentlicht, ehe 1557 sein erstes Messbuch erschien.⁴ Bis 1570, also in über sechzig Lebensjahren, publizierte Ruffo nur fünf Messen, in denen er unter anderem Motetten von Jean Richafort und Jachet de Mantua verarbeitete.⁵

Bei der Komposition der Reformmessen verzichtete Ruffo auf zwei Aspekte seiner früheren Messkompositionen: auf den reichlichen Gebrauch von Polyphonie, der ja grundsätzlich die Textverständlichkeit gefährdet, und auf die Verwendung von Vorlagen, die inhaltlich vom Ordinarium ablenken, indem sie einen anderen, mitunter gar weltlichen Originaltext konnotieren.

Die resultierenden Auftragswerke sind vierstimmige, äußerst homophone Messen. In der Forschung sind die Reformmessen vor allem als Beispiele für *cantus firmus*-freie, post-tridentinische Messvertonungen mit reduzierter Komplexität betrachtet worden. So sprechen Daniel Glowotz und Gabriel-David Krebs von einer »kompositorischen Schlichtheit [...], die ganz im Stile des episkopalen Auftretens und Selbstverständnisses Borromeos den Prinzipien modestia, gravitas und humilitas entspricht.«⁶ Den bisher umfangreichsten musikwissenschaftlichen Beitrag zu Ruffos Schaffen leistete Lewis Lockwood.⁷ In *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* beschreibt er die Reformmessen als satztechnische Experimentierfelder Ruffos, bei denen stilistische Simplität (»stylistic simplicity«) das vorherrschende Prinzip darstelle.⁸

Dass die Messen Ruffos bislang nicht eingehend analytisch untersucht wurden, ist angesichts dieser Ausgangslage zunächst wenig verwunderlich, stellen sie doch auf den ersten Blick als vermeintlich »schlichte« und »reduzierte« Werke nur begrenzt eine analytische Herausforderung dar. Dabei werfen gerade die scheinbar mühelos diagnostizierbaren musikalischen Eigenschaften eine Vielzahl von Fragen auf: Was genau bedeutet die viel beschworene »Einfachheit« in der Vokalpolyphonie? Laut bisherigen Erkenntnissen liegen Ruffos homophonem Satz Klangfolgen zugrunde, die nicht von einem präexisten-*t*en *cantus firmus* abhängig sind. Doch ist diese in der Forschung etablierte Meinung zu relativieren, denn es handelt sich bei den Messen – wie hier gezeigt werden

3 In einem Briefwechsel aus dem Jahr 1565 zwischen Carlo Borromeo und dem damaligen Mailänder Vikar Nicoló Ormaneto, der den Auftrag an Ruffo betrifft, wird vor allem die Textverständlichkeit (*musica intelligibile*) betont (Lockwood 1970, 93). Auch im Vorwort des Messendrucks bringt Ruffo den Wunsch Borromeos nach Textverständlichkeit zum Ausdruck (Lockwood 1957, 354).

4 Mit Ruffos *Missa Alma redemptoris mater* von 1542 existiert eine frühere Messe, die zusammen mit Messen anderer Komponisten gedruckt wurde (Ruffo 1979a, viii).

5 Lockwood 1970, 146.

6 Glowotz 2011, 199 f.

7 Von Lewis Lockwood stammen u. a. der Artikel »Vincenzo Ruffo and musical reform after the council of Trent« (Lockwood 1957), die Monographie *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Lockwood 1970) und die Edition einiger Messen Ruffos (vgl. Fußnote 1).

8 Lockwood 1970, 182 f.

soll – um Psalmtonkompositionen. Und schließlich führt paradoxerweise ausgerechnet das Anliegen der Textverständlichkeit bei Ruffo zu teilweise unverständlicher Textdeklation in den Einzelstimmen.

Grundfragen der Satztechnik in Ruffos Reformmessen

Die vom Auftraggeber gestellte Bedingung einer optimalen Textverständlichkeit scheint Ruffo zunächst Überwindung gekostet zu haben. In der Widmungsvorrede der Reformmessen an den Mailänder Senator Antonello Arcimboldo, in der Ruffo seinen Kompositionsprozess beschreibt, gesteht er: »Ich wusste überhaupt nicht, wohin ich mich wenden sollte.«⁹ Erst nachdem der Musikliebhaber Arcimboldo ihm einen Prototyp der zu komponierenden Musik gezeigt hatte, war Ruffo imstande, eine erste eigene Messe mit einer neuentwickelten Kompositionstechnik zu schreiben, nach der ihm die weiteren Messen dann leichter fielen.¹⁰ Um welche Beispielmusik es sich gehandelt hat, ist nicht bekannt – allerdings war dies sicherlich eine Komposition mit vorherrschend homophonem Satz. Für Ruffo selbst ergab sich aus der Aufgabenstellung offenbar ein Konflikt zwischen ästhetischen und funktionalen Überlegungen. Der die Textverständlichkeit ermöglichende homophone Satz wurde nämlich von Musiktheoretikern wie Pietro Pontio stark kritisiert. In seinem *Dialogo* bezeichnet er Werke mit durchgängiger Homophonie als »tote Kompositionen«.¹¹ Womöglich bezieht sich Pontio damit sogar auf Messen Ruffos, dessen Werke ihm nicht unbekannt waren.¹²

Eine Herausforderung bei der homophonen Setzweise speziell in Messen ist das bekannte Ungleichgewicht hinsichtlich der Textmenge in den Sätzen des Ordinarius. Die Problematik liegt dabei nicht auf den textreichen Sätzen des Glorias und des Credos; diese stellen sich auch mit homophoner Setzweise als ausgedehnte Kompositionen dar. Hingegen würde eine rein homophone Umsetzung der übrigen, textlich eher knappen Sätze proportional zu kurz geraten. Konsequenterweise entwickelte Ruffo für diese Sätze eine Mischung aus Homophonie und Polyphonie, um auch mit nur wenig Text eine sinnvolle musikalische Form generieren zu können.¹³

9 Ruffo 1570, 1: »Quò me verterem, penitus ignorabam.«

10 Vgl. ebd.: »Tu tandem aliquando, qui eiusdem sententiae fueras, obuiam mihi prodiisti, sensumque tuum aperte praetulisti, ac tanquam (ut ita dicam) Protoplastes huiusmodi symphoniam componendi modum mihi indicasti. Itaque cohortatione tua ductus Missam unam ita confeci, ut syllabarum numeri, simulque voces, & modi ab auditoribus piis planè, & perspicuè noscerentur, ac perciperentur. Ex quo factum fuit, ut exemplar illud imitando in posterum ad alias istiusmodi Missas conficiendas facilius, promptiorque essem.« Lewis Lockwood (1957, 354) legte eine englische Teilübersetzung des Vorworts vor.

11 »Morta la compositione [...] s'intende, quando le parti vanno communemente con misura di Breve over con misura di Semibreve, per alquanto spatio di tempo« (Pontio 1595, 54).

12 Glowotz 2011, 205.

13 Ebd., 203 f.; Lockwood 1970, 184 f.

Alle Messen Ruffos folgen annähernd dem gleichen Gesamtplan: Die Kyrie-Sätze enthalten zu Beginn zumeist homophone Passagen und werden im weiteren Verlauf polyphon fortgeführt. Die längeren Texte des Glorias und Credos sind fast ausschließlich homophon komponiert; nur das dreistimmige Crucifixus weist polyphone Abschnitte auf.¹⁴ Die Eröffnung der Sanctus-Sätze ist polyphon gestaltet, das Dominus Deus dagegen zunächst homophon, um anschließend in einen satztechnisch gemischten Abschnitt überzugehen. Den einzigen ausnahmslos polyphonen Teil stellt das jeweils dreistimmige Benedictus dar. Ebenfalls gemischt gearbeitet sind die Sätze des abschließenden Agnus Dei.

Ein zentrales Element ist der Rhythmus, der insbesondere in homophonen Abschnitten der Textdeklamation entspricht. Offenbar setzt Ruffo in den Messen einen üblichen Sprachgestus um, denn die rhythmische Gestaltung gleicher Textpassagen ähnelt sich in den vier Reformmessen häufig. Am Anfang des Glorias fällt das Wort *benedicimus* auf, dem in allen Messen der gleiche Rhythmus unterlegt ist.

Missa Primi Toni

Missa Secundi Toni

Missa Quarti Toni

Missa Octavi Toni

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Beispiel 1: *Textrhythmen* Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te

Für eine gezielte Platzierung dieses Rhythmus spricht, dass Ruffo ansonsten die Konstellation von punktierter Minima plus Semiminima in homophonen Passagen äußerst sparsam einsetzt. Doch auch die anderen Silben besitzen oft gleiche Notenwerte oder weichen maximal um eine einzige rhythmische Ebene voneinander ab. Der Charakter von kurzer oder langer Silbe kommt auf diese Weise verständlich zum Ausdruck.

Eine weitere grundlegende ästhetische und satztechnische Frage ist, wie sich bei andauernder homophoner Deklamation Abwechslung erreichen lässt. Eine Möglichkeit musikalischer Veränderung besteht in der Variation zwischen verschiedenen besetzten Abschnitten, und Ruffo macht davon erwartungsgemäß Gebrauch. So ereignet sich im Credo der *Missa Quarti Toni* ein schneller Klangfarbenwechsel vom unteren zum oberen Stimmpaar:

14 Das Crucifixus der *Missa Primi Toni* und der *Missa Quarti Toni* ist durchgängig polyphon.

167

C [Prophe]tas. sanc - tam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con[fiteor]

A [Prophe]tas. ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con[fiteor]

T [Prophe]tas. Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam Ec - cle - si - am.

B [Prophe]tas. Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam Ec - cle - si - am.

Beispiel 2: Unterschiedliche Stimmkombinationen (Missa Quarti Toni, Credo, T. 167)

Nach dem Klang auf der Finalis der vorausgegangenen Textzeile reduziert sich der vierstimmige Satz beim Wort *unam* zur Zweistimmigkeit. Mit den nachfolgenden Wörtern *sanctam catholicam* findet er sukzessive zur Vierstimmigkeit zurück, bevor das Stimmpaar von Cantus und Altus zur Geltung kommt.

Textauslassungen

Hier wird zugleich der vielleicht erstaunlichste Aspekt der Reformmessen Ruffos deutlich. Um die Textverständlichkeit innerhalb von Abschnitten mit Besetzungsveränderungen nicht zu gefährden, lässt Ruffo in den betroffenen Stimmen einzelne Wörter oder gar Silben weg. So geschieht es, dass in einer einzelnen Stimme syntaktisch unvollständige Sätze oder – noch frappierender – unvollständige Wörter erscheinen, die für den jeweiligen Sänger sicher irritierend wirken. Im Beispiel 3 ist anfänglich eine Imitation zu sehen, die textlich jedoch nicht nachvollzogen wird:

132

C ven - tu - rus est cum glo - ri - a iu - di - ca - re

A Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a iu - di - ca - re

T cum glo - ri - a iu - di - ca - re

B iu - di - ca - re

Beispiel 3: V. Ruffo, Missa Primi Toni, Credo, T. 132, Beispiel für Textverständlichkeit in der Imitation

Alle Stimmen setzen nacheinander ein, bis der zuletzt hinzutretende Bassus die Vierstimmigkeit komplettiert. Die Stimmeneinsätze scheinen sich gegenseitig zu bedingen: Der beginnende Liegeton mit Wechselnote des Altus wird im Cantus eine Quinte höher imitiert. Diese steigende Quinte g^1-d^2 nimmt der Tenor auf, indem er sie terzversetzt

imitiert, und der Bassus antwortet dem Tenor in umgekehrter Weise mit zwei fallenden Quartan nach Art der Romanesca. Die Textverteilung folgt diesem polyphonen Klangaufbau jedoch nicht. Wie in einem homophonen Satz erklingen gleiche Silben gleichzeitig, womit Ruffo die optimale Textverständlichkeit innerhalb eines imitatorischen Abschnitts sicherstellt, in dem sich die Stringenz der individuellen Stimme der Funktionalität des Gesamtgefüges unterordnet.

In seinem Bestreben, größtmögliche Textverständlichkeit auch in polyphonen Strukturen zu erreichen, geht Ruffo in der *Missa Secundi Toni* noch einen Schritt weiter:

Beispiel 4: V. Ruffo, »Qui tollis peccata mundi« aus dem Gloria der Missa Secundi Toni, T. 44, imitierter Klangaufbau

Der Ausgangspunkt ist auch hier die kompositorische Idee eines Klangaufbaus von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit. Da sich der Einsatzabstand zwischen den Stimmen auf eine Semibrevis beschränkt und der Text abermals strikt syllabisch vertont wird, kommt es nicht nur zur Auslassung ganzer Wörter, sondern sogar einzelner Silben.¹⁵ Interessanterweise kann dem Druckbild des Originals¹⁶ die Absenz von Silben keineswegs entnommen werden. Völlig unbeeindruckt wird das Silbenüberbleibsel – in diesem Fall »Lis« – mit dem am Abschnittsbeginn üblichen Initial gedruckt.

Beispiel 5: Qui tollis peccata mundi (Missa Secundi Toni, Altus)

¹⁵ Lockwood 1957, 362.

¹⁶ Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Archivio Capitolare di Pistoia.

Offensichtlich geraten in derlei Fällen zwei Forderungen in Konflikt: Ruffos Klangästhetik, die in homophonen Passagen auf Abwechslung durch Besetzungsveränderungen abzielt, kreuzt sich in manchen Fällen mit dem Vorhaben, die Textvertonung so verständlich wie möglich zu gestalten. Um beide Ziele in Einklang zu bringen, entscheidet sich Ruffo gelegentlich gegen die syntaktische und sogar gegen die semantische Korrektheit der Einzelstimme. Solche Wort- und Silbenauslassungen stellen zu Ruffos Zeit Ausnahmen dar und dürften bereits für die zeitgenössischen Ausführenden gewöhnungsbedürftig gewesen sein. Seitens der Theoretiker wurden, soweit ich sehe, solche gezielten Silbenauslassungen nicht diskutiert. Immerhin formuliert Gaspar Stokerus in seinem Traktat *De Musica Verbalis Libri Duo* eine diesbezügliche, primär für Ausführende bestimmte Regel: Wenn bei notierter Musik das Problem auftritt, dass die Silbenanzahl einer Textstelle die Anzahl der verfügbaren Noten übersteigt, soll der Sänger entweder Silben auslassen oder Noten unterteilen.¹⁷ Es scheint, als habe Ruffo Gebrauch von dieser Regel gemacht. Die mögliche Unterteilung von Noten ergäbe für sein Vorhaben einer guten Textverständlichkeit keinen Sinn. Jedoch erscheint das Weglassen einer Silbe als Notlösung akzeptabel gewesen zu sein.

Psalmtöne

Die Forschung hat die Titel der Messen Ruffos – *Primi, Secundi, Quarti* und *Octavi Toni* – bisher einhellig als neutrale Bezeichnung des Modus betrachtet.¹⁸ Doch schon die Betrachtung der Stimmumfänge zeigt, dass hier ein Missverständnis vorliegt. Darüber hinaus stellt die Forschung bezüglich der Messsätze geschlossen einen »kompletten Verzicht auf [melodische] Vorlagen«¹⁹ fest. Auch diese Behauptung bedarf der Relativierung.

17 »Plures a principio notas paucioribus syllabis tribuentes, postea deficient, paucioribusque notis quam syllabis relictis, aut syllabarum aliquot omittere cogantur, aut notas divisione plures facere, aut denique iis notis syllabas adiicere, quibus id satis commode fieri vix potest« (Rotola 1988, 162).

18 »Der fehlende Rückgriff auf jegliche Vorlagen ermöglichte dem Komponisten gleichzeitig die Wahl von neutralen Titeln nach der Modalität dieser Werke« (Glowotz 2011, 200). »[...] ma ai ›modi gregoriani« (Ruffo 1963, VIII). »[...] they bear entirely neutral titles – the modal classifications *primi, secundi, quarti* and *octavi toni*« (Lockwood 1970, 182).

19 Glowotz 2011, 202. »Parody technique is abandoned. The use of madrigals as models would have contradicted the ban on mixing secular elements into sacred music, and the use of motets would almost inevitably have yielded contrapuntal techniques he was seeking to avoid. [...] independence of these masses from polyphonic models or any other given material« (Lockwood 1970, 182). »Sono quattro messe, non più legate ad un *cantus prius factus*« (Ruffo 1963, VIII).

<i>Primi Toni</i>	<i>Secundi Toni</i>	<i>Quarti Toni</i>	<i>Octavi Toni</i>
			
a a a p	p a p a	a a a p	p a p a
(transp.) dorisch	(transp.) hypodorisch	phrygisch	hypomixolydisch

Beispiel 6: Stimmumfänge der Messen; Abkürzung a = authentisch, Abkürzung p = plagal

Überprüft man die Titel jeweils im Hinblick auf die modale Disposition der Stimmen, so zeigen sich größtenteils Übereinstimmungen. Der (transponierte) dorische Modus bestätigt sich bei der *Missa Primi Toni* ebenso wie bei der *Missa Secundi Toni* der (transponierte) hypodorische und bei der *Missa Octavi Toni* der hypomixolydische Modus. Allein die *Missa Quarti Toni* wäre aufgrund des authentischen Modus der Tenorstimme eigentlich dem *tertio tono* zuzuordnen. Die Erklärung, der Messtitel beziehe sich auf den zugrunde liegenden Modus, kann in dieser Einfachheit also nicht stimmen.

Ebenfalls den Stimmumfang betrifft eine Veränderung des Ruffoschen Kompositionsstils, die im Vergleich seiner späten Messen mit den früheren deutlich wird. Der Ambitus des Cantus der drei frühen Messen umfasst mindestens eine Dezime (*Missa Alma redemptoris mater*: $f-b^1$, *Missa Quem dicunt homines*: e^1-g^2 , *Missa Aspice Domine*: $b-d^2$) und bringt den Oktavrahmen der authentischen oder plagalen Anlage klar zur Geltung. In den Reformmessen ist er hingegen stark eingeschränkt. Zwar bewegt sich die Cantusstimme in der *Missa Primi Toni* und *Quarti Toni* noch im Rahmen einer None, bleibt aber vorrangig beschränkt auf den Rahmen einer Sexte über der Finalis. Außerdem wird in der *Missa Primi Toni* das authentische Gerüst erst im Agnus Dei mit dem Erreichen des Oktavtons g^2 komplettiert. Der Ton e^2 des authentischen phrygischen Cantus der *Missa Quarti Toni* findet keine Verwendung. Auch in den *Missae Secundi Toni* und *Octavi Toni* fehlt zur Vervollständigung des modalen Rahmens der obere (d^2) bzw. der untere Randton (d^1). Der Cantus dieser beiden Messen umspannt also lediglich das Intervall einer Septime.

Bekanntlich bezieht sich der Begriff *Tonus* in italienischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts häufig nicht auf den Modus, sondern auf einen Psalmton, worauf insbesondere Harold Powers aufmerksam gemacht hat.²⁰ Auch in den Messen Ruffos ist mit *Tonus* offensichtlich ein Psalmton gemeint. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, werden über weite Strecken im Cantus dieser Messen Psalmtöne paraphrasiert. Man kann vorerst nur mutmaßen, warum Ruffo bei seinen post-tridentinischen Messkompositionen Psalmtöne zum grundlegenden Material gewählt hat. Die Gattung der Psalmtonmesse ist zu Ruffos Zeit zwar nicht ganz neu – so existieren etwa Messen von Franchinus

²⁰ Powers 1998.

Gaffurius²¹ und Alexander Agricola²², die auf Psalmtönen basieren –, sie zählt aber aufgrund der wenigen bekannten Beispiele auch nicht zu den Genres, die bei einem Komponisten des 16. Jahrhunderts als selbstverständlich vorausgesetzt werden können.

Christian Thomas Leitmeir diskutiert in seiner Dissertation über Jacobus de Kerle die Bindung einer mehrstimmigen Musik an den gregorianischen Choral als Kriterium reformorientierter Kirchenmusik.²³ Beim gewöhnlichen Messordinarium ist es jedoch nicht üblich gewesen, auf die den Messsätzen zugehörigen gregorianischen Melodien zurückzugreifen. In der Regel wurde ein Cantus firmus aus dem liturgischen Umfeld herangezogen, der einheitsstiftend in allen Sätzen zum Einsatz gelangte. War selbst diese Voraussetzung nicht gegeben – Leitmeir führt als Beispiel Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Missa Papae Marcelli* an –, reichte als Surrogat eine gewisse, nicht eindeutig definierte ›Choralartigkeit‹ des mehrstimmigen Satzes.

Ruffos Reformmessen stehen mit ihrem Psalmtönenmaterial zwischen diesen beiden angeführten Polen. Da die Psalmtöne im alltäglichen Leben der Kirche ständig im Gebrauch waren, konnte ihre Würdigkeit und ›Choralartigkeit‹ nicht in Frage gestellt werden.²⁴ Gleichzeitig hatte der Psalmtönen keinen eigenen Text und keinen feststehenden Rhythmus, lieferte also gleichsam ›neutrales‹ Melodiematerial. Tatsächlich scheint gerade diese Eigenschaft der Neutralität überaus geeignet gewesen zu sein, um den konziliaren Wunsch nach liturgischer Dezenz²⁵ einzulösen.

Eine Ruffo nahestehende Quelle für die Darstellung der Psalmtöne bietet das *Libellus de rudimentis musices* (1529) von Biagio Rossetti, der in den 1520er Jahren an der Veroneser *Scuola degli Accoliti* Lehrer von Ruffo war.²⁶ Beispiel 7 zeigt die im Traktat enthaltenen vier für die Messen Ruffos entscheidenden Psalmtöne.²⁷ Dass diese Notation im Italien des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war, ist an ähnlichen Beispielen zu beobachten: Die Psalmtöne in der *Practica musicae* (1496) von Franchinus Gaffurius sind exakt gleich,²⁸ Pietro Aaron notiert in seinem *Toscanello in musica* (1539) sehr ähnliche Intonationen,²⁹ und Pietro Pontio gibt im *Ragionamento di Musica* (1588) ebenfalls übereinstimmende Psalmtöne an.³⁰

21 *Missa Gaffori primi toni brevis* und *Missa brevis octavi toni gaffori* (Gaffurius 1490).

22 *Missa Primi Toni* und *Missa Secundi Toni* (Agricola 1504).

23 Leitmeir 2009, 425.

24 Menke 2015, 37.

25 Leitmeir 2009, 421.

26 Leitmeir 2016.

27 Rossetti 1529, 55–57.

28 Gaffurius 1496, 31–47.

29 Aaron 1539, 47.

30 Pontio 1588, 97 f.

1. Psalmtön

Primus tonus sic incipit sic mediatur & sic finitur.

2. Psalmtön

Secundus tonus sic incipit sic mediatur & sic finitur.

4. Psalmtön

Quartus tonus sic incipit sic mediatur & sic finitur.

8. Psalmtön

Octavus [...] tonus sic incipit sic mediatur sic finitur.

Beispiel 7: Psalmtöne nach Biagio Rossetti

Ruffos Verfahren der Psalmtönparaphrase lässt sich gut an kurzen Sätzen mit wenig Text nachvollziehen. Die Form des Hosanna in der *Missa Octavi Toni* ist mit drei aneinandergereihten Abstraktionen des achten Psalmtöns konstruiert.

8. Psalmtön nach Biagio Rossetti

28 Octavi Toni, Sanctus, Cantus

34 O - san - na in ex - cel - sis.

41 O - san - na in ex - cel - sis.

O - san - na in ex - cel - sis.

Beispiel 8: V. Ruffo, *Missa Octavi Toni, Sanctus, Cantus*stimme mit Psalmtön

Die Gerüsttöne der Cantusstimme entspringen der liturgischen Vorlage. Mit der zweiten oder dritten Silbe wird die Repercussa c^2 erreicht, bevor die Phrase schrittweise zur Finalis hinabsteigt. In Folgendem unterscheiden sich die Melodieverläufe dieses Teilsatzes von Rossettis Psalmtongestalt: Bei allen drei Durchgängen lässt Ruffo den ersten Ton des Initiums weg, und zur Mitte hin wird der Quintton d^2 nicht berührt. Ansonsten passen zwei weitere Töne, die im Beispiel durch eckige Klammern markiert sind, nicht zur Vorlage: Direkt zu Beginn wird der Terzsprung des Initiums schrittweise ausgefüllt, und die ganze Zeile endet statt mit einer Kadenz auf g mit einer solchen auf a , die aber eine mögliche Variante der *differentiae* darstellt. Tatsächlich variiert das

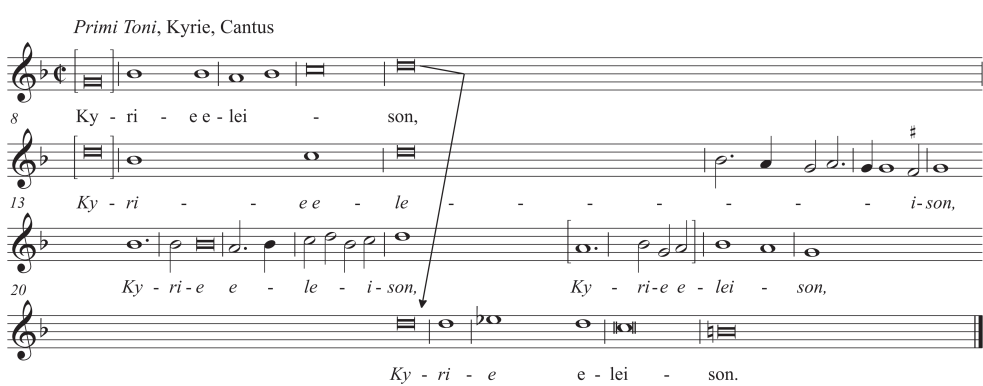
Hosanna den Psalmton bereits weitgehend, was mit einem Blick auf die gesamte Messe durchaus einleuchtet: Alle übrigen Sätze beginnen im Cantus mit der Finalis g, und der Quintton wird ebenfalls regelmäßig erreicht.

Das dreimalige Erklängen des Psalmtons ist auch im nächsten Beispiel von Bedeutung:

transponierter 1. Psalmton nach Biagio Rossetti



Primi Toni, Kyrie, Cantus



8 Ky - ri - e e - lei - son,

13 Ky - ri - e e - lei - son,

20 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son.

Beispiel 9: Missa Primi Toni, Kyrie, Cantusstimme mit Psalmton

Im ersten Kyrie der *Missa Primi Toni* ist einer der drei Durchgänge abweichend vom eben gezeigten Hosanna in zwei Teile gespalten. Anfang und Ende des Kyrie ergänzen sich zu einem Psalmtonverlauf. Auffällig ist hier der erste Ton g, der nicht zur Ursprungsgestalt gehört. Vermutlich wollte Ruffo die Messe mit einem perfekten Klang beginnen, in den der Beginn des Psalmtons nicht gepasst hätte.

In diesen bisher eher kurzen Beispielen ist auffällig, dass die Psalmöne vor allem in rhythmisch unterschiedlichen Varianten zur Anwendung kommen. Um deren weitreichende Variabilität zu verdeutlichen, ist im abschließenden Beispiel eine ganze Reihe von Psalmtondurchgängen aufgelistet, die aus der *Missa Quarti Toni* stammen.

4. Psalmtön nach Biagio Rossetti

Quarti Toni, Kyrie, Cantus, T. 1

Kyrie T. 68

Gloria T. 26

Gloria T. 82

Credo T. 10

Credo T. 153

Sanctus T. 26

Sanctus T. 42

Agnus Dei T. 10

Agnus Dei T. 14

Beispiel 10: Missa Quarti Toni, ausgewählte Stellen der Cantusstimme mit Psalmtön

Obleich alle angeführten Melodiewendungen verschieden rhythmisiert sind, paraphrasieren sie jeweils erkennbar den vierten Psalmtön. Der Fokus auf der Repercussa a^1 und das lineare Absteigen zur Finalis e^1 verweisen klar auf die liturgische Quelle. Den freilich geringen Ambitus des Psalmtöns erweitert Ruffo um den Ton c^2 , womit sich die Eigenschaften des dritten und vierten Modus einander annähern, wie es in der Praxis häufig geschieht. Die Repercussa c^2 des dritten Psalmtöns profiliert sich demnach innerhalb des vierten.

Die Beispiele der vielfältigen Psalmtön-Abstraktionen zeigen, dass Ruffo nicht auf die bloße Abbildung der Psalmtöne zielt. Ästhetisch wäre eine Psalmtönmesse ohne melodische Variation auch kaum denkbar, da sie eine inakzeptable Monotonie hervorrufen würde. Vielmehr kommt in den Reformmessen die melodische Qualität eines jeden Psalmtöns zum Tragen. Sie stiftet innerhalb der Messe musikalischen Zusammenhang, auch wenn die Psalmtongestalt nicht immer direkt widergespiegelt wird. Übermittelt wird die melodische Qualität durch die Kontur der Cantusstimme, die anhand von Strukturönen des Psalmtöns modelliert wird, was einen im Vergleich zu Ruffos früheren Messen verringerten Stimmumfang zur Folge hat.

Mehr als jede andere melodische Vorlage bot das präformierte Material eines Psalmtöns Ruffo ein Höchstmaß an Flexibilität. Diese ungewöhnliche Wahl ermöglichte dem Komponisten eine sehr freie Behandlung des Textes, was dem Erreichen des Ziels einer guten Verständlichkeit zugutekam. Ob Ruffo die Entscheidung für eine Psalmtön-Verwendung selbst getroffen hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Mit den Konzils-

beschlüssen hängt die Wahl des Psalmton-Materials sicher nicht zwingend zusammen. Das zeigt ein Blick auf die zwei kurze Zeit nach den Reformmessen entstandenen Messdrucke, die nicht auf Psalmtöne hinweisen und deren Titel ebenfalls indizieren, dass sie mit dem Konzil im Einklang stehen.³¹

Ausblick: Ruffos Reformmessen und die Folgen

Ob Ruffo seinen Auftraggeber mit den vier Messen letztlich überzeugt hat, ist nicht bekannt. Er selbst war offenbar nicht zufrieden: Das Eingeständnis seiner Unsicherheit wurde bereits zitiert.³² Erst mit den sechsstimmigen Messen des 1574 gedruckten *Il quarto libro di messe* erreichte er sein Ziel. Im Vorwort dieses Drucks schreibt er: »Das sind jene Messen, die möglichst den Gedanken der heiligen Väter entsprechen, die in den letzten Jahren in der Stadt Trient der Welt die christliche Lehre und die heiligen Gesetze geschenkt haben [...]«. ³³ In den neun Jahren der Entwicklung – von der Auftragserteilung 1565 bis zum vierten Messbuch – arbeitete er sich von der Vier- bis zur Sechsstimmigkeit vor.³⁴ Die erhöhte Stimmenanzahl ermöglichte ihm ein größeres Maß an Abwechslung bei der klangfarblichen Gestaltung.³⁵ Auch gleicht Ruffo im späteren Reformstil die mangelnde Balance zwischen Homophonie und Polyphonie aus: Durch eine größere Anzahl von Binnenimitationen sowie gelegentlich durch Stimmen, die sich gegen das Note-gegen-Note-Gerüst stemmen, wirkt der homophone Satz weniger starr als bei den ersten Versuchen.

Die vierstimmigen Reformmessen müssen offenbar als erstes Experimentierfeld für den neuen Stil Ruffos angesehen werden. Als Anzeichen einer hier waltenden Vorsicht wird von Lewis Lockwood die Rückkehr zur Vierstimmigkeit gedeutet.³⁶ Dass diese Messen alle ungefähr die gleiche Gesamtanlage besitzen und die rhythmische Behandlung des Textes oftmals übereinstimmt, kann ebenfalls auf eine Studiensituation hindeuten. Die polyphonen Strukturen erscheinen als Kompromiss, um der Forderung nach Textverständlichkeit gerecht zu werden. Sie erweisen sich als weniger selbstständig, als es in der Messe des 16. Jahrhunderts allgemein üblich ist. Für die Umsetzung kurzer Textsätze benutzt Ruffo zwar polyphone Anlagen, passt sie aber an die homo-

31 Während sich die Messen von 1570 direkt auf das Mailänder Provinzialkonzil beziehen (»ad ritum concilii mediolani«, Lockwood 1970, 237), sind die Messen von 1572 und 1574 nach dem Konzil von Trient betitelt (»secondo la forma del / Concilio Tridentino« und »conforme al Decreto del Sacrosancto Concilio di Trento«, Lockwood 1970, 239 f.).

32 Vgl. Fußnote 9.

33 »Questo son quelle messe, che conformi più che ho potuto alle menti, di quei santi Padri, che questi anni adietro, diedero al mondo nella città di Trento, dottrina così christiana, e così sante leggi« (Lockwood 1970, 241).

34 1570: *Missae quatuor concinnatae ad ritum concilii mediolani* 4v., 1572: *Messe [...]* nuovamente composte, secondo la forma del concilio tridentino 5v., 1574: *Il quarto libro di messe [...]* conforme al decreto del Sacrosancto Concilio di Trento 6v. (Leitmeir 2016).

35 Lockwood 1970, 206.

36 Die Messen von 1557 sind allesamt fünfstimmig (Lockwood 1970, 182).

phone Gesamtstruktur der Werke an. Auch die oben beschriebenen fehlenden Silben lassen sich als Notlösungen erklären. Ein in seinem Stil bereits sicherer Komponist hätte zu diesem Mittel wohl nicht greifen müssen, und in Ruffos späteren Messen kommen solche Situationen auch nicht mehr vor.

Nachdem Ruffo die ersten Schritte für seinen neuen Stil absolviert hatte, traute er sich in den nachfolgenden Messen wieder an freiere kompositorische Lösungen heran: Die *Missa De Profundis* (5vv., 1572) ist durch den Einsatz sehr tiefer Klangfarben charakterisiert, und die *Missa A voci pari* (5vv., 1572) beschäftigt sich erneut, wie schon die frühe *Missa Alma redemptoris mater* (4vv., 1542), mit der Kombination gleicher Stimmumfänge. Im vierten Messbuch verbindet Ruffo seinen Reformstil wiederum mit Entlehnungen: Die *Missa Tulerant dominum meum* (6vv., 1574) ist eine Messe auf eine eigene Motette, und die *Missa Mortuorum* (6vv., 1574) enthält wie im damaligen Requiem üblich eine Cantus-firmus-Paraphrase. Vermittels der Addition weiterer Stimmen und der erneuten Einbeziehung von Polyphonie und präexistentem Material rundet Ruffo seinen Reformstil durch bereits in der Vergangenheit erprobte Elemente ab. Der in den Reformmessen auf die Spitze getriebenen und laut Pietro Pontio ›toten‹ Homophonie wird somit wieder etwas ›Leben‹ eingehaucht.

Ob und wie eine Rezeption der Messen Ruffos stattgefunden hat, lässt sich gegenwärtig nicht sagen. Schon früh fokussiert sich die Rezeption, sobald es um satztechnische und ideologische Fragen von Homophonie und Textverständlichkeit geht, auf das Werk Palestrinas und insbesondere auf die *Missa Papae Marcelli*. Bekanntlich sah Agostino Agazzari in ihr den Anfang des neuartigen römisch-konzertierenden Stils, der wie kein anderer dafür geeignet sei, dem alten Problem der »Wortsuppe«³⁷ zu begegnen. Berühmt ist allerdings auch Palestrinas Brief an den Fürsten von Mantua, in der er seinen Auftraggeber fragt, ob er Musik wünsche, bei der der Text zu verstehen sei oder nicht. Textverständlichkeit war für Palestrina offenbar eine Option, der er je nach Wunsch nachzukommen bereit war.³⁸ Außerdem bezog er sich in seinen Drucken nicht namentlich auf das Konzil von Trient wie Ruffo und andere Komponisten wie Giovanni Matteo Asola. Das umfangreiche Schaffen Asolas – eines Ruffo-Schülers –, das vor allem aus mehrstimmigen Kompositionen für liturgische Zwecke besteht, enthält einige Drucke, die ausdrücklich auf das Konzil verweisen.³⁹ Unter Asolas Drucken finden sich – möglicherweise nach Ruffoschem Vorbild – sogar zwei Bücher mit Psalmtonmessen, die etwa zehn Jahre nach den Reformmessen Ruffos entstanden und sämtliche acht Psalmtöne verwenden.⁴⁰ Interessanterweise scheint die für Ruffo so wichtige Textverständlichkeit bei Asola nicht an erster Stelle zu stehen: Asolas *Missa Octavi Toni* ist

37 Diergarten 2019, 23.

38 Lockwood 1957, 369.

39 Wiener 2016. Andere norditalienische Komponisten wie Costanzo Porta oder Marc'Antonio Ingegneri, die ebenfalls Schüler von Ruffo waren, passten ihren Stil den Reformforderungen weitaus weniger an (Lockwood 1957, 369).

40 Asola 1581 und Asola 1586.

vollständig mit Imitationen in den Oberstimmen durchzogen; Verständlichkeit des Textes kann hierbei nicht primär intendiert sein.

Die Werke des homophonen Stils und insbesondere die *Missa Papae Marcelli* wurden schon bald mit Generalbass versehen und stilistischen Anpassungen an den Zeitgeschmack unterzogen. Während sich Francesco Soriano (1609) bei seiner Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* an der vor allem in Venedig gepflegten Mehrchörigkeit orientiert, reduziert Giovanni Francesco Anerio (1619) die Besetzung der Messe auf vier Stimmen und vereinfacht deren Satztechnik.⁴¹ Diese Spreizung der Besetzung ist exemplarisch für eine enorme Vielfalt, die in der Kirchenmusik des ausgehenden 16. Jahrhunderts erreicht wird: Für beide Tendenzen, nämlich sowohl für die Mehrchörigkeit und die damit einhergehende Reduktion imitatorischer Komplexität als auch für den generalbassbasierten konzertanten Satz kann man in den Resultaten der post-tridentinischen Messkompositionen satztechnische Experimentierfelder sehen.

So schlicht die homophonen Strukturen der post-tridentinischen Kompositionen und die vorsichtigen Versuche einer ›Repolyphonisierung‹ auch scheinen mögen: in ihrer Vorbereitung des konzertierenden Generalbass-Stils liegt ein zukunftssträchtiges Potential, das erst dann greifbar wird, wenn man sich die satztechnischen Bedingungen dieses neuen Stils genau verdeutlicht: Hier werden mit Melodie-Paraphrasen in der Oberstimme, mit auf Textverständlichkeit abzielender homophoner Deklamation, mit vom Bass gesteuerten Klangprogressionen und einfachen polyphonen Strukturen, die häufig auf kunstvoller Diminution schlichter Satzmodelle beruhen, wichtige Aspekte der Satztechnik des 17. Jahrhunderts greifbar. Man wird den Werken Ruffos also nicht gerecht, wenn diese lediglich im Kontext der Umsetzung von Konzilsbeschlüssen betrachtet werden. Eine solche Verengung ginge an den satztechnisch durchaus interessanten Fragen und Problemen dieser Werke vorbei. Mag Ruffo selbst seine Reformmessen als noch unzureichende Versuche angesehen haben – und in mancher Hinsicht vielleicht sogar zu Recht: Es sind nicht selten gerade die gescheiterten Experimente mit ihren inneren Widersprüchen zwischen Anspruch und Einlösung, zwischen Tradition und Innovation, zwischen Neuanfang und Wirkungslosigkeit, die die Brüche einer Wendezeit am klarsten hervortreten lassen.

Literatur

Aaron, Pietro (1539), *Toscanello in musica*, Venedig: Marchio Sessa.

Ackermann, Peter (2021), Art. »Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537467> (17. 04. 2025)

41 Ackermann 2021.

- Diergarten, Felix (2019), »Himmliche Sirenen und keusche Meerfräulein. Musik und katholische Reform in zwei Quellengruppen aus Würzburg und München«, in: *Reformation und katholische Reform*, hg. von Frank Kleinhagenbrock, Dorothea Klein, Anuschka Tischer und Joachim Hamm (Publikationen aus dem Kolleg »Mittelalter und frühe Neuzeit« 6), Würzburg: Königshausen & Neumann, 385–422.
- Gaffurius, Franchinus (ca. 1490–1500), I-Mfd Librone 2 (olim MS 2268).
- Gaffurius, Franchinus (1496), *Practica musicae*, Mailand: Gulielmum Signer Rothomagensen.
- Glowotz, Daniel / Gabriel-David Krebes (2011), »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse: Kontext, Werte, Symbolisierungen«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen: V & R unipress.
- Leitmeir, Christian Thomas (2009), *Jacobus de Kerle, Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout: Brepols Publishers.
- Leitmeir, Christian Thomas (2016), Art. »Ruffo, Vincenzo Valerio«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537468> (17. 04. 2025).
- Lockwood, Lewis (1957), »Vincenzo Ruffo and musical reform after the council of Trent«, in: *The Musical Quarterly* 43, 342–371.
- Lockwood, Lewis (1970), *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Studi di musica veneta 2), Wien: Universal Edition.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Pontio, Pietro (1588), *Ragionamento di Musica*, Parma: Erasmo Viotto.
- Pontio, Pietro (1595), *Dialogo*, Parma: Erasmo Viotto.
- Powers, Harold (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collin Judd, New York (NY): Garland Publishing, 275–340.
- Rossetti, Biagio (1529), *Libellus de rudimentis musices*, Verona: Stefano e fratelli de Nicolinis de Sabio.
- Rotola, Albert C. (1988), *Gaspar Stoquerus, De musica verballi libri duo, Two books on verbal music*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.
- Wiener, Oliver (2016), Art. »Asola, Giovanni Matteo«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537469> (17. 04. 2025)

Noten

- Agricola, Alexander (1504), *Missae*, Venedig: Ottaviano Petrucci.
- Asola, Giovanni Matteo (1581), *Secundus liber in quo reliquae missae octonis compositae tonis [...] Ad facilitatem, brevitatem, mentemque sanctorum Tridentini concilij patrum accommodatae*, Venedig: Angelo Gardano.
- Asola, Giovanni Matteo (1586), *Missae octonis compositae tonis [...] continentur, facilitati, brevitati mentique sanctorum concilii Tridentini patrum accommodatae*, Venedig: Giacomo Vincenti & Riccardo Amadino.
- Ruffo, Vincenzo (1570), *Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani*, Mailand: Antonio Antoniano.
- Ruffo, Vincenzo (1963), *Opera Omnia, I. Missae, Missae quatuor concinate ad ritum concilii mediolani*, hg. von Joseph Vecchi, Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Ruffo, Vincenzo (1979a), *Seven Masses, Part I: Three Early Masses*, hg. von Lewis Lockwood, Madison (WI): A-R Editions.

Ruffo, Vincenzo (1979b), *Seven Masses, Part II: Four Later Masses*, hg. von Lewis Lockwood, Madison (WI): A-R Editions.

