

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 111

---

# Orlando di Lasso in der Musikgeschichte

Bericht über das Symposium  
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften  
München, 4.–6. Juli 1994

Herausgegeben von  
Bernhold Schmid

MÜNCHEN 1996

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN



BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 111

---

# Orlando di Lasso in der Musikgeschichte

Bericht über das Symposium  
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften  
München, 4.–6. Juli 1994

Herausgegeben von  
Bernhold Schmid

MÜNCHEN 1996

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

ISSN 0005-710X  
ISBN 3 7696 0106 8

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1996  
Notensatz Marlis Fest M. A. in Score, Dr. Franz Körndle (Beitrag F. Körndle)  
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)  
Printed in Germany

## INHALT

PETER BERGQUIST, EUGENE

The Modality of Orlando di Lasso's Compositions in „A Minor“ . . . . . 7

WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Das Problem einer chronologischen Bestimmung im Werkbestand Orlando di Lassos . . . 19

IGNACE BOSSUYT, LOUVAIN

Jean De Castro and His Three-Part Chansons Modelled on Four- and  
Five-Part Chansons by Orlando di Lasso. A Comparison . . . . . 25

DAVID CROOK, MADISON

A Performance of Lasso's Penitential Psalms on Maundy Thursday 1580 . . . . . 69

JAMES ERB, RICHMOND

Umsetzung von textausdeutenden Figuren in den Parodie-Kompositionen  
Orlando di Lassos . . . . . 79

MARIE LOUISE GÖLLNER, SANTA BARBARA

Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Vento  
und Andrea Gabrieli . . . . . 87

THEODOR GÖLLNER, MÜNCHEN

Lassos Lectiones matutinae und ihre Vorläufer . . . . . 101

MARTIN JUST, WÜRZBURG

Intensität durch Stimmenführung in Lassos Klangprogressionen . . . . . 113

M. A. KATRITZKY, OXFORD

Orlando di Lasso and the Commedia dell'arte . . . . . 133

FRANZ KÖRNDLE, MÜNCHEN

Motettenform bei Lasso und ihre liturgischen Vorbilder . . . . . 157

HORST LEUCHTMANN, MÜNCHEN

Schwierigkeiten im Verständnis der Texte der volkssprachigen Kompositionen Lassos . . 167

ANDREW MCCREDIE, ADELAIDE

Orlando di Lasso's Munich Circle and the Württembergische Hofkapelle at Stuttgart . . . 175

STEFAN PONTZ, HUTTHURM

Contrapunctus-Simplex-Kompositionen von Orlando di Lasso und Jacobus Gallus . . . 191

HAROLD POWERS, PRINCETON

Anomalous Modalities . . . . . 221

REINHOLD SCHLÖTTERER, MÜNCHEN

Quintstruktur, aber keine Quintparallelen. (Zu Lassos *Ad te, perenne gaudium*) . . . . . 243

BERNHOLD SCHMID, MÜNCHEN

Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso . . . . . 251

HENRI VANHULST, BRÜSSEL

Le livre de chœur manuscrit de château fort d'Ecaussines-Lalaing (*Ec*),  
une source peu connue de la musique de Lassus (1574) . . . . . 265

Am 14. Juni 1994 jährte sich der 400. Todestag Orlando di Lassos, des wohl bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Er war Hofkapellmeister in München, eine der glanzvollsten Epochen bayerischer Musikgeschichte ist deshalb mit seinem Namen verbunden. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften, deren Musikhistorische Kommission die Aufgabe hat, Lassos Werke zu edieren, veranstaltete deshalb im Rahmen der großangelegten Feierlichkeiten zum 400. Todesjahr ein internationales Symposium *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, zu dem führende Fachvertreter eingeladen waren, um den Stand der Lasso-Forschung zu diskutieren und neu zu definieren. Vom 4. bis zum 6. Juli 1994 wurde im Sitzungssaal der Philosophisch-Historischen Klasse der Bayerischen Akademie – in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Räumlichkeiten, in denen Lasso selbst musiziert hatte – eine Reihe von Referaten gehalten, die im vorliegenden Band veröffentlicht sind.<sup>1</sup> Zu danken bleibt den Referenten für ihre Bereitschaft, am Symposium teilzunehmen und ihre Texte für den Druck zur Verfügung zu stellen. Die Musikhistorische Kommission schließlich hat der Bayerischen Akademie der Wissenschaften für die Durchführung des Symposions zu danken, insbesondere auch für die Aufnahme des vorliegenden Bandes in ihre Abhandlungen.

München, im August 1995

Bernhold Schmid

---

<sup>1</sup> Bibliographische Abkürzungen (Zeitschriften etc.) richten sich nach dem Sachteil des Riemann Musik Lexikons.



## THE MODALITY OF ORLANDO DI LASSO'S COMPOSITIONS IN „A MINOR“

by Peter Bergquist

In this paper I shall examine a group of compositions by Orlando di Lasso that seem to stand outside the system of eight modes to which he normally adhered. The musical characteristics of these pieces and their relationship to the modal system raise some intriguing questions that may help to clarify our thinking about the entire subject of mode in polyphony, in Lasso's music specifically and perhaps by extension in late Renaissance music more generally. Before considering these pieces in any detail, it is necessary to provide a framework for discussion, so please bear with me for a survey of basic information that some readers may already be familiar with.

In the later 15th century composers and theorists alike became increasingly concerned with the tonal structure and character of polyphonic music. The principal theoretical construct available for such discussions was the system of eight modes that had been formulated centuries earlier to explain and classify the repertory of Western liturgical chant. Through the course of the 16th century the modes more and more came to be invoked as categories that applied to polyphonic music, that explained it and governed it. During the century a lack of congruence between the traditional eight-mode system and the actual behavior of polyphonic music increasingly came to be seen as problematic. The expanded system of twelve polyphonic modes proposed by Heinrich Glarean in his *Dodekachordon* of 1547 and spread even more widely by Gioseffe Zarlino's *Istitutioni harmoniche* of 1558 was soon accepted by many musicians throughout Europe. There were exceptions, however. Some composers and theorists continued to think and compose in terms of the traditional eight-mode system, and one of the most prominent of these was Orlando di Lasso. The testimony of his students and other persuasive evidence make clear that his thinking was organized around the traditional system of eight modes throughout his entire life and that he never adopted the twelve-mode system.

Exactly how 16th-century music expresses a mode is of course a large subject that theory at that time was unequipped to address completely. It remains a lively subject of inquiry in the 20th century, and the inquiry is by no means completed.<sup>1</sup> Indeed, it has even been questioned that mode exists in Renaissance polyphony.<sup>2</sup> Regardless of these problems in the domain of analysis, towards the middle of the 16th century a system had evolved through which composers could easily represent or signify the mode of a polyphonic piece. Practical and theoretical evidence for this system is ample and widespread, and many modern writers

---

<sup>1</sup> The most important modern studies of mode in polyphony include Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc. 1968, in English as *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, translated by Robert O. Gjerdingen, Princeton 1990; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in English as *The Modes of Classical Vocal Polyphony . . . With Revisions By the Author*, translated by Ellen S. Beebe, New York 1988; and a number of articles by Harold S. Powers, especially *Tonal Types and Modal Categories*, in: *JAMS* 34 (1981), p. 428–470.

<sup>2</sup> Powers, *Is Mode Real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), p. 9–52. In this connection see also Cristle Collins Judd, *Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony From About 1500*, in: *JAMS* 45 (1992), p. 428–467.

have discussed it perceptively and at length, most notably Siegfried Hermelink and Harold Powers.<sup>3</sup> The system provides an easily recognizable outward and visible sign of the mode of a polyphonic composition, without saying anything about how the mode was expressed inwardly, that is, by the music itself. Details of the system varied somewhat from one place to another and from one composer to another, but the essentials are uniform throughout the European continent during the last half of the 16th century. This system of modal representation as Orlando di Lasso used it is shown in Table 1.<sup>4</sup>

Three factors contribute to representing a mode: the combination of clefs, the so-called „key“ signature, and the final. The final is considered to be the lowest note of the last chord in the composition. This note usually is identical with the lowest note of the octave in the progression from a major sixth to an octave that is found at the close and other points of rest during a piece. This progression is the principal element in a cadence in the 16th century, or to put it more strongly and concisely, it *is* the cadence. At the close of a piece this sixth to octave progression would typically be found in the cantus and tenor voices, while the bass would support that progression from below by moving from the fifth degree of the modal scale to the final, thus forming what we now describe as a V–I authentic cadence.<sup>5</sup> The normal final of pieces in 1st or 2nd mode would be *D*, in polyphony as in chant. However, the signature of one flat could in effect transpose the mode to a different final, which for modes 1 or 2 would be *G*.<sup>6</sup> The distinction between authentic and plagal modes was made through contrasting combinations of clefs, which would cause differences in range comparable to the differences that distinguish authentic and plagal modes in chant. 16th century polyphony came to use two standard combinations of clefs in the four usual voice parts. The so-called high clefs would be for the cantus, *G* clef on second line; altus, *C* clef on the second line; tenor, *C* on the third line; and bassus, *F* on the third line or *C* on the fourth line. The low clefs would be for cantus, *C*1; altus, *C*3; tenor, *C*4; bassus, *F*4.<sup>7</sup> Most often the high clefs would indicate an authentic mode, while the low clefs would show the plagal. Note further that for Lasso as for many of his contemporaries, modes 5 and 6, the *F* modes, were always thought of as using a flat in the signature. A pure „Lydian“ mode was practically non-existent in Renaissance polyphony. Also, modes 3 and 4 were not often distinguished from each other but rather lumped together into a composite 3rd and 4th mode. In fact, the combination of high clefs, no signature, and final on *E* that might be expected to represent mode 3 is almost completely absent from Lasso’s music.

In Lasso’s modal practice pieces in *A* with no signature are anomalous. Unlike some of his contemporaries, notably Palestrina, he seems to have thought of these pieces as belonging to no one of the eight modes. This is shown in part by the modally ordered publications of his music that were issued throughout his career.<sup>8</sup> In these publications all the pieces that represent mode 1 appeared at the beginning of the collection, followed by all the pieces in mode 2 and so on in order through mode 8. Some of these collections are clearly based on pre-compositional decisions. The *Penitential Psalms* and the *Lagrimae di San Pietro*, at the beginning and end of Lasso’s career, set texts that had a predetermined order, and in Lasso’s

<sup>3</sup> Hermelink in *Dispositiones Modorum*, Powers in *Tonal Types*.

<sup>4</sup> Cf. Appendix. The table is compiled from information presented by Powers in *Tonal Types*.

<sup>5</sup> This statement does not apply to modes 3 and 4, in which such a cadence is not available.

<sup>6</sup> See the „final“ and „signature“ columns in Table 1.

<sup>7</sup> See the „clefs“ column in Table 1.

<sup>8</sup> These publications are discussed in my unpublished paper, *Modal Ordering Within Orlando di Lasso’s Publications*, delivered at a meeting of the Pacific Northwest Chapter of the American Musicological Society on March 31, 1990. I hope to publish this paper in the near future.

settings the modes appear in numerical order, 1–8, or in the case of the *Lagrime*, 1–7, with a piece in *A* at the end of the cycle. Other modally ordered collections were more likely assembled in that order at the time of publication, in some instances under Lasso's supervision, at other times probably at the publisher's initiative. The latter seems especially likely with many of LeRoy and Ballard's Lasso editions in Paris, which are with few exceptions modally ordered. When any of these collections included pieces in *A*, those pieces were usually collected together as a group and not ascribed to a mode. They are placed variously in different publications, most often before the pieces in mode 1, after those in mode 8, or between those in mode 2 and modes 3/4. In other words, they are placed outside the modal system altogether or close to modes 2 and 3/4, both of which would be natural affinities for pieces in *A* in an eight-mode system.

The purpose of this paper is to examine these „anomalous“ pieces in „A minor,“ or better, proto-*A*-minor, in order to gain some insight into how they behave and how, if at all, they relate to a system of either eight or twelve modes. For this purpose I have examined Lasso's sixty-five madrigals, chansons, Lieder, motets, and Lamentationes that have *A* as final and no flat in the signature; they are listed in Table 2. My examination has focused primarily on two factors. The first is the cadence patterns in each piece, that is, the pitches on which cadences successively occur. The second is the melodic contours, especially at the beginning of each piece, where the tonal structure is most likely to be announced. I have excluded some compositions from this examination, primarily the Magnificats and Nunc dimittis in mode 5 or 7 that use the standard recitation tone as a cantus firmus, with the termination on *A* that is available for the tones of both modes 5 and 7. These pieces behave respectively like compositions in *F* or *G* for the most part, but they end on an *A* triad, usually *A* major. They are a different kind of piece from those listed in Table 2, and their inclusion in this study would cloud the picture undesirably. They are of course well worth study in their own right. At this time I also have not examined the four Masses in *A*.<sup>9</sup> All four are imitation Masses, one based on Lasso's own motet, the three others on music of other composers. I anticipate that they would follow the patterns I shall describe for the works listed in Table 2.

Lasso's pieces in *A* exhibit a variety of behaviors, with no uniformity apparent throughout all the examples. Theoretical descriptions of the *A* modes by Zarlino and others suggest that division of the modal octave *A*-*A* into its constituent fifth and fourth, *A*-*E* and *E*-*A*, should be the basis for polyphony in either an authentic or plagal *A* mode. A relatively small number of Lasso's compositions in *A* follow this prescription, perhaps twelve at most, with their principal cadences on *A* and *E*, with *C* as a secondary cadence point. Almost fifty pieces in *A* include *D* as another significant cadence point and melodic focus. The most extreme examples of this sort sound as if they are really in *D* rather than *A*. Five pieces point in another direction, towards modes 3/4, through frequent use of *B* flat. Pieces in *A* with one flat in the signature are understood to represent modes 3/4 transposed up a fourth (see Table 1), and these five pieces with no signature resemble them somewhat, but with more variability in the second scale degree, which is sometimes *B* flat, sometimes *B* natural. At least two other pieces in *A* seem clearly to end on *A* rather than their proper modal final, that is, they end out of mode, in both cases in order to express the text. Thus most of Lasso's pieces in *A* fall somewhere on a continuum from a clear and unequivocal *A* at one extreme through increasing emphasis on *D*, and finally to the other extreme, where *D* is stronger than *A*. Any

---

<sup>9</sup> Mass No. 12, *O passi sparsi*, based on Sebastiano Festa's madrigal; Mass No. 27, *In die tribulationis*, based on Jaquet of Mantua's motet; Mass No. 28, *Io son ferito ahi lasso*, based on Palestrina's madrigal; and Mass No. 41, *Deus in adiutorium*, based on Lasso's motet.

division point along this continuum would be arbitrary, but the progression from one end to the other seems clear. In Table 2 I have pointed out (1) the pieces most strongly in *A*; (2) those at the other end of the spectrum that tend most strongly towards *D* rather than *A*; (3) the pieces that suggest modes 3/4; and (4) those that end out of mode. Those pieces about which no remarks are made fall between the extremes of the *A*-*D* continuum.

Example 1  
Lasso, *Las voulez vous*, meas. 1–10

Let us consider some examples. Example 1 shows measures 1–11 of a chanson, *Las voulez vous*, which stands at the „*A*-minor“ end of the continuum.<sup>10</sup> As would be expected in a modal scale with a whole tone between the final and subfinal, this piece includes some *G*-major triads within its first phrase, but the first cadence, m. 10–11, is squarely on *A*, with the raised leading-tone supplied in accordance with the standard rules for *musica ficta*. In *Las voulez vous* the cadences occur as follows: m. 10–11: *A*, 5–1; m. 18: *E*, 6–5 (*mi*); m. 26–7: *C*, 5–1; m. 31: *E*, 6–5 (*mi*); m. 33–46, frequent overlapping cadences on *A* and *C*; m. 47–48: *A*, 5–1.<sup>11</sup> All the cadences thus fall on *A*, *E*, and *C*, some stronger, some weaker. This example conforms fairly well to theoretical prescriptions for the *A* modes. In connection with this example, I want to point out that LeRoy and Ballard in Paris in 1570 published a collected edition of Lasso’s chansons under the title *Mellanges d’Orlande de Lassus* (RISM 1570d). In it all of Lasso’s previously published chansons were collected together in a single volume. An expanded reissue of this collection appeared in 1576 (RISM 1576i). In both of these publications the four-voice chansons appeared at the head of the volume, in modal order, with the pieces in *A* at the beginning preceding the pieces in mode 1. This can easily be seen in vol. 12 of Lasso’s *Sämtliche Werke*, where the chansons are printed in the order of 1576i.

<sup>10</sup> Editorial accidentals in all examples are enclosed in parentheses. The texts are omitted.

<sup>11</sup> Cadences include the progression major sixth to octave, except those described as 4–1 and 1–5; the numerals 5–1, 4–1, etc., indicate the scale step progression of the lowest voice. *Mi* indicates a cadence with a semitone (*fa*-*mi*) in the lowest voice.

Example 2  
Lasso, *Lauda anima mea Dominum*, meas. 1–10

Example 2 shows the beginning of the motet, *Lauda anima mea Dominum*. Here one can observe some interplay between *A* and *D*. The first cadence in m. 4 might be described as a half-cadence on *E*, which is congruent with the *A* modes, but the stronger cadence following in m. 10 is on *D*. The melodic content also seems to waver. The first full triad in the piece is *D* minor, and the first voice to enter, the alto, stresses elements of that triad, but the cantus, tenor, and bass entrances point more towards *A*. The cadences in the motet are: m. 4: *E*, 1–5; m. 9–10: *D*, 5–1; m. 18–19: *A*, 5–1; m. 24–25: *A*, 1–5; m. 31–2: *D*, 5–1; m. 33–4: *D*, 2–1; m. 38–39: *A*, 5–1. These cadences are divided nearly equally between *D* and *A*, and the ending on *A* is not surprising or unexpected in context. Despite some emphasis on *D*, *A* clearly prevails.

Example 3  
Lasso, *Cantabunt canticum Moysi*, meas. 1–9

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled with a '5' at the beginning, consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes, rests, and accidentals. The second system, labeled with an '8' at the beginning, also consists of three staves with similar musical notation. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a Renaissance or early Baroque manuscript.

In Examples 3 and 4 we move further towards *D* on the continuum. In Ex. 3, the first nine measures of the motet, *Cantabunt canticum Moysi*, one might easily believe that the piece will be in *D*. The opening *A-B flat-A* in the alto, the stress on *D-F-A* in the melodic lines, the prevalence of *D* triads, and the strong cadence on *D* in m. 9 all point in that direction. Only the semi-cadence on *E* in m. 5 pulls towards *A*. The cadences in this motet are: m. 4–5: *A*, 1–5; m. 8–9: *D*, 5–1; m. 13–14: *A*, 4–1; m. 19–20: *F*, 5–1; m. 27–28: *A*, 5–1; m. 31: *D*, 5–1; m. 42: *D*, 5–1; m. 47–48: *D*, 4–1; *2a pars*: m. 54: *D*, 5–1; m. 60: *A*, 2–1 (mi); m. 63–4: *D*, 2–1; m. 70: *D*, 2–1; m. 79: *G*, 1–5; m. 83: *C*, 1–5; m. 85: *A*, 5–1; m. 90: *C*, 5–1; m. 93: *A*, 5–1. Through the rest of the piece the cadence pattern seems more typical of a *D* mode than of an *A* mode, and the ending on *A* is almost inconsistent with much of the rest of the piece, at least before the last ten bars. Example 4, the madrigal *Io ho più tempo*, is an even more striking example. Nothing in these first eleven bars suggests that *A* is the tonal center; it is in *D* through and through. The cadences are: m. 3: *D*, 2–1; m. 5: *D*, 2–1; m. 10: *D*, 5–1; m. 13–14: *C*, 5–1; m. 16–17: *A*, 2–1 (mi); m. 20: *Bb*, 2–1; m. 21–2: *A*, 5–6; m. 24: *F*, 5–1; m. 27: *D*, 5–1; m. 28: *F*, 5–1; m. 30–31: *D*, 5–1; m. 32–3: *G*, 5–1; m. 34–35: *D*, 5–1; *2a parte*: m. 40: *A*, 5–1; m. 42: *D*, 5–1; m. 43: *A*, 5–1; m. 46: *A*, 2–1 (mi); m. 51: *F*, 5–1; m. 53–4: *D*, 5–1; m. 59–60: *D*, 5–1; m. 65–66: *A*, 5–1. These cadences point very strongly towards *D*, and the final cadence on *A* almost sounds as if the piece ends out of mode. The text of the madrigal does not readily explain this treatment, and the music seems rather to be an extreme example of Lasso's varied treatment of the *A* tonality.

Example 4  
Lasso, *Io ho più tempo*, meas. 1–10

Example 5, the beginning of the madrigal, *O dolci parolette*, is different from the others. Its cadences are: m. 4–5: *A*, 2–1 (mi); m. 9–10: *F*, 5–1; m. 12–13: *D*, 5–1; m. 14–15: *A*, 1–5; m. 25–26: *D*, 5–1; m. 34–35: *G*, 2–1; m. 39–40: *C*, 5–1; m. 43: *C*, 2–(3)–1; m. 44–45: *A*, 5–1; m. 53: *G*, 5–1; m. 58–59: *A*, 5–1; m. 69: *G*, 7–8; m. 72–3: *A*, 4–1. The first measures strongly suggest modes 3/4 on *A*, with their stress on the semitone *A-B* flat. As the piece continues, however, the cadences and melodic material do not point clearly towards any particular mode, and the closing measures are especially indeterminate, with the only strong cadence on *A* occurring fourteen bars before the end. The final cadence is a „plagal“ cadence on *A*, that is, a cadence with scale degree progression 4–1 in the bass, but it is not preceded by a 5–1 cadence, which is normal for plagal cadences at the close of a piece.

Example 5  
Lasso, *O dolci parolette*, meas. 1–13

What conclusions may one draw from all this? I do not observe a chronological development within Lasso's work from one to another kind of treatment of pieces in *A*. Similarly, I don't see a clear difference in treatment on the basis of high and low clefs. Among the compositions in *A* that tend most strongly towards the „*A*-minor“ end of the spectrum, there is no clear preponderance of high or low clefs except among the motets, and that is because only one motet in *A* is in low clefs. The pieces that stress *D* most strongly are all in high clefs, it is true, but those with a Phrygian flavor as a result of frequent *B*-flats are almost equally divided between high and low clefs. (Any pattern suggested by the musical examples I chose is purely coincidental.)

Among the modern writers on the subject of the modes in polyphony, Bernhard Meier is concerned only with the eight-mode system, and he does not try to discuss pieces in *A* except as they may fall within that system. Thus he notes the pieces that end out of mode, the madrigal *Dapoi che sotto'l ciel* and the Lied *Fröhlich zu sein*, in addition to assigning the madrigal *Hor, ch'a l'albergo* to mode 7 for no reason that is clear to me.<sup>12</sup> Siegfried Hermelink discusses pieces in *A* in his thorough examination of modal practice in Palestrina's music, and he lists in footnotes for the sake of comparison all but a few of the examples by Lasso that are mentioned in Table 2, though he does not discuss them himself. In his conclusions about the two Aeolian modes in Palestrina, he suggests that Palestrina's pieces in *A* with high clefs have an affinity because of their cadential and melodic structure to pieces in *D* with high clefs (which represent mode 2 transposed an octave higher in Lasso's usage).<sup>13</sup> The pieces in *A* with low clefs are similarly related to pieces in *E* with low clefs (which represent modes 3/4 for Lasso).<sup>14</sup> As mentioned above, I do not find a distinction in Lasso's usage based on cleffing, though the two affinities, towards *D* or modes 3/4 respectively, are clearly present in many of his pieces in *A*.

Both Carl Dahlhaus and Harold Powers have pointed out that Palestrina's Offertory cycle published in 1593 begins with four pieces in *A* with high clefs;<sup>15</sup> in this modally-ordered

<sup>12</sup> Meier, *Tonarten*, p. 334, 326, and 260 (Engl. transl., p. 351, 343, and 276).

<sup>13</sup> Hermelink, *Dispositiones*, p. 139–141.

<sup>14</sup> Hermelink, *Dispositiones*, p. 138–139.

<sup>15</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, p. 189–190 (Engl. transl. p. 209); Powers, *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, in: *Early Music History* 2 (1982), p. 60.

publication they are intended to represent mode 1. In this instance it appears that Palestrina thought of these pieces as in mode 1 transposed a fifth higher, with the final on *A* rather than *D*. However, Dahlhaus observes further that „the actual mode is a Dorian–Aeolian ‚modus commixtus‘“. <sup>16</sup> He also observes that the fifth relationship is bipolar in the sixteenth century with no subordination of one degree to the other, so that „the fifth establishes a relationship between two tones without the upper one having to be understood as the dominant of the lower one or the lower one as the subdominant of the upper one.“ <sup>17</sup> Perhaps Dahlhaus might have wanted to think in this way about at least some of Lasso's pieces in *A*. This would mean that the final may not always be the absolute determinant of mode or tonal center that it is often considered to be, and some pieces that end on *A* could then be assigned to mode 1 or 2 untransposed.

I find this idea uncomfortable, and despite Dahlhaus's elaborate discussions, I am not persuaded. It seems that there must be an essential difference between a piece that ends on *D* and one that ends on *A*, however much their behaviors may be similar prior to their final cadences. But the more fundamental questions are, what do we mean and what did Lasso mean by the term „mode“ in a polyphonic composition? How if at all do the categories of modal theory help us understand the structure and behavior of Lasso's music? Hermelink and Powers have contributed significantly toward a better understanding of these problems with respect to Palestrina's music and have provided conceptual frameworks that can be useful for Lasso as well. It seems to me that a careful study of Lasso's practice on those lines, a thorough survey of the behavior of all of his music in each tonal type, would clarify the picture greatly, though this would clearly be a major undertaking. I believe, however, that only such a study can give us an adequate perspective on these remarkable pieces in *A*.

---

<sup>16</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, p. 202 (Engl. transl., p. 224).

<sup>17</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen*, p. 190 (Engl. transl., p. 210).

## APPENDIX

TABLE 1

THE PRINCIPAL TONAL TYPES USED BY LASSO AND  
THE MODES THEY REPRESENT

<b>Clefs:</b> <b>High</b> = G2 C2 C3 F3 (or C4); <b>Low</b> = C1 C3 C4 F4	<b>Signature:</b> 1 = one flat; 0 = no flats	<b>Final:</b> Lowest tone of the last chord in a given composition	<b>Mode:</b> The mode that each combination repre- sents
Low	0 (occasionally 1)	D	1
High	1	G	1 transposed a 4th up
Low	1	G	2 transposed a 4th up
High	0	D	2 transposed an 8ve up
Low	0	E	3/4 (authentic-plagal dis- tinction not often made)
C2 C4 F3 F5	0	E	4 (rare)
High (or Low - infrequent)	1	A	3/4 transp. 4th up
High	1 (rarely 0)	F	5
Low	1 (rarely 0)	F	6
High	0	C	6 transp. 5th up
High	0	G	7
Low (only one ex.)	0	C	7 transp. 5th down
Low	0	G	8
High	1	C	8 transp. 4th up
High	0	A	A
Low	0	A	A

TABLE 2

## LASSO'S COMPOSITIONS IN A WITH NO FLAT IN THE SIGNATURE

Title	SW	Vcs	Clefs	1st ed.	Remarks
<b>Madrigals</b>					
<i>Guard'l mio stat'a le vaghezze</i>	2,6	5	L	1555c	Fairly strong „A-minor“
<i>S'io tal'hor muovo gli occhi</i>	2,58	5	H	1555c	Suggests mode 3/4
<i>Con lei fuss'io</i>	2,63	5	H	1555c	Strong leaning towards D
<i>Euro gentil</i>	2,124	5	H	1557b	Strong leaning towards D
<i>Volgi, cor mio</i>	2,129	5	H	1557b	
<i>Vivo sol di speranza</i>	8,33	4	L	1560d	
<i>Se si alto pon gir</i>	4,59	5	H*	1563c	Fairly strong „A-minor“
<i>O dolci parolette</i>	8,107	5	L	1564d	Ex. 5; leans towards mode 3/4
<i>Sotto quel sta</i>	8,76	4	L	1573d	3rd of group of 5 that ends in E; not self-contained
<i>Spesso in poveri alberghi</i>	8,83	4	L*	1573d	
<i>Io ho più tempo un vago ucel</i>	8,117	5	H	1575 <sup>11</sup>	Ex. 4; almost more in D than A
<i>S'io esca vivo</i>	10,9	6	H	1579 <sup>2</sup>	
<i>Canzon se l'esser meco</i>	N1,131	4	L*	1584f	Ends with mode 3/4 cadence
<i>Dapoi che sotto'l ciel</i>	N1,172	5	L	1584f	In mode 2, ends on „half-cadence“
<i>Vedi l'aurora</i>	6,120	5	L	1585e	Strongly „A-minor“
<i>Quando il giorno da l'onde</i>	6,50	5	H	1585e	
<i>Come la cera al foco</i>	6,66	6	H	1585e	
<i>Hor, ch'a l'albergo</i>	6,165	6	H	1587k	Meier: Mode 7 [?!]
<i>Silen di rose</i>	10,18	6	H	1594 <sup>6</sup>	
<b>Chansons</b>					
<i>Las, voulez vous</i>	12,3	4	L*	1555b	Ex. 1; strongly „A-minor“
<i>Si le long tems à moy</i>	12,7	4	L	1559 <sup>12</sup>	Strongly „A-minor“
<i>Toutes les nuitz</i>	14,130	5	H	1563c	
<i>Un advocat dit à sa femme</i>	12,8	4	L	1570i	Strongly „A-minor“
<i>Amour, donne moy payx</i>	16,75	5	H	1571f	
<i>O doux parler</i>	16,89	8	H-H	1571f	
<i>Qui veut d'amour scavoir</i>	14,133	5	H	1567i	
<i>L'heureux amour</i>	12,3	4	L	1576i	Strongly „A-minor“
<i>Sauter, danser</i>	12,10	4	L	1576i	
<i>Ce que tu peux maintenant</i>	16,181	4	L	1583 <sup>7</sup>	Strongly „A-minor“
<i>Un jour concluz</i>	16,190	4	H	1583 <sup>7</sup>	
<i>Si le mal ennuyeux</i>	16,192	4	L	1583 <sup>7</sup>	
<i>J'ay de vous voir beaucoup</i>	16,113	4	H	1584f	First suggests mode 3/4, then changes with text

Title	SW	Vcs	Clefs	1st ed.	Remarks
<b>Lieder</b>					
<i>Fröhlich zu sein</i>	18,38	5	L	1567l	In mode 8, ends out of mode
<i>Es jagt ein Jeger</i>	18,88	5	H	1572g	Mode 3/4 flavor
<i>Ich weiss ein hübsches fräwelein</i>	18,91	5	H	1572g	
<i>Was heut sol sein</i>	20,23	4	L	1583a	Fairly strong „A-minor“
<i>Mein Gott, mein lieber trewer Gott</i>	20,69	3	L	1588 <sup>12</sup>	CF in cantus
<i>O Selig, dem der trewer Gott</i>	20,74	3	L	1588 <sup>12</sup>	CF in cantus
<i>Wir haben, Herr</i>	20,78	3	H	1588 <sup>12</sup>	CF in bass
<i>Von Gott wil ich nit lassen</i>	20,134	6	H	1590b	More in <i>D</i> than in <i>A</i>
<b>Motets</b>					
<i>Inclina Domine aurem tuam</i>	3,26	4	H	1555b	
<i>Ad te, Domine, levavi</i>	9,150	5	H	1556a	
<i>Exaudi, Domine, preces</i>	9,56	5	H	1573a	
<i>In Deo salutare meum</i>	17,140	6	H	1573a	
<i>Lauda anima mea Dominum</i>	3,75	4	H	1573a	Ex. 2
<i>Bestia curvafia</i>	N1,67	5	H	1576i	Fairly strong „A-minor“
<i>Mira loquor sed digna fide</i>	21,126	10	H-H*	Mü15, 1577	Some pull towards mode 3/4
<i>Evehor invidia pressus</i>	11,53	5	H	1582d	<i>D</i> stressed more than <i>A</i>
<i>Respexit Elias</i>	5,158	5	H	1582d	Strongly „A-minor“
<i>Ad te levavi animam mean</i>	17,121	6	H	1582e	
<i>Benedictio et claritas</i>	11,139	6	H	1582e	
<i>Deus in adjutorium</i>	17,160	6	H	1582e	Fairly strong „A-minor“
<i>O altitudo divitiarum</i>	11,133	6	H	1582e	Strong <i>D-A</i> tension
<i>Precatus est Moyses</i>	3,23	4	H	1585a	
<i>Super flumina Babylonis</i>	3,25	4	H	1585a	
<i>Quocumque loco fuero</i>	5,65	5	H	1585d	Strong <i>D-A</i> tension
<i>Cantabant canticum Moysi</i>	17,131	6	H	1594a	Ex. 3; <i>D</i> especially strong at the beginning
<i>Frates nescitis quod ii</i>	15,95	6	H	1594a	As much in <i>D</i> as in <i>A</i>
<i>Vide homo quae pro te patior</i>	N20, 103	7	H	1595a	
<i>Alma Redemptoris Mater</i>	21,14	8	H-H	1604a	
<i>Ave Regina caelorum</i>	5,104	5	H	1604a	
<i>Laudabit usque ad mortem</i>	21,41	8	H-L	1604a	
<i>Providebam Dominum</i>	19,98	7	H-H	1604a	
<i>Sancta Maria ora pro nobis</i>	3,110	4	L	1604a	
<b>Lamentations</b>					
<i>Lamentatio prima secundi diei</i>	N22, 164	4	H	Mü2749 1585–90	

SW = volume and page in *Sämtliche Werke*; N = *Sämtliche Werke Neue Reihe*

Vcs = number of voices

Clefs: H = High clefs; L = Low clefs (see Table 1). \* = clef combination is irregular in some way

1st ed: indicated by RISM sigla, or earliest ms. source in a few instances

## DAS PROBLEM EINER CHRONOLOGISCHEN BESTIMMUNG IM WERKBESTAND ORLANDO DI LASSOS

von Wolfgang Boetticher

Chronologie ist eng verknüpft mit stilistischer Einschätzung, ganz abgesehen von der Echtheitsfrage. Als ich vor zwei Jahrzehnten auf Anregung von den Herausgebern Frederik William Sternfeld und Gerald Abraham meinem Oxforder Kollegen für seine Festschrift meinen Beitrag formulierte: *Anticipations of dramatic monody in the late works of Lasso*,<sup>1</sup> war die späte Werklage, insonderheit der sechsstimmigen *Cantiones Sacrae* von 1594 mit ihrem im September 1593 abgezeichneten Vorwort unanfechtbar,<sup>2</sup> weniger jedoch meine hieran anknüpfenden Überlegungen, ob der alte Künstler das monodische Prinzip vorgeahnt habe. Seither, mit ergänzenden bibliographischen Funden, namentlich aber mit Fortschreiten der Bände der Neuen Reihe der Gesamtausgabe und deren Kritischen Berichten, wissen wir mehr von Begegnungen des späten Lasso mit Modellen einer jungen Komponistengeneration (etwa im Parodieverfahren) aus dem Madrigalbereich, erkennen wir genauer verborgene Bezüge einer Adaption von Techniken eines *prae-continuo*, einer stimmlich emanzipierten Affektenkette, haben wir Funde einer Existenz von *basso-sequente*-Stimmheften bei anderen Meistern kurz vor 1600, von denen Eitner nur Stimmbuchreste erreichbar waren, also ohne die externe, stützende *vox im Bassus*. Noch vor RISM habe ich zum Kongreß Kassel<sup>3</sup> und aus ähnlichem Anlaß in New York<sup>4</sup> solche Einzelfunde diskutiert, die bei der hohen Dispersion von Lassos Spätwerk eine Stilvollendung und Vorahnung zugleich nicht mehr ausschließen. Stilanalytisch erscheint daher heute dieses Spätwerk Lassos als ein stabilisiertes Corpus, auch wenn – durch Handschriftenkataloge einzelner klösterlicher Sammlungen und nicht zuletzt der Münchener Kapellarchive – in neuerer Zeit noch manche schätzenswerte Verfeinerung der Zeitlage angestrebt werden konnte. Das betrifft Lassos Hauptleistung, die Motette, die in unmittelbarer Nachbarschaft praerobarocker Reformen<sup>5</sup> stilistisch durchaus komplexe Züge annahm. Daneben aber scheint, bei einem so charaktervollen Künstler selbstverständlich, sich manche konservative Praxis geradezu verhärtet zu haben, oft in demonstrativer Absicht. Ich verweise auf die geistlichen Motetten, die ich in der *Neuen Reihe* Band 1<sup>6</sup> und seinem *Appendix*<sup>7</sup> aus Stimmbuchresten rekonstruieren konnte, sowie auf die *Lectiones* der Spätfassung, die ich am gleichen Ort in Band 19<sup>8</sup> vorgelegt habe. Auffallend ist die *gravitas* jener Spätpha-

<sup>1</sup> *Essays on Opera and English Music, in Honour of Sir Jack Westrup*, Oxford 1975, S. 84 ff.

<sup>2</sup> Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594. Repertoireuntersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Band 1, Kassel-Basel 1958, S. 672–678.

<sup>3</sup> Ders., *Zum Problem der Übergangsperiode der Musik 1580–1620*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 141–144.

<sup>4</sup> *Zum Parodieproblem bei Orlando di Lasso. Ein spezieller Beitrag zur Frage geistlich-weltlicher Übertragungstechnik im 16. Jahrhundert*, in: *Report of the Eighth Congress IMS 1960*, Band I, Kassel-Basel 1961, S. 214–219.

<sup>5</sup> Über diese vgl. W. Boetticher, *Geschichte der Motette*, Darmstadt 1989 (= *Erträge der Forschung* 268), S. 110 ff.

<sup>6</sup> *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559–1588*, hg. von W. Boetticher, Kassel-Basel 1956, Vorwort S. VII–XVIII.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Nachtrag, Kassel-Basel 1989, Vorwort S. III–VI.

<sup>8</sup> *Ibid.*, Vorwort S. VI, Bericht S. VII–XXIV, Kassel-Basel 1989.

se, die sich nun deutlich von der mittleren Periode trennen läßt. War es Charles van den Borren mit Auffindung eines Zweiten Buchs vier- bis zehnstimmiger Sätze bei Adrien Le Roy et Robert Ballard von 1565 gelungen, einen Großteil der irrtümlich als Spätwerk eingeschätzten Motetten drastisch vorzuverlegen, so eröffnete sich andererseits mit Komplettierung des Moduli-Drucks von 1577 bei demselben Pariser Verleger mir ein bislang ungeahnter Bestand von zum Teil hochoffiziösen Sätzen, die nach Fortfall der Stimmbuchblockade das Bild des reifen Lasso ungewöhnlich vertiefen. In nenne nur die vierteilige Fronleichnamsmotette *Lauda Sion Salvatorem*, die aus Fragmenten in Madrid, London, Paris und Troyes noch vor Anlaufen der Recherchen von RISM zurückzugewinnen war. Das Umfeld dieser Fronleichnam-Rituale unter Lasso, der nicht nur das berühmte *Gustate et videte* beigesteuert hat, bezeugt den hohen Ernst und eine besondere Konzentration des künstlerischen Ausdrucks, die nicht zuletzt jener zeitgenössische Bericht des bayerischen Lizenziaten Ludwig Miller errahnen läßt, den ich ausführlich anhand der lokalen Quellen bemüht war, zu erschließen.<sup>9</sup> Chronologisch steht diese Motette von erheblichem Umfang am Beginn der nunmehr gesicherten Endphase 1575–1593. Und sie zeigt eine *cantus-firmus*-Technik strengster Observanz, fortschreitend durch alle vier *partes*, eine Zitatpraxis eines gregorianischen Liedkörpers, wie sie bislang in einem liberalisierten Polyphonie-Ideal für Lasso nicht denkbar schien, obwohl vereinzelt Sätze mit einem *cantus prius factus* nicht verborgen geblieben waren. Die hohe Autorität eines externen liturgischen Liedkörpers bezeugt ähnlich jenes späte, streng kanonische *Da Pacem*, das ich nach dem Druck 1582 komplettiert habe und das lange infolge Verwechslung mit einem frühen textgleichen Satz der Praxis entzogen war.

Für die Jahre der Meisterschaft wird man ohnehin, nach Ausfüllung der vorgenannten Lücken, mit einer scharfen Ausprägung fremdgebotener liturgischer Liedkörper und auch die Annäherung zu strengeren Gebrauchsformen rechnen müssen. Nicht nur bei den *Lectiones matutinae de nativitate Christi* fiel mir das jüngst auf, als ich diese für den erwähnten Band 19 nach dem offiziellen Druck von 1575 erschloß, wobei mir sogar die Authentizität eines sicher geglaubten Lassostils nicht an allen Orten geboten erschien und ein *tertium comparationis* nicht auszuschließen war. Herr Kollege Göllner hat uns gestern einen wichtigen Hinweis auf die Trienter Codizes und den Ott-Druck von 1537 geboten, die hier das gesuchte Bindeglied zu älteren Vorlagen bzw. Traditionen vermuten lassen, die als konservative Elemente einer Kapelltradition neben dem Personalstil Lassos wirksam waren und jene Komplexität des reifen Lassostils begründen, ohne daß wir an eine Rückdatierung denken müssen.<sup>10</sup>

Keine Rückdatierung erlaubt auch ein Einzelfall, da eine zweiteilige Motette, in *Responsorium* und *Repetitio* im Druck geführt, wenige Jahre darauf von Lasso mit *Versus* und *Doxologie* ergänzt in Kapellkopien auftaucht. Hier handelt es sich – auch in diesem Symposium bereits verhandelt<sup>11</sup> – um ein „Weiterkomponieren“ in den Jahren eines Fortschreitens der tridentinischen Reformen, dem Lasso zunehmend Beachtung gezollt hat. Daß die klösterliche Aufführungspraxis bei den späten Motetten im Klangapparat und in der Stimmführung, wahrscheinlich auch in der Motivsprache im Spätwerk an Einfluß gewann, deutet ebenfalls als zeitliches Indiz auf die Spätphase, obwohl die bekannten persönlichen Anreden Lassos für die Äbte in den Vorworten auch eine förmliche Dankesbezeugung bleiben mögen.

<sup>9</sup> W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien . . .*, Kassel-Basel 1963 (= *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.*), S. 94–104. Ergänzend vgl. ders., *Weitere Beiträge zur Lasso-Forschung*, in: *Festschrift R. B. Lenaerts*, Leuven 1961 (= *Musicologica Lovaniense* I), S. 61 ff. und ders., *New Lasso-Studies*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music, in Honour of Gustave Reese*, New York 1966, S. 17–26.

<sup>10</sup> Vgl. im vorliegenden Band Theodor Göllner, *Lassos Lectiones matutinae und ihre Vorläufer*, S. 101 ff.

<sup>11</sup> Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Franz Kördle, *Motettenform bei Lasso und ihre liturgischen Vorbilder*, S. 157 ff. zur Motette *Angelus domini descendit de caelo*.

Chronologisch ist eine weitere Werkphase deutlicher geworden: die mittlere Madrigalproduktion. Sie ist dünn überliefert, gemessen an dem reichen und ingeniosen Gattungsbestand, den der lange blockierte Druck *Continuation* von 1584 mit zwölf Sätzen mir nach langem Suchen der Stimmbücher freigab<sup>12</sup> und damit neue Perspektiven zu einem erweiterten Petrarca- und Ariosto-Verständnis eröffnete. Nun haben wir aber inzwischen für die magere mittlere Periode einen weiteren wichtigen Zugang, das Sammelwerk *Musica dei virtuosi della florida capella dell' duca di Baviera* von 1569, dessen bislang schmerzlich vermißter *tenor* sich in Dublin im Rahmen der Recherchen von RISM einfand (ich bemerke ausdrücklich, dieses Stimmbuch nicht ermittelt zu haben). Jene Anthologie, über deren Inhalt ich bereits mit Hinweisen auf fremde Beigaben und deren Texte einen Bericht gab,<sup>13</sup> ist zeitlich sehr exakt – wie eine Momentphotographie – ein Abbild jener höfischen Madrigale des Mittdreißigers Lasso, umgeben von ganz jungen Italienern, die somit, sehr erwünscht, keine Rückdatierung des Corpus auch für Lasso zulassen. Nachdem Herr Kollege Leuchtman den ganzen Band und auch den folgenden (bereits bekannten) von 1575, also mit vielen fremden Sätzen dankenswerter Weise in den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern (DTB)* 1981 vorgelegt hat, habe ich im genannten *Appendix* 1989 die acht Madrigalsätze Lassos nachliefern können, die Priorität vorerwähnter Publikation achtend. Und ich habe noch einen kompletten Satz gleicher Zeitlage und Gattung, *Ove d'altra montagna*, aus einem Unikum nachgeliefert, dessen Lücken durch andere Stimmbuchfragmente einer späteren Chansonsammlung sich jetzt überbrücken ließen. Damit ergibt sich heute ein einheitliches Bild eines höfischen, fioriturreichen, zu äußerer Bildhaftigkeit und konventioneller Symbolsprache neigenden Madrigaltypus, den der mittlere Lasso im Verein mit ganz jungen Italienern (von denen einige später mit geistlichen Werken hochberühmt wurden) vertrat. Nun ist ein erheblicher Vorrat verfügbar, um dem mittleren Madrigal einen eigenen *topos* zuzuerkennen.<sup>14</sup>

Neben „später“ und „mittlerer“ Phase noch ein Hinweis auf die Frühzeit. Rein bibliographisch ist hier durch die hohe Streuung der sich oft ergänzenden oder in Teilen wiederholenden Drucke und deren Auflagen bzw. Raubdrucke die Zeitbestimmung relativ sicher im Koordinatenkreuz für jeden Einzelsatz, allerdings sehe ich auch heute noch zwingend Rückdatierungen in einem gänzlich verschollenen Auflagenbereich. Wenn ich 1958 im Anhang zwischen 1555 und dem Todesjahr 1594 insgesamt 464 Drucke mit Fundorten nachwies, so konnten doch daneben 46 weitere Drucke ermittelt werden, die – total verschollen – in etwa 25 Fällen eine Vordatierung (wenn auch meist nur um wenige Jahre) nahelegten: einige dieser bibliographischen Phantome sind übrigens inzwischen aufgetaucht. Insofern gilt bei dem frühen Lasso die Zeitlage sicher mit den drei Leitlinien: Druck respektive Vordruck, Kapellkodifizierung, äußerer Anlaß (Dedikation, Texthinweis auf ein Ereignis, Hinweis im Vorwort). Nur in wenigen Sonderfällen sind wir auf stilistische Introspektion allein angewiesen, sofern auch keine biographischen Indizien mitsprechen. Bekannteste Fälle sind die *Sibyllen* und die *Bußpsalmen*, beide hervorragend kodifiziert und möglicherweise zu den „choses rares“ zählend, von denen einmal Lasso seinem Herzog brieflich Andeutungen macht (sofern er nicht dabei an seine Musiker als kostbares Gut gedacht hat). Was die *Sibyllen* anlangt, so neige ich heute nicht mehr zu der extrem frühen Datierung „Neapel“, so verlockend die Höhlen

<sup>12</sup> Bereits angekündigt in Verf., *Orlando di Lasso*, S. 578, Anm. 12. Nach Stimmbuchresten in Uppsala, Paris, Madrid, Oxford, Lausanne.

<sup>13</sup> W. Boetticher, *Über einige neue Werke aus Orlando di Lassos mittlerer Madrigal- und Motettenkomposition (1567–1569)*, in: *AfMw* 22 (1965), S. 12–42.

<sup>14</sup> W. Boetticher, *À propos de quelques madrigaux peu connus et inconnus de Roland de Lassus* (Vortrag Mons 29. 10. 1982), in: *Journée de Lassus* (Bruxelles 1982), ferner in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1985/1986), S. 74 ff.

von *Cumae* und die jugendlich-provozierende Chromatik hier einen Fingerzeig boten.<sup>15</sup> Abgesehen von den nachgelieferten Villanellen (1581) ist nun ein so drastischer Dissens zwischen Entstehung und Publikation, von Einzelsätzen abgesehen, mir nicht wieder begegnet, auch nicht nach neuerlicher Nachprüfung aller Daten bei Fertigstellung des Werk- und Quellenkatalogs, den ich in Kürze vorzulegen hoffe, zumal sich die Gesamtausgabe ihrem Ziel genähert hat.<sup>16</sup> Eine Rückdatierung sehe ich immerhin bei einigen achtstimmigen Motetten mit zwei Teilchören. Ausgehend von den bereits 1967 beschriebenen Frühfassungen von drei berühmten Motetten, die sich in der *Chiesa Vallicelliana* zu Rom anfinden,<sup>17</sup> scheint Lasso den fein verzahnten Wechsel der Teilchöre erst schrittweise entwickelt zu haben, sodaß mit einer Anlaufphase zu rechnen ist, bei einer ohnehin erst seit ca. 1555 durch Adrian Willaert im oberitalienischen Umfeld erschlossenen Gattung der *cori spezzati*, die den sog. *Parallelismus membrorum* der Psalmtexte in einen rechts-links-Klang umzumünzen suchte. Hier bleiben verborgene Frühfassungen möglich.

Eine wichtige, bisher kaum eingesetzte Kontrollinstanz aber fehlt noch, und zwar für alle Phasen des Gesamtwerks: die handschriftlichen Intavolierungen für Tasten- und Zupfinstrumente. Eine erste Sichtung unternahm ich bereits mit Erscheinen der Monographie,<sup>18</sup> allerdings beschränkt auf die wichtigsten Drucke, die ohnehin inzwischen durch die lokalen Kommissionen von RISM registriert sind, obwohl ohne ein *dépouillement*, d.h. ohne Bezug auf Lassos Werkbestand. Gänzlich fehlen noch die Handschriften. Sofern für Laute und verwandte Klangträger intavoliert, habe ich 1978 in meinem Band RISM B VII<sup>19</sup> immerhin 728 MSS aus 42 Nationen zusammengetragen, fast alle – wie technisch garnicht anders möglich – in Autopsie, d.h. vor Ort in den Magazinen geprüft bzw. überhaupt erst ermittelt, bei Erwägung der Zeitlage der verschiedenen Schreiber und Faszikel. Was in dem Band nicht zu fixieren war, ist die lange Reihe der Komponistennamen und Satzbezeichnungen, nicht einmal ein *dépouillement sommaire*, von meinen französischen Kollegen nahegelegt, ließ sich bei dem angeschwollenen Apparat, den selbst Eitner nur pauschal registrieren konnte, unterbringen. An anderem Ort habe ich zwar ergänzende Hinweise geboten,<sup>20</sup> auch auf weitere Quellen aufmerksam gemacht,<sup>21</sup> aber die vollständige Liste der vom Schreiber Lasso zugeschriebenen Sätze werde ich erst im genannten Werkkatalog einarbeiten können, ein beträchtlicher Quellenbestand, der auch über die Rezeption (überwiegend vor 1600) unterrichtet, wenn auch Zeitverschiebungen nur selten zu vermerken waren. Eingeschlossen sind jene ca. 10% MSS, die nach dem Krieg als verschollen galten, nur z.T. seither wieder aufgetaucht sind und die mir noch vor Kriegsende im alten Zustand vorlagen (eine am neuen Ort vorgenommene Restaurierung habe ich bereits 1978 registrieren können). Das Volumen der intavolierten Handschriften hat sich bis heute in meinen *dépouillements* um 83 Objekte vermehrt, abermals mit Zuweisungen für Lasso.

<sup>15</sup> W. Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 71 ff., vgl. a. Adolf Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Festrede*, München 1926, S. 4 ff. (ital. in: *Rivista Musicale Italiana* [1940], S. 171 ff.).

<sup>16</sup> W. Boetticher, *Probleme beim Aufbau eines Werkverzeichnisses Orlando di Lassos*, in: *Festschrift Horst Leuchtman, Tutzing* 1993, S. 49 ff.

<sup>17</sup> W. Boetticher, *Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten Orlando di Lassos*, in: *AfMw* 12 (1955), S. 206 ff., ferner ders., *Von Palestrina zu Bach*, erweiterte Neuausgabe, Wilhelmshaven 1981 (= *Taschenbücher der Musikwissenschaft* 66), S. 17 ff.

<sup>18</sup> W. Boetticher, *Les oeuvres de Roland de Lassus mises en tablature de luth*, in: *Le luth et sa musique*, hg. vom Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1958, S. 143 ff.

<sup>19</sup> *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, München 1978.

<sup>20</sup> W. Boetticher, *Zur inhaltlichen Bestimmung des für Laute intavolierten Handschriftenbestands*, in: *AML* 51 (1979), S. 193 ff.

<sup>21</sup> W. Boetticher, in: *Musica Scientia, Festschrift für Heinrich Hüschen*, Köln 1980, S. 61 ff.

Am Ende dieses Forschungsberichts im Rahmen des Chronologieproblems noch ein Anstoß betreffend *Desiderata*. Wo ist der *Liber Primus* zu dem *Secundus* bezeichneten Messendruck von 1570 bei Claudio Merulo?<sup>22</sup> Ist dieser früheste Messendruck Lassos unauffindbar? Das Unikum 1570 war noch Eitner, Sandberger und Huschke (zuletzt 1940) nicht bekannt und lag mir in Faenza vor (unerwartet). Wo ist der Lassodruck von 1594 oder 1595, der bei Draudius als *Musica Nuova a Tre Voci* und exakt bei weiteren neun zeitgenössischen Quellen angezeigt wird, bei Clessius 1602 noch mit *stanze* geführt, bei anderen mit *Madrigalen*, *Sonnetten*, *Villanellen* und *altri compositioni* fixiert?<sup>23</sup> Seit Jahrzehnten suche ich nach einem der drei Stimmbücher, die möglicherweise eine Ergänzung zu der großen Nachlese *della gioventù* von 1581 enthalten, was chronologisch das Repertoire der frühen „Gesellenstücke“ enorm bereichern würde. Sogar das Quartformat wurde verzeichnet und eine Verwechslung mit Willaerts berühmter *Musica Nuova* (1595 statt 1559) ist ganz ausgeschlossen, zumal bei dem Münchener Adam Berg mir mehrmals Totalverluste begegnet sind. Ferner: Wo sind die restlichen drei Stimmbücher des *Terzo Libro de Desiderio* von Scotto 1566? Von den hier enthaltenen drei Madrigalen konnte ich nur in einem Fall das Unikum komplettieren, intensive Nachforschungen am Fundort (Bologna) blieben erfolglos. Das gleiche gilt für das immer noch blockierte Sammelwerk *Primo Fiore della Ghirlandia* von 1577 mit drei Sätzen des Meisters, von denen ich nur die beiden Oberstimmen kenne, ferner der späte *Giardinetto a Tre Voci* von 1588, von dem der *Altus* fehlt. Zusammen mit dem immer noch defekten letzten Chansonzyklus Lassos sind diese Lücken spürbar.

Abschließend ein Hinweis zur stilistischen Position Lassos gegenüber Weggenossen. Es scheint, daß seine Hauptleistung, die Motette, im Umfeld bedeutender Musiker isoliert bleibt; selbst bei enger textlicher Berührung ist eine Infiltration, die auch das Kompositionsdatum auf seiten Lassos verschieben könnte, kaum zu erkennen. Als Beispiel sei eine Untersuchung zahlreicher textidentischer Fälle bei einem so weltweit geachteten Musiker wie Jacobus Gallus (Handl) zur Diskussion gebracht. In einem spezifischen Bericht zeigte sich mir die hohe Autorität des Lassostils<sup>24</sup>, seine Übertragbarkeit war offenkundig begrenzt. Umgekehrt dürfte Lasso nur in der Frühphase, und zwar eher nur im volksnahen Villanellensatz, eine Anlehnung gesucht haben. Hier sind uns die Gesellenarbeiten nach fremden Vorlagen erreichbar.<sup>25</sup> Abgesehen von den Zitaten im Rahmen der Parodietechnik, bei denen erhebliche Zeitsprünge möglich sind, sind Anlehnungen an jüngst erschienene fremde Sätze selten. Stattdessen fallen vereinzelt Einflüsse textgleicher Sätze von großen Vorbildern (Clemens non Papa) auf, auch Lasso dürfte einen *stile antico*, vielleicht sogar mit Huldigungsabsicht, im Bewußtsein getragen haben. – Ein abschließender Bericht zur zeitlichen Topographie der Werke Lassos mit kritischer Einschätzung eines nunmehr nahezu vollständig erschlossenen Quellenapparats bleibe vorbehalten.

<sup>22</sup> W. Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 765, geführt als 1570 $\psi$ .

<sup>23</sup> Ebenda, S. 804, ferner S. 583. Geführt als 1595 $\delta$ .

<sup>24</sup> W. Boetticher, *Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs im Motettenrepertoire*, in: *Musikološki Zbornik* 22 (Ljubljana 1986), S. 5 ff., ferner vgl. H. Hüsch, *Bemerkungen zur Satzstruktur der Missa Canonica . . . des Jacobus Gallus*, in: *Convivium Musicorum, Festschrift W. Boetticher*, Berlin 1974, S. 133 ff.

<sup>25</sup> Erste Hinweise verdanken wir Erich Hertzmann, *A. Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit*, Leipzig 1931 (= *Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen* 15), S. 57 ff.



JEAN DE CASTRO  
AND HIS THREE-PART CHANSONS MODELLED ON  
FOUR- AND FIVE-PART CHANSONS BY ORLANDO DI LASSO.  
A COMPARISON.\*

by Ignace Bossuyt

Each historical era has its first rate artists. They give the art historian the possibility of providing a point of reference to situate and evaluate contemporary artists. However, one needs to be cautious not to praise the model as the one and only absolute truth, relegating the others to mere silhouettes. It has taken too long for Handel and Telemann, the most renowned contemporaries of Johann Sebastian Bach, to acquire the recognition they deserve. Undoubtedly Palestrina and Lasso possess the ideal reference values for the historical period encompassing the second half of the sixteenth century, but we should be careful not to make their merit absolute and exclusive. We know that they functioned as actual models for many contemporaries, and we also know that the „imitatio“ of an admired example was a common and generally accepted paradigm within the aesthetics of the time. In discussing the music of one composer who has – probably more than any contemporary – modelled his own creations on those of Lasso, I would like to stress that the technique of imitation was only one aspect in the music of many of the so called minor composers. His imitations did not prevent him travelling his own path and contributing to the vocal polyphony of the second half of the sixteenth century in a personal way. The musician concerned here is Jean De Castro. He was born in Liege around 1540/45 and died around 1600 which makes him a young contemporary of Orlando di Lasso.<sup>1</sup> He started his musical career fourteen years after Lasso published his „opus one“. The similarity in the circumstances in which both published their début is striking. First both volumes came from the presses in Antwerp and were protected by a member of the wealthy Genoese Nation. As is known, Tielman Susato issued Lasso's first volume in 1555, initially as the fourteenth and last part of a series of chansons (*Le quatuorsiesme livre . . .*).<sup>2</sup> Later in the year he reissued the volume as a separate edition with an Italian title, namely *Il primo libro dove si contengono madrigali villanesche canzoni francesi e motetti a quatro voci* which was introduced with a dedication to Stefano Gentile, a prominent merchant and nobleman belonging to the Genoese Nation whose members, mainly wealthy bankers and influential business partners, played an important role in the patronage of literature, art and music.<sup>3</sup> Fourteen years later, in 1569, the name of Jean De Castro appeared for the first

---

\* With thanks to Saskia Willaert (Leuven), Robert Lindell (Vienna) and Frank Dobbins (London) for the translation of my text, to Bart Demuyt (Leuven) and Marijke Van Campenhout (Leuven) for preparing the music examples of De Castro, and to the editing house Breitkopf und Härtel (Wiesbaden) for the permission to cite the examples from the chansons by Lassus (ed. by Horst Leuchtman, cf. footnote 15).

<sup>1</sup> See, for a survey of his life and works, the introduction to *Jean De Castro. Sonets, avec une chanson ... livre premier (1592) – Chansons, stanses, sonets et epigrammes ... livre second (1592)*, in: *Jean De Castro. Opera omnia*, ed. Ignace Bossuyt a.o., vol. 1, Leuven 1993, p. 9–11.

<sup>2</sup> Kristine K. Forney, *Orlando di Lasso's „Opus 1“: the Making and Marketing of a Renaissance Music Book*, in: *Revue Belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 39–40 (1985–86), p. 33–60.

<sup>3</sup> Guido Persoons, *Orlandus Lassus in Antwerpen (1554–1556)*, in: *Orlandus Lassus 1532–1594*, ed. Ignace Bossuyt (exhibition catalogue), Leuven 1982, p. 72–75; Saskia Willaert and Katrien Derde, *Het mecenaat van de Genuese natie in Antwerpen in de tweede helft van de 16de eeuw*, in: *Orlandus Lassus en Antwerpen 1554–1556* (exhibition catalogue), Antwerpen 1994, p. 47–56.

time on the title page of a music book published by the Antwerp printing house of the widow of Jean De Laet. De Laet himself had released Lasso's well-known 'Antwerp motet book' in 1556.<sup>4</sup> De Castro's first volume, bearing the title *Il primo libro di madrigali, canzoni & motetti a tre voci*, was addressed to Giovanni Fiesco, also an art loving member of the Genoese Nation.<sup>5</sup> In both Lasso's and Castro's case, the title was presented in Italian, undoubtedly in favour of the Italian dedicatee. Both volumes contain the same genres in the same order: madrigals which predictably (that is: in view of the dedicatee) start the book, followed by French chansons and Latin motets (no villanellas appear in De Castro's book and, as a matter of fact, he would never essay this genre).

Both the young composers were immediately, that is virtually from their first public appearance as a composer, honoured with an 'Einzeldruck', rather than having some of their music included in an anthology, as was the more common practice. This seems to indicate that the patrons – who most probably financed the project – as well as the editors were convinced of the aesthetic and commercial qualities of the music. In spite of his ten years of activities in Italy (including his service as a *maestro di capella* in Rome) before he published his first book in Antwerp, Lasso could hardly be called a celebrity in 1556. Nothing is known about De Castro's activities before 1569, but he must have acquired some fame in Antwerp's musical circles, especially within the Genoese Nation.

But there is more: just as Lasso's first work appeared within the same year in two different editions, so were most of the French chansons and Latin motets from De Castro's first volume also to be found in no less than four anthologies in the same year: they were published by Pierre Phalèse in Louvain in 1569 (RISM 1569<sup>4</sup>, 1569<sup>6</sup>, 1569<sup>10</sup> en 1569<sup>11</sup>)<sup>6</sup>. This clearly indicates that De Castro immediately drew the attention of one of the then most important music publishers in Flanders. The lack of interest on Phalèse's part for madrigals has nothing to do with any scepticism towards the music of the Italian pieces, but more likely reflects the fact that the printer had until then never published any madrigals, presumably because he saw no potential market for the genre in provincial Louvain. A year later, however, in 1570, Phalèse did hazard for the first time an edition which included madrigals, and these happened to be from the hand of Jean De Castro.<sup>7</sup> This may well be indicative of the relative success of De Castro's début. But it must be mentioned that 1570 was also the year during which Phalèse started his collaboration with the Liege bookseller Jean Bellère

<sup>4</sup> Cf. the introduction by Horst Leuchtman to the facsimile edition of the Antwerp motet book, ed. by Musica, Peer (Belgium) 1990.

<sup>5</sup> See the extensive introduction (by Saskia Willaert and Katrien Derde) to *Jean De Castro. Il primo libro di Madrigali, Canzoni & Motetti a tre voci (1569)*, in: *Jean De Castro. Opera omnia*, ed. Ignace Bossuyt a.o., vol. 3, Leuven 1995 for more information about the activities of Fiesco and the Genoese Nation in Antwerp. Cf. also their article in note 3.

<sup>6</sup> Henri Vanhulst, *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545–1578*, Bruxelles 1990, p. 142–143, 144–145, 147–149.

RISM 1569<sup>4</sup>: *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo moteta vocant) flores, trium vocum ... Liber primus*, 1569 (six motets by De Castro).

RISM 1569<sup>6</sup>: *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo moteta vocant) flores, trium vocum ... Liber tertius*, 1569 (one motet by De Castro).

RISM 1569<sup>10</sup>: *Recueil des fleurs produictes de la divine musique a trois parties, par Clemens non Papa, Thomas Cricquillon, et aultres excellens musiciens. Second livre*, 1569 (six chansons by De Castro).

RISM 1569<sup>11</sup>: *Recueil des fleurs produictes de la divine musique a trois parties, par Clemens non Papa, Thomas Cricquillon, et aultres excellens musiciens. Tiers livre*, 1569 (two chansons by De Castro).

<sup>7</sup> *Chansons et madrigales a quatre parties, convenables a la voix comme a toutes sortes d'instrumens, nouvellement composées par Maistre Jean de Castro*, 1570 (11 madrigals, 8 chansons and the Latin ode to the music *Musica Dei donum*). See Vanhulst, p. 155–156.

who worked in Antwerp and who undoubtedly broadened the potential audience for madrigals. However, it remains significant that Phalèse precisely chose De Castro's madrigals for his first foray into this field.

As mentioned before, both Lasso and De Castro included the same genres for their début in print, namely the motet, the madrigal and the chanson, the three central genres in the vocal polyphony of the second half of the sixteenth century. That both books, being under the protection of an Italian, did not entirely consist of madrigals, can be explained by the fact that it was a matter of a début: for commercial reasons it may have seem safer to opt for a combination of different genres.

De Castro would later concentrate exclusively on these genres. Unlike Lasso he composed only a few masses (that is: three, published in 1599)<sup>8</sup> and as far as we know he did not write any purely liturgical music such as Magnificats, lamentations, hymns, etcetera. This can be explained by the fact that De Castro's official connection to a court was limited to only a relative short period in his career (namely from 1588 until 1591 at the Düsseldorf court of Johann Wilhelm, Duke of Jülich-Kleve-Berg). He appears to have worked chiefly as a freelance composer, without an official position, firstly in Antwerp and in Lyons between 1569 and 1586, and later in Cologne from 1591 until 1599.<sup>9</sup> Moreover, we know of only one volume of De Castro which has been dedicated to duke Johann Wilhelm (namely the chanson volume of 1586 with which he might have aspired to an engagement at the Düsseldorf court).<sup>10</sup> Most of De Castro's patrons belonged to the circles of the rich nobility and bourgeoisie in Antwerp and Cologne. However, from the dedications of his later works we know that the composer did seek to be introduced at the Cologne court of Ernst of Bavaria, son of Albrecht, Lasso's patron in Munich. Ernst was the Archbishop and Elector of Cologne, and Prince bishop of Liege. But up to now, no trace has been found in the archives of an official employment at the court of Ernst.<sup>11</sup>

Apart from his début De Castro's career took a completely different course from that of Lasso, who one year after the publication of his first book became officially connected with the court of Albrecht of Bavaria where he was rather restricted in his freedom to compose and publish. It might have been the cramped balance of power dominating the hierarchy at the Bavarian court, which Johann Jakob Fugger indirectly referred to when he warned of „costumi strani“ in a letter to the bishop Antoine Perrenot de Granvelle on the 29th of September 1556, the „strange habits“ that were to affect Lasso rather badly at the beginning of his stay at Munich and „that deviated strongly from those in Italy and Flanders“, as Fugger writes.<sup>12</sup> De Castro was indeed much freer to compose and publish what he wanted, although he must have taken into account the wishes and tastes of his patrons. But at least this kind of working environment was not ruled by strict and limiting court regulations.

As a composer De Castro shows a distinct preference for three voice setting, a texture which Lasso used only rarely (in his *Liber motettarum trium vocum* of 1575 and the *Teutsche*

<sup>8</sup> *Missae tres, trium vocum, in honorem sanctissimae et individuae trinitatis*, Köln, Gerhard Grevenbruch, 1599. Cf. *Einzeldrucke vor 1800*, ed. Karlheinz Schlager, in: *RISM A/1/2*, Kassel-Basel-Tours-London 1972, p. 82 (RISM C 1496).

<sup>9</sup> Cf. Footnote 1.

<sup>10</sup> *Livre de chansons à cinq parties, convenable tant à la voix, comme à toutes sortes d'instrumens: avec une pastorelle à VII. en forme de dialogue*, Antwerpen, Pierre Phalèse & Jean Bellère. Cf. *Einzeldrucke ...*, p. 81 (C 1477).

<sup>11</sup> Cf. Footnote 1.

<sup>12</sup> Ignace Bossuyt, *Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine „cosa non riuscita“? Neue Materialien aufgrund unveröffentlichter Briefe von Johann Jakob Fugger, Antoine Perrenot de Granvelle und Orlando di Lasso*, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, ed. Stephan Hörner and Bernhard Schmid, München 1993, p. 57. Fugger writes: „... credo li costumi di qua gli pareranno nel principio alqua[n]to strani a rispetto di quelli in fiandra & Italia, pero con lo tempo spero se conziara.“

*Psalmen: Geistliche Psalmen mit dreyen Stimmen* of 1588, the so-called Ulenbergpsalter which he set to music together with his son Rudolf). Significantly, Lasso dedicated the motets to the three sons of the Duke Albrecht, hereditary prince William and his two brothers; the German psalms of Ulenberg and their dedication to the Abbot Gallus Memminger of Ottobeuren need to be seen in the light of the Counter Reformation.<sup>13</sup>

An exception in the case of Lasso, three part music was the rule in the output of De Castro. He can be regarded as the 'tricinium-expert' par excellence of the late sixteenth century. Even his sole volume of masses is written for three voices.<sup>14</sup>

In three volumes from his earlier period (from 1569 to 1575 corresponding to his first stay in Antwerp), De Castro can safely be considered as an advocate of the chansons of Orlando di Lasso in the sense that he used Lasso's texts in no less than 32 three-part chansons, and that all of these chansons, except for one, were also musically inspired by the four- or five-part versions of Lasso (see Table 1, Appendix). As a consequence De Castro needs also to be regarded during these Antwerp years as a master of the parody chanson. However, his three-part chansons are no slavish copies of Lasso's four- and five-part examples, simply omitting one or two voices. They are rather well-considered arrangements of a composer who succeeds in developing his own style.

De Castro's Lasso-imitations belong exclusively to his earlier production, and are to be found in three publications which appeared between 1569 and 1575. As can be seen in Table 1 most of these chansons enjoyed contemporary reprints. It must be noted that 21 chansons by Lasso were imitated solely by De Castro. The other composers who modelled their own chansons on those of Lasso all drew from the same repertory of about ten chansons. De Castro clearly occupies a special place within the chanson-repertory inspired by Orlando di Lasso in the second half of the 16th century.<sup>15</sup>

Now I would like to discuss some basic principles that De Castro used in his arrangements of more than 30 chansons by Lasso.

The most striking similarities are:

1. The choice of the same mode, and,
2. The identical structure.

#### 1. The choice of the mode (see Appendix, Table 2)<sup>16</sup>

Notably, the only three part chanson of De Castro which has the same text as Lasso, but bearing no musical references to Lasso's model, is composed in a different mode. This is the chanson *Comme la tourterelle*, which in Lasso's version uses the eighth mode, and in De Castro's the first.<sup>17</sup> All other chansons of De Castro based on Lasso have the same mode as their model except for *Je suis quasi prest d'enrager*. In three cases the chanson finishes on a different note than the finalis, but in the modes concerned this is not exceptional. *Mon coeur*

<sup>13</sup> Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Kassel-Basel 1958, p. 445 and 607.

<sup>14</sup> Cf. Footnote 8.

<sup>15</sup> For modern editions of Lasso's chansons, see *Orlando di Lasso. Kompositionen mit französischem Text*, ed. Horst Leuchtman, in: *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, 2nd. ed., vol. XII, XIV and XVI, Wiesbaden 1981–82, or *Orlande de Lassus. Chansons*, ed. Jane A. Bernstein (*The Sixteenth-Century Chanson*, vol. 11–14), New York-London 1987.

<sup>16</sup> On the modes in sixteenth century vocal music, see Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York 1988.

<sup>17</sup> Closer investigation reveals that De Castro has actually used Philippus de Monte's version of the chanson, rather than Lasso's. Cf. Frank Dobbins, *Lassus – Borrower or Lender: The Chansons*, in: *Revue Belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 39–40 (1985–1986), p. 141.

*se recommande* ends on the fifth in the G Dorian mode, *En un lieu* ends on the fifth in a mode with C as the finalis, *Le vray ami* ends on the fourth in a mode with finalis E. The only real exception is the chanson *Je suis quasi prest d'enrager*. Lasso's version is set in an E-mode transposed to A; De Castro's version is written in a G Dorian mode (ending on the fifth). In some instances the melody in both versions is strikingly similar, which makes one presume that actual copying has been part of the arranging process.

The chanson *Je suis quasi prest* is the only chanson of the 31 pieces based on Lasso that appeared before Lasso's version was published. De Castro had this chanson published in his first individual volume of 1569, Lasso's version appeared for the first time in 1570 in Le Roy's first large Lasso-anthology *Mellange d'Orlande de Lassus* and in the second edition of his *Tresième livre de chansons a quatre parties d'Orlande de Lassus et autres*.<sup>18</sup> Supposedly a manuscript version of Lasso's chanson circulated in Antwerp before its Paris edition of 1570 and De Castro may well have known it. The fact that De Castro did not use Lasso's mode in his own version supports the hypothesis that De Castro had not seen Lasso's music, but possibly heard it performed and remembered some of its themes which he integrated in his own chanson. However for all the other chansons discussed here an edition of Lasso's chansons was available. And, as mentioned before, all these chansons are written in the same mode as Lasso's example.

## 2. The identical structure

Apart from the choice of the mode, De Castro also borrows the overall-structure of Lasso's chansons. Through-composed chansons of Lasso remain that way in De Castro's versions. Repetitions in Lasso's chansons have been retained by De Castro. For example when Lasso applies an ABA-form (as in *Je l'aime bien*, *Fuyons tous d'amour le jeu*) or when he repeats the same music for successive verses, whether in the beginning (as in *A ce matin*, *Bonjour mon coeur*, *Quand mon mari vient de dehors*, *Susanne un jour*), or in the continuation of the song (as in *Petite folle*), De Castro does the same. Only when in *Petite folle* Lasso uses an ABB-form, De Castro omits the extensive repetition of the second part, reducing the form to an AB-structure.

The length of the chansons varies. About two thirds of De Castro's chansons are approximately as long as those of Lasso, but others can be either longer or shorter, the difference being about one third of the length of Lasso's chansons.

Concerning the mode and the overall- or macro-structure, De Castro follows Lasso's example. The further elaboration of the chansons varies, as will be shown in the following examples. Starting from some basic principles of the parody, as they appear most obviously in the compositions of the mass ordinary, it is clear that De Castro seldom borrows literally, in the sense of a „vertical quotation“. Another principle of the parody, namely the quotation with extension (for instance pre-imitation or the continuation of a quote by way of several imitative entries) seldom occurs. De Castro's imitation is mainly restricted to one of the most free forms of parody, namely the borrowing of melodic motives which he manipulates in his own way, deviating from the model.

The following examples from the beginning of a number of chansons will illustrate De Castro's working method:

<sup>18</sup> Boetticher, p. 379; François Lesure and Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955, p. 139–140 and 142–143.

a. In *Petite folle* (Example 1) De Castro closely follows Lasso's example. The four entries in the four voices of Lasso's version (on *f* in the contratenor and the bass, on *c* in the superius and the tenor) have been retained by De Castro in the three voices, but he starts in fact with the second entry, namely the bass of Lasso's chanson, which he places in the second voice one octave higher; the entries on *c* follow in the superius and the tenor (the same as Lasso). De Castro's fourth entry corresponds with the first entry of Lasso. The continuation on the text *estes vous pas contente* has not been taken on. Another good example is *Mon coeur ravy d'amour* (Example 2).

b. De Castro clearly refers to Lasso in *Sur tous regretz* (Example 3) extending however the initial motive: on the one hand he uses the *augmentatio*, on the other hand there is the extreme lengthening of the melisma to highlight the first words *Sur tous regretz*. The overemphasis on certain details will be discussed later. In *Mes pas semez* (Example 4) De Castro uses the same strategy, doubling the ascending four-note motive and extending the melisma of *loing*.

c. De Castro's reference to Lasso in *Vous qui aimez les dames* (Example 5) is much more free. Starting with a related motive, similar to Lasso as regards the rhythm and the ascending movement, De Castro delays the appearance of Lasso's melody until the fourth bar.

d. The texture of the beginning of the chanson generally corresponds with Lasso's. Strictly seen two textures are possible: a horizontal (imitation) or a vertical texture (homophony). Sometimes De Castro exchanges the texture, as in *Je l'ayme bien* (Example 6). In the upper voice he borrows Lasso's four-note motive, presenting it however in augmentation and with a rather harmonic lower part (tenor: *d - c sharp - d - g*). The sequel is mainly imitative. The opposite can be seen in *Veux tu ton mal* (Example 7): the homophony of Lasso has been changed to an imitative texture, for which the cadence-like motive from the bass has been borrowed. Similar procedures have been used in *En m'oyant chanter, O vin en vigne, En un lieu, Un advocat* and *Bonjour mon coeur*, although imitation is not always rigorously applied, as is the case in *Bonjour mon coeur* (Example 8). De Castro's arrangement often only consists in breaking through the strict homorhythmic declamation of Lasso. Homophony and homorhythm occur much less in De Castro's chansons than in those of Lasso. The reason is clear: in a three part setting the harmonic possibilities are limited (less complete chords), hence counterpoint is the appropriate technic to keep the *tricinia* more interesting.

e. Sporadically the correspondence with Lasso's chansons is restricted to the borrowing of purely rhythmical material, as is the case in *Margot labourez les vignes* (Example 9) and *Fuyons tous d'amour le jeu* (Example 10). In *Fuyons tous d'amour* the ascending and descending line in Lasso's version has been changed in a separate descending, and, in inversion, a separate ascending line; the rhythm has been retained (a series of semiminimae ending with a minima). De Castro divides Lasso's rising and falling motive, conceived in one movement, into two separate motives.

At first view De Castro's approach to the French chanson does not heavily deviate from Lasso's. However, as will be seen, De Castro's ideas in connection with rhythm, microstructure and the text-music relation differ quite much from those of Lasso.

As to the microstructure, Lasso clearly writes in broader melodic movements, while De Castro splits up the phrases in short, often repeated units. Although Lasso is known to build up phrases based on micro-motives (certainly in his chansons), De Castro goes much further in this splitting up technique. Some examples will illustrate this feature.

The comparison of the upper voice of the beginning of *Le rossignol plaisant et gracieux* (Example 11) of the versions of both composers immediately reveals what I mean. De Castro splits up the poetic line with several small entities: *Le rossignol - le rossignol - plaisant et gracieux*

– *et gracieux*. The same treatment occurs in the other voices. Evidently the contrapuntal texture, in which the imitative web disguises the frequent caesuras, guarantees a continuous musical flow.

Often a four note-motive is involved, precisely because in the French verse a caesura frequently occurs after the fourth syllable. Although Lasso regularly inserts a rest on that point, he usually continues the sentence instead of repeating the four note-motive. He is more inclined to repeat the second hemistich, after having introduced the whole sentence, which can be clearly indicated in the final line *Qu'elle y sera jusque à ce qu'il meure* from the chanson *Elle s'en va de moy le mieux aymée* (Example 12). De Castro repeats the four-note motive *Qu'elle y sera* several times. Treating the second hemistich also as a separate unit, he repeats it. Lasso on the other hand only repeats the second hemistich.

Melodically Lasso aims at more balanced phrases. De Castro prefers short, witty, nervous motives. This is exemplified in the final part of the chanson *Ce faux amour* on the text *D'avoir vaincu celuy qui vainc les dieux* (Example 13). Lasso repeats this whole final part. De Castro merely repeats the four note-motive *D'avoir vaincu*, interrupted by rests, to build up the final phrase. Lasso's upper voices present the main line *D'avoir vaincu celuy qui vainc les dieux* in a fluent melodic line, mainly built up of seconds and slowly descending to the cadence. The lower voices support this line initially with a vivid rhythmic pattern, also repeating the four note-motive *D'avoir vaincu*, but without interruptions, which results in a continuous melodic flow. De Castro's four-note motive is derived from the bass motive of his model, which as a consequence consists of larger intervals (thirds, fourths and fifths). Other examples of this treatment may be seen in *Le principal c'est d'avoir de l'argent* at the end of *A ce matin* and on *Or devinez si elle renversée* from the chanson *Je ne veux rien*.

Notable differences can be pointed out in the rhythmical structures as well. Rhythmically De Castro's music is more restless than Lasso's. De Castro favours small note values (semiminimae) much more than Lasso does. A closer look at some examples reveals the following three characteristics:

a. De Castro's rhythm is more dominated by syncopation than Lasso's. Particularly the pattern short-long-short (semiminima – minima – semiminima) is preferred by De Castro, with the other voices often in an complementary rhythm.

Some examples:

– the line *En tous lieux comme ton servira* in *Du corps absent* (Example 14, superius, bars 2–5),  
 – from *Pour avoir votre grace, qu'en dites vous* until the end in *Est-il possible* (Example 15, bar 14, 16, 21, 25). Lasso restricts this technique only to the words *Dites ouy* (bar 21).

b. De Castro often concludes a phrase by way of the rhythmical pattern short-short-long-long corresponding with the note values of two semiminimae and two minimae, instead of a slowly extended phrase towards the cadence. This may result from De Castro's preference for short note values. Lasso also uses this procedure, though much less frequently. I cite only one example: in *Est-il possible à moy* on the texts *Pour avoir votre grace* and *Ou mon coeur se trespasse* (Example 15, bars 10, 12, 15 and 23–24)

c. In Lasso's case the dactylic rhythm, typical of the French chanson, is an impulse to a movement which immediately, or at least shortly afterwards decelerates. When using the dactylic rhythm De Castro will rather continue with the quicker part of the rhythmical pattern, namely the last two short note values, for example on the beginning of *A ce matin ce seroit bonne estreine* (Example 16).

Another important difference lies in the way in which both composers set the text to music in view of the representation of the content, whether depicting or affective. Although Lasso regularly emphasises details, this technique remains subordinate to the general

atmosphere of the composition. Unlike Lasso, De Castro over-emphasises the madrigalistic detail. The result is music full of contrasts and nervosity, often rather detailed than contributing to the general atmosphere of the chanson, more focused on the „micro“ than the „macro“-structure. Examples are abundant:

- a. Exuberant melismas occur:
- on *rire* (to laugh) in *Mon coeur se recommande à vous*,
  - on *vivant d'espoir* (living in hope) in *Du corps absent* (note also the manifest octave leap) (Example 14)
  - on *sus à l'assault* (attack!) in *Ce faux amour*,
  - on *vollent* (fly) in *Ce faux amour*,
  - on *chanter* (to sing) in *Las voulez vous* (Example 17)
  - on *loin* (far away) in *Mes pas semés* (Example 4).
- b. Extreme rhythmical contrast:
- Compare the slow movement on *Las voulez vous* with the quick melisma on *chanter* at the beginning of *Las voulez qu'une personne chante* (Example 17). I note also the beginning of the chanson *Sur tous regretz* (Example 3).
- c. The final rest after a minima, a typical madrigalistic effect on *Trespasse* in *Est-il possible* (Example 15).

Finally I will give some observations on the level of the harmony and the accidentals, a level on which De Castro's work seems to be more bizarre than Lasso's. De Castro inserts more accidentals, Lasso uses them more deliberately, in view of a subtle representation of an affective detail. Lasso reserves the „strange“ chords for more exceptional effects. For example Lasso uses a chord on *b* flat on *Las* in *Ce faux amour* (Example 18) and on *triste* in *Le rossignol* (Example 19), in both cases quite effective within the context. De Castro neglects these expressive details. I cite some examples of De Castro's harmonic colouring, that, compared with Lasso, again appears to be more capricious:

- the beginning of *Vous qui aimez les dames* (alternation of *f* sharp-*f* and *c* sharp-*c*) (Example 5)
- the beginning of *Du corps absent* (Example 20)
- the beginning of *Mes pas semez* (Example 4).

I hope to have illustrated some aspects of De Castro's working method in adapting Lasso's four- and five-part chansons to a three-part setting, in which a possible impoverishment of the harmony is compensated by an increase in the contrasts in the microstructure and in the rhythm, by an emphasis on expressive details and by the insertion of alterations. This leads to a less balanced result, more focused on details and on temporary effects, in a way more „mannered“, more „affected“. De Castro must have considered this reworking of musical material from models by Lasso as a learning process, since after 1575 he stopped composing Lasso-imitations in his chansons. Meanwhile he developed a personal style dominating his later chansons, which were no longer based on existing compositions; we see this in the volume of chansons of 1576 on texts by Ronsard<sup>19</sup> and the very fine bicinia of 1592 on texts which only De Castro has set to music, which makes one presume that he may have been the author of the poems.<sup>20</sup> De Castro has contributed with his parody chansons to the spread and

<sup>19</sup> *Chansons, odes et sonets de Pierre de Ronsard, mises en musique à quatre, à cinq et huit parties par Jean de Castro*, Louvain, Pierre Phalèse, Antwerp, Jean Bellère, 1576 (RISM A/1/2, C 1473). Cf. Vanhulst, p. 222–223. Modern edition by Jeanice Brooks in *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 97), Madison 1994.

<sup>20</sup> *Sonets, avec une chanson, contenant neuf parties l'une suivant l'autre, le tout à deux parties ... Livre premier* (RISM A/1/2, C 1487) and *Chansons, stanses, sonets, et epigrammes à deux parties ...*, Antwerp, Pierre Phalèse and Jean Bellère, 1592 (RISM A/1/2, C 1486). For the modern edition, cf. footnote 1.

the popularity of the French chansons of Lasso. It would be unjust to label De Castro as a mere plagiarist of Lasso, the more so because the principle of imitatio in the 16th century was considered completely differently than it is now. However, in this postmodernist era, which is not averse to a return to the aesthetics of earlier periods, a rehabilitation of these Lasso imitations needs to be considered.

## APPENDIX

TABLE 1

## DE CASTRO'S CHANSONS BASED ON LASSUS' EXAMPLE

Title	De Castro- edition	Lassusmodel	De Castro-reprint
<i>Bonjour mon cœur</i>	1569	L 1564c	1569 <sup>11</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575, 1577 <sup>2</sup> , 1591c
<i>Je ne veulx rien qu'un baiser</i>	1569	L 1564c	
<i>Je suis quasi prest</i>	1569	L 1570d	1574 <sup>3</sup>
<i>Las voulez vous</i>	1569	L 1555 <sup>19</sup>	1569 <sup>10</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575
<i>Margot labourez les vignes</i>	1569	L 1564c	1569 <sup>10</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575, 1591c
<i>Mon cœur se recommande à vous</i>	1569	L 1560b	1569 <sup>10</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575, 1577 <sup>3</sup> , 1591c
<i>Petite folle</i>	1569	L 1564c	1569 <sup>11</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575, 1591c
<i>Quand mon mary</i>	1569	L 1564c	1569 <sup>10</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1575, 1577 <sup>2</sup>
<i>Susanne un jour</i>	1569	L 1560b	1569 <sup>10</sup> , 1574 <sup>3</sup> , 1577 <sup>2</sup> , 1582a
<i>Du corps absent</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1564c	
<i>Elle s'en va de moy</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1560b	1575
<i>En m'oyant chanter</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1564c	1591c
<i>Est-il possible</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1560b	1591c
<i>Je l'ayme bien</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1555 <sup>19</sup>	1591c
<i>Je ne veux plus</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1565	1591c
<i>La mort est jeu</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1564c	1591c
<i>Le rossignol plaisant</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1560b	1575, 1577 <sup>3</sup> , 1591c
<i>Le vray amy</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1564c	1591c
<i>Mes pas semez</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1564c	1577 <sup>3</sup> , 1591c
<i>Sur tous regretz</i>	1574 <sup>3</sup>	L 1560b	1577 <sup>2</sup> , 1591c
<i>A ce matin</i>	1575	L 1564c	
<i>Ce faux amour</i>	1575	L 1562c	1591c
<i>En un lieu</i>	1575	L 1564c	1591c
<i>Fuyons tous d'amour le jeu</i>	1575	L 1564c	1591c
<i>Mon cœur ravi</i>	1575	L 1564d	1591c
<i>O vin en vigne</i>	1575	L 1570d	1591c
<i>Si par souhait</i>	1575	L 1570d	1591c
<i>Un advocat dit à sa femme</i>	1575	L 1570d	1591c
<i>Veux tu ton mal</i>	1575	L 1559 <sup>12</sup>	
<i>Vous qui aymez les dames</i>	1575	L 1560b	1591c
<i>Vray dieu</i>	1575	L 1559 <sup>19</sup>	1591c

(Editions with contrafacts are indicated by italics).

**Title:** First words of the chanson

**De Castro-edition:** De Castro-edition in which the imitations of Lassus' chanson appears for the first time:

- 1569 *Il primo libro di madrigali, canzoni e motetti a tre voci*, Antwerp, Widow De Laet.
- 1574<sup>3</sup> *La fleur des chansons à trois parties*, Louvain–Antwerp, Phalèse–Bellère.
- 1575 *Livre de chansons nouvellement composé, à trois parties*, Paris, Le Roy–Ballard.

**Lassus-model:** The volume of Lassus in which the model appears for the first time, as mentioned in Dobbins<sup>21</sup> and RISM<sup>22</sup>:

- 1555<sup>19</sup> *Le quatoirsiesme livre à quatre parties*, Antwerp, T. Susato.
- 1559<sup>12</sup> *Douzième livre de chansons nouvellement composées en musique à trois, quatre, et cinq parties*, Paris, Le Roy–Ballard.
- 1560b *Tiers livre des chansons à quatre cinq et six parties*, Louvain, Phalèse [RISM L 764].
- 1562c *Tiers livre des chansons à quatre cinq et six parties ... Et de nouveau plus correctement ... imprimées emendées*, Louvain, Phalèse [RISM L 770].
- 1564c *Le premier livre de chansons à quatre parties*, Antwerp, J. Susato [RISM L 781].
- 1564d *Quatrième livre des chansons à quatre et cinq parties*, Louvain, Phalèse [RISM L 782].
- 1565 *Dixhuitième livre de chansons à quatre et à cinq parties*, Paris, Le Roy–Ballard [RISM L 789].
- 1570d *Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons ... à quatre, cinq, six, huit, dix parties*, Paris, Le Roy–Ballard [RISM L 834].

**De Castro-reprint:** Prints in which De Castro's Lassus-imitation reappeared. Literal reprints are excluded since they do not involve a *new* selection of the individual Lassus-imitations.

- 1569<sup>10</sup> *Recueil des fleurs produictes de la divine musique à trois parties ... Second livre*, Louvain, Phalèse.
- 1569<sup>11</sup> *Recueil des fleurs produictes de la divine musique à trois parties .... Tiers livre*, Louvain, Phalèse.
- 1577<sup>2</sup> *Premier livre du meslange des pseumes et cantiques à trois parties*, [Genève, Goulart].
- 1577<sup>3</sup> *Second livre du meslange des pseumes et cantiques à trois parties*, [Genève, Goulart].
- 1582a *Chansons, madrigaux et motets à trois parties*, Antwerp, Phalèse–Bellère.
- 1591c *Recueil des chansons à trois parties*, Antwerp, Phalèse–Bellère.

<sup>21</sup> Cf. footnote 17.

<sup>22</sup> RISM A/I/5. *Einzeldrucke vor 1800*, ed. Karlheinz Schlager, Kassel–Basel–Tours–London 1975.

TABLE 2

	L = Lasso	C = Castro
<i>Comme la tourterelle</i>	L: G mode 8	C: D mode 1
1569:		
<i>Las voulez vous</i>	L: A	C: A
<i>Mon coeur se recommande à vous</i>	L: G mode 1	C: D (finalis G 1)
<i>Susanne un jour</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>Quand mon mary</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>Petite folle</i>	L: F mode 5	C: F 5
<i>Bonjour mon coeur</i>	L: G mode 7	C: G 7
<i>Margot labourez les vignes</i>	L: G mode 7	C: G 7
<i>Je ne veulx rien qu'un baiser</i>	L: G mode 7	C: G 7
<i>Je suist quasi prest</i>	L: A-mi	C: D (finalis G 1)
1574 <sup>3</sup> :		
<i>Je l'ayme bien</i>	L: G mode 2	C: G 2
<i>Est-il possible</i>	L: F mode 6	C: F 6
<i>Elle s'en va de moy</i>	L: F mode 6	C: F 6
<i>Le rossignol plaisant</i>	L: C	C: C
<i>Sur tous regretz</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>Le vray ami</i>	L: E	C: A (finalis E)
<i>La mort est jeu</i>	L: E	C: E
<i>Mes pas semez</i>	L: C	C: C
<i>Du corps absent</i>	L: E	C: E
<i>En m'oyant chanter</i>	L: G mode 8	C: G 8
<i>Je ne veux plus</i>	L: A-mi	C: A-mi
1575:		
<i>En un lieu</i>	L: C	C: G (finalis C)
<i>Mon coeur ravy</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>O vin en vigne</i>	L: D mode 1	C: D 1
<i>Si par souhait</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>Un advocat</i>	L: A	C: A
<i>Vray dieu disoit</i>	L: F mode 5	C: F 5
<i>Veux tu ton mal</i>	L: D mode 2	C: D 2
<i>Vous qui aymez les dames</i>	L: G mode 2	C: G 2
<i>Ce faux amour</i>	L: G mode 8	C: G 8
<i>A ce matin</i>	L: G mode 1	C: G 1
<i>Fuyons tous d'amour le jeu</i>	L: F mode 5	C: F 5

Example 1 a  
De Castro, *Petite folle*

Pe - ti - te fol - le, pe - ti - te fol - le! es - tes - vous pas con -

Pe - ti - te fol - le, pe - ti - te fol - le, pe - ti - te fol - le! es - tes - vous pas con -

Pe - ti - te fol - le, pe - ti - te fol - le! es - tes - vous pas con -

5 ten - te de me bai - ser, de me bai - ser cinq cent fois tout de

5 ten - te de me bai - ser, de me bai - ser cinq cent fois tout de

5 ten - te, de me bai - ser, de me bai - ser cinq cent fois tout de

Example 1 b  
Lasso, *Petite folle*<sup>23</sup>

Superius Pe - ti - te fol - le, estes vous pas conten -

Contratenor Pe - ti - te fol - le, e - stes vous pas con - ten - - - - te,.....

Tenor Pe - ti - te fol - le, e - stes vous pas con - ten -

Bassus Pe - ti - te fol - le, e - stes vous pas con - ten - - te,

5) te, De me bai - ser, De me bai - ser cinq cens fois tout de suit - - - te? A -

De me bai - ser, De me bai - ser cinq cens fois tout de suit - - - te? A -

te, De me bai - ser, De me bai - ser cinq cens fois tout de suit - - - te? A -

De - me bai - ser, De me bai - ser cinq cens fois tout de suit - - - te? A -

<sup>23</sup> The reproduction of this and the following examples from Lasso's chansons is taken from *Sämtliche Werke*, 2nd edition, vol. XII and XIV by the kind permission of the publishers Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Example 2a  
De Castro, *Mon coeur*

Mon cœur ra - vy d'a - mour, mon cœur ra - vy d'a - mour fort,  
 Mon cœur ra - vy d'a - mour, ra - vy d'a - mour, mon cœur ra - vy d'a -  
 Mon cœur ra - vy d'a - mour, mon cœur ra -

Example 2b  
Lasso, *Mon coeur*

Superius  
 Mon cœur ra - vi d'amour fort va - ri - a - ble, Mon cœur ra - vi d'amour,  
 Contratenor  
 Mon cœur ra - vi d'a - mour fort vari - a - ble, ra vi d'amour fort vari -  
 Quinta pars  
 Mon cœur ra vi d'amour fort va -  
 Tenor  
 Mon cœur ra - vi d'a - mour  
 Bassus  
 Mon cœur ra -

Example 3 a  
De Castro, *Sur tous regretz*

Sur  
Sur tous re - gretz  
Sur tous re - gretz

5  
tous re - gretz le mien plus pi - teux pleu -  
le mien plus pi - teux pleu -  
le mien plus pi - teux pleu - - - re,

10  
re, sur tous re - gretz le  
re, sur tous re - gretz le mien, le mien plus pi - teux  
sur tous re - gretz le mien plus

Example 3b  
Lasso, *Sur tous regretz*

Superius  
Contratenor  
Quinta pars  
Tenor  
Bassus

Sur tous re - re -  
Sur tous re - re -  
Sur tous re - gretz, Sur tous re - gretz  
Sur tous regretz, sur tous re -  
Sur tous re - gretz, Sur tous re - gretz

5

gretz  
gretz le mien plus pi - teux pleu - re, le  
le mien plus pi-teux pleu - re, le mien plus pi - teux pleu - re, le  
gretz le mien plus pi-teux pleu - re, le mien plus pi-teux pleu - re, le  
le mien plus pi-teux pleu - re, le

10

Example 4a  
De Castro, *Mes pas semés*

Mes pas se - més, mes pas se - més et loin

Mes pas se - més, mes pas se - més, mes pas, mes pas se - més et loin

Mes pas se - més, mes pas se - més

et loin al - lez par di-vers so - li - tai - res

al - lez et loin al - lez par di-vers so - li - tai - res lieux, par di-vers so - li

et loin al - lez par di-vers so - li - tai-res lieux,

Example 4b  
Lasso, *Mes pas semés*

Superius  
Mes pas se - mez et loings...

Contratenor  
Mes pas se - mez et loings a - - - léz, et

Tenor  
Mes pas se - mez et loings a - lez et

Bassus  
Mes pas se - mez et loings a - -

a - lez Par di - vers so - li - tai - res lieux, Sont de pen - sers en -

loings a - lez Par di - vers so - li - tai - res lieux, Sont de pen - sers en -

loings a - lez Par di - vers so - li - tai - res lieux, Sont de pen - sers en - tre - mel.

lez Par di - vers so - li - tai - res lieux, Sont de pen - sers en - tre - mel.



Example 6a  
De Castro, *Je l'ayme bien*

Je l'ay - me bien, je l'ay - me bien et l'ay - me -  
 Je l'ay - me bien, je l'ay - me bien je  
 Je l'ay - me bien, je l'ay - me bien, et l'ay - me -  
 ray, je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, je l'ay - me bien et l'ay - me -  
 l'ay - me bien et l'ay - me - ray, je l'ay - me bien et l'ay - me - ray,  
 ray, je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, et l'ay - me -  
 ray, et l'ay - me - ray, a ce pro - pos, a ce pro - pos suis et se - ray,  
 a ce pro - pos suis et se - ray, a ce pro - pos suis et se - ray, suis et se -  
 ray, a ce pro - pos suis et se - ray, a ce pro - pos, a

Example 6b  
Lasso, *Je l'ayme bien*

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

Je l'ay - me bien et l'ay - - - -  
Je l'ay - me bien et l'ay - - - me - ray, et l'ay - me -  
Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, Je l'ay - me  
Je l'ay - me bien et

5/

- - me - ray, ..... Je l'ay - me bien et l'ay - -  
ray, Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, Et l'ay - - - me -  
bien et l'ay - me - ray, Je l'ay - me bien et. l'ay - - - -  
l'ay - me - ray, Je l'ay - me bien et

10

- - me - ray, ..... Je l'ay - me bien et l'ay - - - - me -  
ray, Je l'ay - me bien ..... et l'ay - - - me - ray,  
- - me - ray, Je l'ay - me bien et l'ay - me - ray, et l'ay - - - me -  
l'ay - me - ray, Je l'ay - me bien et l'ay - me bien et l'ay - - me -

Example 7a  
De Castro, *Veux-tu*

Veux - tu ton mal, veux - tu ton mal et

Veux - tu ton mal, veux - tu ton mal et

Veux - tu ton mal, veux - tu ton mal

Example 7b  
Lasso, *Veux-tu*

Superius  
Veux tu ton mal, Veux tu ton mal et..... le mien se -

Contratenor  
Veux tu ton mal, *Veux tu ton mal* et le mien se - cou -

Tenor  
Veux tu ton mal, Veux tu ton mal et le mien se - cou - rir, et.....

Quinta pars  
Veux tu ton mal, *Veux*

Bassus  
Veux tu ton mal, *Veux tu ton mal, Veux tu ton*

Example 8a  
De Castro, *Bonjour mon coeur*

Musical score for three voices in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Bon - - - jour mon cœur, bon-jour ma dou-l-ce a-my - e." The score features a five-measure phrase with a fermata over the final measure, marked with a '5' above the staff.

Example 8b  
Lasso, *Bonjour mon coeur*

Four-part vocal setting for Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Bon jour mon coeur, Bon jour ma dou - ce vi - - e, Bon jour". The Superius part includes a five-measure phrase with a fermata and a sharp sign, marked with a '5' above the staff.

Example 9a  
De Castro, *Margot*

Mar - got la - bou - rés les vi - gnes, Mar - got la - bou - rés les vi - gnes bien - tost, vi -

Mar - got la - bou - rés les vi - gnes, Mar - got la - bou - rés les vi - gnes bien - tost, vi -

Mar - got la - bou - rés les vi - gnes bien - tost,

Example 9b  
Lasso, *Margot*

Superius  
Mar - - got la - bou - rez les vi - - gnes, vi - gne vi - gne

Contratenor  
Mar - - got la - bou - rez les vi - - gnes, vi - gne vi - gne

Tenor  
Mar - - got la - bou - rez les vi - - gnes, vi - gne vi - gne

Bassus  
Mar - - got la - bou - rez les vi - - gnes, vi - gne vi - gne

vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost:

vi - gno - let, Mar - got la - bou - rés les vi - gnes bien tost:

vi - gno - let, Mar - - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost: En re - ve - nant

vi - gno - let, Mar - got la - bou - rez les vi - gnes bien tost: En re -

Example 10a  
De Castro, *Fuyons tous*

Fuy- ons tous d'a- mour le jeu, fuy- ons tous d'a- mour le jeu, fuy- ons tous d'a- mour le jeu,  
Fuy- ons tous d'a- mour le jeu, fuy- ons tous d'a- mour, fuy- ons tous d'a- mour le jeu,  
Fuy- ons tous d'a- mour, fuy- ons

fuy - ons tous d'a- mour, fuy - ons tous d'a- mour, fuy - ons tous d'a- mour le jeu com -  
fuy - ons tous, fuy - ons tous d'a - mour, fuy - ons tous d'a - mour le jeu com -  
tous d'a- mour le jeu, fuy - ons tous d'a- mour, fuy - ons tous d'a - mour le jeu com -

Example 10b  
Lasso, *Fuyons tous*

Superius Fuyons tous d'amour le jeu, Fuyons tous d'amour le jeu comme le  
Contratenor Fuyons tous d'amour le jeu com - - - me le  
Tenor Fuyons tous d'amour le jeu, fuyons tous d'amour le jeu com - me le  
Bassus Fuyons tous d'amour le jeu com - - - me le

Example 11 a  
De Castro, *Le rossignol*

Le ros - si - gnol, le ros - si - gnol plai - sant et gra - ti - eux,  
 Le ros - si - gnol plai - sant et gra - ti - eux, le ros - si - gnol, le ros - si - gnol plai -  
 Le ros - si - gnol, le ros - si - gnol plai - sant et  
 et gra - ti - eux ha - bi - ter veut, ha - bi - ter veut, ha - bi - ter veut tou - jours au  
 sant et gra - ti - eux ha - bi - ter veut, ha - bi - ter veut, ha - bi - ter veut tou - jours au  
 gra - ti - eux ha - bi - ter veut, ha - bi - ter veut tou - jours au  
 vert bo - ca - ge, aux chams vol - ler, aux chams vol - ler, aux chams vol - ler et par tous  
 vert bo - ca - ge, aux chams vol - ler et par tous au - tres lieux, aux chams vol - ler, aux  
 vert bo - ca - ge, aux chams vol - ler, aux chams vol - ler  
 au - tres lieux, au - tres lieux, sa li - ber - té, sa li - ber - té, sa li - ber -  
 chams vol - ler et par tous au - tres lieux, sa li - ber - té, sa li - ber - té, sa li - ber - té ay -  
 et par tous au - tres lieux, sa li - ber - té, sa li - ber - té ay -

15

té ay - mant mieux que sa ca - ge. Mais le mien cœur, mais le mien cœur, mais

15

- mant mieux que sa ca - ge. Mais le mien cœur, le mien cœur, mais le mien

15

mant mieux que sa ca - ge. Mais le mien cœur

le mien cœur qui de - - - - - meu - re en ho - ta - ge sous

cœur qui de - - - - - meu - re en ho - ta - - - - - ge sous

qui de - - - - - meu - re en ho - ta - - - - - ge sous

20

tris - - - - - te deuil qui le tient, qui le tient en ses lacz, du ros - si -

20

tris - - - - - te deuil qui le tient, qui le tient en ses lacz, du ros - si -

20

tris - - - - - te deuil qui le tient en ses lacz, du

25

gnol, du ros - si - gnol, du ros - si - gnol ne cher - che l'a - van - ta - ge ny

25

gnol, du ros - si - gnol, du ros - si - gnol ne cher - che l'a - van - ta - ge ny

25

ros - si - gnol, du ros - si - gnol ne cher - che l'a - van - ta - ge

de son chant, ny de son chant re - ce - voir le sou - las, ny de son  
 de son chant re - ce - voir le sou - las, ny de son chant re - ce - voir le sou - las, ny de son  
 Ny de son chant re - ce - voir le sou - las, ny de son chant re -

chant re - ce - voir le sou - las, ny de son chant re - ce - voir le sou -  
 chant re - ce - voir le sou - las, ny de son chant re - ce - voir le sou -  
 ce - voir le sou - las, ny de son chant re - ce - voir le sou -

las.  
 las.  
 las.

Example 11b  
Lasso, *Le rossignol*

Superius  
Le Ros-si - gnol plai - sant et gra - ti - eux,

Contratenor  
Le Ros-si-gnol plai - sant et gra - ti - eux, Le Ros-si-gnol plai - sant et

Quinta pars  
Le Ros-si - gnol plai - sant et gra - ti -

Tenor  
Le Ros-si-gnol plai - sant et gra - ti - eux, Le

Bassus  
Le Ros - si -

5  
Le Ros-si - gnol ..... plai - sant et gra - - ti - eux, Ha - bi - ter veut, Ha -

gra - ti - eux, Le Ros - si - gnol plai - sant et gra - ti - eux Ha - bi - ter veut

eux, Le Ros - si - gnol plai - sant et ..... gra - ti - eux Ha - bi - ter veut Ha -

ros - si - gnol plai - sant et gra - ti - eux, plai - sant et gra - ti - eux, Ha - bi - ter veut

gnol plai - sant et gra - ti - eux, plai - sant et gra - ti - eux, Ha - bi - ter

10  
bi - ter veut tou - jours au verd bo - ca - - - ge, Aux chams vo -

tou - jours au verd bo - ca - - - ge, Aux chams vo - ler et

- bi - ter veut tou - jours au verd bo - ca - - - ge, au verd bo - ca - ge,

tou - jours au verd bo - ca - ge, au verd bo - ca - - - ge, tou - jours au verd bo - ca -

veut tou - jours au verd bo - ca - - - - ge,

Example 12a  
De Castro, *Elle s'en va*

The musical score consists of three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics are in French and are repeated across the staves. The first system starts at measure 15. The second system starts at measure 15. The third system starts at measure 20. The lyrics are: "ment im - pri - mé - - - e, qu'el - le y se - ra, qu'el - le y", "im - pri - mé - - - e, qu'el - le y se - ra, qu'el - le y se -", "im - pri - mé - - - e, qu'el - le y se - ra,", "se - ra, qu'el - le y se - ra, jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a", "ra, qu'el - le y se - ra jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a", "qu'el - le y se - ra, jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a", "ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re.", "ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re.", "ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re, jus - ques a ce qu'il meu - re.",

Example 12b  
Lasso, *Elle s'en va*

25

mé - e Qu'el.le y se - ra jus - ques à  
 im - pri - mé - e Qu'el.le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re, jus -  
 e Qu'el - le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re, jus -  
 e Qu'el - le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re,  
 Qu'el - le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re,

30

ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, Qu'el.le y se -  
 ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, Qu'el.le y se -  
 ques à ce qu'il meu - re, Quel - le y se - ra jus -  
 jus - ques à ce qu'il meu - re,  
 jus - ques à ce qu'il meu - re,

35

ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, jus -  
 ra jus - ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re,  
 ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re, jus - ques à ce qu'il meu - re,  
 Qu'el.le y se - ra, qu'el - le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re,  
 Qu'el - le y se - ra jus - ques à ce qu'il meu - re,

Example 13 a  
De Castro, *Ce faux amour*

to - ri - eux, Et rem - por - ter ce grand hon - neur sans bla -

to - ri - eux, Et rem - por - ter ce grand hon - neur sans bla -

to - ri - eux, Et rem - por - ter ce grand hon - neur sans bla -

me, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain -

me, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu

me, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu, d'a - voir vain - cu, d'a -

cu, d'a - voir vain - cu ce - luy qui vainc les dieux.

d'a - voir vain - cu ce - luy qui vainc les dieux.

voir vain - cu, ce - luy qui vainc les dieux.

Example 13b  
Lasso, *Ce faux amour*

bla - - me D'a - voir vain - cu ce - luy qui vainct les dieux, D'a -  
 bla - - me D'a - voir vaincu, *D'avoir vaincu* ce - luy qui vainct les dieux, Davoir vain -  
 - me D'a - voir vaincu, *D'avoir vaincu* ce - luy qui vainct les dieux, D'a -  
 bla - me D'avoir vain - cu, *d'avoir vaincu* ce - luy qui vainct les dieux, Davoir vain -

35)

voir vain - cu ce - luy qui vainct les dieux.  
 cu, *D'a voir vain - cu, D'a - voir vain - cu* ce - luy qui vainct les dieux.  
 voir vain - cu, *D'a - voir vain - cu d'a - voir vain - cu* ce - luy qui vainct les dieux.  
 cu, *D'a voir vain - cu D'a voir vain - cu* ce - luy qui vainct les dieux.

Example 14a  
De Castro, *Du corps absent*

4

et en tous lieux, et en tous lieux et en tous lieux com-me  
et en tous lieux, et en tous lieux com - me ton ser -  
et en tous lieux, et en tous lieux, com - me

5  
ton ser - fi - ra, com-me ton ser - fi - ra vi - vant d'es - poir, vi -  
fi - ra, com-me ton ser - fi - ra, com-me ton ser - fi - ra vi-vant, vi -  
ton ser - fi - ra, com-me ton ser - fi - ra, vi - vant

10  
vant d'es - poir se nour - ris-sant d'at -  
vant d'es - poir, se nour-ris-sant d'at -  
d'es - poir, se nour - ris - sant, se nou - ris

Example 14b  
Lasso, *Du corps absent*

ser - vi - ra Et en tous lieux com - me ton serf i - ra, com - me ton  
 te ser - vi - ra Et en tous lieux com - me ton serf i - ra, com - me ton  
 ser - vi - ra Et en tous lieux, Et en tous lieux com - me ton serf i - ra  
 ser - vi - ra Et en tous lieux, Et en tous lieux com - me ton serf i -

i - ra Vi - vant d'e - spoir, Vi - vant d'e - spoir se nou - ris -  
 serf i - ra Vi - vant d'e - spoir, Vi - vant d'e - spoir se nou - ris -  
 i - ra Vi - vant d'e - spoir, Vi - vant d'e - spoir se nou - ris -  
 ra Vi - vant d'e - spoir, Vi - vant d'e - spoir se nou - ris -

Example 15a  
De Castro, *Est-il possible*

Est - il pos - si - ble, est - il pos - si - ble, est - il pos - si - ble'a moy,  
 Est - il pos - si - ble'a moy pou - voir trou - ver, est - il pos - si - ble, est - il pos - si -  
 Est - il pos - si - ble'a moy, est - il pos - si - ble, est -

5  
 est - il pos - si - ble'a moy pou - voir trou - ver, au - cun moy -  
 5  
 ble, est - il pos - si - ble'a moy pou - voir trou - ver au - cun mo - yen pour a -  
 5  
 il pos - si - ble'a moy pou - voir trou - ver, au - cun mo - yen pour

10  
 en pour a - voir vo - tre gra - ce, au - cun moy - en pour a - voir vo - tre gra - ce, au -  
 10  
 voir vo - tre gra - - - ce, au - cun mo - yen pour a - voir vo - tre gra - ce,  
 10  
 a - voir vo - tre gra - - - ce, au - cun mo - yen, au -

15  
 cun mo - yen pour a - voir, pour a - voir vo - tre gra - ce, qu'en  
 15  
 au - cun mo - yen pour a - voir vo - tre gra - ce, qu'en  
 15  
 cun mo - yen, pour a - voir vo - tre gra - ce,

di - tes vous, en pour-roy je fi - ner, en pour - roy je fi - ner, di -  
 di - tes vous, en pour - roy je fi - - - - ner,  
 qu'en di - tes vous en pour - roy je fi - ner, di -

20 tes ou - y, di - tes ou - y, ou mon cœur se tres - pas -  
 20 di - tes ou - y, di - tes ou - y, ou mon cœur se tres - pas - -  
 8 tes ou - y, ou mon cœur se tres - pas - - se,

25 se, ou mon cœur se tres - pas - se, tres - pas - - - - se.  
 25 se, ou mon cœur se tres - pas - - - - - se.  
 25 ou mon cœur se tres - pas - - - - - se.

Example 15b  
Lasso, *Est-il possible*

Superius

Contratenor

Tenor

Quinta pars

Bassus

Est il possible à  
 Est il pos - sible à moy pou - voir trou -  
 Est il possible à moy pouvoir trou - ver, Est il pos - si - ble,  
 Est il pos - si - ble à moy pou -  
 Est il possible à moy pou - voir trou - ver, à moy pou - voir trou -

5

moy pouvoir trou - ver Au - cun moy - en pour  
 ver, Est il pos - sible à moy pouvoir trou - ver Au - cun moy -  
 Est il pos - si - ble à moy pouvoir trouver à moy pouvoir trou - ver Au - cun moy -  
 voir trou - ver, Est il pos - si - ble à moy pou - voir trou - ver, Au - cun moy - en pour  
 ver, Est il pos - sible à moy pouvoir trouver Au - cun moy - en pour

10

a - - - voir vo - stre gra - ce, pour a - voir vo - stre gra -  
 en pour a - voir vo - stre gra - ce, pour a - voir vo - stre gra -  
 en pour a - - - voir vo - stre gra - ce, pour a - - - voir vo - stre gra -  
 a - voir vostre gra - ce, pour a - - - voir vo - stre gra - ce?  
 a - - - voir vo - stre gra - ce?

15

ce? Qu'en dic-tes vous, en pourray- je fi-ner, en pourray- je fi-ner? Dite-tes ou -  
 ce? Qu'en dic-tes vous, en pourray- je fi-ner, en pourray- je fi-ner? Dite-tes ou -  
 ce? Qu'en dic-tes vous, qu'en dic-tes vous, en pour-rai- je fi-ner, en pourrai- je fi-ner? Dite-tes ou -  
 ..... Qu'en dic-tes vous, en pourrai- je fi-ner? Dites ou -  
 Qu'en dic-tes vous, en pourrai- je fi-ner? Dite-tes ou -

20

25

Dite-tes ou - y, dite-tes ou - y, ou mon coeur se tres-pas - se,  
 y, Dite-tes ou - y, ou mon coeur se tres-pas - se, ..... ou  
 y, Dite-tes ou - y, Dite-tes ou - y, ou mon ..... coeur se tres - pas-se, ou mon ..... coeur  
 y, Dite-tes ou - y, Dite-tes ou - y, ou mon ..... coeur se tres. pas - se, ou mon coeur  
 y, dite-tes ou - y, ou mon coeur

30

ou mon coeur se tres-pas-se, ou mon coeur se tres-pas - se.  
 mon coeur se tres pas - se, ou mon coeur se trespas - se, ou mon coeur se trespas - se.  
 se trespas-se, ou mon coeur se tres-pas-se, ou mon coeur se ..... trespas - se.  
 setrespas - se ou mon coeur se tres-pas-se, ou mon coeur se tres-pas - se.  
 se tres-pas - se, ou mon coeur se trespas - se.

Example 16a  
De Castro, *A ce matin*

A ce ma - tin ce se - roit bon - ne es - trei - ne, a ce ma - tin ce se - roit bon - ne es - trei - ne

A ce ma - tin ce se - roit bon - ne es - trei - ne, ce se - roit bon - ne es - trei - ne

A ce ma - tin ce se - roit bon - ne es - trei - ne, a ce ma - tin ce se - roit bon - ne es - trei - ne

Example 16b  
Lasso, *A ce matin*

Superius  
A ce ma - tin ce se - roit bon - ne e - strei - ne, De

Contratenor  
A ce matin ce se - roit bonne e - strei - ne, De

Tenor  
A ce matin ce se - roit bon - ne e - strei - ne,

Bassus  
A ce matin ce se - roit bonne e - strei - ne,

Example 17 a  
De Castro, *Las voulez-vous*

Las! vou - lez - vous qu'u - - - ne per - son - ne

Las! vou - - - lez - vous qu'u - ne per - son - ne

Las! vou - - - lez - vous qu'u - ne per - son - ne

chan - - - - - te à qui le cœur, à qui le

chan - te, qu'u - ne per - son - ne chan - te à qui le cœur, à qui le

chan - - - - - te à qui le cœur, à qui le

cœur ne fait que sous - pi - rer, sous - pi - rer, sous - pi - rer? Lais -

cœur, à qui le cœur ne fait que sous - pi - rer, sous - pi - rer, sous - pi - rer?

cœur ne fait que sous - pi - rer, sous - pi - rer, sous - pi - rer?

sés chan - - - - ter, lais - sés chan - - - - ter, lais -

Lais - sés chan - - - - ter, lais - sés chan - ter, lais - sés chan -

Lais - sés chan - - - - ter, lais - sés chan -

20

sés chan - ter, lais - sés chan - ter cel - luy qui se con -

20

ter, lais - sés chan - ter cel - luy qui se con - ten -

20

ter, lais - - sés chan - ter cel - luy qui se con -

25

ten - te et me lais - sés, et me lais - sés mon

25

te et me lais - sés, et me lais - sés, et me lais - sés mon seul mal en - du -

25

ten - te et me lais - sés, et me lais - sés mon seul mal en - du -

30

seul mal en - du - rer, et me lais - sés mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du -

30

rer, et me lais - sés, et me lais - sés mon seul mal en - du - rer, et me lais -

30

rer, mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du -

35

rer, mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du - rer,

35

sés mon seul mal en - du - rer, et me lais - sés mon seul mal en - du - rer, et me lais -

35

rer, mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du -

mon seul mal en - du - - - rer, en - du - rer.  
 sés mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du - rer, en - du - rer.  
 rer, mon seul mal en - du - rer, mon seul mal en - du - rer, en - du - rer.

Example 17b  
 Lasso, *Las voulez-vous*

Superius  
 Contratenor  
 Tenor  
 Bassus

Las ! vou - lez vous qu'u. ne per.son.ne chan - te, qu'u. ne per.son.ne  
 Las ! vou - lez vous qu'u. ne per.son.ne chan - te, qu'u. ne per.son.ne  
 Las ! vou - lez vous qu'u. ne per.son.ne chan - te, qu'u. ne per.son.ne

chante, qu'u. ne per.son.ne chan - te A qui le coeur,  
 chan - te, qu'une per - son.ne chan - te A qui le coeur,  
 chan - te, qu'u. ne per - son - ne chan - te A qui le  
 ne per.son.ne chan - te, qu'u. ne per.son.ne chan - te A qui le

A qui le coeur ne fait que sou - pi - rer?  
 A qui le coeur ne fait que sou - pi - rer, ne fait que  
 coeur, A qui le coeur ne fait que sou.pi - rer, ne fait que sou - pi -  
 coeur, A qui le coeur ne fait que sou.pi - rer, ne fait que sou - pi - rer?

Example 18a  
De Castro, *Ce faux amour*

21  
sis - ter il luy faut: Las! il me brul - le, ô que son feu est chault  
21  
sault, re - sis - ter il luy faut: Las! il me brul - le, ô que son  
21  
re - sis - ter il luy faut: las! il me brul - le, ô que son feu est

Example 18b  
Lasso, *Ce faux amour*

10  
me Sus à l'as - saut, Sus à l'assaut! re - si - ster il luy faut,  
- - me! Sus à l'as - saut, Sus à l'assaut! re - si - ster il luy faut,  
me! Sus à l'assaut, sus à l'assaut! re - si - ster il luy faut,  
lar - me Sus à l'as - saut, sus à l'assaut! re - si - ster il luy faut,  
15  
Las! il me bru - le, ô que son feu est chault! Au feu, Au feu, Au feu  
Las! il me bru - le, ô que son feu est chault! Au feu, Au feu, Au feu, se -  
Las! il me bru - le, ô que son feu est chault! Au feu, Au feu, Au feu, se -  
Las! il me bru - le, ô que son feu est chault! Au feu, Au feu, Au feu

Example 19  
 Lasso, *Le rossignol*  
 (De Castro cf. Example 11 a)

Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses

Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses

Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses

Sous tri - - - ste dueil

Sous tri - - - ste dueil qui le tient en ses

Example 20a  
 De Castro, *Du corps*

Du corps ab - sent le coeur, du corps

Du corps ab - sent le coeur, le coeur je te pr - sen - te,

Du corps ab - sent, du corps ab

Example 20b  
 Lasso, *Du corps*

Superius  
 Du corps ab - sent le coeur je te pre - sen - te, Qui

Contratenor  
 Du cors ab - sent le coeur je te pre - sen - te, Qui

Tenor  
 Du corps ab - sent le coeur je te pre - sen - te,

Bassus  
 Du cors ab - sent le coeur je te pre - sen - te, Qui



## A PERFORMANCE OF LASSO'S PENITENTIAL PSALMS ON MAUNDY THURSDAY 1580

by David Crook

Of all the compositions contained within Orlando di Lasso's vast and varied oeuvre, none has been the object of more intense study, engendered greater fascination, or attained a more privileged status than his settings of the seven Penitential Psalms<sup>1</sup>. During the nineteenth century a crescendo of praise for these pieces on the part of German and Austrian historians raised them from the dusty obscurity of the Bavarian Hofbibliothek to the pinnacle of musical *Denkmäler* where they, alongside Palestrina's Pope Marcellus Mass, were viewed as the greatest masterpieces of sixteenth-century music. Christian Schubart's *Aus der Geschichte der italienischen Musik bis auf Jomelli*, published in 1804, names only two compositions from the sixteenth century: Allegri's *Miserere*, which the author noted was sung in nearly all Catholic churches on Good Friday, and Lasso's Penitential Psalms. The Psalms, Schubart declared, „haben so viel Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks, daß ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen könnte. Die Meisterstücke dieses grossen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmal giebt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläst und die Partituren des grossen Künstlers studirt“.<sup>2</sup> In a review of the first modern edition of the Psalms, published in 1838, the *Allgemeine Musikalische Zeitung* proclaimed „dass diese Busspsalmen das gefeierteste Werk eines so gefeierten Komponisten sind, der neben Palestrina gesetzt wird und zu werden verdient, auch derselben Ehre, wie Palestrina gewürdigt wurde, Fürst der Tonkunst genannt zu werden. So wie Palestrina als Oberhaupt der italienischen Schule glänzte, eben so muss Orlandus als Oberhaupt der damaligen teutschen Schule anerkannt werden“.<sup>3</sup>

This view of the Penitential Psalms as a creation capable of elevating Lasso to the same level as his great Roman contemporary was adopted and expanded by August Wilhelm Ambros in the third volume of his *Geschichte der Musik*. Whereas his uncle, Raphael Georg Kiesewetter, had given Lasso only brief mention in a chapter entitled „Epoche Palestrina“, Ambros presented Lasso and Palestrina in separate volumes and as representatives of two separate traditions: Lasso the last of the great Netherlanders; Palestrina the eponym of the „Zeit des Palestrinastils, der italienischen Musik große Periode“.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> In 1838, S. W. Dehn published the first complete modern edition of the Psalms. Since that time four additional complete editions have been prepared by Hermann Bäuerle (1905), Annie Bank (n.d.), Charlotte Smith (1983), and Peter Bergquist (1990). A projected complete edition by Stefan Schulze remains incomplete; a definitive critical edition of the Psalms by Horst Leuchtmann for the *Sämtliche Werke, Neue Reihe* is forthcoming [in the meantime appeared, the editor]. James Erb, *Orlando di Lasso; A Guide to Research*, New York 1990, lists three complete recordings of the Penitential Psalms and numerous recordings of individual members of the set.

<sup>2</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Aus der Geschichte der italienischen Musik bis auf Jomelli*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (11 January 1804), column 236; *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806, reprint Hildesheim 1969, p. 41. The 1804 article is an excerpt extracted from the *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, which although first published in 1806 was written by Schubart in 1784–85, during his imprisonment at the fortress Hohenasperg. David Ossenkop, Schubart, *Christian Friedrich Daniel*, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, London 1980, p. 750.

<sup>3</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung* 40 (23 May 1838), column 333.

<sup>4</sup> Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der Europäisch-Abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik*, 2nd ed., Leipzig 1846, p. 71; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, vols. 3–4, Leipzig 1891 and 1909, reprint Hildesheim 1968.

Ambros chafed especially at what he saw as the nationalistic chauvinism of Giuseppe Baini and Charles Burney. In his 1828 Palestrina biography, Baini had dismissed Lasso as a „fiamingo di nascita, fiamingo di stile, sterile di bei concetti, privo di anima e di fuoco, e che con alcune messe e mottetti ad 8. voci di stil piano si usurpò l'eccesivo elogio: *Lassum qui recreat orbem*“.<sup>5</sup> For Charles Burney, the sacred music of Lasso and Rore, because they had „spent the chief part of their time in the courts of princes“, lacked the „natural and characteristic gravity“ of Palestrina's church music. According to Burney, „by striving to be grave and solemn [Lasso and Rore] only become heavy and dull; and what is unaffected dignity in the Roman, is little better than the strut of a dwarf upon stilts in the Netherlands“.<sup>6</sup>

In the counteroffensive that Ambros directed at Baini and Burney, the seven Penitential Psalms provided the *coup de grâce*. Here was „eines jener Musikwerke, welche zu jenen grössten Denkmalen der Kunst gehören, an denen der Zeitenstrom, der das Geringere bringt und wegspült, machtlos vorüberrollt. Wird von Meisterwerken der Musik aus dem 16. Jahrhunderte gesprochen, so denkt wohl jeder zunächst an diese Psalmen und an Palestrina's *Missa Papae Marcelli*“.<sup>7</sup>

It is clear from his discussion that Ambros's appreciation of Lasso's Psalms derived not only from the music itself but also from the fact that they survive in what may be the most deluxe music manuscript of all time, Bavarian State Library, Mus. Ms. A. Indeed some discussions of these pieces – both before and after Ambros – have consisted of little more than a description of the two main volumes of the manuscript, which were lavishly illuminated by the court painter Hans Mielich, and the two accompanying volumes, which contain commentary on the texts and illuminations by the court humanist Samuel Quicquelberg.

Quicquelberg called these pieces *musica reservata*, referring apparently to a style of music marked by exquisite text setting and reserved for a small circle of connoisseurs. According to Quicquelberg, Lasso had composed the Psalms at the command of his employer, Duke Albrecht V.<sup>8</sup> And not until 1584, five years after Albrecht's death, did these pieces appear in print for the first time. In his dedicatory preface to the 1584 edition, Lasso stressed that he had composed the Psalms approximately 25 years earlier and that Albrecht had reserved them for his private use.<sup>9</sup>

A letter recently discovered by Ignace Bossuyt shows how intently Albrecht sought to retain the Psalms as his private property.<sup>10</sup> In this letter, dated 23 August 1563, the Augsburg banker Johann Jakob Fugger writes to Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle

<sup>5</sup> Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. 2, Rome 1828, reprint Hildesheim 1966, p. 432.

<sup>6</sup> Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 3, London 1789, pp. 314–15.

<sup>7</sup> Ambros, vol. 3, p. 362.

<sup>8</sup> „Mandavit itaque princeps illustrissimus excellentissimo illi suo Orlando de Lassus musico, quo praestantiorum suaviorem nullum nostra saecula tulere, hos psalmos quinque potissimum vocibus componendos“. Munich, Bavarian State Library, Mus. Ms. AI–E, fol. iiii verso; cited by Peter Bergquist in his preface to Orlando di Lasso, *The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caelis*, Madison 1990 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 86–87), p. xix, note 9.

<sup>9</sup> „Anni sunt, plus minus, viginti quinque, cum septem Psalmos Poenitentiales Musicis modus reddidi, qui a Serenissimo Auo tuo, Duce ALBERTO, faelicissimae memoriae, in privatum usum ita fuerunt hactenus asservati, ut in aliorum manus exire non potuerint“. A facsimile of Lasso's dedication appears in Horst Leuchtmann and Hartmut Schaefer, *Orlando di Lasso, Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994, p. 46.

<sup>10</sup> Ignace Bossuyt, *The Copyist Jan Pollet and the Theft in 1563 of Orlandus Lassus' „Secret“ Penitential Psalms*, in: *From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders*, ed. Albert Clement and Eric Jas, Amsterdam 1994, S. 261–67. I thank Professor Bossuyt for providing me with a copy of this article prior to its publication.

in Brussels, on behalf of Duke Albrecht. The letter concerns Jan Pollet, the music copyist of some of the Bavarian court's most lavish manuscripts, including the manuscript containing the Penitential Psalms (Mus. Ms. A). Pollet had smuggled a copy of the Psalms out of Munich and apparently fled to the Netherlands. Fugger conveys the duke's urgent request that Granvelle punish Pollet and take the Psalms from him. What punishment Pollet suffered for his malfeasance is unknown, but he must have complied satisfactorily with the duke's request, for he soon returned to Munich where he continued to serve as copyist until 1570.<sup>11</sup> To what extent Lasso was involved in this affair remains unclear, although other evidence presented by Bossuyt suggests that the composer was himself unhappy with the restrictions Albrecht placed on these and other compositions.<sup>12</sup> Nevertheless, the duke appears during his lifetime to have succeeded in keeping the Penitential Psalms „in privatum usum“.

An account of a performance of the Psalms, which has heretofore escaped the notice of music historians, shows how rapidly the situation changed following Albrecht's death in October 1579. This account, which appears in Maximilian Vincenz Sattler's *Geschichte der Marianischen Congregationen in Bayern*, published in Munich in 1864, presents Lasso's Psalms as an integral part of Lenten observances in 1580, during which the Jesuits made a great impression on the duke and duchess, the members of the court, and the citizens of Munich. At the request of Duke Wilhelm, who had just acceded to the ducal throne the previous October, the Jesuit Provincial, Paul Hoffäus, delivered a series of sermons, in which he condemned the practice of usury and reminded his listeners of their responsibility to pay taxes. According to Sattler, Hoffäus left his audience alienated and embittered, whereupon his colleague Ferdinand Alber, rector of the Jesuit college in Munich and prefect of the local Marian congregation, began his own cycle of sermons on the same subjects in the great hall of the college. Where Hoffäus had failed, Alber now succeeded to such a degree that he became, in Sattler's words, „the most celebrated personality at court“. And as a result of his new popularity, Alber was able to gain royal support for a kind of public spectacle that the Jesuits had for some time employed elsewhere.

The organizations sponsoring this spectacle were the Marian congregations of Munich, Ingolstadt, and Dillingen. They, like the other Marian congregations or sodalities that the Jesuits cultivated throughout Europe, had as their principal goal the promotion of devotional activities and works of mercy. Wilhelm and his father Albrecht had joined the Munich congregation two years earlier in 1578.

The congregations' 1580 Holy Week observances began on Maundy Thursday when Wilhelm, before the entire royal household and with the assistance of the court's clergy and Munich's parish clergy, washed the feet of twelve poor men dressed as apostles, who thereupon received gifts and dined at court. Twelve poor virgins „of unblemished reputation“ received the same treatment from the Duchess Renata.

It was also on Maundy Thursday that Lasso and the Hofkapelle performed the Penitential Psalms in a hall of the Jesuit college specially prepared to inspire devotion in those present. According to Sattler,

<sup>11</sup> Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell, and Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften, 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, Munich 1989 (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* 5/1), pp. 37\*, 39\*.

<sup>12</sup> See also Ignace Bossuyt, *Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine „Cosa non riuscita“?*, in: *Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag*, ed. Stephan Hörner and Bernhold Schmid, Tutzing 1993, pp. 60–61; and Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso, Sein Leben*, Wiesbaden 1976, pp. 133–34.

Der Congregationssaal im Gymnasialgebäude war an diesem Tage durchweg mit schwarzen Tüchern behangen, sämtliche Fenster waren gegen das Eindringen des Tageslichtes verwahrt und nur einige wenige Lichter verbreiteten ihren Schein. Vorne am Altare war Christus am Oelberge abgebildet in eben dem Momente, wo ihm der Engel den Leidenskelch darbietet. Abends um 5 Uhr wurden daselbst von der herzoglichen Hofkapelle die vom Kapellmeister Orlando von Lasso in Musik gesetzten Bußpsalmen aufgeführt, wornach der Präses der Congregation, Ferdinand Alber, die religiöse Feier mit einer Predigt beschloß.

Am Charfreitage war derselbe Saal durch brennende Wachskerzen, die rings auf Wandleuchtern in großer Zahl angebracht waren, hell beleuchtet, im Schimmer des Lichtes war Jesus im Grabe liegend zu sehen, und oberhalb des Grabes stand das „Allerheiligste“ von Engelstatuen umgeben zur Anbetung ausgesetzt. Zu verschiedenen Stunden ertönte hier Trauermusik, nach deren Beendigung Paul Hoffäus und Ferdinand Alber abwechselnd das Volk durch gediegene Predigten, welche das bittere Leiden und Sterben Christi zum Gegenstande hatten, erbauten. Alle Sodalen, selbst der Herzog und die Herzogin, erschienen an diesem Tage in Trauerkleidern, die Glocken schwiegen, kein Wagen bewegte sich durch die Straßen, eine dumpfe Stille herrschte in der ganzen Stadt und deren Umgebung. Eine Prozession, welche von dem Herzoge, seiner Gemahlin und dem ganzen Hofstaate begleitet wurde, zog in andächtiger Stimmung durch die Straßen und besuchte in den Kirchen die aufgerichteten heil. Gräber.<sup>13</sup>

In addition to providing one of the most evocative descriptions we have of the contexts within which Lasso performed his music, this account reveals the Penitential Psalms functioning in a way that contrasts markedly with our previous knowledge of their use. The Maundy Thursday performance presents the Psalms not as the private devotional music of Albrecht V, but as part of a public spectacle in which church and court joined forces. What Samuel Quicquelberg had described as *musica reservata* in the late 1560s now functioned as an instrument of public display and persuasion for an increasingly self-conscious and self-confident Catholic State of Bavaria.

Perhaps this new role for the Penitential Psalms also helps to explain their first publication in 1584, approximately 25 years after their composition. Albrecht had, of course, retained the Psalms for his personal use during his lifetime. But his death in 1579 did not in itself guarantee their publication in the early 1580s. Lasso's *Prophetiae Sibyllarum*, another composition that Albrecht had apparently kept from publication, did not appear in print shortly after the duke's death. Indeed, it was not until 1600 – six years after Lasso's own death – that his son Rudolph finally succeeded in bringing out the first edition of the *Prophetiae*. The success of Lasso's performance of the Penitential Psalms on Maundy Thursday in 1580 – especially if it led to repeat performances in subsequent years – provides a reasonable rationale for their publication in 1584.

---

<sup>13</sup> Maximilian Vincenz Sattler, *Geschichte der Marianischen Congregationen in Bayern*, Munich 1864, pp. 41–42. Sattler's description of the preparation of the room bears a striking resemblance to Haydn's description of the church at Cádiz during the *tres horas* service on Good Friday, for which he composed *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. According to his preface to the edition of 1801, „Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik“. Cited by Theodor Göllner, „Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn, Munich 1986 (= *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge*, Heft 93), p. 38, note 64. I am grateful to Professor Göllner for bringing this parallel to my attention.

To what extent the 1580 performance began a tradition of performing Lasso's Penitential Psalms during Holy Week remains unclear. I know of no further documented performances of them in Munich in the 1580s, but a manuscript set of rules and regulations prepared for Munich's Jesuit College in 1591–92 provides evidence of their continued importance at that institution. The rules were drawn up by Ferdinand Alber, the same man who had preached so effectively in 1580. In a section of the manuscript devoted to the proper role of music in student life, Alber provides lists of both prohibited and approved musical compositions. And right at the top of the list of *Cantiones Probatae* are the Penitential Psalms of Lasso.<sup>14</sup> We also know that the custom of performing the Psalms before a representation of the sepulchre of Christ during Holy Week was adopted at Hechingen following the appointment there of Lasso's student Leonhard Lechner as Kapellmeister at the beginning of 1584. At the end of March of that year Count Eitelriedrich IV of Hohenzollern-Hechingen wrote to Lasso thanking him for sending the „septem psalmos poenitentiales“, which the count's musicians had sung publicly „ante sepulchrum“ in the collegiate church on Good Friday.<sup>15</sup>

Lasso's performance of the Penitential Psalms during the Marian Congregation's Holy Week observances in 1580 may also help to explain his dedication of the first edition to Philipp Wilhelm, the fifth son of Wilhelm V, who in 1584 was only seven years old. Horst Leuchtman has drawn attention to this dedication of the Penitential Psalms to a seven-year-old and wondered if we should interpret it as a sign of the Psalms' extreme devaluation already ten years prior to Lasso's death.<sup>16</sup> But if Lasso dedicated the Psalms to a child, he nonetheless dedicated them to a very important child. As Leuchtman himself pointed out, Philipp was since 1579 postulant to the bishopric of Regensburg and since 1583 administrator of the cathedral chapter of Cologne. More importantly, the year of Lasso's dedication was also the year in which Philipp became a member of Munich's Marian congregation. Philipp's older brother Maximilian, the heir to the ducal throne, was also named general prefect of all the Marian sodalities in Germany in 1584, and the following year, Philipp – at the age of eight – became prefect of the Munich congregation. Viewed in this context, Lasso's dedication seems a particularly apt acknowledgement of the important role the Wittelsbachs and Jesuits anticipated for both Philipp and the Marian congregations.

Sattler's 1864 account of the 1580 Maundy Thursday performance may also have played an important role in the revival of the Penitential Psalms. By the end of the nineteenth century they were once again being performed every year during Holy Week in a darkened St. Michaelskirche. Carl Orff, in his *Erinnerung*, recalled attending such performances with his grandfather around the turn of the century.<sup>17</sup>

But if Sattler's account sheds new light on the function, publication, and dedication of the Penitential Psalms in the sixteenth century and their revival in the nineteenth, it also raises a new and thorny question of its own: namely, how did he, writing in 1864, know of Lasso's

<sup>14</sup> The manuscript in question is now preserved in the Bavarian State Library as Clm 9237. I reported on the portions of the manuscript dealing with music in a paper read in November 1993 at the fifty-ninth annual meeting of the American Musicological Society in Montréal, Québec. An expanded version of that paper, provisionally titled *An Instance of Post-Tridentine Music Censorship*, is forthcoming.

<sup>15</sup> Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollenhöfen der Renaissance*, Kassel 1962, p. 333. I am indebted to Franz Körndle for bringing this reference to my attention.

<sup>16</sup> Leuchtman, *Orlando di Lasso, Sein Leben*, p. 131.

<sup>17</sup> “Unvergeßlich, wenn ich mit ihm alljährlich an den Kartagen in der verdunkelten Michaelskirche die Bußpsalmen von Orlandus Lassus hören durfte . . .” Carl Orff, *Erinnerung*, in: *Carl Orff und sein Werk, Dokumentation 1*, Tutzing 1975, p. 10. Orff was born in 1895, and his grandfather, Carl von Orff, died in 1905. I thank Bernd Edelmann for bringing this passage to my attention.

1580 performance? Sattler provides no documentation whatever, but his principal, if not exclusive, source of information must have been Felix Joseph Lipowsky's *Geschichte der Jesuiten in Bayern*, published in Munich in 1816. Indeed, a comparison of Lipowsky's description of the events on Maundy Thursday and Good Friday 1580, reproduced in Appendix 1, with the relevant passages from Sattler, given above, shows that much of Sattler's account derives almost verbatim from Lipowsky's earlier account.

For his account of the Maundy Thursday observances Lipowsky also provides no documentation. For the description of events on Good Friday that follows, however, he cites four pages from the early seventeenth-century *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae superiores* by Ignatius Agricola. None of these passages refers to Lasso or the Penitential Psalms, although one of them does describe a Good Friday observance similar to the one related by Lipowsky and Sattler.<sup>18</sup> Significantly, that passage, which appears in full in Appendix 2, describes events that occurred in 1577, three years prior to the date given by Lipowsky and Sattler. Agricola reports that Paul Hoffäus preached during Lent in 1577 at Duke Albrecht's request and that especially during Holy Week he perorated on the sufferings of Christ with a most feeble inspiration. Thus, in order to provide a more effective means of inspiration he had a model of the sepulchre of Christ erected in the Great Hall of the Gymnasium on Good Friday. Bolted doors and somber draperies on the walls created an atmosphere of darkness that was relieved only by the flickering of wax torches. Sorrowful silence reigned except when a lamentation sounded from time to time, mournful with musical strains. According to Agricola, these things struck those approaching the sepulchre with holy awe and inspired in them pity and other pious feelings.

A series of diary entries reproduced in Appendix 3 corroborates and expands the account given by Agricola. Like Agricola, the anonymous diarist reports that Hoffäus preached during Lent at the duke's request and describes the construction of the holy sepulchre, a „coenotaphium magnificum“. In addition, he informs us that eight boys dressed as angels sat around the sepulchre and provided a „concentus suavissimus et harmonia mirabilis“. Entries for 1578 and 1580 confirm that the practice of constructing the sepulchre on Good Friday continued in subsequent years.<sup>19</sup>

But here, once again, we find nothing about Lasso or the Penitential Psalms. Indeed, nowhere in these diaries or Agricola's *Historia* have I been able to find mention of a performance of Lasso's Penitential Psalms.<sup>20</sup> Lipowsky must have had some other source of information besides the passages in Agricola he cited, and since his general procedure seems

<sup>18</sup> Ignatius Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae superiores*, vol. 1, Augsburg 1727, pp. 118, 180, 231; vol. 2, Augsburg 1729, p. 54. The four passages pertain to four different years: 1569, 1577, 1580, and 1593, respectively. The description of the Good Friday observance (in 1577) appears in volume 1 on page 180. I am grateful to Daniel Mortensen, who helped me translate these passages.

<sup>19</sup> Bavarian State Library, Dellingiana 35. The manuscript records activities at the Jesuit colleges in both Munich and Ingolstadt. I have been unable to determine whether the entries for the Munich college date from the same period as the events they describe. According to Wolfgang Bauer, *Aus dem Diarium gymnasii S. J. Monacensis*, Munich 1878, p. 1, „Ist dieses Manuskript auch (teilweise wenigstens) aus späterer Zeit von verschiedenen Händen geschrieben, so scheint es doch ein Auszug oder eine Kopie von alten Aufzeichnungen zu sein. . . . Der auf Ingolstadt bezügliche Fascikel citiert als Quelle die Hist. collegii Ingolstadiensis (jetzt in der Ordinariatsbibliothek zu Eichstätt, jedoch nur Bd. I, ein handschriftl. Foliant) und anfangs auch Rottmar, Annal. Acad. Ingolst., der mehrfach berichtet wird. Später wird wortgetreu aus jener Historia excerptiert. In ähnlicher Weise dürfte auch das auf München bezügliche Manuskript einer Hist. coll. Monac. entnommen sein“.

<sup>20</sup> Agricola (vol. 1, p. 184) does mention Lasso – but not the Psalms – in his description of the Marian congregations' funeral for Count Bartholo Portia in 1578: „Sacro funebri congregati adstitare Sodales, moestum accinuere ex Principis Aula Musici, ipseque Orlandus Lassus Musices Rector, atque hujus artis ea tempestate inter choragos facile princeps“.

to have been to cite only published materials, his account probably derives from unpublished archival materials that I have been unable to locate.

Nevertheless, if we can trace Lasso's Maundy Thursday performance back no farther than Lipowsky's 1816 publication, we should perhaps pause to ask ourselves if the performance might in fact be the creation of Lipowsky himself. Is it possible that Lipowsky's account represents nothing more than a creative interpolation that says more about music history in the Age of Beethoven than it does about Lasso and the Penitential Psalms in 1580? The fairly substantial entry on Lasso in Lipowsky's *Baierisches Musik-Lexikon*, which he published in 1811, five years prior to the appearance of his account of the Maundy Thursday performance, shows that he was already at that time acquainted with the Penitential Psalms and Mus. Ms. A. Perhaps aware of the long-standing association of the Penitential Psalms with the Lenten season, Lipowsky simply assumed that Lasso's settings played a role in the observances described by Agricola.

Several aspects of Lipowsky's account, however, leave me uncomfortable with such an explanation. Lipowsky assigns Lasso's performance of the Penitential Psalms to Maundy Thursday 1580 whereas Agricola describes Good Friday in 1577. If Lipowsky had simply been trying to fit Lasso's Psalms into Agricola's account he presumably would have placed them on the same feast and in the same year. In addition, the very specificity of Lipowsky's account suggests that we should take it seriously. A nineteenth-century historian's undocumented claim that Lasso performed the Penitential Psalms during Lent could easily be discounted as a creative extrapolation of the facts available to him. But Lipowsky's assertion that Lasso performed the Psalms in the *Kongregations-Saal* of the Jesuit *Gymnasium* at five o'clock in the evening on Maundy Thursday in 1580 seems too laden with unnecessary specifics to be dismissed as such.

On the basis of the information I have presented here we cannot say definitively whether Lasso and the Hofkapelle performed the Penitential Psalms as part of the Marian congregations' Maundy Thursday observances or whether I have simply added another page to the colorful *Rezeptionsgeschichte* of these famous pieces. But in either case, Lipowsky's report points to an area deserving further study. If we wish to reconstruct the cultural milieu of Lasso's music we must not neglect what was arguably the most vital and progressive force in Munich during the second half of the sixteenth century. Serious study of the activities and institutions of the Jesuits will contribute, I suspect, not only to our appreciation of the Penitential Psalms but to our understanding of other aspects of Lasso's life and works as well.

#### APPENDIX 1

Felix Joseph Lipowsky, *Geschichte der Jesuiten in Baiern*, vol. 1, Munich 1816, pp. 199–200.

#### § 140

. . . Den Anfang hiemit machten die marianische Kongregationen zu München, Ingolstadt, Innsbruck und Dillingen in der Charwoche des Jahres 1580.

Am grünen Donnerstage hielt Herzog Wilhelm V. in Person unter Assistenz der zwei Stadtpfarrer von München, des Hofpredigers und des Hofklerus im Angesichte des versammelten Hofstaates die Fußwaschung. Zwölf armen Männern, als Aposteln gekleidet, wurden, nach einer ehevor gehaltenen Predigt, die Füße gewaschen, dann dieselben bei Hofe

ausgespeiset und beschenkt. Das nämliche geschah zwölf armen, unbescholtenen, gut gesitteten Jungfrauen von der Herzogin Renata.

Der Kongregations-Saal im Gymnasial-Gebäude war düster mit schwarzen Tüchern behangen, und dergestalt beleuchtet, daß ein heiliges Dunkel herrschte. Vorne am Altare war Christus am Oelberge abgebildet, in eben dem Momente, wo ihm der Engel den Leidenskelch zu trinken darbietet. Abends um 5 Uhr wurden daselbst von der herzoglichen Hofkapelle die vom Kapellmeister Orlando von Lasso in Musik gesetzten Bußpsalmen aufgeführt, wornach der Jesuit Ferdinand Alber die religiöse Feier mit einer Predigt beschloß.

#### § 141

Aber am Charfreitage selbst war alles ganz anders im Saale gestaltet. Derselbe blieb zwar mit schwarzen Tapetten behangen, allein an denselben waren Wand-Leuchter mit brennenden Wachskerzen angebracht. Hier lag Jesus im Grabe, und ober ihm war das Allerheiligste in Wolken, und mit anbethenden Engeln umgeben, ausgesetzt, auch standen in den Umgebungen die Leiden des Welterlösers vorstellende Bilder. Abwechslend ertönten hier Trauer-Musiken, und abwechslend hielten Paul Hoffäus und Ferdinand Alber geistliche Anreden zum fromm versammelten Volke.

Alle Sodalen, und selbst der Herzog und die Herzogin erschienen an diesem Tage in Trauerkleidern; die Glocken schwiegen, alles gieng zu Fuß, kein Wagen rasselte auf den Strassen, und so herrschte eine dumpfe Stille in der Stadt und derselben Umgebung. Eine Prozession, vom Herzoge, der Herzogin, der fürstlichen Familie, und dem Hofstaate begleitet, zog im stummen Schmerz andächtig durch die Gassen und besuchte in den Kirchen die heiligen Gräber, und Büßer, die ihren Rücken geiselten oder Kreutze schleppten, schlossen sich an den heiligen Umgang. Sehr wurde das Volk erbauet, oft dessen Herzen zerknirschet.

#### APPENDIX 2

Ignatius Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae superiores*, vol. 1, Augsburg 1727, p. 180.

255. *Hoffaeus concionatur ad aulam in Quadragesima.*

Cum enim rogatu Principis Paulus Hoffaeus, etsi Provinciae Praepositus, rursus per verni jejunii dies in aula concionatus ultima praecipue hebdomada de Servatoris nostri cruciatibus enerrimo animorum motu perorasset, ut eundem ardentius inflammaret, in perampla Gymnasii Exedra Christi sepulti memoriae lugubre monumentum erexit.

256. *In Parasceve sepulchrum Christi erectum in aula Gymnasii.*

Novum prope illis aetatibus inventum, in Monacensibus certe templis ad id usque temporis inusitatum, salubre tamen. Accitae observatis valvis tenebrae, pullati nigris tapetibus ipsi parietes, interlucientia funalia, ut adjuncta sepulchro cerni possent picturarum mysteria, triste silentium, nisi, cum per intervalla moestus cum modulis musicis lessus intersonaret, sacrum mox horrorem subeuntibus incusserunt, simulque animum ad commiserationem erga mortuam mundi vitam, & alios, qui commiserationi huic comites solent, pios affectus excitarunt.

## APPENDIX 3

Munich, Bavarian State Library, Ms. Dellingiana 35.

Annus 1577

[fol. 47] R[everendissimus] P[ater] Paulus Hoffaeus, Provincialis, a Sereniss[imo] *Alberto* etiam hoc anno *rogatus* fuit ut iterum per Sacram Quadragesimam Monachii in Aula conciones haberet. Sereniss[imus] *Guilielmus* et *Renata* perquam familiariter cum Nostris [fol. 47v] de conscientiae rebus, *aliisque negotiis* egerunt. In Aula Gymnasii hebdomada sacra exstructo *Coenotaphium* magnificentum, quod et civium et Nobilium et Principum animos, ut libenter et frequenter eo concurrerent, multumque precarentur, haud parum excitavit ac impulit placebat enim octo Angelorum concentus suavissimus et Harmonia mirabilis, et locus ipse ad piam tristitiam compositus esse vivebatur.

Annus 1578

[fol. 48v] In Aula gymnasii rursus hoc anno repraesentatum *sepulchrum Christi*, quod magnifice ac eleganter instructum et ornatum permulti Monachienses etiam viri Nobiles ipsique Principes cupide inviserunt. Duravit concursatio a prima luce usque ad vesperam hominum religionis gratia eo confluentium multumque delectabat octo puerorum, qui circa sepulchrum sedebant habitu angeloru[m] amicti, suavis harmonia. Adiunctus praeterea Dialogus cum primis in rem praesentem faciebat, ac plerosque spectantes ad lachrymas excitabat. Ad fuit tunc etiam Ser[enissimus] Princeps *Albertus*, et quas antea non conspexerat Scholae classes omnes invisit, et partim huius absolutae fabricae decorem et amplitudinem partim oratiunculam, quae pro Scholis exstructis egit ipsi gratias partim Nostrorum conatus et studia sibi cum primis probari declaravit.

Annus 1580

[fol. 50v] In Septimana Sancta erectum in Aula Scholarum *Cenotaphium* quod magna pietate cives inviserunt.



## UMSETZUNG VON TEXTAUSDEUTENDEN FIGUREN IN DEN PARODIE-KOMPOSITIONEN ORLANDO DI LASSOS

von James Erb

In den zahlreichen Studien zur Textausdeutung und zur Parodietechnik in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts scheint der Spezialfall einer Beziehung zwischen einer musikalischen Textausdeutung im Modell einerseits und deren Anwendung an einer ebenfalls textausdeutenden Stelle in der Parodie andererseits noch wenig beachtet worden zu sein. Meines Wissens steht eine eingehende systematische Untersuchung dieser Erscheinung in den Parodiemessen und – *magnificat* Orlando di Lassos noch aus.

Hier steht die Beschreibung einer Reihe von Beispielen im Mittelpunkt, in welchen Orlando di Lasso gewisse textausdeutende Wendungen aus der Vorlage in eine Parodie übernimmt und dort ebenfalls zur Textausdeutung nutzt, sie also sozusagen „umsetzt“. *Wie* die übernommenen Wendungen in der Parodie zur Auswertung kommen – das heißt: die Art ihrer jeweiligen Verarbeitung, sowie auch ihr Ausmaß – ist im gegenwärtigen Rahmen weniger interessant, als die einfache Feststellung, daß diese sogenannten Umsetzungen stattgefunden *haben*. So liegt hiermit nicht ein Anfang zu einer systematischen Studie vor, der Beitrag versteht sich lediglich als Aufruf dazu.

Zwei Wesensmerkmale der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, nämlich Textausdeutung und Parodie, fanden nirgends breitere Anwendung als in den Werken Lassos. Es ist noch nicht mit Sicherheit zu sagen, in wievielen seiner Parodiekompositionen textausdeutende Beziehungen zu den jeweiligen Vorlagen nachweisbar sind. Ob im jeweiligen Fall eine umgesetzte Textausdeutung vorliegt oder nicht, läßt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen; jedenfalls hat man sich zu hüten, überall umgesetzte Textausdeutungen sehen zu wollen.<sup>1</sup> Aufgabe des vorliegenden Versuches ist es, Beispiele aufzuzählen, wo Lasso uns den Anschein gibt, er habe mit Absicht Textausdeutungen aus der Vorlage auf die Parodie übertragen.

Als Ausgangspunkt sei zunächst ein Beispiel *ex negativo* angeführt, um zu veranschaulichen, worum es sich hier handelt. In Vers 10 aus *Magnificat* 46 – Vorlage ist *de Rores Quando lieta sperai* – vertont Lasso die verhältnismäßig neutralen Anfangsworte „*sicut locutus est*“ zu einer Musik, die dem pathetischen Höhepunkt von Cipriano de Rores Madrigal entnommen ist und dort zu den Worten „*lagrime dunque, e sempiterni guai*“<sup>2</sup> steht. Zwischen dem Modell und der Parodie besteht hier offensichtlich eine *musikalische* Beziehung, aber keine *verbale*. Solche Stellen, die sich in Lassos Parodien häufen, können als textlich neutral gelten, weil das verwendete musikalische Fragment ohne textausdeutende Beziehungen umgesetzt wird.

Nun aber zu Beispielen, in denen nicht nur musikalischer, sondern auch textlicher Bezug herrscht. Im Credo der Messe *Deus in adiutorium*, (NR Nr. 41), über Lassos eigene Motette,

---

<sup>1</sup> Horst Leuchtman, *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Baden-Baden 1972 (= *Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 38), S. 11, warnt beim Stichwort „*Pathopoeia*“ davor, Textausdeutungen überall in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts finden zu wollen.

<sup>2</sup> Vgl. Lasso, *Sämtliche Werke Neue Reihe* [im folgenden zit. als NR] 14, S. 252, T. 1–8, zu den Worten „*Sicut locutus est ad patres nostros*“. Modell: NR 17, S. 419–420, T. 57–61.

gibt der emphatisch-freudige Text „et vitam venturi saeculi“ Anlaß zur Hervorhebung in der Komposition.<sup>3</sup> Lasso schöpft das Material aus der Stelle des Modells mit den flehenden Worten „Domine ne moreris“ („mein Gott, säume doch nicht“). Hier zitiert die Parodie zwar nicht unmittelbar aus der Vorlage, aber die klangliche Verwandtschaft ihres Anfangs mit dem Anfang der Motettenstelle ist trotzdem unverkennbar. Ein bewußtes Verknüpfen des betreffenden Abschnitts der Parodie, wo von der Erwartung des ewigen Lebens die Rede ist („et expecto . . . et vitam venturi“) mit der flehenden Bitte des Psalmisten in der Motette – „Herrgott, säume doch nicht“ – ist angesichts von Lassos wortbewußtem Geist plausibler, als die Möglichkeit, daß sein fantasiereicher Geist hier die Stelle aus rein musikalisch-technischen Gründen gewählt und die verbale Beziehung ignoriert hätte.

Es existiert noch eine weitere Parodie Lassos über dieselbe Motette: das *Magnificat Deus in adiutorium* (Nr. 42). Vers 6 des Magnificats enthält für musikalische Textdeutung besonders geeignete Worte, die Lasso in anderen Magnificats vielfach sehr anschaulich vertont: „Fecit potentiam in brachio suo; dispersit superbos mente cordis sui.“ In den Takten 6–13 setzt Lasso die Textworte „dispersit superbos“ nach seiner für diese Stelle gewohnten Art: antiphonal angelegt, in kurzatmigen, mit Pausen durchsetzten Sequenzen. Die musikalische Beziehung zur Motette ist weniger deutlich als im Messenabschnitt, weil der musikalische Verarbeitungsgrad höher ist, d.h., die Übernahme von Fragmenten aus der Motette ist im ersten Augenblick weniger deutlich vernehmbar, weil der Magnificatsatz hier eine fortgeschrittene Verarbeitung von Partikeln aus drei auseinandergelegenen Stellen in der Motette bietet, nämlich folgende:

1. T. 29–34, „Ego vero egenus et pauper sum“ liefert die Substanz für die Parodietakte 6–7 („dispersit superbos“).
2. T. 14, 4–18, „avertantur statim erubescences qui dicunt mihi: Euge, Euge“ liegen den Takten 8–10 („superbos“) zugrunde.
3. T. 11–15, Schlußtakete des Verses, die Lasso wiederum sequenzierend über eine Dreiklangsfolge *a – d – E* schreibt, denen in T. 10 der Schluß der Textphrase „qui quaerunt animam meam“ unterlegt ist.<sup>4</sup>

Diese drei musikalisch stark verarbeiteten Übernahmen von weit auseinanderliegenden Modellstellen bezeugen, wie bewußt Lasso manchmal bestimmtes übernommenes Material für eine entsprechende Passage einer Parodie aussuchen konnte, wenn der Text dazu Anlaß bzw. Gelegenheit gibt. Der Textsinn der hier beschriebenen Magnificatsstelle (gemeint ist etwa „wehe meinen Feinden, die mir Böses zudenken“) entspricht der Dringlichkeit der aus der Vorlage ausgesuchten Textstellen, seien sie in der Parodie musikalisch auch noch so stark verarbeitet.

Selbstverständlich kommen Figuren, die Gedanken oder Bilder musikalisch ausdeuten, auch in der Parodie als Ausdeutung einer Empfindung oder Darstellung eines Symbols zur Anwendung. Wohl werden auffallende Dissonanzen aus dem Modell zur Ausdeutung eines positiven textlichen Inhalts kaum verwendet; ebenso wird ein in der Vorlage sich verlangsamender musikalischer Ablauf in der Parodie nicht unbedingt dort erscheinen, wo der Text Erregung beinhaltet. Aber in Lassos Parodien sind solche Übernahmen eher textlich

<sup>3</sup> Vgl. NR 8, S. 231, T. 88,3–91,4. Modell: Lasso, *Sämtliche Werke* [im folgenden zit. als *GA*] XVII, S. 162, T. 43,4–46 (die Zahlen nach dem Komma besagen, um welche  $\downarrow$  oder deren Äquivalent innerhalb eines Taktes im  $\phi$  es sich handelt; z.B. 12,4 = T. 12, vierte Halbe oder deren Entsprechung).

<sup>4</sup> Vgl. NR 14, S. 193–194, T. 6–15: „dispersit superbos“. Modell: *GA* XVII, S. 161, T. 29,3–34,1: „ego vero egenus et pauper sum“; S. 160 T. 14,4–18: „avertantur statim erubescences“; und S. 160, T. 9,4–10: „qui quaerunt animam meam“.

„neutral“ und fungieren nicht als Ausdeutungen von bestimmten Bewegungen, Bildern, Empfindungen oder Symbolen, sondern im Gegenteil als zur Verfügung stehende Wendungen, die je nach Zusammenhang verschiedene Zwecke sinngemäß erfüllen können.

Lassos bewußt umgesetzte Textausdeutungen aus der Vorlage in die Parodie scheinen in der Regel in zweierlei Arten vorzukommen:

1. Anwendung eines frappant auffälligen Klanges, um eine bemerkenswerte – meist kurze – Textstelle zu vertonen.
2. Zitieren einer bereits in der Vorlage auffallend textausdeutenden melodischen Wendung.

Zu 1: Anwendung von überraschend auftretenden, der jeweiligen Tonart fremden Akkorden war bereits in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts eine häufig verwendete Methode zur Textausdeutung.<sup>5</sup> Um 1600 hatte dieses Textausdeutungsmittel einen aus der Figurenlehre der Rhetorik ausgeborgten Namen bekommen, nämlich *pathopoeia* („Erregung des Gemüts“). Bei Joachim Burmeister 1604 handelt es sich bei der *pathopoeia* um tonartfremde, oder aber auch um besonders häufig in Erscheinung tretende tonarteigene Halbtonschritte, die im Fluß der Polyphonie Dissonanzen erzeugen (Sekunden, Septimen, und unter Burmeisters Beispielen auch Sexten).<sup>6</sup> Das heutige, akkordbezogene Gehör vernimmt das Resultat oft akkordisch, d.h. als einen im jeweiligen Tonartenzusammenhang auffallend, fremd und daher überraschend wirkenden Klang. Bemerkenswert ist, daß der mutmaßliche Zweck dieser damals wohl linear aufgefaßten Figuren auch im Gefüge der Polyphonie eine im Akkord wurzelnde Wirkung haben sollte, auch wenn zu Lassos Zeiten ein Terminus Akkord nicht existierte. Sonst wären derart akkordische Wirkungen im Zusammenhang mit Figuren eigentlich sinnlos.

Wohl war der moderne Begriff bzw. Ausdruck „Akkord“ in der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts unbekannt. Dies muß aber nicht bedeuten, daß der Akkord an sich für den damals arbeitenden Komponisten nicht existierte. Die folgenden Beispiele – wie auch viele andere – deuten darauf hin, daß Akkorde so, wie wir sie kennen, bereits für Lasso existierten (auch wenn er keine Bezeichnung dafür hatte); und es scheint, daß er sie als solche benutzte. Im folgenden wird der Einfachheit halber mit dem Ausdruck *pathopoeia* jeder aus der Masse herausgehobene Akkord bezeichnet, einerlei, ob er in den Rahmen der klassischen „Figurenlehre“ paßt oder nicht.

Oft übernimmt Lasso eine eindeutig als *pathopoeia* zu bezeichnende Passage aus dem Modell, um in der Parodie eine parallele oder tangierende Textstelle auszudeuten, an anderer Stelle aber eben die gleiche *pathopoeia*, um ein Wort mit völlig anderer Bedeutung ebenso frappant auszudeuten. An wieder anderen Stellen kommt die Ausdeutung aus der Vorlage zu einer entgegengesetzten Wirkung in der Parodie.

Das Magnificat 37 beispielsweise komponierte Lasso über seine Chanson *si par souhait*. Im Anfangsvers dieses Parodiemagnificats zitiert Lasso den Anfang der Chanson: es wird ein beim

<sup>5</sup> Man denke z.B. an den in den *F*-dur-Zusammenhang eingeführten, schmachtend wirkenden *Es*-dur-Klang zum Wort „piangendo“ in Arcadelt's Madrigal *Il bianco e dolce cigno* (1539).

<sup>6</sup> Fünf Beispiele aus Motetten Lassos in: Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, translated, with Introduction and Notes by Benito V. Rivera, New Haven und London 1993, S. 278–281. Dort S. 174–175 Burmeisters Definition der *pathopoeia*. Angeführt werden Beispiele für *pathopoeia* aus fünf Lasso-Motetten: „mori dignatus est“ (*Surrexit pastor bonus*; Bsp. B.44). „crudelem mortem“ (*Iesu nostra redemptio*, Bsp. B.45 – Schlüsselung in Baß I u. II zu korrigieren: richtig wäre jeweils der Baßschlüssel *F*4), „dolose agebant“ (*Domine deduc me*, Bsp. B.46), „quid ploras?“ (*Congratulamini mihi*, Bsp. B.47) und „et flebant“ (*In convertendo*, Bsp. B.48). Vgl. auch Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, in Faksimilie herausgegeben, mit Nachwort, von Martin Ruhnke, Berlin 1954, S. 61 f. Zwar führt Burmeister in seinen Beispielen der durch die Komposition zu erregenden Empfindungen nur die des Leidens bzw. der Trauer vor, wir werden jedoch noch sehen, daß Lasso die *pathopoeia* auch zu anderen Zwecken benutzt hat.

Wort „secretement“ stehender *Es*-dur-Akkord innerhalb einer ansonsten im *F*-dur/*d*-moll-Bereich vertonten Stelle in der Parodie zur Textstelle „in Deo salutari meo“ verwendet. Im Modell zielt Lasso seine *pathopoeia* auf das im Rahmen der Chanson lasziv wirkende Wort „secretement“. In der Parodie, an einer Stelle, die er in vielen anderen Magnificatvertonungen textlich „neutral“ vertont, zielt er auf das Wort „Deo“, so daß der Eindruck entsteht, daß er in diesem einen Magnificatvers die Wonnen der weltlichen Liebe, die die Chanson mit so einfachen Mitteln heraufbeschwört, in religiöse Ekstase verwandeln wollte. Die Wirkung in diesem einen Fall ist eher parallel, d.h. es liegt eine Deutung vor, die sowohl im Modell als auch in der Parodie mit Liebe zu tun hat, wenn auch auf gänzlich verschiedenen Ebenen.<sup>7</sup>

Ein ähnliches Beispiel finden wir in Lassos Parodiemagnificat über seine Chanson *Beau le cristal* (NR Nr. 89). Der Text zählt die Schönheiten des Lebens auf, nennt aber zum Schluß als das Schönste den Frieden. Zur Phrase „belle est la paix“ setzt Lasso eine *pathopoeia* von der gleichen Art, wie soeben an Magnificat 37 gezeigt.<sup>8</sup>

In den beiden soeben besprochenen Beispielen aus zwei verschiedenen Parodien ist Lassos Umsetzen des Wort-Ton-Verhältnisses zwar eher tangentiell als unmittelbar, aber gerade deshalb fallen beide Stellen auf. Ebenso ins Auge sticht die oben unter Zweitens angeführte Methode, Textausdeutungen umzusetzen, nämlich das Benutzen von offenbar textbezogenen melodischen Wendungen oder Motiven aus der Vorlage anstelle eines harmonischen Partikels.

Cipriano de Rores Madrigal *Vergine bella* enthält bei der Textstelle „chiamò con fede“ zu „chiamò“ einen jäh nach oben springenden Oktavsprung. Im Anfangsvers von Lassos Parodie nach diesem Madrigal (Magnificat 80) steht eben dieser deutlich vernehmbare Oktavsprung bei „salutari (meo)“, wobei der Wortakzent unrichtig auf die letzte Silbe fällt, anstatt auf die bei Lasso sonst stets betonte vorletzte Silbe: also „saluta-RI“ statt „salu-TA-ri“. Hervorgehoben wird das Wort in der Parodie durch eben diese exzentrische Betonung.<sup>9</sup>

Der Grund für diesen so ausgefallenen Umgang mit dem Magnificattext bleibt unklar – es besteht jedoch die Möglichkeit, daß Lasso mit dem vorgegebenen Material spielt. Seine Freude an Wortspielen ist gut belegt. Nun besteht zwischen dem italienischen Wort „saltare“ („springen“) und dem lateinischen Wort „salutari“ (von „salutaris“; in deutschen Übersetzungen des Magnificat meist als „Retter“ oder „Heiland“ übersetzt) zufällig eine Assonanz; und wer möchte ausschließen, daß ein Geist wie Lasso, der auch in anderen Werken ernsten Charakters Wortspiele über seinen eigenen Namen eingeflochten hat, eines derart versteckten Wortspiels unfähig wäre?<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Vgl. NR 14, S. 126, T. 1–6 („Et exsultavit spiritus meus in Deo“). Modell: GA XII, S. 12, T. 1–6. („Si par souhait je vous tenoye, Secretement“).

<sup>8</sup> Vgl. NR 16, S. 235, T. 6–7,3 („... bonis, et divites dimisit“). Modell: GA XII, S. 95, T. 28,3–30,2 bzw. 33–34 („Belle est la paix...“).

<sup>9</sup> Vgl. NR 16, S. 109, T. 13–17 (Superius II, Tenor, Superius I, Baß, Tenor, zu „salutari“). Modell: NR 17, S. 464, T. 41,4–46,2 (jeweils Quinta vox, Superius mit Tenor, Baß, Alt mit Quinta vox, Superius).

<sup>10</sup> Vgl. Orlando di Lasso, *Il primo Libro de Motetti*, Antwerpen, Johann Laet, 1556, Faks.-Ausgabe mit einer Einführung von Horst Leuchtmann, Peer 1992. Der betreffende Passus im Superius-Stimmbuch, Einführung, S. 7, lautet: „>Musarum famulum ne despice, sustine Lassum: unde tibi haec numeris ficta tabella venit<: Verachte nicht den Diener der Musen, hilf dem Unglücklichen [= dem Lassus], von dem dir diese Noten kommen.“ Das Zitat stammt aus *Delitiae phaebi*, der ersten Motette dieses ersten Motettenbuchs Lassos (RISM 1556a); vgl. GA XI, S. 81–85 (betreffende Stelle T. 66–76). Die Tatsache, daß Lasso in seiner Widmung dieser Sammlung an Antoine Perenot, Erzbischof von Arras, den Widmungsempfänger auf dieses in der ersten Motette der Sammlung versteckte Wortspiel aufmerksam macht („Si degnera leggere quei versi latini del primo Motteto...“), ist ein Indiz dafür, daß der Motettentext von Lasso selbst stammt, ferner, daß das Wortspiel geplant war.

Obwohl es weitere Beispiele in Fülle gibt, sei hier stellvertretend nur eines genannt. Im Anfangsvers von Magnificat 61 – Vorlage ist sein eigenes Madrigal *S'io esca vivo* – übernimmt Lasso für das Wort „exsultavit“ ein energiegeladenes Sopranmelisma, das im Modell zu „vivo“ gesetzt ist. Die Figur, die im Madrigal für Energie bzw. Lebhaftigkeit steht, soll offensichtlich in der Parodie eine ähnliche oder parallele Stimmung hervorbringen. So kann man hier die Beziehung zwischen Modelltext und Parodietext als „gleich zu gleich“ bezeichnen.<sup>11</sup> Im Gegensatz zu den bisher angeführten Beispielen zeigt dies endlich eine umgesetzte Textausdeutung, die sich textlich ganz unmittelbar auf das aus der Vorlage übernommene Bruchstück bezieht. Ein ähnlicher Fall findet sich in Magnificat 81, über Ciprianos Madrigal *Dalle belle contrade*, wo der Baß zum Wort „ahimè“ einen verbotenen Septsprung abwärts zu singen hat, den Lasso in seiner Parodie bei jener Magnificatstelle verwendet, wo von der Schmach der zerstreuten Hoffärtigen die Rede ist, also bei „dispersit superbos.“ Hier liegt wieder die oben so genannte Beziehung „gleich zu gleich“ vor.<sup>12</sup>

Derlei Übernahmen sind in den Lasso-Parodien zweifellos zahlreich. Es handelt sich dabei um die berechenbarste Art der Übernahme einer Textausdeutung, erfordern daher wenig Diskussion. Ich möchte mich aber noch nicht darauf festlegen, daß damit eine Norm für umgesetzte Textausdeutung vorliegt. Das Gegenteil – „ungleich zu ungleich“ – läßt sich nämlich ebenfalls beobachten. Der pathetische Sextsprung bei „senta“ innerhalb der Textstelle „io mi senta morire“ („ich fühle, daß ich sterbe“) in Rores Madrigal *Ancor che sol partire* findet bei Lasso Verwendung bei den Worten „et exsultavit spiritus meus“ aus dem Anfangsvers seiner Parodie, dem Magnificat 34. Hier beinhalten der Text des Modells und der der Parodie unmittelbar entgegengesetzte Vorstellungen: die Musik im Modell vertont Worte tiefster Qual, Orlando hingegen setzt sie zu Worten höchster Freude.<sup>13</sup>

Darüber hinaus lassen sich raffiniertere Umsetzungen beobachten, diese sind jedoch weniger eindeutig greifbar. Das Magnificat *Dalle belle contrade* (Nr. 81) enthält ein amüsanter Beispiel einer Textentdeutung. Im 10. Vers setzt Lasso die Anfangsworte „sicut locutus est . . .“ zu einer aus dem Madrigal nahezu unverändert übernommenen Stelle, der bei Cipriano die Worte „ne potendo dir più“ unterlegt sind. Das heißt: die Musik, die Cipriano zu den Worten „der weiteren Rede unfähig“ setzte, übernahm Lasso als Baustein für den Satz „wie er unseren Vätern verheißen hat“.<sup>14</sup>

Freilich ist es möglich, daß der Rhythmus zur oben zitierten sechssilbigen Textphrase in Rores Satz sich eben dazu als geeignet erwies, den ebenfalls sechssilbigen Anfang des 10. Magnificatverses anzupassen, und daß Lasso die Stelle nur aus diesem Grund aufgriff. Aber Hörer und Musiker – vor allem Lassos Kapellsänger – die das damals berühmte Madrigal Rores kannten, hätten wohl in dieser Umsetzung – oder besser, in dieser Textentdeutung – wiederum Lassos trockenen Humor erkannt. Es ist wohl nicht mehr zu klären, was er mit diesem Scherz, wenn ein solcher überhaupt beabsichtigt war, gemeint haben könnte. Klar ist jedoch, daß scherzhafte Absicht dem Charakter Lassos entspräche, so, wie wir ihn aus seinen Briefen kennen und der zu Vergleichen mit Mozart reizt.

Gewiß kann man Lasso, einem Meister der Textvertonung und Parodie, nicht immer bewußtes Spielen bei seinen umgesetzten Wortausdeutungen unterstellen bzw. nachweisen. Es sind die Unausgeglichenheit und das Unerwartete, die das sakrale wie das weltliche Werk

<sup>11</sup> Vgl. NR 15, S. 108, T. 1–4. Modell: GA X, S. 9, T. 1–5.

<sup>12</sup> Vgl. NR 16, S. 126, T. 11–12 (Baß). Modell: NR 17, S. 334, T. 32–33 (Baß).

<sup>13</sup> Vgl. NR 14, S. 82, T. 7 (Superius II, Tenor, Baß), 8 (Tenor), 10 (Superius II, Tenor) 10,3–11,2 (Baß). Modell: NR 17, S. 303, T. 4,4 (Alt), 5,1 (Superius), 5,2 (Tenor), 5,3 (Baß).

<sup>14</sup> Vgl. NR 16, S. 129, T. 1–7,1. Modell: NR 17, S. 337, T. 56,4–59.

Lassos kennzeichnen. Natürlich bestimmen diese Eigenschaften auch seine Parodien. Was man von ihm erwartet, eben das tut er nicht. In der soeben besprochenen Parodie über *Dalle belle contrade* findet sich beispielsweise keine Spur von jenem sehnsuchtsvollen *Des*-dur-Dreiklang, den Cipriano zum Wort „dolcezza“ setzt. Die zunehmende Religiosität am bayerischen Hof wird kein Grund für das Weglassen dieses Dreiklangs gewesen sein, denn andere Parodien Lassos – auch noch solche aus den 1580er Jahren – greifen Passagen aus Vorlagen auf, die in puncto Sinnlichkeit oder gar Derbheit dem Madrigal Rores keineswegs nachstehen. Wahrscheinlicher sind einfache akustische Faktoren. Das von Lasso für Messen und Magnificat verwendete Klangmaterial bleibt innerhalb der Grenzen mitteltöniger Stimmung (also im Quintenzirkel von *Es*-dur im Uhrzeigersinn über *C*-dur bis *h*-moll). Für die Aufführung von Lassos Messen und Magnificat ist Orgelbegleitung anzunehmen, was die zeitübliche mitteltönige Stimmung voraussetzt; und bei Mitteltönigkeit klingt der Durakkord auf *Des* unrein. Was auch immer der Grund für das Weglassen des *Des*-dur-Akkords sein mag, die besprochene Stelle zeigt doch eine weitere Facette von Orlandos Charakter, was seinen Reiz noch erhöht.

Zum Schluß ist zu behaupten, daß die Anzahl der in Lassos Parodien zu findenden Beispiele für die Umsetzung textausdeutender musikalischer Figuren vom Modell in die Parodie zu groß ist und daß die Beispiele zu bewußt ausgeführt sind, um von Zufallserscheinungen zu sprechen. Sicherlich ließen sich in den Messen und Magnificat Lassos viele weitere Beispiele beobachten. Dank der von ihm erhaltenen Briefe kennen wir den Komponisten als einen Menschen, dessen Charakter mit den fantasiereichen Wendungen, die ich hier zu beschreiben versucht habe, ganz im Einklang steht. So witzig einige dieser Beispiele aus Orlandos Parodien uns auch erscheinen mögen, so sehr stellt ihre Existenz wohl auch einen ernsten Gesichtspunkt im Allgemeinen dar. Studien zu den Parodiemessen Palestrinas von J. Klassen (1953–1955)<sup>15</sup> sowie von W. Elders über Philippe de Monte (1966)<sup>16</sup> bezeugen, daß solche Umsetzungen als ein Normalfall bei der Parodietechnik im Ganzen gelten können, zumindest dort, wo es um die zeitübliche Verpflanzung von einem Vokalwerk in ein anderes geht.<sup>17</sup> So weit ich sehe, fehlt bisher eine umfassende, vergleichende Studie dieses Aspekts der Parodietechnik Lassos.

Fest liegt, daß Lassos Wortausdeutungen in keinem Fall isoliert zu betrachten sind. In seinen Kompositionen treten sie auf, um sogleich wieder zu verschwinden. Dem mit Lassos Musik nicht vertrauten Hörer mögen seine Kompositionen deshalb gleichsam eigenschaftslos vorkommen. Und dennoch: die tausendfach vorhandenen Textausdeutungen, deren Vielgestaltigkeit mein Vortrag zum Teil beleuchten sollte, sind wie die Wellengipfel einer Brandung: einerseits vorhanden und andererseits vergänglich.

<sup>15</sup> Johannes Klassen, *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, in: *KmJb* 37 (1953), S. 53–63; ders., *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*, ebda., 38 (1954), S. 24–54; ders., *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen*, ebda., 39 (1955), S. 41–55.

<sup>16</sup> Willem Elders, *Parodie en Declamatie-Techniek in de 16e Eeuw*, in: *TVer* 20 (1966), S. 140–153.

<sup>17</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen: in Palestrinas Messe *Quando lieta sperai* (Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke* . . . Hrsg. F. Espagne u. F. X. Haberl, Leipzig 1862–1907, Bd. 20, S. 65 f.), findet sich im Credo bei der Textstelle „Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus, et sepultus est“ (T. 89–103) eine zwar freie, aber nicht zu übersehende Anlehnung an Rores Vertonung der Stelle „Lagrimae dunque, e sempiterni guai“, (vgl. NR 17, S. 419–420, T. 57–69). Offensichtlich handelt es sich auch hier um einen Fall, bei dem in der Parodie der emotionale Gehalt des Texts der Vorlage zusammen mit dem musikalischen Material umgesetzt wird. Interessanterweise hat Lasso in seinem Parodiemagnificat über dasselbe Rore-Madrigal diese schmachtende Stelle des Modells nicht übernommen. Eine eingehende Untersuchung dieses Aspekts der Parodietechnik würde zweifellos zahlreiche weitere Beispiele zu Tage fördern.

Orlando komponierte nicht für das große, weitgehend passive Publikum, das wir heute kennen und unreflektiert auch auf Musik anderer Zeiten und anderer Voraussetzungen übertragen. Um Feinheiten, wie die oben besprochenen, sowie Lassos Werk als Ganzes verstehen zu können, wird uns Bewußtsein für die Vielseitigkeit der ständigen Wechselbeziehung zwischen Wort und Ton, die seine Musik beseelt und „verständlich“ macht, abverlangt. Nur der Hörer, der ein solches Bewußtsein entwickelt, wird den Witz der Musik verstehen. Diese Tatsache spricht dafür, die gezeigten Umsetzungen von Textausdeutungen – und mit ihnen auch andere, verwandte Erscheinungen – nicht für zufällig zu halten, sondern in ihnen ein übliches, bewußt gesetztes Kompositionsmittel Lassos zu sehen.

Auch für die sogenannte „frühe“ Musik nehmen wir ohne zu hinterfragen an, sie sei für ein größeres Publikum modernen Zuschnitts gedacht. Zu Lassos Zeiten erlebte man die Musik jedoch sowohl durch aktives Musizieren als auch durch Zuhören. Das damalige Publikum war mit seiner Musik vertrauter als wir es heute sind. Die Hörer hatten sicherlich Freude daran, sich selbst mit den Werken auseinanderzusetzen, sie zu erlernen und sich zu eigen zu machen. Ein solches musizierendes Publikum war daher eher imstande, kompositorische Feinheiten in der Wechselbeziehung zwischen Wort und Ton im Modell und in der Parodie zu verstehen und sich daran zu erfreuen.



## LASSOS MOTETTEN NACH HYMNENTEXTEN UND IHRE PARODIEMESSEN VON IVO DE VENTO UND ANDREA GABRIELI

von Marie Louise Göllner

In den Jahren 1580–81 komponierte Lasso einen Hymnenzyklus, der offenbar für den liturgischen Gebrauch bestimmt war und die Haupttexte des Kirchenjahres umfaßte.<sup>1</sup> Diese Werke sind für vier oder manchmal auch fünf Stimmen gesetzt und, da sie nach der Gewohnheit der Zeit strophenweise zwischen ein- und mehrstimmiger Fassung alternieren, alle auf gregorianischen Melodien gebaut. In den mehrstimmigen Strophen erscheinen diese Melodien stets in rhythmisch gleichmäßig langen Noten als Cantus firmus, und zwar gewöhnlich im Tenor, d. h. es herrscht eine sehr strenge Satzweise. Es ist anzunehmen, daß der Zyklus im Zuge der Gegenreformation entstanden ist und wahrscheinlich auf eine direkte Anregung Wilhelms V. zurückgeht, der erst ein Jahr zuvor die Regierung übernommen hatte. Genau zu derselben Zeit sind ähnliche Hymnenzyklen von den beiden großen Zeitgenossen Lassos, Palestrina und Victoria, geschrieben worden. Aufgrund der Handschriftenlage ist anzunehmen, daß die Vertonungen von Lasso in ganz Bayern weite Verbreitung gefunden haben und bis ins späte 17. Jahrhundert in verschiedenen Klöstern und Kirchen regelmäßig aufgeführt wurden, allerdings mit verschiedenen Änderungen, die sowohl den Text als auch die Musik betreffen.

Weniger bekannt dagegen dürften einige Vertonungen von Hymnentexten gewesen sein, die Lasso seit den späten 60er Jahren unter ganz anderen Voraussetzungen vollendete. Diese Vertonungen – es sind im Ganzen neun<sup>2</sup> – sind nämlich Motetten und als solche frei nach dem Text komponiert, d. h. sie nehmen die einstimmigen liturgischen Melodien nicht zur Vorlage. Für eine solche Vertonung allerdings werfen die Hymnentexte einige Probleme auf. Gibt man nämlich die Alternativpraxis auf, um jeder Textstrophe eine eigene Vertonung zu widmen, so werden diese vielstrophigen Stücke ungewöhnlich lang. Außerdem fällt der regelmäßige poetisch-rhythmische Bau mit seinen Reimen und wiederholten Rhythmen auch innerhalb der Strophe ganz aus dem Rahmen der typischen Prosa-Texte einer Renaissance-Motette. Man hat, mit anderen Worten, bei einer Motetten-Vertonung dieser traditionsgebundenen Stücke, alle formalen Gegebenheiten, sowohl melodische wie auch rhythmische, zu ignorieren. Es gibt deshalb nur sehr wenige solche Vertonungen von anderen Komponisten des 16. Jahrhunderts,<sup>3</sup> ja so wenige, daß wir wohl annehmen können, diese Stücke seien in erster Linie der Experimentierfreude des jungen Lasso zu verdanken.

---

<sup>1</sup> Der Hymnen-Zyklus ist ausschließlich in Handschriften überliefert. Er wurde erst jetzt gedruckt in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke Neue Reihe* [im folgenden NR], Bd. 18: *Das Hymnarium*, hrsg. v. Marie Louise Göllner, Kassel 1980; s. auch das Vorwort, S. VII–XIV.

<sup>2</sup> Zu der Liste in NR Bd. 18, S. XIV, Anm. 4, sind noch zwei Vertonungen zu ergänzen, deren Texte im *Hymnarium* nicht enthalten sind: *O gloriosa domina* und *Aurora lucis rutilat*, für 6 bzw. 10 Stimmen; s. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* [im folgenden GA], hrsg. v. Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Leipzig 1894 ff., Bd. XIII, S. 139 ff. bzw. Bd. XXI, S. 119 ff.

<sup>3</sup> Am ehesten vergleichbar sind z.B. Vertonungen des Hymnentextes *Ave maris stella* von Josquin DesPrez (1539) und Clemens non Papa (1553); s. Josquin des Prés. *Werken*, ed. A. Smijers und M. Antonowycz, Bd. 52, Amsterdam 1964, S. 203 ff., bzw. Jacobus Clemens non Papa, *Opera omnia*, ed. K. Ph. Bernet Kempers (= CMM 4), Bd. 13, Rome 1966, S. 24 ff. Beide Vertonungen setzen alle Strophes des Textes in zwei bzw. drei Partes, behalten allerdings den dorischen Modus sowie den Quintsprung am Anfang der Gregorianischen Melodie bei. Im Verlauf des Stückes von Josquin werden dazu längere Partien aus der Melodie übernommen.

Denn auf der anderen Seite bieten diese Texte dem Motettenkomponisten auch neue Möglichkeiten, vor allem solche, die sonst längeren mehrteiligen Stücken wie Magnificat oder Messe vorbehalten sind, wie z. B. Reduktion in der Zahl der Stimmen, Anwendung des schnellen Dreierhythmus, Abstufung der Kadenz u. s. w. Da die Hymnen-Motetten meiner Meinung nach nicht nur zu den schönsten Werken des jungen Lasso gehören, sondern auch einige interessante Fragen aufwerfen, möchte ich hier zwei von ihnen etwas näher betrachten. Es handelt sich um die 6-stimmigen Vertonungen der bekannten Hymnen *Vexilla regis prodeunt* und *Jesu nostra redemptio* für die Passionszeit bzw. Christi Himmelfahrt bestimmt und beide offenbar um 1564–65, d. h. kurz nachdem Lasso die Führung der Münchener Hofkapelle übernommen hatte, komponiert.<sup>4</sup>

Da jede der zahlreichen Strophen dieser Hymnen nach Art der Motettenkomposition nun einzeln gesetzt wird, sind die Werke ungewöhnlich lang. Im Gegensatz zur üblichen Ein- oder Zweiteiligkeit der Motette des 16. Jahrhunderts enthalten diese je vier Teile und das, obwohl *Vexilla regis* sieben Strophen, *Jesu nostra redemptio* dagegen nur fünf aufweist. Sie sind wie folgt aufgeteilt:

*Vexilla regis prodeunt*

Teil I

Hymnus, Vers 1: *Vexilla regis prodeunt* und Vers 2: *Quo vulneratus*, 6-stimmig.

Teil II

Hymnus, Vers 3: *Impleta sunt* und Vers 4: *Arbor decora*, 6-stimmig.

Teil III

Hymnus, Vers 5: *Beata cuius brachiis*, 2-stimmig (nur Cantus und Altus in Imitation).

Teil IV

Hymnus, Vers 6: *O crux ave* und Vers 7: *Te summa Deus trinitas*, 6-stimmig.

*Jesu nostra redemptio*

Teil I

Hymnus, Vers 1: *Jesu nostra redemptio* und Vers 2: *Quae te vicit*, 6-stimmig.

Teil II

Hymnus, Vers 3: *Inferni claustra*, 6-stimmig.

Teil III

Hymnus, Vers 4: *Ipsa cogat pietas*, 2-stimmig (nur Cantus und Altus 2 in Imitation).

Teil IV

Hymnus, Vers 5 (= Doxologie): *Tu esto nostrum gaudium*, 6-stimmig im Dreierhythmus.

Der Komponist hat also in einigen Teilen zwei Strophen zusammengefügt, die er zwar jeweils durch eine Kadenz voneinander trennt, aber dennoch Ende und Anfang miteinander verbindet, sodaß der musikalische Teil seine Einheit bewahrt. In diesen Stücken kann Lasso nun alle Mittel der Textvertonung einsetzen, die den Madrigalen und Motetten eigen sind und die der strengen Cantus-firmus Technik des späteren Hymnen-Zyklus versagt blieben. Das bedeutet in erster Linie eine Berücksichtigung der Bedeutung einzelner Wörter und Sätze, was sowohl durch rhythmische als auch durch melodische Mittel erreicht wird, d. h. der strenge iambische Ductus der achtsilbigen Verse des Gedichtes etwa von *Vexilla regis prodeunt* wird zugunsten eines sehr differenzierten Rhythmus aufgegeben. Auch der Modus der betreffenden gregorianischen Melodien – dorisch auf *d* bzw. phrygisch auf *e* – ist in beiden

<sup>4</sup> Die Stücke wurden kurz nachher in den Lasso-Motettensammlungen RISM 1565 c und 1568 a gedruckt, s. GA Bd. XI, S. 172 ff. und Bd. XIII, S. 18 ff.



Baß-Stimmen einsetzenden Läufen auf „Victor triumpho“, d.h. der Gegensatz zwischen Tod und Leben:

Beispiel 2 a  
aus Lasso, *Jesu nostra redemptio*  
(nach GA XIII, S. 20)

49

C In - fer-ni clau - stra pe - ne - trans,

A1 In - fer-ni clau - stra pe - ne - trans, in - fer-ni clau -

A2 In - fer-ni clau - stra pe - ne - trans,

T In - fer-ni clau - stra pe - ne - trans, in - fer-ni clau - stra pe -

B1 In - fer-ni clau - stra

B2 In - fer-ni clau - stra

Beispiel 2 b  
aus Lasso, *Jesu nostra redemptio*  
(nach GA XIII, S. 21)

61

C - ctor tri - um - - pho - - - no - - - bi - li,

A1 - ctor tri - um - pho no - - - bi - li,

A2 vi - ctor tri - um - - - pho - - - no - - -

T - ctor tri - um - - - pho, vi - ctor tri -

B1 - ctor tri - um - - - pho

B2 vi - ctor tri - um - - - pho

65

vi - ctor tri - um -  
 vi - ctor  
 - bi - li, vi - ctor  
 - um - pho no - bi - li, vi - ctor  
 no - bi - li, vi -  
 - pho no - bi - li, vi - ctor

Der dritte Teil ist als Duo für Cantus und Alt gesetzt, und der vierte, letzte Teil, der mit den Worten, „Tu esto nostrum gaudium“ anfängt und eine Variante der Doxologie darstellt, geht in den schnellen Dreiertakt über. Es werden also alle Möglichkeiten zur Abwechslung und zur Deutung des Textes ausgenutzt. Das gleiche gilt für *Vexilla regis*, ebenfalls sechsstimmig und auch in vier Teilen vertont.

Diese beiden Stücke sind insofern interessant, als sie im Jahre 1565, d. h. kurz nach ihrer Komposition, jeweils als Modell für eine Parodiemesse gewählt wurden, und zwar von Andrea Gabrieli bzw. Ivo de Vento. Die Messen sind zusammen mit drei weiteren Parodiemessen von Lasso, Gabrieli und Johannes Flori in einem Chorbuch der Hofkapelle enthalten, das so gut wie unbekannt geblieben ist, obwohl die Sammlung wichtige Fragen für die Lasso-Forschung aufwirft.<sup>5</sup> Es wurde von Franz Flori, dem Hauptkopisten Lassos, auf recht anspruchsvolle Weise geschrieben mit z. T. genauer Datierung der Stücke. Die Handschrift selbst, Mus. Mss. 17, gehört in eine Reihe ähnlicher Chorbücher, die um dieselbe Zeit, d. h. in den frühen 60er Jahren, entstanden und der Aufbewahrung von Messen, in der Hauptsache sogar Parodie-Messen, gewidmet sind.<sup>6</sup> Im gleichen Jahr, 1565, wurde ferner der berühmte *Mielich-Codex* mit den Bußpsalmen abgeschlossen.

Dennoch hebt sich unser Chorbuch in mancher Hinsicht von den anderen Quellen ab. Zu einer Zeit, wo verschiedene Kopisten in der Kapelle aktiv waren, wurde es allein von Flori geschrieben und stellt somit womöglich ein erstes Hauptwerk dieses Schreibers dar, der bald zum Hauptkopisten Lassos aufsteigen sollte. Zweitens, im Gegensatz zu den meisten Chorbüchern der Gruppe, die Messen von verschiedenen berühmten Komponisten des 16. Jahrhunderts, wie Cipriano de Rore, Clemens non Papa und sogar Palestrina enthalten, und die überwiegend weltliche Lieder als Modelle benützen, ist Codex 17 bis auf eine Ausnahme Messen von Mitgliedern der Münchener Hofkapelle gewidmet, und alle Messen nehmen Motetten zur Vorlage, mit einer Ausnahme sogar Motetten von Lasso.

<sup>5</sup> Beschrieben in *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1*), S. 85 f.

<sup>6</sup> So enthalten z. B. die Chorbücher Mus. Mss. 9, 40, 45 und 46 je fünf Messen von verschiedenen Komponisten, s. *Katalog*, S. 70 f., 159 f., 169 f. und 170 f.

Diese Ausnahme in beiden Fällen bildet der italienische Komponist Andrea Gabrieli. Sind die drei Mitglieder der Hofkapelle, Lasso selbst, Ivo de Vento und Johannes Flori, der Sohn des Kopisten, mit je einer Messe vertreten, so enthält die Handschrift zwei Messen von Gabrieli, und zwar geht eine davon auf seine eigene Motette zurück. Allein die Zusammenstellung dieser vier Komponisten fällt ganz offensichtlich aus dem Rahmen. Keiner von ihnen – nicht einmal Lasso – war zu dieser frühen Zeit in der Komposition von Parodie-Messen besonders erfahren, und sowohl Gabrieli als auch Ivo de Vento waren damals sogar hauptsächlich als Organisten, d. h. als Instrumentalmusiker tätig. Stellt die Handschrift also womöglich das Ergebnis eines Versuchs dar, die Mitglieder der Hofkapelle mit einer neuen Gattung bekannt zu machen? Auch die Hervorhebung Gabrielis als Zentrafigur wirft verschiedene Fragen auf. In erster Linie, was war sein Verhältnis zur Hofkapelle? Man weiß, daß die Beziehungen zwischen Venedig und München zu der Zeit ziemlich eng waren: Ivo de Vento war zwischen 1560 und 1564, also unmittelbar vor der Entstehung der Messen, nachweislich zum Studium nach Venedig geschickt worden und Johannes Flori womöglich ebenso.<sup>7</sup> Die Freundschaft zwischen den beiden Komponisten Lasso und Gabrieli ist seit deren Begegnung im Jahre 1562 ebenfalls belegt. Von dem Verbleib Gabrielis zwischen diesem Zeitpunkt und seinem Amtsantritt als Organist an St. Marco in Venedig im Jahre 1566 ist dagegen nur sehr wenig bekannt.<sup>8</sup> Da die Handschrift ihm einen so zentralen Platz einräumt, muß wenigstens die Möglichkeit eines Besuches in München zu dieser Zeit ins Auge gefaßt werden. Auf jeden Fall dürfte feststehen, daß er, der Italiener, durch Aufnahme in das Münchener Chorbuch besonders geehrt werden sollte.

Betrachtet man die Musik selbst, so fällt aber gerade der große Abstand auf, der die Vorstellung des Italieners hinsichtlich der Gattung Parodie-Messe von derjenigen seiner Bayerischen Kollegen trennt. Ein kurzer Vergleich der beiden Messen von Gabrieli und Ivo de Vento, die auf den Hymnen-Motetten Lassos beruhen, mag diesen Unterschied etwas näher beleuchten.

In der *Missa Vexilla regis prodeunt* geht Gabrieli offensichtlich von einem bestimmten Plan aus, der einerseits an die Tradition der älteren Cantus-firmus-Messe anknüpft, andererseits für die spätere Parodie-Technik Italiens, wie sie aufgrund der Messen Palestrinas noch 1613 von Pietro Cerone eingehend beschrieben wurde,<sup>9</sup> durchaus typisch ist. Da die musikalische Vorlage in diesem Fall vier verschiedene Teile hat, ist die Technik besonders deutlich zu sehen. Sie beruht darauf, wie auch in der Cantus-firmus-Messe, einen möglichst vollständigen Überblick des Modells gleich am Anfang, also im Kyrie zu geben.<sup>10</sup> Die Anfänge der übrigen Messen-Teile beruhen dann zwar ebenfalls auf dem Anfangsmotiv des Modells, werden aber zunehmend geändert, so daß das Sanctus gewöhnlich am weitesten davon entfernt ist. In der Cantus-firmus-Messe wird also die Grundmelodie in den drei Teilen des Kyrie meist voll-

<sup>7</sup> James Haar, Art. *Ivo de Vento*, in: *New Grove* 19, S. 621 f. sowie R. B. Lenaerts und E. H. Powley, Art. *Giovanni Flori*, in: *New Grove* 6, S. 655.

<sup>8</sup> Denis Arnold, *The New Oxford Companion to Music*, Bd. I, Oxford 1983, S. 737, schreibt: „[In 1562 Gabrieli] went to Munich to work in the Bavarian court chapel under Lasso [and] returned to Venice in 1566.“ In seinem Aufsatz *La biografia di Andrea Gabrieli: nuove acquisizioni e problemi aperti*, in: *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, ed. Francesco Degrada, Firenze 1987 (= *Atti del convegno internazionale Venezia 16–18 Sept. 1985*) untersucht Martin Morell dagegen verschiedene mögliche Aufenthaltsorte Gabrielis in diesen Jahren, u.a. besonders Milano, findet aber keine Dokumente, die die Frage endgültig beantworten könnten. Das Geburtsdatum Gabrielis konnte dagegen von ca. 1510 (s. z. B. Arnold, Art. *Gabrieli*, in: *New Grove* 7, S. 54) auf ca. 1533 korrigiert werden (Arnold, *Oxford Companion*, S. 737 und Morell, *Biografia*, S. 22).

<sup>9</sup> Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Napoli 1613, <sup>R</sup> Bologna 1969, Libro 12, S. 687 f.

<sup>10</sup> Z.B. Dufays *Missa L'homme armé*. s. Guillaume Dufay, *Opera omnia*, ed. Heinrich Bessler (= *CMM* 1), Bd. 3, Rome 1951, <sup>R</sup>1978, S. 33 ff.

ständig präsentiert, und zwar in der Tenorstimme. In der Parodie-Messe ist der Vorgang, da die Vorlage mehrstimmig ist, nicht ganz so deutlich festgelegt. Gabrieli aber kommt dem älteren Verfahren der Cantus-firmus-Messe sehr nah.

Die Messe verwendet die vier Teile der Motette (s. oben S. 88) auf folgende Weise (die römischen Ziffern beziehen sich jeweils auf den betreffenden Teil der Motette, und zwar, wenn nicht anders vermerkt, auf dessen Anfang):

Kyrie I  
Christe II  
Kyrie IV

Et in terra I  
Domine deus I (= T. 10 ff, fulget crucis, à 3)  
Qui tollis IV (= T. 166 ff, quos per crucis)

Patrem omnipotentem I  
Et incarnatus est neu  
Crucifixus III (à 2)  
Et ascendit II (= Vers 4, Arbor decora, à 3)  
Et in spiritum I

Sanctus I  
Benedictus II (à 4)  
Osanna I (3/2)

Agnus dei IV

Die drei Teile des Kyrie fangen mit einer fast genauen Wiedergabe aus den Teilen I, II und IV, d. h. von den vollstimmigen Teilen der Motette, an.

### Beispiel 3

aus Lasso, *Vexilla regis prodeunt*  
(nach GA XI, S. 172, S. 175 u. 178)  
und aus Gabrieli, *Missa Vexilla regis prodeunt*  
(nach D-Mbs, Mus. Mss. 17, Nr. 2)

Lasso

C

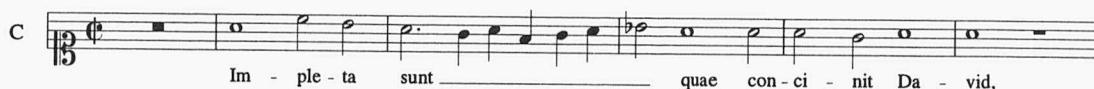
Ve - xil - la re - gis pro - de - unt ,

Gabrieli

C

Ky - ri - e e - lei - son ky - ri - e e - lei - son

## Lasso

C 

## Gabrieli

C 

## Lasso

C 

## Gabrieli

C 

Alle übrigen Teile der Messe beginnen ebenfalls mit dem Anfangsmotiv des Modells, bis auf die einzige Ausnahme des letzten Teils, also des Agnus. Gloria und Credo behalten noch die Abwechslung zwischen hoher und tiefer Lage bei, die den Anfang der Motette auszeichnet, d. h. diese beiden langen Sätze werden, wie in der Cantus-firmus-Messe, aufeinander bezogen. Daß das Agnus dei eine Ausnahme bildet, beruht wohl auf der Gewohnheit der Hofkapelle, diesen Schlußteil nur einmal, und zwar mit den Schlußworten „Miserere nobis“ zu vertonen. Die sonst übliche Spiegelung des Kyrie in den ebenfalls dreiteiligen Agnus am Schluß der Messe ist daher aufgegeben. Gabrieli findet aber einen interessanten Ausweg aus dem dadurch entstehenden formalen Dilemma. Er verbindet nämlich, was das Verhältnis zu den verschiedenen Teilen der Vorlage betrifft, die beiden letzten Teile der Messe, und zwar auf äußerst geschickte Weise: Der Anfang des Sanctus steht, wie gewöhnlich, am weitesten von der Vorlage entfernt, denn er übernimmt hier nicht die sonst übliche Verteilung der Stimmen nach hoher bzw. tiefer Lage, sondern läßt nur den Cantus, also die oberste Stimme, als getreue Wiedergabe der Vorlage bestehen. Dies genügt allerdings, um den Anfang in Erinnerung zu bringen. Das Benedictus, obwohl für nur vier Stimmen vertont, übernimmt dann das Anfangsmotiv des zweiten Teils. Mit dem abschließenden Osanna wird der Zyklus jedoch nicht abgerundet. Anstatt etwa den dritten oder vierten Teil der Motette zu übernehmen, geht dieser Satz überraschenderweise wieder auf den Anfang einschließlich der üblichen Stimmverteilung zurück, verwandelt ihn allerdings jetzt in einen schnellen Dreierhythmus, einen Rhythmus wohlgekannt, der in der Motette selbst nicht vorkommt. Das Sanctus also beruht nur auf den ersten beiden Teilen der Motette. Um dann eine Korrespondenz zum Kyrie herzustellen, muß noch der vierte Teil der Motette einbezogen werden. Und dies geschieht tatsächlich mit dem nun folgenden Agnus, allerdings mit veränderter Verteilung der Stimmen, da der Schlußsatz für sieben anstatt sechs Stimmen geschrieben ist.

Auf diese Weise sind also sowohl Anfang und Ende der Messe wie auch Gloria und Credo in höchst kunstvoller Weise mit einander verbunden, die formale Logik ist bewahrt. Es bleibt aber noch ein Teil der Vorlage übrig, nämlich Teil III, der einzige, der nur einen Hymnen-

vers vertont und außerdem für nur zwei Stimmen gesetzt ist. Auch diesen Teil fügt Gabrieli auf sehr geschickte Weise in die Messe ein, indem er ihn nur ein einziges Mal verwendet, dafür aber fast unverändert übernimmt, nämlich zur Vertonung des Crucifixus, und ebenfalls für zwei Stimmen.

Beispiel 4 a  
aus Lasso, *Vexilla regis prodeunt*  
(nach GA XI, S. 177)

110

C Be - a - ta, be - a - ta cu - jus bra - chi-is

A Be - a - ta, be - a - ta cu - jus bra - chi - is

Beispiel 4 b  
aus Gabrieli, *Missa Vexilla regis prodeunt*  
(nach D-Mbs, Mus. Mss. 17, Nr. 2)

C Cru - ci - fi - xus cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

A Cru - ci - fi - xus cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Die Messenvertonung Ivo de Ventos, wiederum auf eine vierteilige Hymnen-Motette von Lasso komponiert, geht dagegen ganz anders vor. Aus italienischer Sicht betrachtet mag dieses Vorgehen sogar recht chaotisch erscheinen. Denn es beruht nicht wie bei Gabrieli oder Palestrina auf einer planvollen Verteilung der Anfangsmotive der verschiedenen Teile der Motette, sondern eher auf einer freien Auswahl von besonders hervorstechenden mehrstimmigen Stellen aus der Vorlage. Zwar fangen, mit Ausnahme des Sanctus, alle Teile der Messe mit dem Anfangsmotiv der Motette an, oft jedoch in ziemlich veränderter Form. Hier mag das allerdings durch die Motette selbst bedingt sein, denn es hätte kaum Sinn, die lang ausgehaltenen Töne von „Amor“ am Anfang der Cantus- und Altstimme für die Texte der Messe zu übernehmen. Diese Änderungen treten also gleich am Anfang des Kyrie auf, indem Cantus und Alt 1 die absteigende Quart der Vorlage in den Molldreiklang (*a-f-d* bzw. *d-b-g*) verwandeln, ein Motiv, das dann im weiteren Verlauf die ganze Messe durchdringt.



Das Christe beruht auf einem inneren Motiv ebenfalls aus dem ersten Teil der Motette, und zwar stellen dessen Anfangstakte, T. 30–42 innerhalb des Kyriesatzes, eine fast genaue Wiedergabe der Takte 30–42 aus der Motette dar. Ist das Zufall oder Absicht? Auf jeden Fall ergibt sich eine durchaus kuriose Korrespondenz.

Beispiel 6 a  
aus Lasso, *Jesu nostra redemptio*  
(nach GA XIII, S. 19–20)

30

C  
-na,

A1  
-na, cru - de - lem mor - tem pa - ti -

A2  
- mi - na,

T  
-na,

B1  
cru - de - lem mor - tem pa - ti -

B2  
cru - de - lem mor - tem pa - ti -

34

cru - de - lem mor - tem pa - ti - ens,

-ens, ut

cru - de - lem mor - tem pa - ti - ens,

cru - de - lem mor - tem pa - ti - ens, ut

-ens, ut

-ens, ut nos



also hier erst im Benedictus statt, und zwar ist die Übernahme ziemlich genau, allerdings unter Ersatz der zwei hohen Stimmen der Vorlage durch Tenor und Baß in der Messe.

In dieser Messe sind die beiden langen Sätze Gloria und Credo hauptsächlich durch ihre Schlüsse verwandt, indem beide die auffallenden Baßläufe am Schluß der Motette selbst übernehmen.

Beispiel 7 a  
aus Lasso, *Jesu nostra redemptio*  
(nach GA XIII, S. 25; der gesamte Satz ist sechsstimmig,  
wiedergegeben sind nur die beiden Bässe)

Motette

Musical score for Motette, Example 7a. It consists of two bass staves, B1 and B2. The lyrics are: A - - men, A - - - men, A - - - - men. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the lower register, with some rests.

Beispiel 7 b  
aus Ivo de Vento, *Missa Jesu nostra redemptio*  
(nach D-Mbs, Mus. Mss. 17, Nr. 4; der gesamte Satz ist sechsstimmig,  
wiedergegeben sind jeweils nur die beiden Bässe)

Gloria

Musical score for Gloria, Example 7b. It consists of two bass staves, B1 and B2. The lyrics are: - tris A - - - - men A and A - - - - men A - - - - men. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the lower register, with some rests.

Credo

Musical score for Credo, Example 7b. It consists of two bass staves, B1 and B2. The lyrics are: men, A - - - - men, A - - - - men. and A - men, A - - - - men, A - - - - men. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the lower register, with some rests.

Dies gibt uns am ehesten, wie ich glaube, einen Einblick in die Absichten des Komponisten im Umgang mit der Vorlage. Seine Wiedergabe des Modells beruht nämlich weniger auf einem durchdachten Plan als vielmehr auf dem Versuch, dessen glanzvollste Stellen dem Zuhörer ständig in Erinnerung zu bringen. Es sind daher nicht unbedingt die Anfangsmotive der Motettenteile, die ihm wichtig erscheinen, sondern oft innere Momente, wie z. B. die beiden Baßstimmen in Imitation oder aus dem zweiten Teil die aufregende Wendung bei den Worten „Victor triumpho“, die wohlbemerkt auch auf den absteigenden Dreiklang *d-b-g* beruht. Dieses Motiv, das gleich am Anfang des Kyrie auftrat, gibt also der Messe eine gewisse Einheit. In seinem Gesamteffekt mag dieser Vorgang genauso wirkungsvoll sein und die Vorlage genauso treu wiedergeben wie der völlig anders gestaltete Plan des Italieners Gabrieli. Man ersieht daraus, daß das Parodieverfahren dem einzelnen Komponisten sehr viel Freiheit erlaubte und wahrscheinlich gerade deswegen im späten 16. Jahrhundert so sehr beliebt war.

#### AUFTEILUNG DER MESSENSÄTZE NACH DER VORLAGE

<i>Gabrieli</i>		<i>Ivo de Vento</i>	
Kyrie	I	Kyrie	I
Christe	II	Christe	I (Crudelem mortem)
Kyrie	IV	Kyrie	I (Crudelem mortem)
Et in terra	I	Et in terra	I
Domine deus	I (Fulget crucis à 3)	Qui tollis	II
Qui tollis	IV (Quos per crucis)	Qui sedes	IV (3/2)
Patrem omnipotentem	I	Patrem omnipotentem	I
Et incarnatus est	neu	Qui propter nos	II
Crucifixus	III (à 2)	Et incarnatus est	neu
Et ascendit	II (à 3)	Crucifixus	neu (à 3)
Et in spiritum	I	Et iterum venturus	neu
Sanctus	I	Sanctus	II (Victor triumpho)
Benedictus	II (à 4)	Pleni sunt	II (à 4)
Osanna	I (3/2)	Benedictus	III (à 2)
Agnus dei	IV	Osanna	IV (3/2)
		Agnus dei	I

## LASSOS LECTIONES MATUTINAE UND IHRE VORLÄUFER

von Theodor Göllner

Im Werk Orlando di Lassos gehören die weihnachtlichen Matutinlektionen neben den Hiobslektionen und den Lamentationen zur Gattung der mehrstimmigen liturgischen Lesung. Während die Lamentationen in der Komposition des 16. Jahrhunderts auch sonst verbreitet waren, bilden die Hiobslektionen und noch mehr die Matutinlektionen eine kompositorische Ausnahme. Besonders die weihnachtlichen Matutinlektionen sind in der polyphonen Kunstmusik außerhalb Lassos kaum bekannt, so daß wir es bei ihnen in der Tat mit etwas Außergewöhnlichem zu tun haben. Dies umso mehr, als Lasso selbst sie nur ein einziges Mal komponiert hat.<sup>1</sup> Man kann danach fragen, warum sich nicht nur die weihnachtliche Matutinlesung, sondern überhaupt die liturgische Lesung der Vokalpolyphonie für lange Zeit entzog. Die Bewahrung des Rezitationscharakters als monotonem Lesen und das musikalische Ideal der Vokalpolyphonie mit ihren individuellen Stimmbewegungen schließen einander aus. Der Preis für das Eindringen der Lesung in den polyphonen Satz Lassos ist deshalb auch ein Verzicht auf ihr spezifisches Merkmal, nämlich das freie syllabische Rezitieren auf fixierten Tonhöhen. Der Text erklingt nicht mehr als Lesung, sondern als motettischer Satz.

Daneben aber gab es außer dem Rezitieren auf einstimmigen Lektionstönen das ganze Mittelalter hindurch bis ins 16., ja 17. Jahrhundert hinein eine mehrstimmige Rezitationspraxis, die im wesentlichen auf der Stufe des frühen Quintorganums beharrte und den einstimmigen Lektionston lediglich zu einem Rezitationsklang erweiterte.<sup>2</sup> Bezeichnend für diese organale Praxis ist die Lage des ursprünglichen Lektionstons oberhalb der neuen Stütztimme, also als oberer Bestandteil eines Quintklanges. Auch hierin zeigt sich die Zugehörigkeit zur ältesten Mehrstimmigkeit mit der oben liegenden *vox principalis*. Zu den am häufigsten vorkommenden Lesungen dieser Art gehören die drei weihnachtlichen Matutinlektionen *Primo tempore*, *Consolamini* und *Consurge*. In der ersten Weihnachtsnokturn die drei Jesajaprophetien nicht im gewöhnlichen Lektionston, sondern in der Art archaischer Mehrstimmigkeit auszuführen, war schlechthin zum Brauchtum geworden, dem auch Lasso in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch begegnen konnte. Die erhaltenen Quellen dieser Praxis sind besonders zahlreich für das 14. und 15. Jahrhundert, aber auch für das 16. Jahrhundert finden sich noch genügend Belege, bevor sich im 17. Jahrhundert in einem niederländischen Antiphonale ihr vorerst letztes Zeugnis nachweisen läßt.<sup>3</sup> Die bis ins 14. Jahrhundert hinein andauernde mündliche Überlieferung erklärt sich auch aus der Einfachheit des musikalischen Vorgangs, der im wesentlichen aus der fortwährenden Wiederholung ein- und desselben Klanges bestand. Dieser wurde analog zum Lektionston nur an den Interpunktionsstellen durch Zäsurformeln unterbrochen. Jede der drei Matutinlektionen hatte ihr eigenes Klang-

---

<sup>1</sup> *Patrocinium musices. Quarta pars, Monachii, Adam Berg, 1575. O. di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe, Bd. 19, Lectiones*, hrsg. v. W. Boetticher, Kassel usw. 1989, S. 137–166.

<sup>2</sup> Th. Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, I. Edition, II. Studie Tutzing 1969 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 15), (im folgenden zitiert: *Lit. Les.*).

<sup>3</sup> J. Valkestijn, *Organahandschriften in Nederlandse Bibliotheken III*, in: *Gregoriusblad* 86 (1965), S. 80 ff.; Th. Göllner, *Lit. Les.* I, S. 26, 82 ff., 105 ff.

modell, und zwar meist auf der Rezitationsquinte *d-a* in der ersten Lektion, der Quinte *f-c* in der zweiten und nochmals *d-a* für die dritte Lektion. Erst gegen Ende der langen Aufführungstradition zeichnet sich eine Beschränkung dieser drei sogenannten *Jubilamina*<sup>4</sup> auf eine einzige Rezitationsquinte ab.

Auch die *Lectiones matutinae*, die Lasso in modernisierter Form als vierstimmigen Motetensatz im *Patrocinium Musices*, Teil IV, 1575 veröffentlichte,<sup>5</sup> beruhen auf einem einzigen Lektionston, der für alle drei Lesungen auf *c* liegt und durch dieselben Zäsuren gegliedert wird: dem Komma oder Kolon, das in die Unterterz fällt und zur Rezitationstuba zurückkehrt, dem meist in die Unterquint *f* auslaufenden oder von der Unterterz nach *h* führenden Punctum und einem mit *a* einsetzenden Initium. Unter den heute noch bekannten Lektionsönen kommt der *Tonus solemnus* der Offiziumslesungen diesem Schema am nächsten. Es versteht sich von selbst, daß der vierstimmige, polyphone Satz Lassos keine organale Rezitationsquinte mehr kennt, doch sind sowohl der Lektionston in der Oberstimme, allerdings im Sopran und nicht im Tenor, als auch die auf *f* zentrierte Tonalität offenbar ein Erbe der organalen liturgischen Lesung.

Wesentlich näher als die archaischen *Jubilamina* stehen dem polyphonen Satz Orlando di Lassos aber einige dreistimmige Sätze der Matutinlektionen, die sich in den Trienter Codices, also in Quellen befinden, welche die aktuelle Kunstmusik des 15. Jahrhunderts überliefern. Neben einer gesondert notierten Aufzeichnung der *Consolamini*-Lektion im Codex 90 mit der subtonalen Rezitationstuba *a*<sup>6</sup> findet sich ein kompletter Zyklus aller drei Lektionen im 12. Faszikel des Codex 91, die wie die Lasso-Sätze den Lektionston *c* in der Oberstimme aufweisen und tonal ebenfalls auf *f* beruhen.<sup>7</sup> Die Trienter Sätze dürften überhaupt zu den ersten mehrstimmigen Vertonungen der Jesaja-Lektionen gehören, die außerhalb der organalen Tradition neu komponiert wurden und diese offenbar im Herkunfts- und Geltungsbereich der Trienter Codices ersetzten. Das heißt aber auch, daß die kunstvollen Neukompositionen ihrerseits die ältere mehrstimmige Tradition voraussetzen, also keinesfalls als momentane Erfindungen anzusehen sind. In dieser Hinsicht vergleichbar mit den Trienter Sätzen sind nur noch die dreistimmigen Matutinlesungen im Glogauer Liederbuch.<sup>8</sup> Diese

<sup>4</sup> „vocantur communiter jubilamina“, Zagreb, Universitätsbibliothek, MR 10, fol. 8v; Th. Göllner, *Lit. Les.* I, S. 303.

<sup>5</sup> S. Anm. 1: Vgl. auch W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, Kassel 1958, S. 526 ff.; Th. Göllner, *Lit. Les.* II, S. 137.

<sup>6</sup> fol. 365v–366. Die dreistimmige Lesung beginnt mit einer auffallend langen, tropierten Segensbitte, der eine zweistimmige textlose Einleitung vorausgeht. Dagegen ist der Lektionsabschnitt kurz und umfaßt nur Jes. 40, 1–2a. Auch unterscheidet sich dieser durch schlichte gemeinsame Rezitation der Stimmen von der kunstvolleren Polyphonie der Segensbitte, in der textierte mit untextierten Abschnitten mehrfach wechseln. Die tropierte Segensbitte und der kurze Lektionsabschnitt stimmen textlich mit der organalen Lesung in Clm 5511, fol. 62v–63v überein (aus dem Augustiner-Chorherrenstift Dießen); vgl. Th. Göllner, *Lit. Les.* I, S. 59 f.; II, S. 46.

<sup>7</sup> fol. 131v–134. Th. Göllner, *Lit. Les.* II, S. 137. A. Peck Leverett, *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio, 91 (1378)*, Princeton Dissertation 1990, S. 87. Die jede Lesung eröffnende Segensbitte und die abschließende Conclusio sind vierstimmig komponiert und nur einmal vor bzw. nach der ersten Lesung (fol. 131v–132) aufgezeichnet.

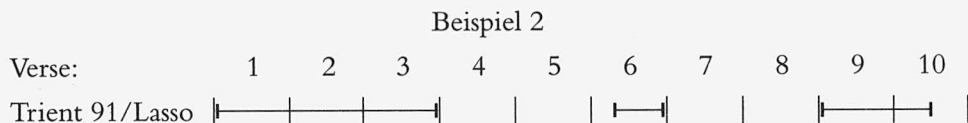
<sup>8</sup> Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40098, Nr. 186–188. Faks.-Ausgabe von J.A. Owens, New York and London 1986 (= *Renaissance Music in Facsimile*, Vol 6). Ch. Väterlein (Hrsg.), *Das Glogauer Liederbuch*, Kassel 1981 (= *Das Erbe deutscher Musik*), Bd. 86, S. 303–317. Die dort S. 384 gemachte Feststellung „Am Schluß aller drei Stücke steht . . . offenbar als Stoßseufzer des Schreibers: ‚Deo gracias‘“ beruht auf einem Mißverständnis. Es ist dies lediglich ein Hinweis auf den Respons des Klerikerchores oder der Gemeinde nach der Conclusio des Lektors „Haec dicit dominus . . .“. In Trient 91, fol. 131v–132, ist „Deo gratias“ auch in die vierstimmige Komposition der Conclusio einbezogen, wie später u.a. noch bei Lasso (s. Anm. 1, S. 143). In die organale Tradition wurde es dagegen nur ausnahmsweise aufgenommen, so etwa in Zagreb (s. Anm. 4). Ähnlich wie in Glogau findet sich ein nur textlicher Hinweis in Graz, Universitätsbibliothek, III, 29 (vgl. Th. Göllner, *Lit. Les.* I, S. 304). Zum „Deo gratias“ vgl. Bernhold Schmid, *Mehrstimmige Responsiones*

haben mit jenen den Lektionston und die Tonart gemeinsam, sind kompositorisch allerdings weniger anspruchsvoll und verzieren im Gegensatz zu Trient den Lektionston in der Oberstimme meist nur an den Punctumzäsuren, während sie ihn sonst unverändert beibehalten. Beide Quellen, Trient und Glogau, dürften zwar etwa gleichzeitig im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein, aber über das tatsächliche Alter der Kompositionen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Allein von der Beschaffenheit her ist Glogau rückständiger und bevorzugt die gleichzeitige Textdeklamation in allen Stimmen, während Trient auf selbständige Stimmführung bedacht ist, unterschiedliche und flexiblere Rhythmik auf die Stimmen verteilt, mit dem Lektionston freier umgeht und vielfach Kolorierungen anbringt. Die kunstvollere Version in Trient steht deshalb der alten organalen Tradition ferner als Glogau, rückt aber andererseits in die Nähe Lassos, für dessen polyphonen Satz sie als konkreter Vorläufer in Frage kommt.

Die Nähe der Trienter Matutinlektionen zu denjenigen Lassos wird noch durch eine weitere Gemeinsamkeit bestätigt. Dabei geht es um die auffallende Gleichheit der Textabschnitte, die aus den Jesaja-Prophetien, den Anfängen des 9., 40. und 52. Kapitels ausgewählt wurden. Dies gilt besonders für die zweite und die dritte Lesung, die nicht nur in der Versfolge, sondern auch in der Wortwahl zwischen Trient und Lasso übereinstimmen. In der zweiten Lektion stehen am Anfang die Verse 1–3, danach wird mit dem 5. Vers fortgefahren, die erste Hälfte von Vers 6 ausgelassen, worauf sich noch dessen zweite Hälfte sowie die Verse 7 und 8 anschließen. Der Text der *Consolamini*-Lektion besteht aus folgenden Teilen:



Auch die dritte Lektion mit dem Textincipit *Consurge* wählt in den beiden Fassungen identische Abschnitte:



Bis in Einzelheiten hinein stimmen auch in dieser Lektion die Textabschnitte überein, wobei besonders das Überspringen längerer Teile, wie der Verse 4 und 5 sowie 7 und 8 auffällt. Ungewöhnlich ist dabei die Einbeziehung der Verse 9 und 10, wofür es in den organalen *Jubilamina* nur in einer einzigen Quelle Vorläufer gibt,<sup>9</sup> während die übrigen Aufzeichnungen meist nur Vers 1 enthalten und selten über den Beginn von Vers 3 „quia haec dicit Dominus“ hinausgehen.<sup>10</sup> Auch die Trient sonst näherstehende Glogauer Fassung führt den Text im Unterschied zu Trient kontinuierlich durch und schließt mit Vers 6. Die nur in Trient und bei Lasso nach einem Textsprung angehängten Teile von Vers 9 und 10 zeichnen sich durch weitere Gemeinsamkeiten in sprachlichen Details aus.

vom ausgehenden Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, bes. S. 83 f.

<sup>9</sup> Th. Göllner, *Lit. Les.* I, S. 99 ff.; in Trient und bei Lasso fehlen die Schlußworte von Vers 9.

<sup>10</sup> a.a.O. II, S. 61 f.

Während für die zwei Matutinlesungen *Consolamini* und *Consurge* im Codex Trient 91 und in Lassos *Patrocinium musices* IV der sichere Nachweis einer gemeinsamen Textgrundlage erbracht werden kann, ist dies für *Primo tempore*, die erste der drei Lektionen, nur mit Einschränkungen möglich. Lassos Text ist hier auffallend kurz und läßt die Verse 3–5 aus. Andererseits schließen beide Fassungen mit dem Satz „Parvulus enim natus est nobis, et filius datus est nobis“ (Vers 6 a) und haben außerdem eine entscheidende Textvariante gemeinsam. Diese findet sich in Vers 2, der in Trient und bei Lasso mit „gentium“ beginnt, das dem sonst hierher gehörenden „populus“ vorangeht. Es heißt also dann „gentium populus“, so daß bei Lasso das Schlußwort des vorausgehenden „Galilaeae gentium“ zweimal erscheint.<sup>11</sup>

Da außer der weitgehend identischen Textgrundlage auch der Lektionston in den drei Matutinlesungen Lassos derselbe ist wie in Trient, müssen beide Zyklen entweder auf eine gemeinsame Ausgangsbasis zurückgehen oder unmittelbar voneinander abhängen, wobei Lasso dann die Trienter Lektionen gekannt hätte. Als Ausgangsbasis käme aber nicht nur eine einstimmige, sondern auch eine organal mehrstimmige Fassung in Frage. Letzteres liegt schon deshalb nahe, da es sich nicht um beliebige Lektionen handelt, sondern eben um jenen dreiteiligen Zyklus, der schon von altersher durch Mehrstimmigkeit ausgezeichnet war. Daß man überhaupt diese Gruppe von Lektionen im 15. und 16. Jahrhundert zum Gegenstand polyphoner Komposition macht, muß auf diese gefestigte mehrstimmige Tradition zurückgehen. Der den neuen Kompositionen zugrundeliegende Lektionston entstammt deshalb eher der Oberstimme des organalen Quintklanges als einem einstimmigen Rezitationschema. So gesehen stellen die dreistimmigen Lektionen in den Trienter Codices und im Glogauer Liederbuch sowie die vierstimmigen Sätze Lassos je eigene kompositorische Neuschöpfungen auf der Grundlage organaler Mehrstimmigkeit dar. Andererseits ist aber auch die Abhängigkeit der neuen Kompositionen voneinander offenkundig, wobei auf der Grundlage derselben Textabschnitte die Trienter Fassung am Anfang und diejenige Lassos am Ende steht. Hierzu bedarf es einiger Vergleiche zunächst derjenigen Stellen, die denselben Lektionstonausschnitt aufweisen. Schon die Anfangszeile der ersten Lektion „Primo tempore alleviata est terra Zabulon“ stimmt in der Oberstimme nicht nur in der Tonfolge und Silbenverteilung, sondern auch in der Rhythmisierung weitgehend überein:

### Beispiel 3

(Hier und in den folgenden Beispielen sind die Notenwerte in Trient 91 um die Hälfte verkürzt. Auch die Schlüssel sind der Lasso-Ausgabe angeglichen.)

Tr. 91

Pri - mo tem - po - re al - le - vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon

Lasso

Pri - mo tem - po - re al - le - vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon

<sup>11</sup> In der Ausgabe von Boetticher (s. Anm. 1, S. 138) wird das zweite eröffnende „gentium“ als Wiederholung des vorausgehenden Satzschlusses aufgefaßt und durch einen Punkt vom folgenden „populus“ getrennt.

Die Abweichung beschränkt sich hier im wesentlichen auf die längere Anfangsnote bei Lasso, die eine Verschiebung der Notenwerte gegenüber dem Tactusschlag bewirkt. Auch in einem längeren Abschnitt der zweiten Lektion scheint sich Lasso ganz in der Nähe von Trient zu bewegen, obwohl hier die Rhythmik der Oberstimme oft anders ausfällt, wie besonders beim Umschlag in die Dreiermensur, aber in der Intention mit Trient übereinstimmt:

## Beispiel 4

Tr. 91

Lasso

Tr. 91

Lasso

Tr. 91

Lasso

Weitere Parallelstellen ließen sich sowohl in der zweiten als auch in der dritten Lektion nachweisen. Gelegentlich zeigen sich auch Gemeinsamkeiten, die über den Lektionston der Oberstimme hinausgehen und andere Stimmen einbeziehen, wie etwa zu Beginn der 3. Lektion, wo das Incipit „Consurge, consurge“ schon vor dem Superius in der Unterquinte im Tenor einsetzt:

## Beispiel 5

Tr. 91

Con - sur - ge, con - sur - ge, in - du - e - re  
 Con - sur - ge, con - sur - ge, in - du - e - re for - ti -

Lasso

Con - sur - ge, con - sur - ge, in - du - e - re  
 Con - sur - ge, con - sur - ge, in - du - e - re for - ti -

Als Beispiel für ein vergleichbares Zusammenwirken von Oberstimme und klanglicher Stütze, einerseits des Contratenors im dreistimmigen Satz aus Trient und andererseits des Basses in Lassos vierstimmiger Komposition, sei aus der *Consurge*-Lektion die textlich zentrale Stelle aus Vers 6 angeführt, die als kurzer Ausschnitt zwischen Vers 3 und Vers 9 eingefügt wurde:

## Beispiel 6

Tr. 91

qui - a e - go ip - se qui lo -  
 Qui - a e - go ip - se qui lo - que - - bar lo -

Lasso

Qui - - - a e - - - go ip - - - se qui lo -  
 Qui - - - a e - - - go ip - - - se qui lo -

## Tr. 91

que - - - bar, ec - - - ce as - - sum

que - - - - bar, ec - - - ce as - - sum

## Lasso

que - - - bar, ec - - - ce as - - sum

que - - - bar, ec - - - ce as - - sum

In beiden Fällen bewegt sich der Lektionston in der Oberstimme über ein gestrecktes Initium eine Terz aufwärts von *a'* nach *c''* und wendet sich dann wieder unter Berührung von *a'* zum Schluß nach *h'*. Während des Terzanstiegs erklingt der Textabschnitt „Quia ego ipse qui loquebar“ zunächst bis zur Silbe „lo-“ auf den Tönen *a'* und *h'*, dann mit den beiden Folgesilben auf dem wiederholten *c''*. Dem gleichförmigen, gedrängten Rezitieren in Trient steht ein rhythmisch freies Deklamieren bei Lasso gegenüber, das den verfügbaren Zeitraum voll beansprucht, während Trient zunächst pausiert. Dafür setzt hier gleich zu Beginn der Contratenor mit einer rhythmischen Vorimitation ein, die ganz in der Art der nachfolgenden Textrezitation gehalten ist, so daß diese das Begonnene nur aufgreift. Anders dagegen verhält sich der Baß bei Lasso, der zu den ruhigen Repetitionen des Lektionstons eine melodisch ausholende, in rascheren Notenwerten fortschreitende und rhythmisch bewegte Gegenstimme bildet. Ihre Beziehung zu Trient bleibt dennoch in den meist identischen Klangstützen erhalten, die ab der dritten Masureinheit unter denselben Kerntönen der Oberstimme stehen. Das kurze Beispiel veranschaulicht einerseits den Zusammenhang zwischen Trient und Lasso, und zwar auch im Hinblick auf die Klangfolge, andererseits aber das je Besondere der beiden Kompositionen. Während Trient dem monotonen Rezitieren im mehrstimmigen Satz verpflichtet bleibt und die verschiedenen Stimmen einander angleicht, gibt Lasso diesen ein individuelles Gepräge. Der Lektionston ist bei ihm nicht mehr ein Mittel gleichförmigen Rezitierens, sondern erlaubt selbst beim Festhalten ein- und derselben Tonhöhe die Artikulation einzelner Wörter und Wortgruppen aufgrund rhythmischer Differenzierung. Auch der ganz anders geartete Baß gliedert sich melodisch und rhythmisch nach Worteinheiten, wobei die aufsteigenden Viertelbewegungen die jeweils betonten Silben von „Quia-loquébar“ und „écce“ ausfüllen.

Was Lassos Vorgehen hier im Rahmen eines kurzen Textabschnitts kennzeichnet, trifft auch allgemein für seine Matutinlesungen zu. Nicht nur der Lektionston und die ihn begleitenden Stimmen erhalten ihre besondere Ausprägung durch das einzelne Wort, sondern auch die zahlreichen Partien, die sich vom Lektionston abwenden, indem sie oft Elemente daraus verarbeiten, dienen der Hervorhebung von Worten und ihrer Deutung. Hierfür stehen längere Melismen und Wechsel der Stimmenzahl zur Verfügung wie auch harmonisch auffallende Wendungen, z.B. in der zugrundeliegenden *F*-Tonart Ausweichungen nach *D*-dur, *A*-dur oder *E*-dur. Vor dem Hintergrund des Trienter Modells, das in dieser Hinsicht über erste Ansätze nicht hinauskommt, die besondere Qualität von Lassos Komposition und die Distanz zu ihren Vorlagen herauszuarbeiten, muß einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben (s. Anm. 15). Unsere Frage gilt hier nur den möglichen Vorläufern als Voraussetzung für

Lassos Matutinlektionen. Daß wir dabei auf die Trienter Codices gestoßen sind, mag gewiß überraschen, zumal zwischen der Komposition beider Werke mindestens ein Jahrhundert liegt. Die Überraschung gilt deshalb gleichermaßen für die Trienter Codices, die wir weder mit Lasso noch mit München, nicht mit dem 16., sondern mit dem 15. Jahrhundert in Verbindung bringen. Wie es dennoch zu einer Begegnung Lassos mit der früheren Komposition kam, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob Lasso je mit der noch viel älteren organalen Lektionspraxis in Kontakt gekommen ist. Aber vielleicht gibt uns die lang andauernde Aufführungstradition einer weit zurückgehenden mehrstimmigen Praxis auch eine Erklärung für den Zusammenhang der Trienter Kompositionen mit Lasso. Da diese Kompositionen offenbar die ältere organale Praxis ablösten, zogen auch sie wie die Organa vor ihnen über ihre Entstehungszeit hinaus eine Aufführungstradition nach sich, die zwar nicht mehrere Jahrhunderte, aber sicher einige Jahrzehnte andauerte.

Naheliegender dürfte deshalb Lassos Vertrautheit mit den kunstvolleren Matutinlektionen aufgrund seiner Tätigkeit in der Münchner Hofkapelle gewesen sein. Hierfür läßt sich nun in der Tat ein zwingender Beleg nachweisen, der bisher von der Forschung übersehen wurde. Es gibt für die Matutinlektionen zwischen den Trienter Codices und den Kompositionen Lassos noch eine dritte Quelle, die allem Anschein nach mit der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen ist. Im Jahre 1538 gab Hans Ott in Nürnberg in der Druckerei von Hieronymus Formschneider eine größere Sammlung von Motetten heraus, unter denen sich auch die drei Matutinlektionen befinden, und zwar in vierstimmigem Satz ohne Nennung eines Komponisten. Dem als Band 2 erschienenen Druck ging ein Jahr früher ein erster Motettenband voraus, so daß in beiden Bänden 100 Motetten vereint sind.<sup>12</sup>

Von den hier veröffentlichten Werken stammen auffallend viele von Komponisten, die mit der kaiserlichen Hofkapelle in Zusammenhang standen, unter ihnen auch Isaac und vor allem Senfl.<sup>13</sup> Unter den zur Zeit der Drucklegung 1538 noch aktiv tätigen Komponisten nimmt Senfl in der Sammlung einen führenden Platz ein, so daß er möglicherweise bei der Redaktion mitgewirkt hat. Damit könnte er als bayerischer Hofkomponist ein ihm schon teils aus seiner Tätigkeit in der kaiserlichen Hofkapelle vertrautes Repertoire in den Druck eingebracht haben. Auch die anonymen Matutinlektionen wären als Bestandteil dieses Repertoires in die Sammlung übernommen worden. Daß andererseits das Repertoire der Trienter Codices mit der kaiserlichen Hofkapelle zusammenhängt, hat erst jüngst Adelyn Peck Leverett in ihrer Princeton-Dissertation von 1990 nachzuweisen versucht,<sup>14</sup> so daß der Weg von dort in die Münchner Hofkapelle und bis hin zu Lasso verlaufen könnte. Der konkrete Nachweis für jeden einzelnen Schritt ist zwar noch nicht zu erbringen, aber es besteht kein Zweifel, daß Lasso die in dem Druck von 1538 enthaltenen Lektionen gekannt hat. Dafür sprechen die vielen direkten Übernahmen sowohl in den einzelnen Stimmen als auch im klanglichen Ablauf. Ebenso sicher ist die Abhängigkeit des gedruckten Lektionszyklus von den Trienter Fassungen, so daß die Ähnlichkeit, die zwischen diesen und Lasso besteht, noch unmittelbarer für den Ott-Druck gilt. Andererseits liegt die Ausweitung von der Drei- zur Vierstimmig-

<sup>12</sup> *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem editus . . .*, Nürnberg H. Grapheus, oct. 1538, Vgl. H. B. Lincoln, *The Latin Motet: Indices to Printed Collections 1500–1600*, Ottawa 1993 (= *Musicological Studies*, Vol. LIX), S. 724 f., Nr. 39; Incipit ebd. S. 416. Vgl. auch H. M. Brown, *Hans Ott, Heinrich Finck and Stoltzer, Early Sixteenth-Century German Motets in Formschneider's Anthologies of 1537 and 1538*, in: *Von Isaac bis Bach, Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel usw. 1991, S. 73 ff. Über den Nürnberger Drucker Formschneider und den Herausgeber Hans Ott vgl. die betreffenden Artikel von M. L. Göllner in: *The New Grove*, London 1980.

<sup>13</sup> H. M. Brown, a.a.O., S. 73.

<sup>14</sup> S. oben Anm. 7, S. 90 ff.

keit bei gleichbleibender *F*-Tonalität und auffallend identischer Textgrundlage schon in dem Druck vor.<sup>15</sup> Wie eng die drei Fassungen aufeinander bezogen sind, läßt sich aus einem Vergleich der oben (S. 105 f.) mitgeteilten Partien mit den entsprechenden Abschnitten bei Ott ersehen:

## Beispiel 7

Tr. 91

Pri - mo tem - po - re al - le - vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon

H. Ott

Pri - mo tem - po - re al - le - vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon

Lasso

Pri - - mo tem - po - re al - le - vi - a - ta est ter - ra Za - bu - lon

## Beispiel 8

Tr. 91

et re - ve - la - bi - tur [...] et vi - de - bit om - nis ca - ro pa - ri -

H. Ott

et re - ve - la - bi - tur [...] et vi - de - bit om - nis ca - ro pa - ri -

Lasso

et re - ve - la - bi - tur [...] et vi - de - bit om - nis ca - ro pa - ri -

<sup>15</sup> In Trient beschränkt sich die Vierstimmigkeit auf die Rahmenteile, zu denen außer Segensbitte und Conclusio auch die Responionen *Amen* bzw. *Deo gratias* gehören. Daß letztere im Unterschied zum allgemeinen Brauch (s. Anm. 8) sowohl in Trient als auch im Ott-Druck und bei Lasso in die Komposition einbezogen werden, dürfte ein weiterer Beweis für die Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Traditionszusammenhang sein. Zu den hier berührten Fragen vgl. auch Theodor Göllner, *Lasso's Lektionskompositionen und ihre neu entdeckten Vorlagen im Ott-Druck von 1538*, in: *Compositi- onswissenschaft, Festschrift für Reinhold und Roswitha Schlötterer*. Augsburg 1996.

Tr. 91

ter quod os Do - mi - ni lo - cu - tum est

H. Ott

ter quod os Do - mi - ni lo - cu - tum est

Lasso

ter quod os Do - mi - ni lo - cu - tum est

Tr. 91

Omnis ca-ro foe-num et om-nis glo-ri-a ei-us qua-si flos a - - gri

H. Ott

Omnis ca-ro foe-num et om-nis glo-ri-a ei-us qua-si flos a - - gri

Lasso

Omnis ca-ro foe-num et om-nis glo-ri-a ei-us qua-si flos a - - gri

Auch in dem folgenden Abschnitt aus der *Consolamini*-Lektion ist die Beziehung Lassos zur Ott-Fassung unverkennbar:

Beispiel 9

H. Ott

su - - - is. Vox cla - - man - tis

Lasso

su - - - is. Vox cla - man - tis

H. Ott

in de - ser - - - to: Pa - ra - -

Lasso

in de - ser - - - to: Pa - ra - te vi - am

Die vierstimmige Fassung des Ott-Druckes muß offenbar zum Aufführungsrepertoire der Münchner Hofkapelle gehört haben, bevor Lasso spätestens im Erscheinungsjahr von Teil IV des *Patrocinium Musices*, also in der Weihnachtsmatutin des Jahres 1575 seine eigene Komposition hier zur Aufführung brachte. Wie lange diese dann in der Hofkapelle oder auch an anderen Kirchen und Orten jeweils in der Weihnachtsnacht aufgeführt wurde, ist ebenso wenig zu beantworten wie die Frage, wie lange schon die mehrstimmig-organalen Lesungen die einstimmige Rezitation ersetzt hatten und seit wann die kunstvoll-polyphonen Lektionskompositionen sich durchzusetzen begannen. Bekanntlich sind Fragen der Aufführungsgeschichte bisher weniger ernst genommen worden als Fragen der Kompositionsgeschichte, obwohl beides untrennbar zusammengehört, wie allein am Beispiel der wenig spektakulären *Lectiones matutinae* zu ersehen ist.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Im Anschluß an das Referat machte mich Professor Bossuyt dankenswerterweise auf ein weiteres Vorkommen der Matutinlektionen zwei Jahre nach Erscheinen von Lassos *Patrocinium musices* IV (1575) aufmerksam. Es handelt sich um einen fünfstimmigen Zyklus von Alexander Utendal in dessen *Liber Tertius Sacrarum Cantionum*, erschienen 1577 in Nürnberg bei Catharina Gerlach. Vgl. I. Bossuyt, *De componist Alexander Utendal (c. 1543/1545–1581)*, Brüssel 1983, S. 107f.; Prof. Bossuyt stellte mir auch seine Spartierung der drei Lektionen zur Verfügung. Obwohl die Anregung zu Utendals Komposition von Lasso ausgehen konnte, wird der in Innsbruck in der Hofkapelle Erzherzog Ferdinands wirkende Utendal dort nicht eine liturgisch-musikalische Neuigkeit eingeführt haben, sondern bestrebt gewesen sein, eine ältere Gepflogenheit lediglich in einer neuen Kompositionsart (Fünfstimmigkeit ohne cantus-firmus-Bindung) fortzusetzen. Da die Innsbrucker Hofkapelle schon unter Maximilian I. enge Kontakte zur kaiserlichen Hofkapelle unterhielt, ist nicht auszuschließen, daß Utendal unabhängig von Lasso eine dort länger tradierte Lektionsfassung erneuern wollte. Obwohl sich diese nicht beweisen läßt, könnte sie sehr wohl der Trienter Fassung oder auch der modernisierten Version des Ott-Druckes nahestanden haben, zumal für beide eine Beziehung zur kaiserlichen Hofkapelle anzunehmen ist.

## INTENSITÄT DURCH STIMMENFÜHRUNG IN LASSOS KLANGPROGRESSIONEN

von Martin Just

Eigentümlichkeiten der Kompositionsweise Orlando di Lassos sind in der Forschung bereits mehrfach bemerkt worden. Aber immer noch bildet das Ineinandergreifen und wechselnde Gewicht linearer und klanglicher Kräfte im Satz eine Herausforderung für Analyse und Interpretation. Auf engstem Raum scheinen die Impulse zu wechseln, und weder folgen die Stimmen völlig dem traditionellen Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts noch sind die das Stimmengewebe zusammenfassenden Klänge schon ausschließlich nach der ‚harmonischen Tonalität‘ geordnet.<sup>1</sup> Wir haben aber inzwischen gelernt, daß mit dem Blick auf rhetorische Figuren die meisten dieser Besonderheiten zu erklären sind.<sup>2</sup> Der Wille zur Illustration und Interpretation von Textpartien oder einzelnen Wörtern zwingt die Stimmen zu manch heftigerer Geste, rascherer oder breiterer Bewegung oder erregt des Hörers Aufmerksamkeit durch ungewöhnliche Klangprogressionen. Mit der Einsicht in den Zusammenhang von Text und darauf reagierender Musik sollten wir uns aber nicht zufriedengeben, sollten vielmehr diese Korrespondenz einmal voraussetzen, als Ausgangspunkt für weitere Forschungen. So ist der innermusikalische Konnex, der eine lockere Reihe klanglicher Bilder zu größeren Einheiten und diese wiederum zum Ganzen verbindet, erst noch zu erhellen. Aber selbst im Kleinen verdient das Spiel der musikalischen Kräfte, deren An- oder Entspannung, unser Interesse. Lebhaftigkeit, Intensität und bis zu einem gewissen Grad Unvorhersehbarkeit, auch wenn sie ihre Motivation aus dem Text gewinnen, werden doch mit musikalischen Mitteln hervorgerufen, von denen wir im einzelnen wissen möchten, wie sie eingesetzt sind.

Den Anstoß zu diesem Beitrag haben jene „klingenden Oktaven- und Quintenparallelen“ gegeben, von denen Eduard Lowinsky gesagt hat, sie seien „nur auf dem Papier – durch Stimmkreuzung (z. B.) – vermieden, aber beim Singen doch als solche“ zu hören.<sup>3</sup> Es handelt sich dabei um Progressionen mit gleichbleibender Intervallstruktur, d.h. um Klangverbindungen, die durch Sprünge und Stimmenkreuzungen satztechnisch überhaupt erst möglich werden. In ihrer kompakten Klangfolge und ihren profilierten Linien liegt der Gewinn solcher Fortschreitungen. Sie sollen im Zusammenhang mit anderen Erscheinungen der Stimmenführung betrachtet werden, bei denen übliche Klangverbindungen durch größere, für die Progression quasi unnötige Sprünge ausgezeichnet sind. Unnötig sind sie aber nicht für den Verlauf der einzelnen Stimme. Denn sie bewirken einen Zuwachs an Raum, an Anstrengung und damit an Intensität der Linienführung. In allen Fällen geht es nicht ohne Stimmenkreuzungen

---

<sup>1</sup> Das mag dazu geführt haben, daß im vorigen Jahrhundert mit dem Palestrina-Ideal vor Auge und Ohr manche Stimme als „unsänglich“ oder der Satz als schwerfällig kritisiert wurde. Vgl. Horst-Willi Groß, *Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und lateinischen Motetten Orlando di Lassos*, Tutzing 1977 (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7), S. 136, Anm. 41. Als eine der frühesten stilistischen Untersuchungen ist zu erwähnen: Lucie Balmer, *Orlando di Lassos Motetten. Eine stilgeschichtliche Studie*, Bern und Leipzig 1938.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Horst Leuchtmann, *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Strasbourg/Baden-Baden 1959 oder Bernhard Meier, *Wortausdeutung und Tonalität bei O. di Lasso*, in: *KmJb* 47 (1963), S. 73–104.

<sup>3</sup> Eduard Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen*, in: *TVer* XIV (1935), S. 185–229 sowie *TVer* XV (1939), S. 1–43 und 94–105, hier S. 206.

ab, die genauer zu beobachten sind. Es ist aber im Auge zu behalten, daß Lasso das Repertoire an zulässigen linearen Intervallen, von Ausnahmen abgesehen, nicht erweitert und daß raumgreifende Sprünge als musikalische Gesten auch ohne Stimmenkreuzung vorkommen.

Obwohl Beobachtungen an Stimmenkreuzungen und Stimmenführung in allen Gattungen und bei jeder Stimmenzahl angestellt werden könnten, scheint es geraten, den Bestand an zu prüfenden Werken einzuschränken. Möglicherweise ist in Madrigalen und Chansons die Kühnheit der Linien auffälliger; dennoch werden wir uns den Motetten zuwenden, und zwar den vierstimmigen. Ihre Zahl ist überschaubar – es sind 100 Motetten bzw. 123 Motetten-Teile<sup>4</sup> –, und sie bieten den Vorteil, daß üblicherweise keine gleichgeschlüsselten Stimmen vorkommen, wie gewöhnlich beim fünf- und mehrstimmigen Satz. Sonderfälle der vierstimmigen Schlüsselung – 18 Motetten bzw. 26 Motettenteile – bleiben außer Betracht, ebenso ‚Chromatische‘ Motetten,<sup>5</sup> denn es geht nicht um deren interessante, aber doch außergewöhnliche Stimmenführung, sondern um den Normalfall im Bereich der vierstimmigen Motetten. Von den übrigen 82 sind 59 tief- und 23 hochgeschlüsselt, d. h. mit *c*1-, *c*3-, *c*4-*f*4- bzw. *g*2-, *c*2-, *c*3-, *f*3-Schlüssel. Die Affinität zu Stimmenkreuzungen ist zwischen den Mittelstimmen wegen des Terzabstandes ihrer erschlossenen Tonbereiche am größten, beim *c*3- und *c*4- bzw. beim *c*2- und *c*3-Schlüssel. Andererseits ist die Bewegungsfreiheit groß genug, ein Überschneiden der Verläufe erscheint also nicht einfach unvermeidlich, und der vierstimmige Satz bietet zugleich die Möglichkeit zu gesättigtem Klang.

Die denkbaren Stimmenkreuzungen, die Lasso auch weithin ausgeschöpft hat, sollen zunächst in einem Überblick angedeutet werden. Beispiele werden allerdings nur für einzelne Konstellationen gegeben.<sup>6</sup> Drei Hauptgruppen sind nach Bewegungsrelationen zu unterscheiden: Stimmentausch, ‚einseitiger‘ Stimmentausch – nur eine Stimme ergreift den Ton der anderen, während diese zu einem neuen Ton springt – und ungebundene Stimmenbewegung.

**I. Stimmentausch.** Mit abnehmender Häufigkeit kommen vor: Terzen, Quarten, Quinten und Oktaven, und zwar

**1) im gleichbleibenden Klang:**

- (1) Terz Nr. 168, TB M. 29, linear und sprungweise,
- (2) Quart Nr. 80 AT M. 83,
- (3) Quint Nr. 134, AT M. 35, oder

**2) mit verändertem Klang,** hervorgerufen durch eine dritte Stimme:<sup>7</sup>

- (1) Terz Nr. 148, CAB M. 32,
- (2) Oktav Nr. 116, ATB M. 43.

**II. Einseitiger Stimmentausch**

**1) im gleichbleibenden Klang,** zumal wenn der tiefere Ton gleich bleibt:

- (1) Terz/Quint/Terz Nr. 136 TB M. 11–12,
- (2) Quint/Oktav Nr. 91, AT M. 33, oder häufiger

<sup>4</sup> Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*, Band I (1894) und III (1895), Nr. 58 (49) bis 180 (148); im weiteren zitiert mit Nummern der Motettenteile.

<sup>5</sup> Nr. 169 *Alma nemes*, Nr. 170/171 *Christe, dei soboles*.

<sup>6</sup> Als Sonderfälle sind gekreuzte Stimmen anzusehen, die durch den Einsatz einer Stimme in neuer Lage entstehen, sei es nach einer Pause, sei es nach einer textbedingten Zäsur. Die größere Freiheit bei einem solchen Neubeginn – der erforderliche Sprung bildet eine Art totes Intervall – vereinfacht das satztechnische Problem gegenüber einer Stimmenkreuzung innerhalb einer Phrase.

<sup>7</sup> Bei getauschten Quarten und Quinten kann der Klang nur durch den Bassus von der ‚Grundstellung‘ zum ‚Sextakkord‘ und umgekehrt neu gedeutet werden.

**2) mit verändertem Klang:**

- (1) Prim/Terz Nr. 136, AT M. 22–23,
- (2) Quart/Terz und Quart/Quint Nr. 162, AT M. 9–10; (Bsp. 1);

## Beispiel 1

(nach GA Nr. 162, AT M. 9–10;

Ziffern bezeichnen vor dem System die Bewegungsintervalle, unter den Systemen das klangliche Resultat)

The image shows two systems of musical notation. The first system has a treble clef and a 4+5 interval indicated above the staff. The notes are G4, A4, B4, C5. Below the staff are the lyrics 'man - da - tis tu - is'. The second system has a bass clef and a 3+4 interval indicated above the staff. The notes are G3, F3, E3, D3. Below the staff are the lyrics 'in man - da - tis' and the numbers 4, 3, 4, 5.

- (3) Sext/Terz Nr. 116, CA M.41; der Rückweg, Quart/Sext (M. 41–42), gehört zu II.1,
- (4) Oktav/Quint Nr. 139, TB M. 183; der Rückweg, Quint/Quint (M. 183–184), gehört zu III.1b (6),
- (5) Oktav/Terz und Terz/Quint Nr. 72, TB M. 17–18.<sup>8</sup>

In den bisherigen Fällen stimmen die Bewegungsintervalle mit den Zusammenklängen völlig oder teilweise überein. Von jetzt an sind sie zu unterscheiden, und zwar sowohl bei Intervallparallelen (III.1) wie beim Intervallwechsel, der nicht auf einseitigem Stimmentausch beruht (III.2).

**III. Ungebundene Stimmenbewegung;** differenziert nach dem Ergebnis:**1) Intervallparallelen**

a) zu benachbarten Stufen. Dazu gehören u.a. die von Lowinsky erwähnten Quint- und Oktavparallelen.

- (1) Terzen durch Sekund+Quart in Gegenbewegung Nr. 168, CA M. 28,<sup>9</sup>
- (2) Terzen und Quinten durch Sekund+Sekund+Quart Nr. 122, ATB M. 11,<sup>10</sup>
- (3) Quinten, Quarten und Oktaven durch Sekund+Terz+Quint Nr. 136, ATB M. 26 (die Terz mit Durchgangsnote; Außenstimmen in Dezimen).<sup>11</sup>

b) zu entfernteren Stufen; auch im Klang möglich; ebenso wiederum die erwähnten Quint- und Oktavparallelen zum Terzabstand.

- (1) Terzen durch Prim+Quint Nr. 162, CA M. 1–2,
- (2) Terzen und Quinten durch Prim+Terz+Quint Nr. 128, ATB M. 24–25,<sup>12</sup>
- (3) Terzen im Quartabstand durch Sekund+Sext in gleiche Richtung Nr. 117, AT M. 17,
- (4) Terzen im Sextabstand durch Quart+Oktav in gleiche Richtung Nr. 141, TB M. 104; (Bsp. 2) die vorausgehende Progression entspricht III.1a (1),

<sup>8</sup> Möglich ist ein einseitiger Tausch auch mit vier Varianten bei Quart/Oktav:  $d'/g' \Rightarrow d'/d''$  (und umgekehrt) sowie  $a'/d'' \Rightarrow d'/d''$  (und umgekehrt); ähnlich mit zwei Varianten bei Sext (steigend)/Oktav:  $h/g' \Rightarrow g/g'$  bzw.  $g/g' \Rightarrow g/es'$ .

<sup>9</sup> Ebenso mit Vorhalt: Nr. 166, AT M. 19–20.

<sup>10</sup> Die gleiche Fortschreitung ist möglich, wenn die Stimmenkreuzung in den unteren beiden Stimmen stattfindet und die höchste schrittweise absteigt.

<sup>11</sup> Sextenparallelen zur benachbarten Stufe sind nicht durch Stimmenkreuzung zu erzielen.

<sup>12</sup> Ein entsprechendes Resultat ergibt sich, wenn die liegende Stimme zur Terz wird: Nr. 120, ATB M. 25. Die Progression ist auch aufwärts möglich.

Beispiel 2  
(nach GA Nr. 141, TB M. 104)

(5) Quarten im Terzabstand durch Sekund+Sext in Gegenbewegung Nr. 124, CA M.4,<sup>13</sup>

(6) Quinten im Quartabstand durch Sekund+Oktav in Gegenbewegung Nr. 117, TB M. 12, wie bei der Oktavsprungklausel.

2) Intervallwechsel

a) mit einer oder zwei liegenden Stimme(n), im Klang:

(1) Terz und Quint zu Sext und Quart durch Oktav Nr. 92, CAT M. 21 (und umgekehrt),

(2) Terz und Sext zu Quart und Sext durch Oktav (und umgekehrt),

(3) Terz zu Quart (und umgekehrt) durch kleine Sext aufwärts.

b) mit Sekundanschluß und Klangwechsel. Die lineare Bindung ist als Gegenkraft zum Sprung besonders günstig für den Satzzusammenhang, z.B.

(1) Prim zu Terz durch Sekund+Sekund, vgl. I.1 (1),

(2) Prim zu Terz durch Sekund+Quart Nr. 139, TB M. 78–79 (mit Vorhalt),

(3) Prim zu Quart durch Sekund+Terz in Gegenbewegung,<sup>14</sup>

(4) Terz zu Quart durch Sekund+Quint Nr. 91, AT M. 27 (Gegenquintsprungkadenz)<sup>15</sup> (auch umgekehrt),

(5) Terz zu Quint und umgekehrt durch Sekund+Sext in Gegenbewegung Nr. 116, ATB M. 4,

Beispiel 3  
(nach GA Nr. 116, ATB M. 4)

<sup>13</sup> Hierher gehören auch Quarten im Quintabstand durch Sekund+Oktav in gleiche Richtung; ebenso Sexten im Terzabstand durch Quart+Oktav in Gegenbewegung.

<sup>14</sup> Ähnlich Prim zu Quint und Prim zu Sext durch Sekund+Quart bzw. Quint in Gegenbewegung.

<sup>15</sup> Vgl. Siegfried Hermelink, *Die Gegenquintsprungkadenz, ein Ausdrucksmittel der Satzkunst Lassos*, in: *Kgr-Ber. Bonn* 1970, Kassel usw. o. J., S. 435–438.

(6) Terz zu Quint durch Sekund+Oktav in gleiche Richtung Nr. 114, TB M. 7; umgekehrt Nr. 113, CA M. 27,

(7) Quart zu Sext durch Sekund+Oktav in Gegenbewegung Nr. 153, AT M. 35 (auch umgekehrt).

c) zwei springende Stimmen. Das Ergebnis ist zumeist einfacher zu erreichen, ohne Stimmenkreuzung. Der lineare Aufwand steht also im Vordergrund.

(1) Terz und Sext durch Quart+Quint in Gegenbewegung Nr. 129, TB M. 28 (Bsp. 4a); umgekehrt: Nr. 113, AT M. 15; auch mit steigender Quint und fallender Quart möglich,

(2) Terz und Quint durch Quart+Quart in Gegenbewegung Nr. 141, AT M. 102 (Bsp. 4b), auch umgekehrt,

(3) Sext und Quart durch Quint+Quint in Gegenbewegung Nr. 140, AT M. 6–7 (Bsp. 4c), auch umgekehrt,

(4) Quart und Quint, oder umgekehrt, durch Terz+Sext in Gegenbewegung (Bsp. 4d).<sup>16</sup>

Beispiel 4 a u. 4 b  
(nach GA Nr. 129, TB M. 28 und Nr. 141, AT M. 102)

Beispiel 4 c u. 4 d  
(nach GA Nr. 140, AT M. 6–7)

Der Überblick über die Möglichkeiten von Stimmenkreuzung ist durch die Betrachtung musikalischer Abschnitte zu ergänzen, die das satztechnische Mittel im Zusammenhang einer syntaktischen Einheit zeigen. Die Beispiele sind der Tendenz nach in homorhythmische Sätze und Imitationsfehler gruppiert.

<sup>16</sup> Einfache Ergebnisse werden auch durch Terz- und Oktavsprünge erzielt: in Gegenbewegung Quint und Sext (und umgekehrt), in gleicher Richtung Terz und Quart (und umgekehrt). Andere Sprungkombinationen, z.B. Terz+Quint, Quart+Oktav und Quint+Oktav fallen in die Gruppen II und III.1.

Beispiel 5  
(nach GA Nr. 139, M. 178–190)

178 (13.) 181

Pin - - - gue - - - scent  
Pin - - - gue - - - scent spe -  
Pin - - - gue - - - scent, pin - - - gue - - - scent spe -  
Pin - - - gue - - - scent spe -  
F d B g

X X X X

184

spe - ci - o - sa de - ser - ti: et ex - sul - ta - ti - o -  
- ci - o - - sa de - ser - ti: et ex - sul - ta - ti - o -  
- ci - o - - sa de - ser - ti: et ex - sul - ta - ti - o -  
- ci - o - - sa de - ser - ti: et ex - sul - ta - ti - o -  
Es g D G C F

X X X X

-ne col - - - les ac - cin - gen - - - tur.  
-ne col - - - les ac - cin - gen - - - tur.  
-ne col - - - les ac - cin - gen - - - tur.  
-ne col - - - les ac - cin - gen - - - tur.  
F F

In homorhythmischen Abschnitten wendet sich das Interesse den Klangfolgen zu, zumal im langsamen Tempo. Andererseits finden wir gerade dort einzelne Stimmen, die den

Klangstrom weiträumig durchziehen.<sup>17</sup> In dem Abschnitt „Pinguessent speciosa deserti“ der Motette *Te decet hymnus* (Nr. 139 (110) M. 178–184) ist das Verb „pinguessent“ in zwei parallel gebauten Terzetten – das tiefe führt von *F* nach *d*, das hohe von *d* nach *B* – von den Wörtern „speciosa deserti“ im vollstimmigen Satz abgetrennt (Bsp. 5). Den Anschluß sichern der überhängende *C* und der *B*, der auf der letzten Minima von M. 181 den Ton des *T* aufgreift. Zugleich wechseln die Mittelstimmen in die enge Lage, die vom später kommenden *C* bestätigt wird. Die Klangfolge von der Ultima, M. 181, bis M. 184 lautet: *B-Es | g-D-G | C*. Bei der Textverteilung verhindert der *C* durch den Konflikt der Silben „spe-“ und „(cio-)sa“ eine völlige rhythmische Parallelität von „-ciosa“ und „deserti“, die bei der Tonwiederholung möglich gewesen wäre. *A*, *T* und *B* hätten ebenso einfach die nächstliegenden Töne der Klänge ergreifen können, z.B. *A*: *f'-g'-g' | g'-fis'-g' | g'*. Vielleicht um im *T* die Folge *d'-es'-es' | d'-d'-d' | e'* zu vermeiden, wird der Anstieg im *C* | *b'-b'-b'-b' | a'-h' | c''* durch Sprünge in *T* und *B* intensiviert, die dem *A* den Weg in den Terzfall *g'-e'* freimachen. Die zweite Vershälfte, „et exultatione colles accingentur“, verläuft satztechnisch umgekehrt, vom homorhythmischen zum polyphonen Satz, und deutet damit den syntaktischen Chiasmus des Psalmverses musikalisch an. Der homorhythmische Teil macht lediglich die Stimmenkreuzung zwischen *A* und *T* rückgängig (M. 185, einseitiger Stimmentausch), schreitet im übrigen schulmäßig fort, sogar in den Ausgangsklang zurück, *F*-Terzlage, den auch der endgültige Schluß nach ein paar einfachen Stimmenkreuzungen im Klang wieder erreicht.

Beispiel 6  
(nach *GA* Nr. 130, M. 22–25)

22 X X X X 25

qui si - mul me - cum con - tri - sta - re - - - tur, et

qui si - mul me - cum con - tri - sta - re - - - tur,

qui si - mul me - cum con - tri - sta - re - - - tur, et

qui si - mul me - cum con - tri - sta - re - - - tur, et

C F D g Es c G C

Solche klangliche Abrundung hält auch den Komplex „qui simul mecum contristaretur“ zusammen, einen leicht aufgelockerten homorhythmischen Abschnitt aus der Motette *Improperium expectavit cor*, Nr. 130 (101), M. 22–25 (Bsp. 6). Die Belebung des Satzes von innen erfolgt in zweifacher Weise. Zum einen bewirkt der Unterquintkanon ad Minimam in *T* und

<sup>17</sup> Eine gleichrhythmische Gegenquintsprung-Kadenz (*A* und *T*) belebt die Klangfolge *d-A-D-g-A* im Abschnitt „nobis post hoc exsiliu ostende“ des *Salve regina* (Nr. 77 [56 II], M. 53–57).

Aufgelockerte Homorhythmie findet sich in Nr. 71 (52 III), M. 257–262: „O Jesu, Fili Virginis Mariae“; Stimmenkreuzungen zwischen *A* und *T* mit Gegenquintsprung-Kadenz am Schluß.

B sowie die Lockerung im A eine durchgehende Bewegung in Minimen. Sie überspielen die rhythmische Parallele der beiden Texthälften: „quí simul | mécum | |cón-trista- |rétur“, die in den Außenstimmen herrscht und von deren anfänglichen Dezimen sowie von dem schließenden Terzfall im C bekräftigt wird. Zum andern umgehen Stimmenkreuzungen zwischen C und A (M. 22/23: Terzparallelen und Intervallwechsel durch zwei springende Stimmen) sowie zwischen A und T (M. 23/24, Quart- und Terztausch) eine mögliche simple Stimmenführung. Harmonischer Rhythmus und Klangfolge sind einfach und doch bildkräftig: C- – |F-D- |g-Es-c |G-C. Die klanglich parallele Anspannung C/F – D/g wird durch die Eintrübung g-Es-c bei „contristaretur“ in den Anfangsklang, C-Terzlage, zurückgeleitet. Die mögliche Gegenquintsprung-Klausel vermeidet Lasso; vielmehr springt der Tenor vom Leitton ab in die Quinte des Zielklanges, wie wir es aus Choralsätzen Bachs kennen. Dadurch kehrt nicht nur der Anfangsklang, sondern auch dessen Verteilung auf die Stimmen und damit die Unterquint-Disposition des TB-Kanons wieder.<sup>18</sup>

Beispiel 7  
(nach GA Nr. 79, M. 13–17)

et qua - si cy - pres - sus in mon - te Si - on ,  
 -ba no, et qua - si cy - pres - sus in mon - te Si - on ,  
 -ba no, et qua - si cy - pres - sus in - mon - te Si - on, qua - si  
 et qua - si cy - pres - sus in mon - te Si - on , qua -

X X X X 17

a C G D A G C

Vor allem der Altus macht gelegentlich von seiner traditionellen Freiheit und Beweglichkeit Gebrauch. In der Motette *Quasi cedrus exaltata*, Nr. 79 (58), bei den Worten „et quasi cypressus in monte Sion“, M. 13–17, beginnt der A im Stimmentausch mit dem T in tiefer Lage, gewinnt dann mit zwei Sprüngen die höhere Oktave, im Tausch mit dem C sogar den Spitzenton  $g'$ , den er in ausdrücksvoller Kurve umkreist:  $fis'-a'-d'-g'$  (Bsp. 7). Zwei gleiche Intervallwechsel mit Sekundanschluß sorgen für kräftige harmonische Schritte: AT C-G („quasi“) und CA G-D („cypressus“). Auch B und C sind nicht unbeweglich. Der B nimmt die Nachsilben der Wörter „quási“, „cypréssus“ und „Síon“ durch einen Quart- oder Quintfall zurück. Der C setzt nach einem ebensolchen Quartfall („cypréssus“) die Linie des A nach oben fort, über  $a'-cis''-d''$  nach  $e''$  („in monte Syon“). Seine rhythmisch repetierende

<sup>18</sup> Einen vergleichbaren Fall finden wir am Anfang der Motette *Fructus autem spiritus*, Nr. 90 (67 III), M. 131–135. Die Bedeutung des Textanfangs rechtfertigt die raumgreifenden Oktavsprünge der drei Oberstimmen; A und T bilden am Schluß eine Gegenquintsprung-Klausel, welche die Rückkehr aller Stimmen in ihren Anfangston bewirkt, Klangfolge: D|G-C|C-G|A|D.

Deklamation geht dem homorhythmischen Unterbau voraus, der aber durch Minimen den Vorsprung des C einholt, so daß ein gleichrhythmisches Tutti bei „monte Sion“ zum Höhepunkt führt. Die Klangfolge allerdings:  $a-C | G - | D-A | G-C$ , unterläuft die melodische Anspannung und die Verbreiterung der Klangfläche; denn nach dem Halt auf G (M. 14, in Bezug auf Klanglage, Dauer und Rhythmus) bricht der Quint-Anstieg  $C-G-D-A$  mit dem Sekundschritt  $A-G$  ab – er hätte bei gleicher Oberstimme über  $h$  nach  $E$  fortschreiten können – und führt zurück, quasi zur Tonika  $C$ .<sup>19</sup>

Beispiel 8  
(nach GA Nr. 94, M. 12–17)

12 X X 17

vi - - ve - re, mor - - tem non me - tu - it,  
 - ve - re, mor - - tem non me - tu - it, mor -  
 vi - - ve - re, mor - - tem non me - tu - it, mor -  
 - ve - re, mor - - tem non me - tu - it,  
 (E) d A D G e C

Einen besonderen Zug gewinnt der nächste Komplex dadurch, daß der Oktavsprung im A den Klangwechsel in enger Oktavlage von  $G$  nach  $e$  erst möglich macht: in der Motette *Qui cupit exsolvi*, Nr. 94 (71), M. 12–17, bei den Worten „mortem non metuit“ (Bsp. 8). Nach dem vorausgehenden Abschluß auf  $E$  in Terzlage bildet er mit seinem Einsatzton  $f'$  die Oberstimme über  $d$ ; von da steigt er nach der Wechselnote  $e'$  über  $fis'$  zum  $g'$  an. Das „metuit“ mit dem Oktavfall und der Antizipation wirkt nach der Anspannung nachdrücklich deklamiert. Der  $C$  beginnt, wie im letzten Beispiel, rhythmisch unabhängig und paßt sich erst bei „non metuit“ dem Unterbau an. Er gewinnt durch den Quintfall und die Stimmenkreuzung mit dem  $A$  eigenes Profil, dessen Deklamationsspannung erst in der Antizipation des  $e'$  nachläßt.  $T$  und  $B$  vermeiden dagegen eine Antizipation, und so schiebt sich in die Quintfallreihe  $A-D-G-C$  vor den Schluß ein eigenständiger, retardierender  $e$ -Klang, der den zielstrebigem Quintschritt in zwei neutrale Terzschritte zerlegt.

Für die mehrfach erwähnten Rückungen von Klängen gleicher Struktur findet sich eine ausgedehntere Strecke bei den Worten „Non moriar“ in der Motette *Dextera domini*, Nr. 116

<sup>19</sup> Diese Stufenfolge:  $V-IV$  begegnet des öfteren bei Lasso und ist ein Beispiel für die Unvorhersehbarkeit seines Satzverlaufs. Hier könnte man versucht sein zu interpretieren: Die Zypressen wachsen zwar auf dem Berge Zion, aber nicht in den Himmel.

Die besondere Rolle des  $A$  zeigt auch das Wort „patienta“ in der Motette *Fructus autem spiritus*, Nr. 90 (67 III), M. 141–144. Der  $B$  mit seinen Repetitionen im Dreierhythmus auf dem Ton  $A$  bildet die Grundlage für einen Wechsel zwischen dem  $a$ - und  $F^6$ -Klang. Der  $C$  folgt dem  $T$  ad Semibrevem in einem Kanon, der in seinen Anfang  $f-e-a$  zurückläuft. Der  $A$  schließlich fügt eine Geste hinzu – Quintfall, Sekundschritt und Sextsprung –, die das illustrierende Bild mit Ausdruck erfüllt.

(89), M. 24–28 (Bsp. 9). Die Semibreven der Außenstimmen durchlaufen in Dezimen die Oktave  $f''-f'$  bzw.  $b-B$ , der C mit angehängten Quintsprung und -fall  $f'-c''-f'$ . Die Minimen des A beginnen eine Sequenz, lösen sich dann daraus mit heftigen Sprüngen, die im Rhythmus des C über ihm das abschließende  $b'$  erreichen. Der T wirkt freier, verbindet aber doch abwechselnd Quint und Oktav mit dem absteigenden B, geht dann in nachziehende Sexten über. Alle Stimmenkreuzungen dieser Partie sind notwendig. Da die ersten aber fast ohne rhythmisches Profil eingebunden sind, läuft die regelmäßige Klangfolge recht glatt ab. Erst mit der Repetition des „non moriar“ (M. 26/27–28) intensivieren Vorhalte, Sprünge und kühnere Bewegung das Geschehen.<sup>20</sup>

Beispiel 9  
(nach GA Nr. 116, M. 24/25–28)

Die Variationsbreite bei Imitationsfeldern resultiert im wesentlichen aus drei Faktoren. Zum einen ist die Gestalt des Soggettos zu Stimmenkreuzungen mehr oder weniger geneigt; Überschneidungen liegen näher bei Oktav- oder Quintsprüngen und weiträumigen Skalen. Zum andern spielt eine Rolle, wieweit das Thema intervallgetreu bleibt oder sich freier entfaltet. Zum dritten prägt die Position im Ganzen, der Konnex mit angrenzenden Abschnitten, Gestalt und Umfang des Imitationsfeldes. Der Anfang einer Motette etwa entrollt sich strenger und ausführlicher als ein mittlerer Abschnitt, und ein Schluß verbreitert sich oft durch Repetitionen oder kunstvolle Steigerungen.

Ein vergleichsweise regelmäßiges Imitationsfeld als Motettenanfang mit je zwei Einsätzen pro Stimme entfaltet sich in *Levabo oculos meos*, Nr. 134 (105), M. 1–12 (Bsp. 10). Die Einsätze folgen einander beim ersten Durchgang im Tempusabstand auf  $a$ ,  $e'$ ,  $A$  und  $e$  ( $A + C$ ,  $B + T$ ). Das durch eine Pause abgetrennte „Levabo“ ist nach Dux und Comes differenziert: Quint und Terz bzw. Quint und Sekund aufwärts. Die Fortsetzungen beginnen wieder auf dem Quintton, unterscheiden sich dann etwa bei „meos“. Beim zweiten Durchgang repetieren  $B$  und  $T$  fast tongetreu den ersten, während  $A$  und  $C$  durch ihre Einsätze eine Engfüh-

<sup>20</sup> Auch im einleitenden Abschnitt der Motette *Scapulis suis obumbrabit*, Nr. 124 (95), machen erst die Stimmenkreuzungen in M. 4 die Klangfolge  $g-B$  möglich. Von Interesse ist außerdem der regelmäßige harmonische Rhythmus in Minimen (M. 3/4–7), der sich erst zur Kadenz hin mit dem Lagenwechsel auf  $F$  verbreitert. Eine solche Progression in Terzen finden wir bei Lasso mehrfach über einer Semiminimalkala im Baß – auch ansteigend -:  $a-F-d-B-g$ . Im Gegensatz zu den Abschnitten mit Stimmenkreuzung bewegen sich die Oberstimmen dabei so wenig wie möglich, lockern sich erst wieder zur Vorbereitung der Kadenz.

rung andeuten, A, B, C, T auf *a*, *A*, *e'* und *e*. Sie zeichnen aber doch auch im weiteren Verlauf die Wiederholung nach, vor allem der C, der durch eine Binnenrepetition gegliedert ist, vgl. M. 4–7 mit 8–11. Stimmenkreuzungen entstehen einmal durch Einsätze (M. 2, 4, 6, 8), zum andern dort, wo die Außenstimmen in Dezimen verlaufen, der A also Parallelen durch Sprünge ausweicht, vgl. M. 4–6 und 8–10 bei den Klängen *e/C<sup>6</sup>-F-G-E/C<sup>6</sup>-d*. Durch diese klangliche Wiederholung bleibt den Stimmen wenig Spielraum; allenfalls der A wiederum wagt sich in M. 8/9 stärker hervor. So wirkt das Imitationsfeld einheitlich und geschlossen, betont aber dadurch gerade den Charakter einer soliden Motettenbasis.<sup>21</sup>

Beispiel 10  
(nach GA Nr. 134, M. 1–12)

X X

Le - va - - bo o - - cu - los, o -

Le - va - - bo o - - cu - los me - - os, o -

Le - - va - -

Le - - va - - bo o -

e

5 X X X X X X X

cu - los me - - os, le - va - - bo o

cu - los me - - os, le - - va - - bo o - - -

bo o - - cu - los me - - os, le - va - -

cu - los me - os, le - - va - - bo o

C<sup>6</sup> F G e C<sup>6</sup> d e

<sup>21</sup> Der Anfang der dorischen Motette *Illumina oculus meos*, Nr. 84 (63), ist mit dem Oktavsprung zu Beginn abwechslungsreicher. Das Thema setzt auf den Stufen *d*, *d'*, *g*, *c*, *e* und *G* an. Stimmenkreuzungen entstehen nicht nur bei den Einsätzen, sondern auch durch die freiere Bewegung (C 6 und 9/10, A 7) sowie bei den Klangparallelen *e-d*, M. 12.

Der ausgedehnte Anfang der Motette *Domine, quando veneris*, Nr. 176 (144), M. 1–23, operiert sogleich mit Themenumkehrungen, welche aus dem rhythmischen und melodischen Profil des Soggettos farbige Klangfolgen durch Stimmenkreuzungen herauspinnen.

9 X X X X X 12

cu - los me - os, o - cu - los me - os, et  
 cu - los me - os, et  
 bo o - cu - los me - os, et con  
 - cu - los me - os, et con

C<sup>6</sup> F G e C<sup>6</sup> d

In dem mittleren Abschnitt „qui salvos facis“ aus *Perfice gressus meos*, Nr. 164 (133), M. 23–29, sind wieder Anfangs- und Endklang gleich: C-Quintlage (Bsp. 11). Das Motiv bewahrt seine Identität kaum über den Quartfall mit anschließendem Anstieg hinaus, es beginnt sogar zweimal mit einem Oktavfall, der zu Stimmenkreuzungen führt (M. 25/26, A und T). Zwei weitere Oktaven im T (M. 27) machen ihn zur bewegtesten Stimme. Er springt unter A und B (liegende Stimme bzw. einseitiger Tausch), dann wieder über beide (mit Sekundanschluß). Nur der erste Einsatz bleibt im Klang, alle übrigen bewirken einen Wechsel, zumindest zu einem Terz-Sext-Klang. Die Palette mit C, G, G<sup>6</sup> und einmal e wird zur Kadenz hin um D und a bereichert, und der Wechsel verlangsamt. Harmonischer Rhythmus und Freiheit gegenüber dem Motiv gewähren dem Abschnitt einen zielstrebigem, sich klanglich verbreitern- den Verlauf.<sup>22</sup>

Beispiel 11  
 (nach GA Nr. 164, M. 23–29)

23 X X X

-as, qui sal - vos fa - cis, qui sal - - -  
 -as, qui sal - vos fa - cis, qui sal - - - vos fa - - -  
 -as, qui sal - - vos fa - - - cis, qui sal - - -  
 -as, qui sal - - vos fa - - - cis, qui sal - - -

C G<sup>6</sup> C G C G G<sup>6</sup> C e C G

<sup>22</sup> Vgl. den Abschnitt „quoniam bonum est“ aus *Ecce enim deus*, Nr. 141 (111 II), M. 101–108. Nach regelmäßigem Anfang, bei dem die Einsätze auf gleicher Höhe schon zu Stimmenkreuzungen führen (TB 103–104), bleibt vor allem der Rhythmus des „quoniam“ für den Eindruck von Lebhaftigkeit bestimmend.

Bei „in mandatis tuis“ aus *Meditabor*, Nr. 162 (131), M. 6/7–13, haben beide Motive einen Ansatz zum betonten Leitton; sie erreichen ihn von der oberen Sekunde bzw. von der Terz darunter. Dadurch entsteht immer wieder ein Klangpendel in Minimem, in das imitierende Ansätze auf d<sup>2</sup>, d<sup>1</sup> und d<sup>1</sup> kurz vor der Kadenz eingreifen. Die Ultima (M. 13), in A und B zugleich hoher Einsatzton des nächsten Abschnitts, wird durch zwei Stimmenkreuzungen erreicht; das „quae dilexi valde“ wird dadurch dicht und ungezwungen angeschlossen.

27

X X X

sal - vos fa - cis spe - ran -  
 cis, qui sal - vos fa - cis spe - ran -  
 vos fa - cis spe - ran -  
 sal - vos fa - cis spe - ran

D G a G C

An dem Abschnitt „et cognosce semitas meas“ aus der Motette *Proba me deus*, Nr. 138 (109), M. 15–28, ist zu beobachten, wie das Terzmotiv Stimmentausch und damit kaum Klangwechsel hervorbringt (Bsp. 12). Da das Motiv zunächst nur auf *g* und *g'* einsetzt, dominieren weithin die Klänge *G*, *e* und *C*. Erst die Einsätze auf *d'*, *c'*, *e* und wiederum *g'* (M. 21ff.) bringen weitere Farben – *D*, *F*, *a* – ins Spiel, das über eine deutliche Wendung zum *F*-Klang mit einer phrygischen Klausel auf *E* schließt.<sup>23</sup>

Beispiel 12  
 (nach GA Nr. 138, M. 15–28)

15

X X X X

in - ter - ro - ga me, et co - gno - sce  
 - ter - ro - ga me, et co - gno -  
 - ga me, et co - gno - sce se - mi - tas me -  
 me, et co - gno - sce,

<sup>23</sup> Vergleichbar ist das Soggetto „clamavi“ aus der Motette *Exaltabo te, domine*, Nr. 145 (115), M. 26/27–34. Der Terzsprung zu Beginn ändert sich allerdings nach klanglichen Bedürfnissen zu Quart, Sext und Oktav. Die Struktur des Soggettos führt bei enger Einsatzfolge zu einem dichten Klangwechsel von *F* und *C*, der nahtlos in den verwandten, aber noch lebhafteren Schluß über „et sanasti me“ übergeht.



zu Beginn und in M. 52 teilt sich in den letzten Mensuren allen Stimmen mit und rechtfertigt schließlich den die Ultima hinauszögernden *g*-Klang in der Kadenz *A-g-D*. Wieder ist es nicht das Motiv allein, das für innere Spannung sorgt, sondern es sind auch freie Teile, wie etwa AT 48–49 und 52–53. In den Klangprogressionen dominiert durch die Terzsprünge ein unregelmäßiger Wechsel von zwei bis vier Klängen oder Klanglagen pro Tempus, der durch Engführung und aufstrebende Mittelstimmen in M. 52/53 einen Höhepunkt erreicht. Die Entspannung der letzten Mensuren beruht auf dem regelmäßigen, vom Baß gelenkten Wechsel der Klänge, die durch Vorhalte verknüpft sind, und dem sanften, sinkenden Stimmenverlauf fast ohne Stimmenkreuzungen.<sup>24</sup>

Beispiel 13  
(nach GA Nr. 111, M. 44–61)

The musical score for Example 13 consists of two systems of four staves each. The top system starts at measure 45 and the bottom system at measure 49. Above the staves, 'X' marks indicate cadence points. The lyrics are written below the vocal staves.

**System 1 (Measures 45-48):**

- Measure 45: *tu - - am, qui - a De - - us me - us es*
- Measure 46: *qui - a De - - - - - us, qui - a*
- Measure 47: *ta - tem tu - - am, qui - a De -*
- Measure 48: *qui - a De - - us,*

**System 2 (Measures 49-52):**

- Measure 49: *tu, qui - a De - - us me - us es - - - - - tu, qui*
- Measure 50: *De - us me - us, qui - a De - - us, qui -*
- Measure 51: *us, qui - a De - - - - - us me - us es tu, qui*
- Measure 52: *qui - a De - - - - - us me - us es tu.*

<sup>24</sup> Im Schlußabschnitt von *Dextera domini*, Nr. 116 (89), M. 30–45, mit dem Text „et narrabo opera domini“ ist die erste Hälfte vom ansteigenden „et narrabo“, von dessen Repetitionen und einfachen Stimmenkreuzungen bestimmt. Der charakteristische Rhythmus des absteigenden „opera“ führt zu einer Erweiterung der Klangfläche, dann aus hohem, zweistimmigem Satz herab zu einem Schluß, in welchem emphatische Einsätze (TB 41 und 43, C 44) und ausdrucksvolle Gesten (C 41/42, A 43–45) eine Steigerung bewirken.

In *Convertere anima mea*, Nr. 123 (94 II), ist der Schlußabschnitt „pedes meos a lapsu“, M. 112–126, von hohen und tiefen Terzsetten mit Kadenz gegliedert. Das Motiv „pedes meos“, zumeist Quint- und Quartfall vom gleichen Ton aus, gibt die Möglichkeit zu Stimmenkreuzungen und raschem Klangwechsel. Der Abschnitt schließt mit einer vollstimmigen Engführung.





38 X X

-ris tu i, o - ris tu i.  
 -ris tu i, o - ris tu i.  
 tu i, o - ris tu i.  
 -ris tu i, o - ris tu i.

Aus den wenigen Motettenabschnitten können wir sicherlich keine verallgemeinernden Schlüsse ziehen. Obwohl generell anzunehmen ist, daß die Wirkung einer Stimmenkreuzung mit der Größe des Sprunges und mit einem Klangwechsel zunimmt, läßt sich keine Skala der Intensität oder Expressivität aufstellen, sondern nur spezifische Sachverhalte können in ihrem Kontext beurteilt werden; denn individuelle Bedingungen bilden stets neue Konstellationen.<sup>26</sup> Diese Schwierigkeit bleibt allerdings auch bei einer größeren Zahl von Beispielen. Dennoch sollen einige Aspekte resümiert werden, die sich bei der Betrachtung von Stimmenkreuzungen als hilfreich erwiesen haben. Zunächst die Klangprogressionen. Sie lassen sich nach ihrem Rhythmus und den Schrittgrößen ordnen. Wir unterscheiden einen dichteren vom weiteren harmonischen Rhythmus, ferner einen regelmäßigen von einem unregelmäßigen. Bei den Schrittgrößen lassen sich – im Anschluß an Arnold Schönberg – die Abstände einer Terz, einer Quint und einer Sekunde unterscheiden.<sup>27</sup> Dazu tritt die Stimmenbewegung im gleichbleibenden Klang. Stimmentausch und Lagenwechsel im Klang gehören im 16. Jahrhundert sicher zu den verbreiteten Mitteln; sie erleichtern, die Stimmen neu anzusetzen zu lassen oder ihren Verlauf zu kräftigen. Die drei genannten Klangschritte haben je ihre eigentümlichen Qualitäten. Bei der Terzdistanz ist es Farbigkeit, aber auch eine gewisse distanzierte Passivität, die eine Klangreihe, ab- oder ansteigend, auszeichnet: wie *a-F-d-B-g* (s. Anm. 20). Der uns vertraute Quintschritt, der bei Lasso ebenfalls in Reihen auftritt, vermittelt den Eindruck von Schlüssigkeit und Konnex, wobei An- und Abstieg Spannung bzw. Entspannung suggerieren. Der Sekundschritt der Klänge hat sowohl Farbe, besonders bei deren leiterfremder Terz, wie auch harmonisch-melodische Kraft.

Lassos unorthodoxe Stimmenführung wird am deutlichsten, wenn wir sie mit jener ‚normalen‘ konfrontieren, die wir anzuwenden gelernt haben, durch möglichst kleine Schritte die Klänge zu verbinden, ihnen gemeinsame Töne liegen zu lassen, kurz: mit einem Minimum an Bewegungsaufwand auszukommen.<sup>28</sup> Solche Strecken finden wir bei ihm zwar auch,<sup>29</sup> sie bilden aber eher Grundlage und Ausgangspunkt oder Reduktion und Ziel

<sup>26</sup> Bei der Bearbeitung eines verbreiteten *Cantus prius factus* ist zu vermuten, daß Lasso eher frei polyphone oder doch nur in unprofilierte Motive gefaßte Stimmen entwirft. Der Abschnitt „sunt secuti, et quia pro ejus amore“ aus der Motette *Gaudet in coelis* (Antiphon ad Magnificat de Com. Mart. extra Temp. Pasch., *Antiphonale Romanum*, S. [48]; 6. Modus), Nr. 99 (76), M. 33–42, kann als Beispiel genannt werden.

<sup>27</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 43.

<sup>28</sup> Schönberg, a.a.O., S. 42, zitiert Bruckner, der vom „Gesetz des nächsten Weges“ gesprochen haben soll.

<sup>29</sup> Z.B. Nr. 88 *Diliges proximum tuum*; Nr. 96 *Fratres sobrii estote*; Nr. 126 *Confitebor tibi*, M. 1–16, Nr. 157 *Laetentur coeli*, Nr. 173 *Fertur in conviviis*, M. 1–23.

individueller, kräftiger Stimmenbewegung. In einem regelmäßigen Imitationsfeld erscheint die Intensität grundsätzlich geringer, auch wenn das Soggetto mit großen Sprüngen operiert. Die Qualitäten solcher Abläufe liegen woanders, in der geordneten, konsequenten Entfaltung eines musikalischen Gedankens, in der Homogenität. Solche Felder stehen deshalb auch in Anfangsabschnitten, als exordium, an ihrem eigentlichen Platz, wo sie die Basis alles Weiteren bilden. Abweichungen, die im Rahmen tonaler Adaptationen bleiben, werden diesen Eindruck nicht schmälern, wohl aber all jene Modifikationen eines Soggettos, die neue Intervalle einführen oder nur noch rhythmisch die ursprüngliche Gestalt zitieren. Hier ist es das Außergewöhnliche der Stimmenführung, welches dem Verlauf, indem es die Regel durchbricht, einen neuen Aspekt gibt, den Horizont erweitert. Bei homorhythmischen Abschnitten liegt das Auffällige in einer Stimme, die entweder gegen die übrigen deklamiert oder, trotz des gleichen Rhythmus, mit ungewöhnlicher Bewegung die Klänge durchzieht oder gar neue Klangprogressionen hervorruft. Es hängt stets von weiteren Faktoren des Satzes ab, wann die Intensität größer ist: wenn die weiträumige Bewegung nötig war, um die Klangschritte zu produzieren, oder wenn Sprünge und große Gesten in Freiheit sich entfalten.

Intensität durch Stimmenführung, zumal durch Stimmenkreuzungen, ist eine Erscheinung, von der auch Komponisten früherer und späterer Jahrhunderte gewußt haben. Hier ist etwa an Bachs Choralzeile aus der *Matthäuspassion*: „von Missetaten weißt du nicht“ zu erinnern mit dem ausdrucksvollen Tenor. Selbst bei Tschaikowsky, im Anfang des langsamen Schlußsatzes der *Symphonie Pathétique*, resultiert die homorhythmische Parallelführung der Septakorde aus Stimmenkreuzungen der Violinen einerseits und der Violen und Celli andererseits. Bei Lasso weist uns die Fülle der Erscheinungen, welche die traditionellen Möglichkeiten in neue Zusammenhänge einfügen und das Repertoire an Klangverbindungen erweitern, immer wieder auf seinen Einfallsreichtum hin. Der entzündet sich an den Texten und findet zu musikalischen Gebilden und Kombinationen, die den Eindruck von Spontaneität, Freiheit und Intensität vermitteln. Die Klangverbindungen sind mannigfaltig, differenziert nach harmonischem Rhythmus und Klangschritten, als Reihen oder als ein Hin und Her, als freier Wechsel oder konstruierte Folge. Die Zahl der Klänge ist aber doch begrenzt, und so gewinnt der Aspekt der Stimmenführung, der großen, emphatischen Schritte und Gesten, zumal abseits von geregelten Themen, erhöhte Bedeutung. Es ist nicht nur Sache des Sängers, daß er die Anstrengung der großen Intervalle, der Stimmenkreuzungen spürt und mit Flexibilität und Geistesgegenwart bewältigt. Die Intensität der einzelnen Stimme teilt sich dem Ganzen und dem Hörer mit, sie wirkt im Geflecht aller Stimmen als Steigerung des Ausdrucks, selbst wenn die Klangfolgen einfach und konventionell bleiben.



# ORLANDO DI LASSO AND THE COMMEDIA DELL'ARTE.<sup>1</sup>

by M. A. Katritzky

For Gertraud and Günther Buttmann

## 1. *The Commedia dell'arte*

In addition to his prodigious musical achievements, Orlando di Lasso has earned a significant place in theatre history through his involvement with the *commedia dell'arte*, as director, composer and writer, and perhaps more surprisingly as a comic actor who mastered several rôles. The aim of this study is to examine Lasso's contribution to the early history of the *commedia dell'arte* and to suggest ways in which a Flemish musician based in Bavaria might have acquired, as early as the 1560s, acting skills which evidently did not compare unfavourably with those of contemporary Italian professionals. The comic focus of early *commedia dell'arte* performances was the partnership between an older urban master and his younger provincial manservant.<sup>2</sup> In their earliest form and costume these were the servant *zanni*, who wore a black face mask and pale sailor suit,<sup>3</sup> and his master the Venetian Magnifico, or merchant, whose most popular name was Pantalone, generally costumed in a full black cloak over skin tight red leggings, worn with a brown face mask (figs. 1–4). It was this latter rôle which Lasso played to great acclaim in 1568.

Many well-known comic stage characters, such as Harlequin<sup>4</sup> and Pierrot, are variants of the *commedia dell'arte*'s comic servant figure, *zanni*, and for most non-specialists, the *commedia dell'arte* is quite simply a type of comic theatre associated with particular stock characters. But theatre historians are coming to an increasing realization that the origins of the *commedia dell'arte* are closely linked with the origins of full-time professional acting as a whole, in the rise of professional troupes of actors in mid-sixteenth-century Italy.

---

<sup>1</sup> See also Thomas F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York and London 1988 and my 1995 doctoral thesis (*A study in the commedia dell'arte 1560–1620, with special reference to the visual records [= thesis]*), University of Oxford [St. Catherine's College], Faculty of History). I am grateful to my supervisors, Professor R. J. W. Evans and Dr. H. Watanabe-O'Kelly; and to Wimbledon School of Art, The Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS Visiting Fellowship 1994–95, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences) and Southampton University (Hartley Institute Visiting Fellowship 1995–96); to Professor Dr. Horst Leuchtman, Professor Howard Mayer Brown and Professor Tom Heck for generous encouragement with this research; and for their help in consulting documents and obtaining photographs, to Seine Königliche Hoheit Herzog Albrecht von Bayern and Dr. Hans Puchta (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv [= BHStA, GHA]), Professor Dr. Hermann Bauer (Institut für Kunstgeschichte, Munich), Dr. Hauke und Frau Renner (Handschriftenabteilung, Bayerische Staatsbibliothek [=BStB]), Dr. Monika Holl (RISM, BStB), Dr. Konrad Renger (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Dr. Stierhof (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen). In the plate captions, an asterix signifies my new attribution, followed by any previous attribution(s) in brackets.

<sup>2</sup> M. A. Katritzky, *Italian comedians in renaissance prints*, in: *Print Quarterly* IV (1987), p. 236–254.

<sup>3</sup> M. A. Katritzky, *The diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: >commedia dell'arte< at the wedding festivals of Florence (1565) and Munich (1568)*, in: *Italian renaissance festivals and their European influence*, ed. Mulryne and Shewring, Lewiston/Queenston/Lampeter 1992, p. 143–172 and plates 24–46, p. 159–160.

<sup>4</sup> M. A. Katritzky, *Harlequin in late renaissance pictures*, in: *Renaissance Studies*, (forthcoming, 1997?).

In fifteenth and early sixteenth-century Italy, theatrical performances were given by amateurs. They were organized by the church, schools and guilds, and by groups of humanists and young noblemen who got together to perform *commedie erudite*, fully-scripted plays which drew heavily on the newly discovered classical dramatic heritage. By the 1520s, there are records of professional entertainers being paid to take part in productions organized by Venetian amateur actors. Sporadic records of professional entertainers touring as organized troupes, rather than independently, date to as early as the 1530s. But records of full-length theatrical performances featuring the *commedia dell'arte* stock types do not predate the 1560s, which is also the earliest date at which they are depicted, as for example in a dated painting of 1565 featuring *commedia dell'arte* characters.<sup>5</sup>

A typical *commedia dell'arte* troupe would have included about eight to twelve actors, playing one or two masked servant and master pairs, typically the Venetian Pantalone, a Bolognese doctor of law, and their menservants; one or two pairs of *innamorati*, young couples played as unmasked rôles; a mercenary soldier, usually Italian, Spanish or German; and a selection of occasional parts to suit individual plots, which might include maids, peasants, shopkeepers, inn-keepers, pilgrims or gardeners.

By combining two distinct traditions, those of the *buffoni* or itinerant street entertainers, and the humanist academicians,<sup>6</sup> late renaissance *commedia dell'arte* actors were able to make several important contributions to the stage. The professional troupes supplemented the performance of fully written-out scripts with plays improvised from short plot-lines, or scenarios. The development of the comic masked master-servant duo further increased audience appeal, by enabling the introduction of commercially successful pre-rehearsed routines, or *lazzi*, into plays, which introduced acrobatics, visual humour, music, dancing and singing. The professionals also introduced actresses to play the women's rôles, gave such rôles a much greater emphasis, and provided the actresses of romantic rôles with gorgeous, showy, and sometimes very revealing costumes (figs. 5–6). This was a very commercially popular development, although it was condemned by many clerics.

As well as full-length plays, most troupes were able to offer a wide range of entertainments. In addition to acting, they were generally skilled at playing instruments, and often also able to sing, dance or perform acrobatics.<sup>7</sup> Some were employed by mountebanks to attract customers for their patent medicines (fig. 7), others took part in street entertainments (figs. 8–10), or provided a diversion at private functions (figs. 6 and 11).

## 2. The *Commedia dell'arte* in Bavaria

Born around 1531 at Mons in Hainaut, a French-speaking district of Flanders, Lasso entered the service of a Mantuan general, Ferrante Gonzaga, in 1544, and travelled with him, via Fontainebleau, to Mantua, then Palermo, in 1545, Milan in 1547–9, Naples from 1549–51 and Rome in 1551.<sup>8</sup> In Rome, Lasso joined the household of the exiled Archbishop of Flo-

<sup>5</sup> M. A. Katritzky, *How did the 'Commedia dell'arte' cross the Alps to Bavaria?*, in: *Theatre Research International* XVI (1991), plate IV.

<sup>6</sup> Robert Erenstein, *The humour of commedia dell'arte*, in: *The commedia dell'arte from the renaissance to Dario Fo*, ed. Christopher Cairns, Lewiston/Queenston/Lampeter 1989, p. 118–140 and 5 plates.

<sup>7</sup> Thomas Heck, *The musical iconography of the commedia dell'arte*, in: ed. Cairns 1989, p. 227–244, 4 figs., 11 plates.

<sup>8</sup> Information on Lasso is primarily taken from James Haar, *Art. Orlande de Lassus*, in: *The New Grove* 10, London 1980, p. 480–502; Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, (only vols. I and III, 1. Theil were published), Leipzig 1894–5; Sandberger, *Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur*, in:

rence, Antonio Altoviti, before becoming choir-master at St. John Lateran in 1553. Family illness brought him back to Flanders in 1554.

Following a possible visit to England and France, and two years in Antwerp, he accepted a position as a tenor at the Bavarian court orchestra in 1557, which he led from 1563 until his death in 1594. He oversaw the musicians and trainees, was closely involved with recruitment, produced a vast output of compositions both sacred and secular, gained the respect of Duke Albrecht V and personal friendship of Prince Wilhelm, and brought the orchestra to its high point. He also received many foreign honours, and was praised across Europe, as, for example, by the French poet J. Megnier in 1586:

Josquin aura la Palme ayant este premier:

Willart le Myrte aura: Cyprian le Laurier:

Orlande emportera les trois comme le maistre.<sup>9</sup>

Some idea of Lasso's ambassadorial worth to his Bavarian employers is given by a previously unpublished letter, which forms a sober postscript to his linguistic exuberance of the 1570s

Al ser.mo principe Gulielmo, Duca de le due Baviere il mio sig.r in Clementissimo Monaco

Serj.mo e Liberaliss.mo S.r

Dal Sig.r Orlando Lasso ho riceuuto in dono, per nome di V. Altezza ser.ma uno Horologio bellissimo, et pretiosissimo, et una Medaglia d'oro, oue sta impressa la sua ser.ma effigie di che le rendo quelle maggior gratie, ch'io posso, non quelle che io debbo. l'Horologio lo teniro particolarmente, perche di continuo visuegli in me l'animo frato, che a tanta sua liberalita, e'tenuto. la Effigie sua ser.ma portarò al cuore, per segno di quella che uiua [?], et impressa tengo nell'animo mio. Piacia, a SS.S Dio concedermi gratia che un giorno, si come la riuerisco in absentia, uaglia a seruirlo come io son debitore in presentia fra tanto preghere la divina M. in sieme con tutta la casa mia sua diuotissima, et obligatissima, per la continua felicità della ser.ma V. Altezza alla quale sumissimamente bascio le ser.me mani, Di Verona, li vi Aprile M.D.lxxxij.

Di v. Altezza serj.ma humiliss.mo et obligatiss.mo servitore

Orlando Flacco.<sup>10</sup>

The most important contribution made by Lasso to the *commedia dell'arte* is the part he played in the very earliest performance of this type of theatre of which a detailed description has survived. This is the account in Massimo Troiano's well-known festival book, which records the wedding, in Munich, of Crown Prince Wilhelm to Princess Renee of Lorraine, in the carnival period of 1568, in the form of a dialogue between the two fictitious characters Marinio and Fortunio.<sup>11</sup> This *commedia dell'arte* performance is distinguished for two

*Altbayerische Monatsschrift* 1 (1899), p. 65–97; Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede* [ . . . ] 13. Juni 1924, München 1926; Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, Kassel/Basel 1958; Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963; Peter Röckl, *Das Musikleben am Hofe Wilhelms V. auf der Burg Trausnitz von 1568–1579*; in: *Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern* 99 (1973), p. 88–127; Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso, I: Leben, II: Briefe*, Wiesbaden 1976–7; Clive Wearing, *Orlandus Lassus (1532–1594) and the Munich Kapelle*, in: *Early Music* 10 (1982), p. 147–153; Martha Farahat, *Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the 'Commedia dell'arte'*, in: *Performance practice review* 3 (1990), p. 121–137.

<sup>9</sup> Sandberger 1926, p. 5.

<sup>10</sup> Munich BHStA, KurBayern Äusseres Archiv 4576, fol. 169 (unknown to Prof. Dr. Horst Leuchtmann: verbal communication, 8. 11. 1991).

<sup>11</sup> Massimo Troiano, *Discorsi Delli Triomfi, Giostre, Apparati, e delle cose piu notabili fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo e Eccellentissimo Signor duca Guglielmo* [ . . . ], Munich 1568; *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne'quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. & Eccell. Principe Guglielmo* [ . . . ] Tradotti nella lingua Castigliana, Venice

reasons. It is widely celebrated as the *commedia dell'arte*'s „testimonianza più antica, almeno fra quelle che non si limitano a un accenno fugace“,<sup>12</sup> and it features Orlando di Lasso not only in his official rôle as composer and musician, but also as both co-author and leading comic actor.

The final dialogue of Troiano's account, the second of the third book, includes a detailed description of the preparation, contents, presentation and reception of this impromptu „Comedia all'improviso alla Italiana“. Troiano and Lasso together „trouato il soggetto, e tra ambidue composero le parole“, and acted several of the main parts of this comedy, performed towards the very end of the wedding festivities, on Monday 8 March.<sup>13</sup> Following the prologue, given by Troiano in the guise of a Neapolitan peasant, an unspecified five-voice madrigal, composed by Lasso, was sung. In the first act Troiano, now as the nobleman Polidoro, takes leave of his mistress, Camilla. She is joined by another admirer, the Venetian merchant Pantalone, played by Orlando di Lasso. Accompanying himself on the lute, he sings „Chi passa per questa strada e non sospira beato sè“. Such comic serenades were very popular on the sixteenth-century stage (figs. 1–3). Pantalone's former servant zanni finds him and volunteers to help him win Camilla, but she falls for zanni instead. The second act, in which Camilla is wooed by both Pantalone, disguised as zanni, and by a Spanish captain, Troiano's third character, is preceded by „una dolcissima musica, con cinque uiole d'arco, & altre tante uoici“, and followed by „una musica di quattro uoici con due liuti, un clauicimbalo, un pifaro, & un basso de uiola d'arco“. In the third act, Polidoro returns. There is much interchange with Pantalone, zanni, and the Spaniard, including a comic battle, among the most popular *commedia dell'arte lazzi*. Polidoro rejects Camilla in zanni's favour. The comedy, distinguished by an abundance of the acrobatic horseplay which was a trademark of the *commedia dell'arte*, in which Lasso's character played a central part, concludes with Italian dancing to celebrate zanni's wedding.

Sandberger identifies the texts of Lasso's *moresche* as dramatic dialogues inspired by the professional repertoire of Neapolitan street performers, and his musical settings as refined re-workings of their coarser popular versions, suitable for courtly audiences.<sup>15</sup> He makes strong links between such pieces and

dramatischen Darbietungen der Zeit [ . . . ] der literarischen Komödie, lokalen Spezialitäten volksmäßiger Komödien und der Komödie dell'Arte, vielleicht waren es sogar gerade die Komödien, welche unsere Gesangsstücke in erster Linie benötigten und hervorriefen<sup>16</sup>

and also suggests a connection between of some Lasso's dialogues and echoes and the *commedia dell'arte*.<sup>17</sup> Farahat agrees with Sandberger in associating a significant number of pieces in Lasso's output more or less closely with the *commedia dell'arte*.<sup>18</sup> She notes that professional players of Lasso's time were quite „capable of singing written polyphonic music [and . . .]

1569; Horst Leuchtman, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, Munich 1980 (reprints the Italian from the verso sides of Troiano's 1569 edition, but replaces the Catalan of its recto sides with a modern German translation). The wedding is the subject of two further contemporary festival books: Hans Wagner, *Kurtze doch gegründte beschreibung [...]*, Munich 1568; Heinrich Wirre, *Ordentliche Beschreybung der Fürstlichen Hochzeit [ . . . ]*, Augsburg 1568.

<sup>12</sup> Mario Apollonio, *Storia del Teatro Italiana*, Florence 1954, p. 600.

<sup>13</sup> Troiano 1568, p. 183–8; Troiano 1569, fol 146v–153r.

<sup>14</sup> Troiano 1569, fol. 149v, 150v.

<sup>15</sup> Sandberger 1899, p. 77–8.

<sup>16</sup> Sandberger 1899, p. 71.

<sup>17</sup> Sandberger 1899, p. 94.

<sup>18</sup> Farahat 1990, p. 130–1.

using part books“, and suggests that they may routinely have done so.<sup>19</sup> Her reconstruction of the accompanying music to the performance of 1568 adds no less than eight named pieces from Lasso's *Libro di Villanelle* of 1581 to the music specified by Troiano. Her evaluation that „it seems compelling that some of this music was likely written for, or at least performed at, the *commedia dell'arte* entertainment in Munich in 1568“, leads her to the interesting conclusion that „some of the music used by comedians, and perhaps much of it, was of the sort to be found in Lasso's collection of villanelle, published in 1581 [. . .] we should begin looking in the large villanella-villanesca repertoire from 1537 and after, for other music appropriate to *commedia dell'arte* entertainments“.<sup>20</sup>

Any direct connection between the festivities of 1568 and the frescoes at Trausnitz Castle in Landshut can be ruled out, because they are painted in the Italian wing of the castle, whose construction was only started in 1575, seven years after the Munich wedding performance. There are two separate series. One consisted of a sixteen scene ceiling frieze in Duke Wilhelm's private bedroom, completely destroyed by fire in 1961 (figs. 12–13). The other series is of continuous scenes featuring almost life size characters, on twenty-nine walls of a spiral staircase known as the Narrentreppe (fig. 1). These frescoes are undoubtedly the earliest extensively painted iconographic records of the *commedia dell'arte*, and despite their later date, still frequently linked with Troiano's account of the 1568 *commedia dell'arte* performance.

There has been much speculation as to the authorship and exact dating of these stair and ceiling paintings. Although the styles of the two series are very different, both the ceiling frieze and the stair frescoes are still generally given to Alessandro Paduano and/or Antonio Ponzano, working under the direction of Friedrich Sustris.<sup>21</sup> My discovery of an archival document confirms my own suspicion that the ceiling frieze is not the work of an Italian, but by a native German artist. By virtue of inscriptions which its author was able to decipher on the original paintings, but which are not legible on the surviving photographs, this document of 1761 names the artist of the ceiling frieze as Christoph Schwarz, a follower of Hans Mieliich, and dates it, quite precisely, to 1576.<sup>22</sup> This corresponds to the date given by some later writers to whom the inscription might still have been accessible, although they do not note it.<sup>23</sup> The thirty walls of almost life-size stock *commedia dell'arte* characters on the Narrentreppe were painted in the castle's Italian wing, most probably some time between 1576, when its construction was completed, and the death of Duke Albrecht in 1579, when Wilhelm moved back to Munich to succeed him. These frescoes were certainly well-established by 1584, when the staircase is referred to in court accounts as the „Narnnstieg“.<sup>24</sup>

When assessing the significance of the Landshut *commedia dell'arte* frescoes, it should not be forgotten that Wilhelm earned his soubriquet „der Fromme“ through an extreme religious melancholia. This led him to abdicate as soon as his son Maximilian was mature enough to rule, in 1597, in order to retire to nearly three decades of reclusive contemplation at Schleißheim. Sandberger notes a marked change in mood from secular to religious pre-occupations

<sup>19</sup> Farahat 1990, p. 125, 129.

<sup>20</sup> Farahat 1990, p. 136.

<sup>21</sup> Franz Rauhut, *La commedia dell'arte italiana in Baviera: teatro, pittura, musica, scultura*, in: *Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca*, Firenze 1971, p. 241–71 and figs. 103–23, p. 261; Paul Castagno, *The early commedia dell'arte 1550–1621: the mannerist context*, New York 1994, p. 130.

<sup>22</sup> Munich BHStA, HRI. Fasz. 279/17a.

<sup>23</sup> [Karl Trautmann], *Italienische Komödianten in Landshut*, in: *Niederbayerische Monatsschrift* 3 (1914), p. 82–7 and two further plates, p. 86.

<sup>24</sup> Munich BHStA, HZA. 30 (1584), fol. 374v.

at the Bavarian court from around the mid-1570s, to which he links the changes he identifies in Lasso's output between 1576 and 1585:

nun begegnet uns auch hier an Stelle der Liebesklagen und ästhetischen Phantasien ein tiefer, sittlicher Ernst; nun gilt auch hier die Religion als der wichtigste Faktor des Lebens.<sup>25</sup>

By 1582, only three years after he succeeded his father and still a relatively young man, Wilhelm notes:

ich nitt wie ettwan andre meines gleich zu Jägen, geselschafft, Spilen, Turniern, Dantzen, und was dgleich Khurzweil, lust hab [. . .] nach glegenhait Meiner Malincolisch natur.<sup>26</sup>

The two cycles of Landshut commedia dell'arte paintings have to be judged not, as they have been up until now, as simple celebrations of Prince Wilhelm's love of Italian comedy, and a possible record of a light-hearted episode towards the end of his wedding celebrations,<sup>27</sup> but in the light of his attitudes to music, theatre, religion and art, his repression of the use of commedia dell'arte costumes at carnival time in the 1580s, and his sponsorship of Jesuit theatre, and certainly in the context of the complex allegorical and religious significance of the complete programme of frescoes commissioned at Landshut in the 1570s. Hartig's comments on Bavarian patronage are still timely:

Albrecht fördert die Kunst nur soweit sie ihn fördert, sie hat seiner Prachtliebe und seiner Sammlungsleidenschaft zu dienen, nicht an sich als ästhetisches Objekt, sondern als Mittel alles zu verherrlichen und zu verewigen.<sup>28</sup>

His discussion of a fresco cycle of the 1560s which has also been associated with Christoph Schwarz, that of the Gartenhaus of the Munich Residenz, whose ceiling featured comparable mythological representations and a scene depicting „das schwache Leben des Menschen“ is also illuminating in this context.<sup>29</sup>

Troiano's account is of a performance outside Italy, involving all-male courtiers, rather than one of the mixed itinerant troupes of professional actors commonly associated with commedia dell'arte performances, which were coming to the fore in Italy itself from the mid 1560s. But it remains unchallenged as „so far the earliest known description of an improvised italian comedy“.<sup>30</sup> The festival books describing the Munich wedding of 1568 also note the appearance of the comic zanni-Pantalone partnership on three further occasions during the celebrations. During a banquet on the wedding day itself, 22 February 1568, „ui nenne un Magnifico & un Zanne, che per bona pezza intertennero in gran risa li sublimi personaggi“; the antics of six zannis in Bergamasque clothes, accompanied by a Venetian Magnifico, stole the show at a masquerade; and a Jesuit drama on Friday 27 February was followed by a banquet at which the ridiculous behaviour of three commedia dell'arte masks made the whole audience laugh:

Alla fine uenne un magnifico alla Venetiana, con due Zanni, che non solo cui l'intendeua smascellare dalle risa faceuano, ma anco quelli che parola non intendeuano, a ueder gli atti e gratia, accompagnate, con le uaghe, e ridicolose parole.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Sandberger 1899, p. 95; Sandberger 1926, p. 25–8.

<sup>26</sup> Munich BHStA, FūSa. 418/II, fol. 260v.

<sup>27</sup> [Trautmann] 1914, p. 86; Günter Schöne, *Die commedia dell'arte – Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern*, in: *Maske und Kothurn* 5 (1959), p. 74–7 and p. 179–181, 179.

<sup>28</sup> Otto Hartig, *Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520–1579. Neue Forschungen*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Neue Folge 10 (1933), p. 147–225, 178.

<sup>29</sup> Hartig 1933, p. 196–7.

<sup>30</sup> Heck 1988, p. 37.

<sup>31</sup> Troiano 1569, fol. 68v, 88v, 122v.

But it is Troiano's lengthy description of the performance organized by himself and Lasso which demonstrates conclusively that the necessary masks, costumes, props, scenery and experienced actors were all on hand to satisfy, at a day's notice, Prince Wilhelm's whim for an impromptu commedia dell'arte performance at his wedding, and thus that this type of entertainment must, by the beginning of 1568, have had an established tradition at the Bavarian court. Troiano supports this by suggesting that by 1568 Lasso was capable of playing both the central comic rôles of the commedia dell'arte in the native vernacular:

MAR. Come è possibile che Orlando habbia fatto il Venetiano se lui è fiamengo?

FOR. Taci che ancora il Zanne, fa tanto agratiato, e saputo, che par che sia stato allo studio cinquanta anni alla ualle di Bergamo.<sup>32</sup>

No plausible links have been suggested between this performance and earlier appearances of comic characters, whether in Munich or elsewhere, and there is a continuing lack of explanation concerning the reasons for this early appearance of the commedia dell'arte outside Italy, and for the origins of Lasso's skills as a comic actor.<sup>33</sup> An important factor in evaluating this festival account, and the prominent part within it given to relating the commedia dell'arte performance of 8 March, is Troiano's motive for writing the account, and the personal biases he brought to it. Fruth notes the difficulty of „drawing a line between factual reportage and fanciful embroidery“ in such accounts,<sup>34</sup> and Watanabe-O'Kelly, who also discusses this point with regard to festival books in general, draws attention to the fact that, as a professional singer, Troiano was particularly interested in describing the musical events and entertainments relating to the Munich wedding, and in contrast to Wagner, gives only minimal coverage to the associated tournaments.<sup>35</sup> As a highly ambitious recently-appointed courtier, Troiano was also concerned to exploit the propaganda element of such festival accounts for his own personal advancement, both with regard to his immediate superior, Orlando di Lasso, and in relation to his employer, Duke Albrecht, and generally to curry favour with his new colleagues. Troiano's glowing description of his own and Lasso's skills as comic actors, their consummate mastery of the difficult art of improvisation (cultivated at court as well as by the professional actors), and the great success of their performance, must be interpreted in the light of these biases.

Hackenbroch's suggestion that the 1568 wedding performance was played by a visiting Venetian troupe is not borne out by the evidence.<sup>36</sup> The factors which have received serious consideration to date fall into two categories. Firstly, unspecified influences from the Italian, and particularly Venetian, stage,<sup>37</sup> and secondly, knowledge of the commedia dell'arte gained by Lasso during his years in Italy, most probably in Naples.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Troiano 1569, fol. 147v.

<sup>33</sup> Leuchtman 1976, p. 108, 147; but see Katritzky 1991 and 1992.

<sup>34</sup> Mary Ann Fruth, *Research with French festival books: an introduction*, in: *Theatre Studies* 18 (1971), p. 7–12, 8.

<sup>35</sup> Helen Watanabe-O'Kelly, *Festival books in Europe from renaissance to rococo*, in: *The Seventeenth Century* 3 (1988), p. 181–201, 196.

<sup>36</sup> Yvonne Hackenbroch, *Jewels by Giovanni Battista Scolari*, in: *The Connoisseur* 159 (1965), p. 200–205.

<sup>37</sup> Paule Guoimar, *Les Influences italiennes dans les Fêtes Princières en Allemagne aux XVIe et XVIIe Siècles*, in: *Le Théâtre Italien et L'Europe, Actes du 2e Congrès International, 1982*, ed. Christian Bec and Irène Mamczarz, Paris 1985, p. 147.

<sup>38</sup> Sandberger 1894, I, p. 80; Elena Ferrari Barassi, „*La Luciana*“ di Francesco Manelli, in: *Quadrivium* XI (1970), p. 211–242; Günter Schöne, *Les Fêtes de la Renaissance a la Cour de Bavière*, in: *Le Lieu Théâtral a la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris 1964, p. 175; Liselotte de Ridder, *Der Anteil der Commedia dell'arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Komischen Oper*, unpublished dissertation, University of Cologne 1971, p. 56–7.

### 3. Orlando di Lasso in Italy before 1557

The most popular theory for the source of Lasso's acting skills is that he was familiar with the *commedia dell'arte* from his stay in Naples in 1549–51. Two factors in favour of this theory are put forward, namely Lasso's close association with at least two Neapolitans known to have been members of a group of amateur actors,<sup>39</sup> and his own *moresche*,<sup>40</sup> some of which include *commedia dell'arte* characters using Neapolitan dialect. Mid-sixteenth-century amateur Neapolitan theatre must be conclusively rejected as the only decisive influence on Lasso's acting style. This is because the comic theatre made enormous strides between the time of his stay in Naples, when the *commedia dell'arte* was still in the initial stages of development, and 1568, when it was virtually in full bloom. It seems highly unlikely that Lasso, solely from influences received in Naples as early as around 1550, could singlehandedly have developed the *commedia dell'arte* in independent parallel with the comic troupes beginning to make their mark by the late 1560s.

Although it is clear from their dialect that the comic characters featured in some of Lasso's *moresche* are of Neapolitan inspiration, there is no reason to agree with Ridder that they necessarily date to Lasso's experiences in Naples.<sup>41</sup> Sandberger considers it very possible that Lasso first experienced *moresche* at the Gonzaga court, during his time in Mantua, in the early 1540s,<sup>42</sup> although he identifies Lasso's own *moresche* as being of „unzweifelhaft neapolitanischer Abkunft“.<sup>43</sup> The association of *moresche* with *commedia* characters is made very strongly in Callot's *Balli di Sfessania* engravings of 1620. Referring specifically to these prints, some modern scholars have gone to great lengths to rule out any possibility of an early relationship between the *moresca* dance and the *commedia dell'arte*.<sup>44</sup> Sandberger rightly emphasises the high theatrical content of the *moresca*, and its close links with the early history of the *intermedium*,<sup>45</sup> and my own research has identified a significant body of late renaissance pictures in which *commedia dell'arte* characters are depicted in more or less close proximity to *matichins*, or armed *moresca* dancers, which indicate that some sort of collaboration between *commedia dell'arte* troupes and troupes of professional dancers may not have been uncommon (see, for example, figs. 8–10).<sup>46</sup> Perhaps further investigation of the *moresche* of Lasso will uncover information of relevance to the early history of the *commedia dell'arte*.

Sandberger's suggestion that Lasso's knowledge of the *commedia dell'arte* may date from as early as his stay in Milan or even Palermo is qualified by his indication that Lasso's later visits to Venice may have played a rôle. The book in which he planned to enlarge on this did not reach publication,<sup>47</sup> and he later concluded that „künstlicherische Zeugnisse dafür, daß Lasso von den so merkwürdigen Volkliedern Siziliens [. . .] Eindrücke empfangen hätte, haben wir

<sup>39</sup> Sandberger 1894, I, p. 90–5; but see also Sandberger 1899, p. 68, n. 1.

<sup>40</sup> Boetticher 1963, p. 23. Published in 1581 but certainly written down by 1576 and probably by 1568, or perhaps even earlier (H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, I, Stuttgart 1920, p. 473).

<sup>41</sup> Ridder, p. 57. On this point, see also Sandberger 1894, I, p. 95.

<sup>42</sup> Sandberger 1926, p. 17 and n. 21.

<sup>43</sup> Sandberger 1899, p. 82.

<sup>44</sup> Donald Posner, *Jacques Callot and the Dances called Sfessania*, in: *Art Bulletin* 59 (1977), p. 203–216.

<sup>45</sup> Sandberger 1899, p. 75–6.

<sup>46</sup> *Thesis*, section III.iii.c.

<sup>47</sup> Sandberger 1894, I, p. 80 notes that vol. II, not published, was to have contained a detailed discussion of music in Ferdinand's diary; in vol. III, 1. Theil (1895, p. 349–354), he publishes extracts of musical interest, some for the first time. See also notes 118–120, below.

leider im Gegensatz zu Neapel nicht“.<sup>48</sup> Sandberger's lengthy article of 1899 emphasizes Lasso's links with Naples, notes that the Munich wedding performance of 1568 starts with a Neapolitan farce, and draws attention to Lasso's borrowings from Neapolitan poets, notably Luigi Tansillo and Antonio Minturno.<sup>49</sup> Illuminating discussions of Lasso's *moresche*, *villanelle*, *todesche* and *paduanas* recognize their origins in commedia dell'arte and the type of improvised south Italian street theatre which he saw as its fore-runner.<sup>50</sup> He identifies a Venetian publication of 1560–64 as the specific source of Lasso's *moresche*,<sup>51</sup> and concludes that:

es sind also die Beziehungen zur italienischen Literatur, die Orlando in Neapel gewinnen konnte und nachweislich gewann, sehr vielgestaltig.<sup>52</sup>

Magni<sup>53</sup> und Povoledo<sup>54</sup> have amply demonstrated that zanni as a type, his personality, costume and earliest players, originate in Venice. This work is taken one step further by scholars such as Decroisette, who has: „ne [. . .] plus aucun doute, à présent, que l'apparition de la commedia all'improvviso est étroitement liée à l'activité des ‚bouffons‘ vénitiens.“<sup>55</sup> Yet emphasis by scholars such as Schöne and Ridder on the rôle played by Venice and Naples in the early development of the commedia dell'arte has undoubtedly obscured the rôle of Rome in the development of the commedia dell'arte as a stage form, and specifically the adoption of the zanni-Magnifico partnership as the comic focus for full-length plays.<sup>56</sup> Lasso visited Venice only once before 1568, in May 1567. By 1556, when he arrived in Munich, there are only the sparsest documentary hints concerning the commedia dell'arte and its stock characters. Overwhelmingly, these relate not to Naples but to Rome, where Lasso was from 1551–54, around the very time that players in Rome, described by Vasari, Grazzini and Du Bellay, and mentioned in documents published by Re and Bonanni, were developing the earliest recorded entertainments relating to the commedia dell'arte.<sup>57</sup>

The Florentine art-historian and artist Giorgio Vasari published, in 1568, a detailed account of a Roman acting troupe of around the mid-century, which while still amateur, is a clear fore-runner of the professional comedians. Consisting mainly of painters and sculptors, led by Giovan'Andrea Anguillara and financially dependent not on a rich patron or private funds, but on their own takings, Vasari writes of this company:

Mentre adunque che attendeva Battista a disegnare in Roma, Messer Giovann'Andrea dall'Anguillara, uomo in alcuna sorte di poesie veramente raro, avea fatto una compagnia di diversi begl'ingegni e facea fare nella maggior sala di Santo Apostolo una ricchissima scena et apparato per recitare comedie di diversi autori a gentiluomini, signori e gran personaggi, et avea fatti fare gradi per [II, 591] diverse sorti di spettatori, e per i cardinali et altri gran prelati, accomodate alcune stanze donde per gelosie potevano senza esser veduti, vedere et udire. E per chér nella detta compagnia erano

<sup>48</sup> Sandberger 1926, p. 15.

<sup>49</sup> Sandberger 1899, p. 82–3.

<sup>50</sup> Sandberger 1899, p. 71–8.

<sup>51</sup> Sandberger 1899, p. 78.

<sup>52</sup> Sandberger 1899, p. 82–3.

<sup>53</sup> Maria Magni, *Il Tipo dello Zanni nella Commedia dell'arte in Italia*, in: *Bergomum* 20, p. 111–138 and 163–184, 111–118.

<sup>54</sup> Elena Povoledo, *Le bouffon et la commedia dell'arte dans la fête vénétienne au XVIe siècle*, in: *Les fêtes et Cérémonies de la renaissance*, III, ed. Jacquot and Konigson, Paris 1975, p. 253–66.

<sup>55</sup> Françoise Decroisette, *Le zanni, ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte*, in: *Figures théâtrales du peuple*, ed. Elie Konigson, Paris 1985, p. 75–90, 75.

<sup>56</sup> Schöne 1964, p. 175; Ridder, p. 56–7.

<sup>57</sup> Emilio Re, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, in: *Giornale storico* 63 (1914), p. 291–9; Francesca Bonanni, *Alla ricerca di Benedetto Cantinella, comico del cinquecento*, in: *Rivista italiana di Drammaturgia* 5 (1980), p. 129–137.

pittori, architetti, scultori et uomini che avevano a recitare e fare altri ufficii, a Battista et all'Amannato fu dato cura, essendo fatti di quella brigata, di far la scena et alcune storie et ornamenti di pitture, le quali condusse Battista, con alcune statue che fece l'Amannato, tanto bene, che ne fu sommamente lodato. Ma perché la molta spesa in quel luogo superava l'entrata, furono forzati Messer Giovanni'Andrea e gl'altri levare la prospettiva e gl'altri ornamenti di Santo Apostolo e condurgli in strada Giulia nel tempio nouvo di S. Biagio, dove avendo Battista di nuovo accommodato ogni cosa, si recitarono molte comedie con incredibile sodisfazione del popolo e cortigiani di Roma, e di qui poi ebbono origine i comedianti che vanno attorno chiamati i Zanni.<sup>58</sup>

Vasari notes that, for financial reasons, they chanced premises from the „maggior sala di Santo Apostolo“ to „strada Giulia nel tempio nuovo di S. Biagio“. A document of 1554 published by Re indicates that comedies had been performed regularly in the strada Giulia at some time not long before 1554. Re connects this to a „Teatro di commedie“ in the via Giulia in the early 1550s referred to by Fanucci in 1601 but does not make the connection with Vasari's account.<sup>59</sup> The French poet du Bellay records the impact of the entertainers „Zany bouffoner avec son Magnifique a la Venitienne“ at the Roman carnival of the early 1550s,<sup>60</sup> and Grazzini's well-known *Canto di Zanni e di Magnifici*, published in 1559, admires them at the Florentine carnival of the 1550s, where the role of Pantalone is played by the actor Benedetto Cantinella.<sup>61</sup> Cantinella and other comedians are recorded in Rome around that time in contemporary documents. Re, for example, quotes archival entries for performances on 18 December 1550 and 10 February 1551 by unidentified Venetian comedians (whom Bonanni identifies as Cantinella's troupe), in 1550, 1551 and 1553 by Marcantonio and his troupe, and on 23 January 1553 by Matteo, Andrea and Frosia.<sup>62</sup>

In a poem with the title *In lode di Zanni, e del Magnifico Commediari*, which can almost certainly be identified with the poem *A. M. Giovambatista Altoviti in lode di zanni*, Grazzini also notes commedia dell'arte players at the Florentine carnival of 1565–66 who are reluctant to return to Rome until the new pope's attitude to them softens.<sup>63</sup> This poem in praise of the zanni actors is datable, by internal evidence and by its inclusion in a list of 1566, to early 1566.<sup>64</sup> By his indication that this troupe prefers to remain in Florence and will return to Rome only if the pope becomes less negative towards them, Grazzini suggests that the regular base of these players was Rome. Its dedication to Altoviti implies that Archbishop Altoviti, Lasso's first patron in Rome, was sympathetic towards these comedians. If Lasso's familiarity with the commedia dell'arte, and skills in both its central rôles, those of the Magnifico and his servant zanni, do predate his arrival in Munich, then Rome seems a more likely source than Naples.

<sup>58</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de piu eccelenti Pittori Scultori e Architettori*, ed. Pergola, Grassi and Previtali, Novara 1967, reprinted from 1568 edition, VI, p. 427–8.

<sup>59</sup> Re 1914, p. 295–6.

<sup>60</sup> Joachim du Bellay, *Regrets*, no. 112 (quoted in Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin 1904, p. 195).

<sup>61</sup> Antonfrancesco Grazzini (= il Lasca), *Tutti i Trionfi, Carri, Mascheate o canti Carnascaleschi andati per Firenze*, Florence 1559, p. 461–3.

<sup>62</sup> Re 1914, p. 295–6; Bonanni 1980, p. 129.

<sup>63</sup> *Le Rime Burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, ed. Carlo Verzone, Florence 1882, p. CXIX–CXXXIV, p. 521–4.

<sup>64</sup> Katritzky 1992, p. 157.

4. *Italians in Munich*

This is a vast, largely uncharted area which may, however, be of great relevance to Lasso's knowledge of the *commedia dell'arte*. Here, evidence relating to only one aspect, the performers of the *commedia* play of 1568, is presented. Troiano's account notes the participation of a number of unnamed singers and instrumentalists, including five string players,<sup>65</sup> and identifies the seven actors as follows

L'eccellente Orlando Lasso, fece il Magnifico sotto il nome di messer Pantalone di bisognosi, messer Giouan Battista Scolari, di Trento, fu il Zanne, Massimo Troiano fece tre personaggi, l'uno fu il prologo uestito da goffo uillano, l'altro l'innamorato sotto il nome di Polidoro, e l'altro lo Spagnuolo disperato chiamato Don /f.148v/ Diego de Mendoza, il seruitore di Polidoro fu Don Carlo Liuizzano, il seruitor del Spagnuolo fu Giorgio d'Ori da Trento, la Cortegiana innamorata di Polidoro chiamata Camilla fu il Marchese di Malaspina e la sua serua Ercule terzo, & un seruo francese.<sup>66</sup>

At least five of the seven named actors were in the employ of the Bavarian court, all but one associated with its orchestra. Lasso was its leader. Troiano describes Carlo Livizzano, who was a salaried member of the Munich orchestra from 1568 to 1570, as one of its foremost tenors.<sup>67</sup> Nevertheless, he was one of ten players on a list of those to be sacked in the major re-organization of mid-1570, all of whom received full pay in 1569, and all except Giovanni Battista Tibertinus<sup>68</sup> of Rome, an apparently highly regarded violin-player to Duke Albrecht since 1566, who was murdered on 25 April 1570, payment for the first, but not the second, half of 1570.<sup>69</sup> Of the nine surviving players, Hans Colman continued to serve the court in his capacity as instrument builder and mender and Anthoni Morari was welcomed back to Munich in 1571, while Livizzano and the rest were permanently dismissed. Of the remaining musicians, about fifty stayed under the leadership of Lasso at Munich, while thirty men and boys were scheduled to join Prince Wilhelm at Landshut.

Troiano himself, a promising and ambitious tenor of Neapolitan origin who also came to Munich in 1568, was one of these latter. But as the Landshut salaries only start in the third quarter of 1570, and he fled Bavaria following his part in the murder of Tibertinus on 25 April 1570, he was never actually a salaried Landshut player, although it is possible that he was among the Bavarian court musicians based at Landshut but salaried by Albrecht between July 1568 and mid 1570.<sup>70</sup> Honoured for his festival account,<sup>71</sup> his felony cut short a distinguished career as a composer, writer and lute-player as well as singer.<sup>72</sup> Neither Troiano nor Livizzano seems to have been in Munich long enough by March 1568 to have played a significant rôle in introducing the *commedia dell'arte* to the Bavarian court.

Giovanni Battista Scolari is a courtier who, like Troiano, was also called to Landshut. He features in the Bavarian court accounts from 1567 to 1583 as a goldsmith and jeweller, and

<sup>65</sup> Troiano 1569, fol. 147v–150v.

<sup>66</sup> Troiano 1569, fol. 43v. Livizzano is not identical with the tenor Carl of Rome recorded in the court accounts of the mid 1570s.

<sup>67</sup> Troiano 1569, fol. 43.

<sup>68</sup> Röckl 1973, p. 100–1.

<sup>69</sup> Munich BHStA, FüSa. 364/I.

<sup>70</sup> Röckl 1973, p. 94.

<sup>71</sup> Munich BHStA, HZA 13 (1568), fol. 267.

<sup>72</sup> Robert Eitner, *Massimo Trojano als Flüchtling*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* XXIII (1891), p. 1–4; Boetticher 1963, p. 48–51; Röckl 1973, p. 99–101; Munich BHStA, HRI Fasz. 462/107 and 466/397.

several jewels dating to around 1570 with motifs taken from the *commedia dell'arte* have been convincingly attributed to him,<sup>73</sup> although there is no reason to suppose that he drew exclusively on the 1568 wedding performance for the comic actors in these jewels (fig. 2).

Furthermore, he received payment for lodging Wilhelm's moors, and together with Wilhelm's court acrobats, featured in musical *commedia dell'arte* entertainments in the 1570s. Identified as coming from Trent, from where he wrote to the Bavarian court in 1583, it appears that he was with Troiano in Venice in April 1569, at which time one „Frau Andreano deli Scholari gehnn Florentz gehörig“, and perhaps Giovanni Battista's mother, was escorted to Venice at Prince Wilhelm's expense. A few weeks later, on 11 July 1569, „Andreen di Scholarj“, presumably her husband, received 75 florins from the Fuggers, also on Duke Wilhelm's behalf.<sup>74</sup> Concerning Giorgio d'Ori, also from Trent, who played a servant rôle, I have been unable to uncover any documentation.

The Marchese di Malaspina played the female rôle of the courtesan Camilla, and is thus likely to have been a very young man, perhaps a pageboy. A Marchese Octavio di Malaspina was with the Gonzagas when they received Prince Wilhelm's younger brother Ferdinand into Mantua on 19 January 1566, and hunted to hounds and hawks with him at Villa Francha two days later, there is correspondence, including a letter of 1570, between the Bavarian court and a Gulielmo Malaspina, and a Marchese Malaspina Gubernator of Siena is one of the Italians who hosted Wilhelm's son Maximilian on his visit to Rome in 1593.<sup>75</sup>

Kathleen Lea has tentatively identified the remaining actor, Ercole Terzio, who played the parts of a maid and a servant, with the „Hercules“ who appears in the court accounts from 1569, and with the „Lucio geigers sonn“ who was rewarded in 1568.<sup>76</sup> Further records in the Munich court accounts confirm Lea's identifications and provide much information concerning Ercole Terzio's background and musical career. He is first recorded by name in 1569, when he receives a half-salary as a violinist. From 1570 onwards he is a salaried chamber (as opposed to ceremonial) trumpeter, progressing by increments to a full salary in 1578, the year of his marriage, a year after the death of his father, Lucio. From 1586 he received an additional salary for his duties as treasurer. He undertook a six month journey to Mantua and Venice in 1591, and maintained close links with his native country. Retired, then reinstated as a musician in 1595, he supplicated for a higher salary in 1605, and was probably still active until at least 1607.<sup>77</sup>

Ercole's identification as the son of Lucio Terzio allows him to be associated with an important group of chamber musicians at Albrechts' court, who may well have been the source of the instrumentalists who provided the music for the performance of 1568. Troiano identifies these „sette uirtuosi di uoila da braccio, iquali fanno Musica nella Mensa“ as an Italian from Cremona: Christoforo [Potzis], and six from Bergamo: three brothers Antonio, Battista, and Annibale Morari, Cerbonio Besutio and his nephew Matthia Besutio, and Lucio Terzo.<sup>78</sup> Having named these and other court musicians, Troiano goes on to record their duties:

<sup>73</sup> Hackenbroch 1965.

<sup>74</sup> Munich BHStA, FüSa. 418/I and II; Kur.Ä.A. 4579, fol. 197v–8r; FüSa. 1573–75, Tom. XXIX.

<sup>75</sup> Munich BHStA, GHA, Korr.Akt. 924 (= *Diary*), fol. 109v–110r, 111r; Korr.Akt. 1712 D5; Korr.Akt. 604/I.

<sup>76</sup> K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, 2 vols., Oxford 1934, II, 7 n. 2.

<sup>77</sup> Munich BHStA, HR. I Fasz. 465/358; GHA Korr.Akt 1712 EIV34; Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 vols., Leipzig 1900–04, IX, 1903, p. 382; Sandberger 1895, III, 1. Theil, p. 1–246.

<sup>78</sup> Troiano 1569, fol. 43v–44v. Hans Mielich's illuminated manuscript painting of the Bavarian court musicians, of about this time, also shows seven string players (Munich BStB, Mus.ms. A, II, p. 187), and seven violinists are listed among the musicians who accompanied Duke Albrecht to Prague in autumn 1562 (Leuchtmann 1976, p. 120–2).



Figure 1. Friedrich Sustris and Alessandro Paduano (?), *Zanni and Pantalone*, c. 1576–9, fresco, almost life-size, Landshut, Schloß Trausnitz, Narrentreppe.



Figure 2. Giovanni Battista Scolari, *Magnifico and Zanni serenading lovers in a gondola*, jewelled pendant, 6.5×5.5 cm, Florence, Museo degli Argenti, Pitti Palace.

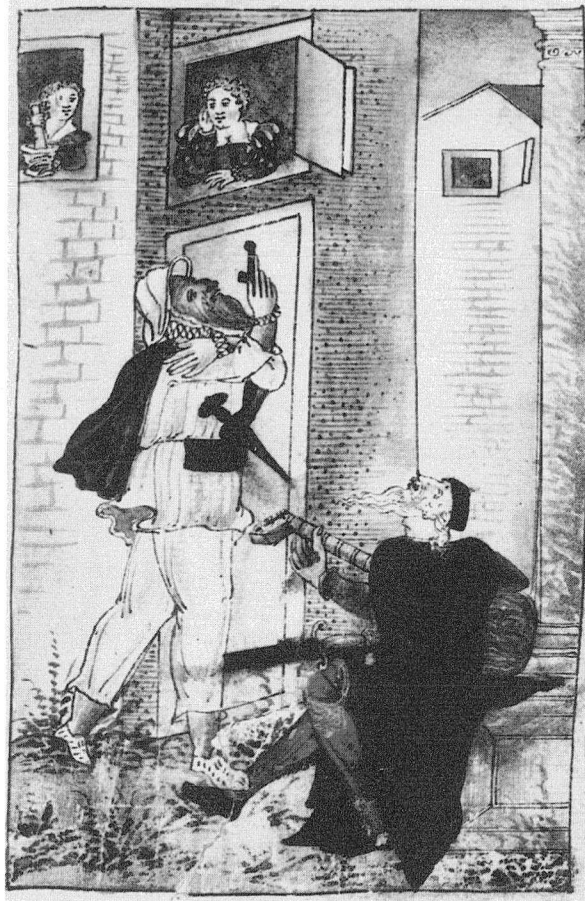


Figure 3. Anon., *Pantalone and Zanni serenade a courtesan*, c. 1577. *Album amicorum* of Johann Adolph von Glauburg (Db3 f.78a), Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

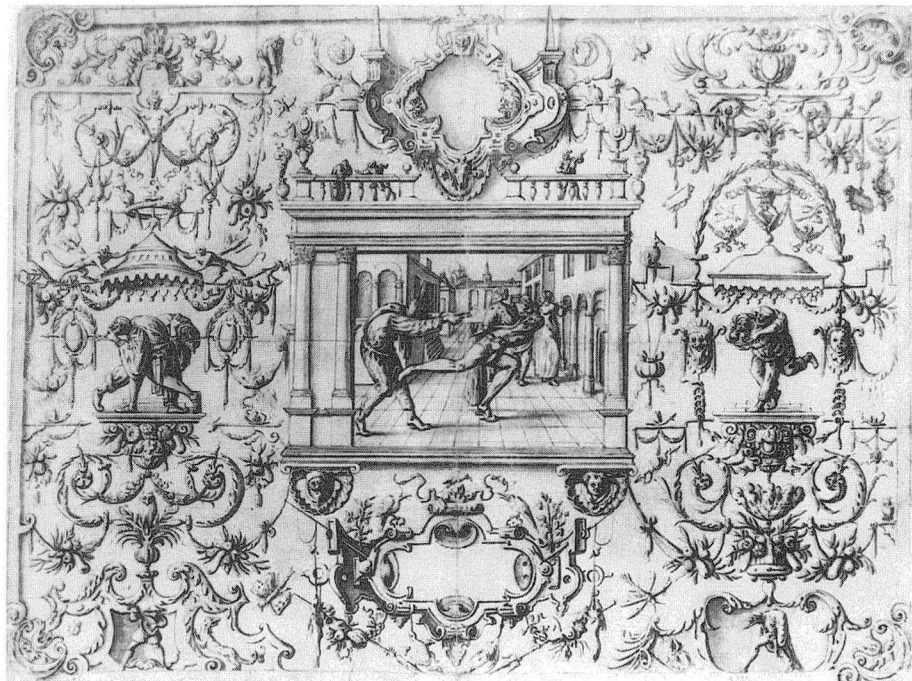


Figure 4. \*Circle of Christoph Schwarz (anon. 17th cent.; French School c. 1575–1600), *Zanni chasing Pantalone*, ink and wash, 26×36 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.



Figure 5. \*Hieronymus I Francken (anon.), *Courting Pantalone* (one of a pair), oil, Paris, Comédie Française.

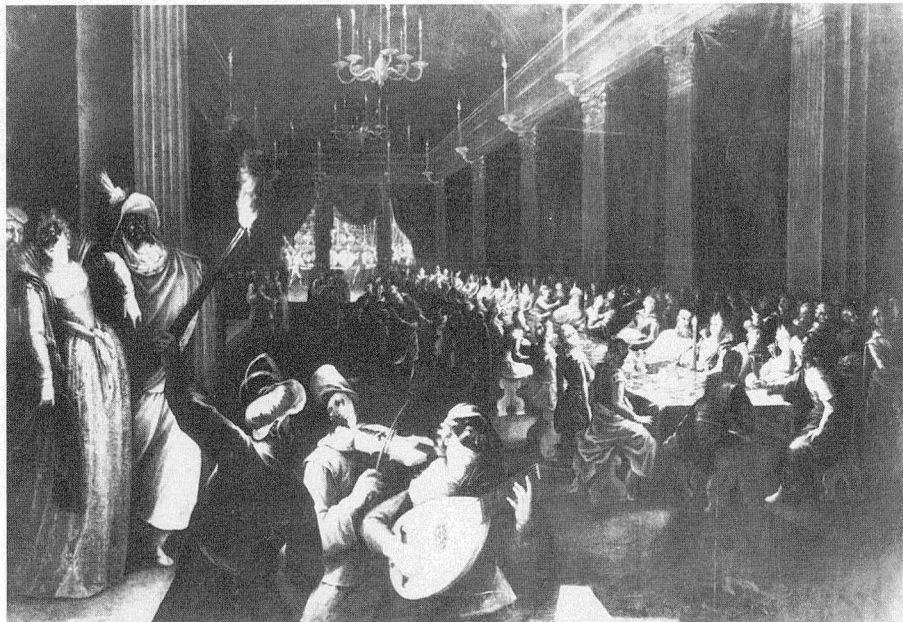


Figure 6. \*Frederick van Valckenborch (Donducci), *Banquet with masked musicians*, oil on canvas, 112×160 cm, art market London 1961 & 1962.



Figure 7. Anon., *Charlatans on a raised stage*, dated 1583, ink, wash and body colour. *Album amicorum* (1581–8) of Johann Wolfgang Schwarzdorfer (Germ. 3291 f.115 r), Bayerische Staatsbibliothek, München.



Figure 8. Circle of Sebastian Vrancx and Lodewyk de Caulery, *A view in Rome at carnival time*, oil on panel, 50×76 cm, art market London, 1983.



Figure 9. Frederick van Valckenborch, *Carnival Festival*, oil on canvas, 52×88 cm, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Munich (nr. 7118).

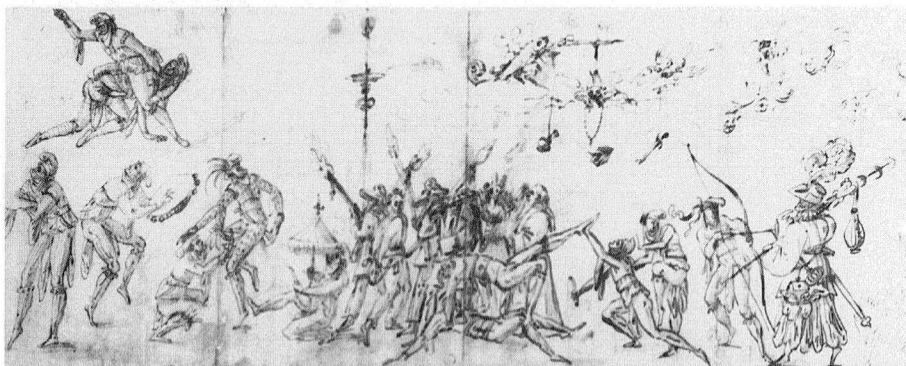


Figure 10. Frederick van Valckenborch, *Masked procession*, ink, Köln, Wallraf-Richartz Museum (inv.nr.1400).



Figure 11. Joan Sadeler after Jodocus a Winghe, *Vinum et Mulieres*, engraving, signed and dated 1588 in the plate, Oxford, Bodleian Library, Douce collection.

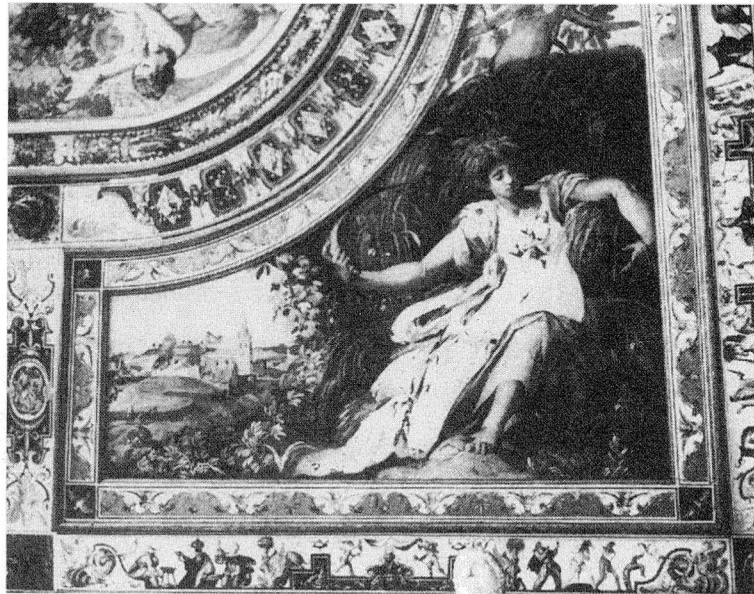


Figure 12



Figure 13

Figure 12, 13. \*Christoph Schwarz (Friedrich Sustris and Alessandro Paduano), ceiling frieze with comic actors, one scene and general view of ceiling, signed and dated 1576, destroyed by fire in 1961 (former location: Landshut, Schloß Trausnitz, Ehrenlohn Zimmer).

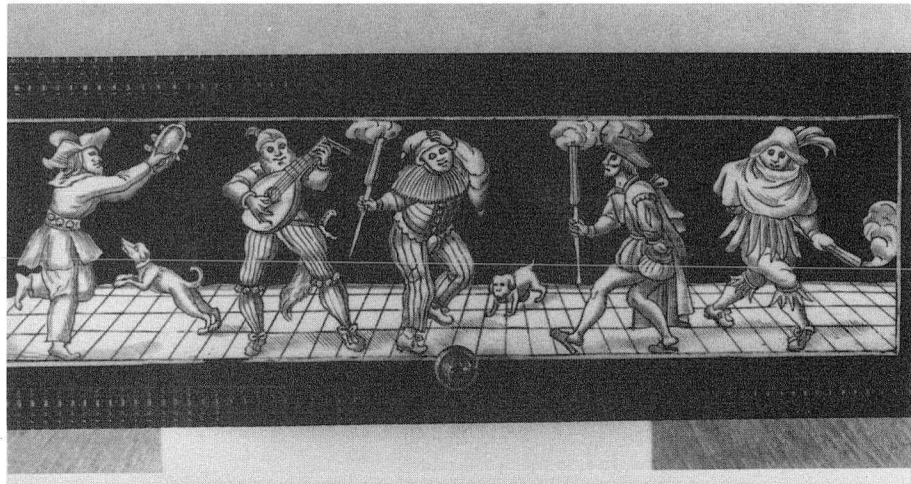


Figure 14. Anon., *Five comic masks and two dogs*, ivory inlay panel on drawer-front of ebony chest, Uvrustkammaren, Hallwylska Museet, Skoklosters Slott, near Stockholm.



Figure 15. Anon., *Four carnival masqueraders in commedia dell'arte costume*, coloured drawing. *Album Amicorum* of Wolfgang Harmsdorffer (f.37r), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

MAR. [. . .] in che tempo si serue sua Eccellenza, di questi uirtuosi?

FOR. I cantori ogni mattina alla Messa grande, & il Sabato, e le Vigilie, delle feste comandate al Vespro. Gli strumenti di fiato suonano le Domeniche del Signore, e li giorni festiui alla Messa, & al uespro in compagnia, delli cantori.

MAR. E le uiole da Brazzo, a che se ne serue?

FOR. Nel tempo ch'io ui fui non li uidi seruire, si non in tauola, ma sono informato, che spesse uolte alhora del sonno di mezo giorno, hanno fatte, hora con uiola de brazzo, & hora con uiola di gamba, & hora con clauicordo, fiffaro e cithara, & altri uariti concerti, che quelli di uiola di braccio, con quelli stromentisti di fiato, giunti insieme far sogliono, con le uoci di Camera, che certo, sonore & artiste ue ne sono.

MAR. Ditemi in che modo fanno le loro Musiche nella Mensa?

FOR. Dopo portato le prime uiuande e sentati tutti a tauola, quietato il primo tumulto, che col sentire far si suole. Li strumenti di fiato, hor con corna muse, hora con flauti, hora con fifferi, & hora con tromboni, e cornetti infino alle seconde: con canzoni Franzese, & altre allegre opere, fanno il loro ufficio. Dopo Antonio Morari, e suoi compagni, con le uiole di Braccio (ben che alcuna uolta, con uiole di gamba, e con altri uari strumenti) hor con canzoni Franzese, hor con artificiosi Mottetti, & hor con uaghi Madrigali, con celeste harmonia, suonano infino a l'ultimo seruitio. Venuti che sono li frutti, Messere Orlando di Lasso, con li suoi cantori.<sup>79</sup>

This passage is generally taken to indicate that the string instruments are an integral sub-section of Lasso's orchestra, all of which is present throughout the meal.<sup>80</sup> But it is not entirely clear whether this is in fact what Troiano means, or whether he is indicating that Anthoni Morari enjoyed a surprising degree of autonomous control over his instrumentalists. An alternative reading of the passage is that Morari's players alone played both wind and string instruments at table, while Lasso and the singers were physically present only at the very end of the meal. Such autonomy would not be unprecedented, as it seems from the records that the ceremonial trumpeters, who sometimes extemporized at table, but never played written music, worked independently of Lasso. Boetticher quotes passages from correspondence between Wilhelm and his sister Maria which emphasise the clear distinction drawn between vulgar tunes and *musica figurata*.<sup>81</sup> It was at around this time that the term *Tischmusik* entered usage, as a type of forerunner of *Tafelmusik*, provided by court rather than travelling musicians.<sup>82</sup> The question remains of whether Anthoni Morari's instrumentalists were not just a sub-section of Lasso's orchestra, but a „secular buffer zone“ which protected the composed, and often sacred music of Lasso and his socially highly regarded musicians from the ephemeral improvisations of low entertainers, while itself able to function in either sphere.

Other documentation in the court accounts indicates that Lucio Terzio was in Munich with a much older violinist, the Morari brothers' father Hieronymus, by at least 1561, when payment was made to „Dem alten geigger [. . .] und dem Lucio“ and there is possibly some connection with the „etlichen welschen Geygern“ who played at Munich as early as 10 November 1554.<sup>83</sup> In February 1562, „servus minimus mus Hier. Morarius Musicus“ wrote to

<sup>79</sup> Troiano 1569, fol. 44v.

<sup>80</sup> Wearing, p. 149.

<sup>81</sup> Boetticher 1963, p. 24.

<sup>82</sup> Erich Reimer, Art. *Tafelmusik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1968–, 1971 (kindly drawn to my attention by T. F. Heck).

<sup>83</sup> Munich BHStA, HZA. 2 (1554), fol. 138; HZA. 6(1561), fol. 126. Leuchtman (1980, p. 474) gives no source for indicating that Cerbonio started his career in Munich as early as 1550, as a wind-player; according to Eitner (1900–04,

Duke Albrecht from Bergamo, Munich court payments were made in 1562 for „saitten für die welschen geiger“, in 1563, to „dem alltn Jheronimo geiger sambt seinen dreuen sunen“ and to „dreuen geigern Nemblichen Lucio Zerbonio unnd Mathio“, and again in 1567 to Matheisen geiger.<sup>84</sup>

By 1568, all except for Hieronymus, presumably dead or retired, were established in Munich. Mathias, Cerbonio and Lucio lodged together, and Anthoni Morari with the orchestral administrator and retired organist Jani von Lockenburgh. The whole group were salaried players at the Bavarian court, where they stayed for the rest of their lives, forming the core of Albrecht's chamber orchestra. Battista (who married in 1569) and Lucio died in 1577, Cerbonio in 1579, Annibale (who only received his full salary from 1571, and is, according to Troiano, still very young in 1568) in 1595, the year Matteo was retired from the orchestra,<sup>85</sup> and Antonio (who married Anna Maria Flori, daughter of the Flemish court bassist Frans, in or soon after 1578) in 1597.<sup>86</sup>

Lucio, who is described as „old“ in records of 1575, was the most senior in terms of age, but Antonio was certainly the most gifted, renowned both as a player and composer.<sup>87</sup> Sacked in the re-organization of 1570,<sup>88</sup> he went to Italy for a year. But Albrecht paid Fenerolo to bring him back, and on his return he was favoured with a horse, a servant and a house, a substantial salary rise and repeated special payments. He became exceedingly wealthy, lending large sums of money back to Duke Wilhelm.<sup>89</sup> By 1587, when he published a collection of his four-voice madrigals, Antonio held the title of „Capo della musica instrumentale del Seren. Sig Duca di Bauera“, and the very high regard in which he was held by both Albrecht and Wilhelm is demonstrated by the fact that his salary was never overtaken by that of Orlando di Lasso.<sup>90</sup>

Antonio is mentioned several times in Lasso's correspondence with Duke Wilhelm.<sup>91</sup> Concerning a sixteen year old string player whom Lasso engaged for the Bavarian court during a visit to Italy in 1575, but who found little favour with Albrecht and Wilhelm, Lasso comments: „Je suis un bel dominus asinus, est diferentia etiam de Anthonio et de illum, de 13 annis vel plus“, before going on to disparage Anthoni Morari's loyalty to the Bavarian court and motives for visiting Italy that year.<sup>92</sup> The possibility that Lasso is, in this letter, implying that Morari too had come to Munich as a poverty stricken young player, some 13 years earlier (around 1561), perhaps even at the instigation of Lasso himself, is not contradicted by the known facts. Troiano indicates that Lasso started at Munich as director of chamber music.<sup>93</sup> Leuchtmann suggests that, in this capacity, Lasso led a group of chamber musicians, including

II, 1900, p. 20–1) Matteo and Cerbonio Besutio were salaried violinists in the Dresden court orchestra from about 1555, and settled in Munich only in 1568. But they are specifically named in the Munich court accounts for 1563 (HZA. 8), and I found no references to them in the Dresden archives, although their names are included in a list of payments to Dresden court instrumentalists of 1555 (Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, p. 24–6).

<sup>84</sup> Munich BHStA, Kur.Ä.A.4579, fol. 52–4; HZA. 7(1562), fol. 376v; HZA. 8(1563), fol. 329; HZA. 12(1567), fol. 304.

<sup>85</sup> Munich BHStA, GHA, Korr. Akt. 1712 EIV34.

<sup>86</sup> Sandberger 1895, III, 1. Theil, p. 1–246.

<sup>87</sup> Wearing, p. 153, n. 3.

<sup>88</sup> Munich BHStA, FüSa. 364/I.

<sup>89</sup> Sandberger 1895, III, 1. Theil, p. 1–246.

<sup>90</sup> Eitner 1900–04, VII, 1902, p. 57; Sandberger 1895, III, 1. Theil, p. 1–246.

<sup>91</sup> Leuchtmann 1977, letters 5, 10, 13, 34, 36.

<sup>92</sup> Leuchtmann 1977, letter 13.

<sup>93</sup> Troiano 1569, fol. 39v.

seven violinists, which accompanied Albrecht on a state visit to Prague in 1562.<sup>94</sup> Perhaps these violinists are to be identified with Morari's group. It seems worth considering that Lasso's successor to the post was Morari, and that animosity had since built up between the two men. Such animosity might be one explanation for Morari's sacking in 1570. Further documentary evidence points to friction between them. During his trip to Italy in 1574, Lasso concentrated his and his patron's resources not on engaging the famous Striggio, whom, following the recent death of Duke Cosimo, Wilhelm felt might be lured to Bavaria,<sup>95</sup> or even the wished for „lautenschlager, Zinckenplaser unnd organisten“. Instead he brought back unsatisfactory singers, „die pueben so geiget“, comic actors, acrobats, and juveniles.<sup>96</sup> Friction with Albrecht and a desire to please Wilhelm are possible reasons for this surprising emphasis.<sup>97</sup> Rivalry with the highly-favoured Anthoni Morari may also have played its part.

The combination of acting, dancing or acrobatic skills with an ability to play an instrument is depicted in numerous late renaissance pictures, including several of those reproduced here. Very often, the instrument concerned is the lute or violin. Such multi-talented performers might be interchangeably described as „Geyger and Instrumentisten“ or comedians, as were, for example, a troupe of English players who were expected

wan wir taffel halten und sünsten, so offt Ihnen solches angemeldet wirdt, mit Ihrer Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirlichkeit gelernet Lust und Ergetzlichkeit machen<sup>98</sup>

at the court of Dresden for nine months in 1586, or just as *springer*, as at the Bavarian court of the early 1570s. Although the professional names of some of the salaried *springer* at Wilhelm's Landshut court are suggestive of the commedia dell'arte, a link is only confirmed by the chance survival of Wilhelm's handwritten command of 29 September 1573 to his steward Christoff Raindorf, sending for his servant Alexander Visconnten, two of his court *springer* or acrobats, elsewhere identified as Venturin and „Zani springer“, his leopard keeper and Babbista the goldsmith (who had played the part of zanni in the performance of 1568). The note instructs Wilhelm's „Hofmeister“ to make sure that they bring

[nit allain Ire sachen sondern auch die/deleted] Zanj Claider, schönpart, Jre [pfeiffen/deleted] Geigen unnd anders, so sy zum sprinngen unnd sonnst zu Jrem thuen gebrauchen.<sup>99</sup>

The suggestion is that this group of salaried Landshut „*springer*“ or acrobats routinely performed evidently commedia dell'arte type performances for which their standard props were zanni costumes, masks, musical instruments and other items necessary for their acrobatics. It is possible that this group is identical with the „Geigern von Lanndshuet“ who received payment from the Munich court in 1583 for „belohnung“ and expenses,<sup>100</sup> and my suggestion is that it is their antics which are recorded in the Landshut ceiling scenes (figs. 12–13). The Munich court accounts for 1585 record payment to „den Dreijen Geigern Im Kuegässl So In der Faßnacht Zu Hof gediennnt haben“.<sup>101</sup> Albrecht's Munich violinists too may have posses-

<sup>94</sup> Leuchtman 1976, p. 120–2; Munich BHStA, Kur.Ä.A. 4437, fol. 230–239, 246–55.

<sup>95</sup> Munich BHStA, HZA. 19(1574), fol. 26; David Butchart, *A Musical Journey of 1567: Alessandro Striggio in Vienna, Munich, Paris and London*, in: *ML* 63 (1982), p. 1–16, 8. Striggio did visit Munich later that year with the violinist Julio Gigli, but they soon returned to Florence, although Gigli came back for several years in 1581.

<sup>96</sup> Boetticher 1963, p. 35.

<sup>97</sup> Leuchtman 1977, p. 89–92.

<sup>98</sup> Karl Trautmann, *Deutsche Schauspieler am bayerischen Hofe*, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* III, 1889, p. 283; p. 386 (n. 205) records another example of late sixteenth century comedians who also play string instruments.

<sup>99</sup> Munich BHStA, FüSa. 772n, fol. 1r.

<sup>100</sup> Munich BHStA, HZA (1583), fol. 303.

<sup>101</sup> Sandberger 1895, III, 1. Theil, p. 153.

sed acting skills, and it is possible that Wilhelm's acrobats were hired in an attempt to build a similar group of secular musicians at Landshut. The destruction of many of the relevant Landshut records obstructs detailed investigation of this point. Identification of the figures in these frescoes has bearing on the extent to which the performance of 1568 was in fact as „amateur“ as is generally assumed. This, and the more general questions concerning the extent to which amateur players contributed to the rise of improvised comedy, are controversial issues which are receiving renewed attention in the literature.<sup>102</sup>

Ercole's salary pattern and association with the close-knit group of chamber musicians led by Anthoni Morari indicates that his family may have moved permanently from Bergamo to Munich in or shortly before 1561, when he was a child, and that he was in his mid teens when he played at the Munich wedding of 1568. Lasso's correspondence demonstrates that his Italian was much influenced by Venetian dialect,<sup>103</sup> and Troiano's indication that he acted as if he had studied for fifty years in the valleys of Bergamo is quoted above.<sup>104</sup>

Lasso visited Venice for the first time briefly in 1567, and the group of Bergamasque musicians with whom he was in daily contact for many years is a previously-unrecognized plausible possible source for his authentic accent and acting skills as well as those of Ercole Terzio, which, because of his age, were surely acquired in Munich, and not in Italy. Numerous archival documents demonstrate that Morari's group stayed in close touch with Italy through correspondence and visits. They include entries in the Munich court accounts, such as those relating to visits to Italy by Morari himself at the beginning of the 1570s and by Hannibal towards the end of the decade, a trip to Milan in 1587 by Matthias Besutio and letters, such as an undated one from Cerbonio Besutio, who died in 1579, detailing his expenses for a journey to visit relatives in Bergamo.<sup>105</sup> They build up a picture of the Bergamo violinists as a stable, identifiable, closely-interrelated group of secular Italian performers who settled in Munich permanently around 1560, but maintained life-long close contact with Italy. This group of musicians, who dominated a fluctuating, semi-autonomous group of court chamber musicians, around eight in 1568, for several decades, and whose regular professional duties may have included acting as well as music-making, merits serious consideration as a previously unrecognized possible source for the commedia dell'arte at the Bavarian court, and means by which Lasso may have been able to keep in touch with the latest developments on the Italian professional stage.<sup>106</sup>

##### 5. Exchanges between Italy and Bavaria 1557–68

Apart from the experiences of Lasso in Italy itself, and the presence of Italians in Bavaria, there is a third area which may hold the key to Lasso's knowledge of the commedia dell'arte, namely exchanges between Italy and Bavaria during the years between Lasso's arrival in 1557, and the wedding of 1568. Although these may seem an obvious source of influence for the

<sup>102</sup> Max J. Wolff, *Shakespeare und die Commedia dell'arte*, in: *Shakespeare Jahrbuch* 46 (1910), p. 1–20; Richard Andrews, *Scripts and Scenarios; the performance of comedy in renaissance Italy*, Cambridge 1993; Andrew Grewar, *Shakespeare and the actors of the commedia dell'arte*, in: George and Gossip, eds., *Studies in the commedia dell'arte*, Cardiff 1993, p. 13–47; Michael Anderson, *The law of writ and the liberty*, in: *Theatre Research International*, 20 (1995), p. 189–199.

<sup>103</sup> Leuchtmann 1976, p. 49, p. 52; 1977, p. 13.

<sup>104</sup> Troiano 1569, fol. 147v.

<sup>105</sup> Munich BHSStA, HZA(1571), fol. 230; (1572), fol. 270; (1579), fol. 295; (1587), fol. 366v; (1590), fol. 448v; GHA, Korr.Akt. 1712 D5.

<sup>106</sup> Trautmann 1889, p. 283, n. 205.

commedia dell'arte at Wilhelm's wedding, little or no conclusive evidence has been published in this area. Wilhelm made no visits to Italy during this time, and Lasso only one, to Venice and Ferrara in May 1567, following Alfonso II's visit to Munich in 1566.<sup>107</sup>

Alessandro Striggio published a comic musical *divertimento* (*Il cicalamento delle donne al bucato et la Caccia*), in Venice in 1567, which Pirotta discusses in conjunction with the *moresche* of both Lasso and Troiano.<sup>108</sup> Both this *Cicalamento* and the Munich wedding comedy of 1568 have recently again been associated with the earliest beginnings of the madrigal comedy, by Detenbeck.<sup>109</sup> He does not, however, note Alessandro Striggio's presence in Munich and Augsburg for several weeks until 5 March 1567.<sup>110</sup> Butchart's suggestion that Striggio was in Munich during Wilhelm's wedding in 1568 is not necessarily negated by the absence of support in the court records,<sup>111</sup> although it is not possible to establish the degree of cross-influence, if any, between Lasso and Striggio during this time.<sup>112</sup>

Mid-sixteenth-century Bavarian theatrical activity was dominated by the seasonal amateur offerings of the schools and guilds. However, travelling players are also recorded in Bavaria between 1556 and 1568. It is possible that Lasso or the Bavarian court saw the Venetian company of Bartholome and his five companions, known to have performed in Nördlingen in 1559, or Johann of Mantua and four companions, who played there a year later.<sup>113</sup> These or other Italian companies may have stopped off in Munich, but of the many visiting players noted in the court accounts for these years, only very few are likely to be of Italian origin, such as rope dancers in 1561 and 1566, and, in 1565, an acrobat who had performed for the emperor.<sup>114</sup>

Players were sometimes brought to festivals by visitors, and it is not known whether some of the zanni-Pantalone groups who appeared at least three times at Wilhelm's wedding came to Munich in this way, whether they were independent travelling players, or even whether their identities should be sought from amongst the court performers themselves, for example Anthoni Morari's violinists. Lasso may have seen the „springer von maillandt“ known to have performed in Prague during the time of his visit in 1562.<sup>115</sup> There were many such possibilities for encounters between visiting Italian comedians and the Bavarian court before March 1568, all more or less speculative. Evidence which offers a more tangible solution to the question of how the commedia dell'arte, hardly yet established in Italy, could have appeared at a German wedding of 1568, several years before it reached France, Spain and the Netherlands, is in a travel diary of 1565–66.<sup>116</sup> On 20 November 1565, Prince Ferdinand of Bavaria led a party from Munich to Florence. Here he represented his parents, Albrecht and Anna of Bavaria, at the wedding of Anna's sister, Johanna of Austria, to Duke Francesco de' Medici. He also visited two more of his Habsburg aunts before returning home on 2 February 1566:

<sup>107</sup> Leuchtman 1977, p. 28–9 and 1976, p. 49; Diemer, p. 266.

<sup>108</sup> Nino Pirotta and Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge 1982, p. 113.

<sup>109</sup> Laurie Detenbeck, *Dramatised Madrigals and the commedia dell'arte tradition*, in: *The Science of buffoonery; theory and history of the commedia dell'arte*, ed. Domenico Pietropaolo, Ottawa 1989 (= *University of Toronto Italian Studies* III), p. 59–68.

<sup>110</sup> Butchart, p. 4; Munich BHStA, HZA. 12(1567), fol. 304: payment of 100fl.

<sup>111</sup> Robert Lindell, *New findings on music at the court of Maximilian II*, in: F. Edelmayer and A. Kohler, eds., *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, Wien 1992, p. 231–45, 235.

<sup>112</sup> Butchart, p. 8, 13.

<sup>113</sup> Karl Trautmann, *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im 16. Jahrhundert I*, in: *Archiv für Literatur Geschichte* XIII (1885), p. 67.

<sup>114</sup> Munich BHStA, HZA. 6(1561), fol. 355v; 10(1565), fol. 326r; 11(1566), fol. 280v.

<sup>115</sup> Karl Trautmann, *Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe*, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* I (1887), p. 193–312, 228, n. 149.

<sup>116</sup> Munich BHStA, GHA, Korr.Akt. 924 (= *Diary*).

Eleanor, who had married the Duke of Mantua in 1561, and Barbara, who was still celebrating her marriage to the Duke of Ferrara. Both these Dukes are noted for their early and enthusiastic patronage of professional commedia dell'arte troupes, and new evidence<sup>117</sup> demonstrates that in Florence, too, the comedians were encouraged to perform at an unusually early date. If Ferdinand's visits to Mantua had not come immediately before, and then after, the birth of a new cousin, they would surely have given him more to report on.

The diary and associated papers relating to this journey provide sources for several key events associated with Italian renaissance festivals. These include Johanna's royal entry into Florence, two performances of *La Cofanaria* including the famous one recorded in several Italian festival books (for which it provides a further source), a Ferrarese running at the quintain, and a Mantuan comedy with *intermedi* in honour of Eleanor, Barbara and Johanna, the three Habsburg sisters of Ferdinand's mother who married Italian dukes. Although partially published, and cited by a number of nineteenth-century authorities, including the musicologist Sandberger (who identifies some of the events described)<sup>118</sup> and the theatre historian Trautmann, and footnoted by the contemporary art-historian Diemer,<sup>119</sup> neither the potential of its contents, nor the significance of its early date for the commedia dell'arte have received modern recognition, even though it offers a clear link between the 1568 Munich wedding festival commedia dell'arte performance and a wide range of individually-described Italian entertainments involving commedia dell'arte stock characters and costumes which predate it by nearly three years.<sup>120</sup>

Lasso himself did not accompany Ferdinand, and is mentioned only in passing in the diary, as for example in an entry of 25 November 1565, when the party was in Sterzingen („alda zum Nachtmal die Singer von der Pfarr sich hörn lassen, mit Orlandischen und daserischen stuckhen, so guet sys khindt, der vorigen welschen Music nit vast ungleich“).<sup>121</sup>

The entry for 4 December 1565 includes a description of a Magnifico and zanni, performing as an unaccompanied stage duo at the White Horse Inn, Verona, where Ferdinand and his party lodged as common paying guests:

Sonst seind inn diser Statt allerlaj Edlleut der furnembsten zue M. gn. herrn zue aintzig khomen, und sich erzaigt, und vil erpoten. Ir gn. auch allerlaj Ehr bewisen. So sein auch allerlaj Musicj khomen, gleichwol nix sonders furtreffenlichs, allein ist under andern auff 4 diß zu Abents ain Venediger mit sein knecht /f.50r/ Zane khomen, dabej der Zima und all and schlaffen gen. Dan wer sie gehort, vermaint, man khindts nit Pesser noch werckhlich gedenkh.<sup>122</sup>

Evidently professionals, the diarist's emphasis suggests that their main appeal was not physical but verbal, and thus that their presentation was not just acrobatic but some form of rudi-

<sup>117</sup> Katritzky 1991 and 1992.

<sup>118</sup> Sandberger 1899, p. 74.

<sup>119</sup> M. v. Freyberg, *Sammlung historischer Schriften und Urkunden*, 5 vols., Stuttgart und Tübingen 1834, IV, p. 277–362; Raphael Georg Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, Leipzig 1841, p. 32 (cited in Sandberger 1894, p. 79–80); L. Rockinger, *Über ältere Arbeiten zur bayerischen und pfälzischen Geschichte . . .*, I, Munich 1879, p. 29–113; Trautmann 1887, p. 234–5; Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 vols., Turin 1891, p. 470; J. Heldwein, *Eine Fürstenreise im 16. Jahrhundert*, in: *Bayernland XI* (1900), p. 555–587; Peter Diemer, *Vergnügungsfahrt mit Hindernissen*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984), p. 249–314, 262.

<sup>120</sup> See also Katritzky 1991; and 1992; and: *The Florentine Entrata of Joanna of Austria, and other entrates described in a German diary*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996, in press), and: *A German description of the Florentine intermedi of 1565*, (forthcoming).

<sup>121</sup> *Diary*, fol. 39r.

<sup>122</sup> *Diary*, fol. 49v–50r.

mentary play. Extracts such as this demonstrate that by 1565 the Bavarian court was familiar with „the venetian and his servant zanni“, the central comic duo of the commedia dell'arte characters, who were to join forces to entertain the guests in similar fashion at Wilhelm's wedding in 1568: at the end of a tournament parade, during the wedding banquet and after a Jesuit play.<sup>123</sup>

The diary notes four occasions in Florence on which Ferdinand accompanied members of the Medici family to comedies. Those of 21 and 27 December, held at unspecified locations in the town, are not described, presumably because his chronicler was not invited.<sup>124</sup> The entry for 26 December, concerning an impressive and showy five act *comedi* sponsored by the Medici, and held in a palace, with a prologue, and an intermezzo between each act, was evidently the performance of Francesco D'Ambra's *La Cofanaria* held in the Hall of the Five Hundred, virtually exclusively known to modern scholars through several extensive contemporary Italian sources.<sup>125</sup> The playwright Giovan Battista Cini provided six intermezzi based on Apuleius's account of the story of Psyche and Cupid, although their significance has been all but lost on the Bavarian chronicler, as shown by his unsuccessful attempts to identify the mythological figures. In his account of the second intermezzo, for example, he mistakes Cupid for Orpheus.<sup>126</sup>

The diarist was more at ease with the fourth performance, a *comedj* held at twenty-three hours Italian time (one hour before the Italian twenty-four hour clock started, generally at or around sunset),<sup>127</sup> on 30 December in the private house of Paolo Giordano Orsini. He describes the occasion thus:

Nach sollichem ist man wider Inn der Statt spaciern zogen, und umb 23 das ist auff Tuetsch zwischen 3 und 4 Uhr zum *Paul Jordan* Inn sein hauß khomen /f.94r/ alda man ain kurzweilige *Comedj* gehalten. Nach wellicher man das nachtmal daselbs eingnomen. Unnd obwol dise *Comedj* an der kostlichait oder den *Intermedys* der andern gar nit gleich ist gewest, Wie dan an der Zuerichtung auch nit, so ist sie dennoch vil kurzweiliger und lächerlich gewest, weder die Im palatz. Dan die materi ist gewest von zwen Jung gsellen, so gebuelt haben, und von zwaien Venedigern mit Irn *Zane* so auch der metzen Knecht haben sein wolln, unnd gar guet bossen gerissen haben, bis es zue letzt mit baiden Jungen heurat abgeben, und die alten zwen auff der hochzeit auff Venedigisch gedantzt haben. Nach volendung der *Comedj* ist man zum nachtmal gangen.<sup>128</sup>

This synopsis is that of a typical commedia dell'arte scenario. Two young bachelors succeed in marrying girls of dubious virtue, but only after the usual complications, involving two zannis who show off their tricks by playing off their ageing Venetian masters against the two girls. It may be some regular comedy „improved“ with song and dance routines, either amateur or professional. But the thinness of the plot, the slickness of the zanni's tricks, and the dance featuring the two old Venetians certainly indicate improvisation, the hallmark of the professional actor.

Although the diary's description of the Florentine plot is short, some comparison with the Munich performance of 1568 is possible. Both plays are of the commedia dell'arte type, and both end with a wedding dance. The Florentine play is based around eight parts: two zanni-

<sup>123</sup> Troiano 1569, fol. 68v, 88v, 122v; Wagner 1568, fol. 41v; Wirre 1568, fol. 40v.

<sup>124</sup> *Diary*, fol. 82v, 92v.

<sup>125</sup> *Diary*, fol. 88r–92r.

<sup>126</sup> *Diary*, fol. 90r.

<sup>127</sup> Michael Talbot, „*Ore Italiane: The reckoning of the time of day in pre-Napoleonic Italy*, in: *Italian Studies* 40 (1985), p. 51–62.

<sup>128</sup> *Diary*, fol. 93v–94r.

Magnifico pairs and two pairs of *innamorati*. The Munich play has only one of each of these pairs, but introduces six further characters: a prologue, a servant for the *innamorata*, and the French servant of his absent brother, a maid for the *innamorata*, and a Spanish captain and his servant. In Florence, the *innamorati* are paired off with each other, in Munich, Camilla is left to marry zanni.

No other documentation concerning the performance is known, but it has proved possible to identify both a poem which may describe the same troupe of players, and a depiction of a similar occasion of around this time which also features entertainers in commedia costume. The picture is a print after Stradanus, a Medici-employed Flemish artist who was a prominent member of Giorgio Vasari's artistic team for the 1565–66 Florentine wedding.<sup>129</sup> Here the seated diners are entertained by three masked players in the right background, a Dottore and fan-bearing courtesan flanking a masked zanni. The poem is the one Grazzini dedicated to Altoviti, referred to above, which praises a Zanni troupe playing in Florence at the very beginning of 1566. Unless there was more than one troupe in Florence during the carnival season 1565–66, then the one featured in Grazzini's poem is almost certainly that which acted before Prince Ferdinand on 30 December 1565.

The description of this Florentine play in Ferdinand's diary offers the clearest proof yet of the existence of full-length commedia dell'arte plays before 1568. Clearly, it is not itself the source of the Munich plot. But it can hardly be coincidental that two years after Ferdinand witnessed an impromptu Italian comedy at a Medici wedding festival, his brother Wilhelm made a last-minute request for a similar entertainment at his wedding. Ferdinand's evident enjoyment of zanni antics and comedies may well have stimulated the Bavarian court's interest, the adoption of zanni costumes as a popular Bavarian carnival disguise, as recorded in many documents of the early 1580s, and perhaps even his older brother's desire to enjoy the Italian comedy at his own wedding.

The Bavarian ruling family's Italian relations sent only one ambassador to Wilhelm's wedding, Troilo Orsini.<sup>130</sup> A kinsman of the Roman nobleman Paolo Giordano Orsini<sup>131</sup> at whose house the performance of 29 December 1565 took place, he represented Francesco de' Medici, Paolo Giordano Orsini's brother-in-law, and provides a possible source for the provision of the professional Magnifico and zanni *buffoni* at the Munich wedding. In identifying the Roman nobleman Paolo Giordano Orsini as an early patron of the *comici*, the diary adds to the growing body of evidence which suggests that Rome, where Lasso spent several years, could have played a more important part in zanni's assimilation onto the professional stage than has previously been recognized. The Orsini family was increasingly involved with artistic patronage in the second half of the sixteenth-century.<sup>132</sup> It was closely inter-related with the Anguillara family, and Paolo Giordano must have been a kinsman of some sort to the Giovan'Andrea Anguillara whose Roman acting troupe of mid-century is described by Vasari, as quoted above.<sup>133</sup> Anguillara was at the Medici court in the early 1560s, but any connection between his actors and those of Orsini is not clear. But it is perhaps significant that *Lachrimoso Lamento* [. . .] in [. . .] *Morte die Zan Panza di pegora, alias Simon Comico Geloso* (Venice 1585), which laments the death of Simone da Bologna, the great Gelosi company's

<sup>129</sup> Katritzky 1992, pl. 29.

<sup>130</sup> Troiano 1569, fol. 52v, 57v, 96v, 97v, 143v.

<sup>131</sup> Fabrizio Winspeare, *Isabella Orsini e la Corte Medicea del suo tempo*, Florence 1961.

<sup>132</sup> Denis Stevens, *Monteverdi, Petratti, and the Duke of Bracciano*, in: *MQ* 64 (1978), p. 280.

<sup>133</sup> Claudio Mutini, *Giovanni Andrea Anguillara*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, I-, ed. Massimiliano Pavan and Fiorella Bartoccini, Rome 1960–, III, 1961, p. 306–9; Vasari 1967, p. 6, 427–8.

zanni, mentions Anguillara, while in 1587, two years after Paolo Giordano Orsini's death, the Gelosi's Dottor Gratiano dedicated *Le cento e quindici conclusioni in ottava Rima del plusquamperfetto Dottr Gratiano Partesana da Francolin Comico Geloso* to Orsini's teenage son Virginio.<sup>134</sup>

As well as the diary's description of a play of the commedia dell'arte type, it gives a comprehensive overview of north Italian princely and popular diversions experienced by members of the Bavarian court in the crucial period immediately preceding 1568. These afford a valuable insight into the influence of specific Italian entertainments, at public carnival celebrations, courtly festivals and elsewhere, on the commedia dell'arte related entertainments of the Munich wedding festival. They prove the Bavarian court's familiarity with the performances of entertainers related to the commedia dell'arte, notably acrobats and the two characters at the heart of the commedia dell'arte: zanni and Magnifico, in the three contexts in which they also feature at the Munich wedding of 1568: those of a complete performance, of the otherwise unaccompanied comic servant-master duo, and as separate masquerade costumes.

#### 6. *The Commedia dell'arte at the Munich Court after 1568*

The full extent of Lasso's involvement with the procurement and management of entertainers for the Bavarian court is not known. Some information is given in his correspondence, notably the letters relating to his journey with the Munich court *buffone* and commedia dell'arte actor Caspar Venturino to Trent, Mantua, Bologna, Florence, Rome and Naples of 1574. Leuchtman lists no less than twenty-two performers hired by Lasso on behalf of Albrecht and Wilhelm on this occasion, and some of them, including Venturino and his wife, who had been in Wilhelm's employ since 1572, were clearly commedia dell'arte actors.<sup>135</sup> Leuchtman quotes correspondence between Wilhelm and his father which suggests that they were less than pleased with Lasso's choice, and a document of 15 February 1575 dismissing, among others, Wilhelm's court acrobats Venturin, Jhan Maria, Alexander and Silvester.

Lasso was in the Bavarian entourage at the wedding of Archduke Charles of Austria and Maria of Bavaria, celebrated in Vienna and Graz in 1571, but there is no evidence that he took part in any commedia dell'arte performance, although entertainments of this type are indicated by payments to the Italian comedian Johann Taberino.<sup>136</sup>

A custom which took root in late sixteenth-century Munich and deserves more attention than it has received in this context was the wearing of costumes associated with the commedia dell'arte, by private carnival revellers and mummers. The extent of Lasso's involvement with this, if any, is not clear, and nor is the extent of any involvement by professional entertainers at the Munich court, although Sandberger identifies a number of Lasso's compositions as carnival songs.<sup>137</sup> Described in Ferdinand's diary, but unknown outside Italy in the 1560s, public zanni-dancing was to become a well-established Munich carnival custom by the 1580s.

In Ferrara, Ferdinand was the guest of his mother's sister Barbara of Habsburg, and her new husband Duke Alfonso II d'Este, who took Ferdinand to see zanni dancing on the evening of his arrival, 12 January 1566:

<sup>134</sup> Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, 6 vols., Florence 1957–61, I, p. 220; II, p. 13.

<sup>135</sup> Leuchtman 1977, p. 65–91.

<sup>136</sup> Robert Lindell, *The wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571*, in: *Early Music* 18 (1990), p. 253–69, 266.

<sup>137</sup> Sandberger 1899, p. 81.

damit aber unnser gn. herr sech /f.105v/ was alhie der brauch wer, so hett er Inn der Statt außgeschickht und erfarn, das man an ain Ortt ain fesst hielt, und dantzet. Also het er klaider verordnet, wie hie gebruechig wer und die *Zane* giengen. Wollt er und der *Don Alfonso* mit Ir g. geen. Und sie mocht auch ain od. zwen darzue nemen. Wolten sie sich Inn ainer Camer anthuen. Und auff ain Gotschj an dasselb Ort farn, und sehen wie man dantzet, und was fur Maskaren hinein khomen. Also hat unnser gn.er herr den Hofmaister und sein Son den Schenckhen mit gnomen. Und haben sie fünf Sacktrager klaider angelegt. Und schonpart furgethan, und hindten durch ain gehaime Thür hinaußgangen und zum fesst gefarn. Allda bis Inn zwo stundt zue gesehen wie allerlay Momeyren von Weib und Man hineinkhomen, und gedantzt haben. Und ist wol zue sehen gewest 3 klaine und 2 grosse Sacktrager Inn Schiffer hosen und leinralge [?illegible] Päckhl, sampt Mäntln von grobem tuech und kemetfeger huetlen daruber mit ainander daher ziehen. Alls sie nun wider anheimbs khomen, so vast umb 9 Uhr Inn die nacht gewest.<sup>138</sup>

For this and at least four further visits to the „Mascarn da Zane“, or carnival celebrations, all five participants were masked and disguised in zanni outfits, provided by the Duke.<sup>139</sup> Solerti and Lanza suggest that these zannis are part of a troupe,<sup>140</sup> although my examination of the correspondence of Bernardo Canigiani, including letters not noted by Solerti and Lanza, appears to confirm the impression given by Ferdinand's diary, that they were not professionals but locals and members of the court in zanni costume who took to the streets to join in with traditional carnival festivities. Canigiani's descriptions establish the Ferrarese carnival as a period of licensed revelry and masquerade which lasted from St. Stephen's Day (26 December) to the beginning of Lent, and that typical disguise in all strata of society during this period was the wearing of heavy cloaks, or the costume of porters or zannis.<sup>141</sup>

Although nothing comparable is recorded at the Munich wedding of 1568, by the 1580s Duke Wilhelm was making repeated strenuous efforts to restrict the more exuberant excesses of this practice in several decrees, notably one dated 30 January 1583, which offers a uniquely detailed insight into late renaissance carnival practice, and the extent to which Munich carnival customs had become Italianized.<sup>142</sup> Of particular relevance to the commedia dell'arte are Wilhelm's observations concerning the excesses of the zannis, and his consequent restrictions of zanni clothing to the nobility, the ban on cross-dressing and ecclesiastical costume, and the restrictions on the wearing of masks in private houses. Late renaissance carnival iconography has many examples of mummers bearing torches or lanterns, as outlined in this decree, and also of mummers behaving in the sort of uproarious and socially-unacceptable ways it tried to limit [see, for example, figs. 6, 9, 11, 15].

### Conclusion.

The undoubted energy of Orlando di Lasso himself, and skills he acquired during his early years in Italy certainly must have played a significant part in fostering his acting skills. But

<sup>138</sup> *Diary*, fol. 105r-v.

<sup>139</sup> *Diary*, fol. 106r-107v.

<sup>140</sup> Angelo Solerti and Domenico Lanza, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 18 (1891), p. 148-185, 155-6.

<sup>141</sup> Florence Archivio di Stato, MdP 2888; 2889, fol. 169v.

<sup>142</sup> Munich BHStA, FüSa 772n, fol. 8-9.

there is little evidence that the *commedia dell'arte* existed as a theatre form when Lasso came to Munich in 1557. As he visited Italy only once between then and the Munich wedding performance of 1568, other factors must have played their part in his evolution into an experienced and effective *commedia dell'arte* actor.

Factors of relevance in assessing how Lasso acquired and maintained his skills include the other six actors involved in the 1568 performance, and the Bergamo chamber instrumentalists led by Anthoni Morari, who may have provided the musical accompaniment to the performance. This group had been established at the Bavarian court since 1561, and Lasso would thus have been in daily contact with them. Cultural exchanges between Bavaria and Italy in the years immediately preceding the Munich wedding include those recorded in Ferdinand's travel diary of 1565–66, which are clearly a significant factor in stimulating the unusually early interest for the *commedia dell'arte* shown by the Bavarian court. Additionally, Lasso may have seen, and been influenced by, professional actors in Munich, or in the other centres he visited as part of his professional duties during these years, and Striggio's visit in 1567 is another possible source of influence. The period until 1554, during which Lasso lived in Italy, long cited as the sole source of his comic acting skills, is just one of many factors in a very complex equation.



## MOTETTENFORM BEI LASSO UND IHRE LITURGISCHEN VORBILDER

von Franz Körndle

Die Gesamtausgabe der Werke des Orlando di Lasso wird mit dem Erscheinen des 26. Bandes der Neuen Reihe, der die Bußsalmen enthält, abgeschlossen sein. Dennoch sind damit nicht alle Kompositionen des Meisters in der Gesamtausgabe zugänglich. Ich meine nicht die vielen Werke, die im Lauf der Jahrhunderte verloren gegangen sind, auch nicht diejenigen, die in bisher unbekanntem Quellen schlummern. Nein, ich meine zwei kleine dreistimmige Sätze, die sich bekanntermaßen in einem Chorbuch der Bayerischen Staatsbibliothek in München befinden. Es handelt sich um das Chorbuch Mus. Ms. 14, das um 1590 von den Schreibern Valentin Neuhauser, D (Richard von Genua?) und E, sowie einer weiteren Hand angelegt wurde. Enthalten sind vor allem *Nunc dimittis*-Sätze, Litaneien, Magnificat (darunter das einzige zehnstimmige) und Messen, vorzüglich von Orlando di Lasso, aber auch von seinem Sohn Rudolf und Johann a Fossa.<sup>1</sup> Zu Beginn stehen drei Kompositionen für die Osternacht:

1. Invitatorium. In die sancto pasche: *Surrexit dominus vere. II. Alleluia*
2. *Dum transisset sabbatum* mit vier Teilen
3. *Angelus domini descendit de caelo et ascendens(!)*

Die ersten beiden Nummern wurden 1993 von Peter Bergquist im 24. Band der Neuen Reihe in der Gesamtausgabe ediert.<sup>2</sup> Die dritte Komposition mußte nicht mehr neu veröffentlicht werden, liegt sie doch als erstes Stück in Band 13 der alten Gesamtausgabe seit langem vor.<sup>3</sup> Die alte Gesamtausgabe geht auf den Druck des *Magnum opus musicum* zurück, dem seinerseits die Ausgabe von 1585<sup>4</sup> gedient hatte. Wie aber der Katalog der Musikhandschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek richtig vermerkt, stehen in Manuskript 14 aus dem Jahr 1590 nicht nur die beiden partes aus dem fünf Jahre früher entstandenen Druck, sondern insgesamt vier Teile.<sup>5</sup> Was hat es also damit auf sich? Die Komposition hat folgenden Text mit der angegebenen Einteilung:

1. Angelus domini descendit de coelo et accedens revolvit lapidem et super eum sedit et dixit mulieribus.
2. Nolite timere, scio enim, quia crucifixum quaeritis. Jam surrexit: venite et videte locum, ubi positus erat dominus. Alleluia.
3. Et introeuntes in monumentum viderunt iuvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida et obstuperunt. Qui dixit illis:
4. Gloria patri et filio et spiritui sancto.

---

<sup>1</sup> Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen* 5/1), S. 77–81 (zitiert als KBM 5/1).

<sup>2</sup> Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke Neue Reihe*, Bd. 24, Kassel etc. 1993. III, Nr. 19 und 20, S. 251 und 253 (zitiert als NR).

<sup>3</sup> Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*. Hg. von Adolf Sandberger und Franz Xaver Haberl. Leipzig 1894–1926, Bd. XIII, S. 1.

<sup>4</sup> RISM L 956.

<sup>5</sup> KBM 5/1, S. 77. Die beiden Sätze (partes 3 und 4) werden wohl bei der Revision der Motetten des *Magnum opus musicum* in die überarbeitete Breitkopf-Ausgabe einbezogen.

Die Teile 1 und 2 sind jeweils sechsstimmig für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Baß, die Teile 3 und 4 je dreistimmig für zwei Soprane und Alt. (Der Notentext ist als Anhang zum vorliegenden Beitrag wiedergegeben.) Es ist nun kaum vorstellbar, daß eine mehrteilige Komposition, die mit sechs Stimmen angefangen hat, mit nur dreien enden soll. Merkwürdigerweise trägt der vierte und letzte Teil auch noch den Text *Gloria patri* und suggeriert damit durchaus einen Abschluß. Aber gerade diese Doxologie führt auf einen anderen Weg der Erklärung. Wir haben es mit der verkürzten Version zu tun, die nach „Gloria patri et filio et spiritui sancto“ endet, ohne das „sicut erat in principio . . .“ gebracht zu haben. Genau diese Art der Doxologie ist in der Regel bei den Responsorien des Offiziums anzutreffen.<sup>6</sup> Es ist also möglich, unsere vierteilige Komposition liturgisch genau zu positionieren. Nach dem *Breviarium Romanum*, das zur Zeit der Entstehung von Mus. Ms. 14 am Hof zu München seit etwa zehn Jahren in Gebrauch war, handelt es sich um das erste Responsorium der Matutin für Ostern (Osternacht).<sup>7</sup>

Diese Responsorien, auch als *prolixa* bezeichnet, kennen neben der großen Teilung in *Responsum* und *Versus* noch die Abtrennung der zweiten Hälfte des *Responsum*, die man wegen ihrer Wiederholung nach dem *Versus Repetenda* nennt. Wenn man nun das *Responsum* in die Abschnitte A und B gliedert, den *Versus* als C und die Doxologie als D definiert, ergibt sich die Form ABCBDB. Gegenüber den alten Anordnungen mit wesentlich mehr Wiederholungen, von denen bereits die Schriften des Amalar von Metz<sup>8</sup> (9. Jh.) berichten, scheint sich diese Aufführungsweise seit dem hohen Mittelalter durchgesetzt zu haben. Wenn unser Stück einem solchen Bau folgte, müßte nach dem dreistimmigen *Versus* und nach der Doxologie die *secunda pars* *Nolite timere* jeweils wiederholt werden. Mit dem *Alleluia* am Ende dieses Teils ergäbe sich auch ein sinnvoller Schluß für die gesamte Komposition. Die Sicherheit zu dieser Entscheidung können wir nicht nur aus der Refrain-Form des Responsorium *prolixum* beziehen, sondern auch aus dem in der Handschrift unmittelbar vorausgehenden Stück *Dum transisset*, dem selbst wiederum ein Responsorium zugrunde liegt.<sup>9</sup> Da es sich um das zweite der Osternacht handelt, müßte es also eigentlich erst nach *Angelus . . .* kommen. Diese gleichfalls vierteilige Komposition trägt bei ihrer *secunda pars* die Überschrift „Repetitio“, was der damals gängige Begriff für *Repetenda* gewesen war. Er läßt sich auch anderweitig in den Münchner Chorbüchern finden.

Überprüfen wir den somit festgestellten Sachverhalt anhand der musikalischen Substanz der Komposition, finden wir eine weitere Bestätigung. Lasso behandelt die sechsstimmigen Hauptteile im nach G transponierten zweiten Ton (mit *b*). Die beiden neu hinzugekommenen Abschnitte beginnen jeweils mit *g*, enden aber auf *d*, so daß sich immer ein guter Anschluß zur *Repetitio* ergibt. Wir haben es also mit einer ursprünglich zweiteiligen Motette zu tun, die nachträglich (jedenfalls wahrscheinlich nachträglich) um zwei partes erweitert wurde. Damit entstand eine Anlage, die mit Wiederholungen der *secunda pars* die Form eines Responsorium *prolixum* erreicht, mithin einer liturgischen Gattung, die ihren Platz im Offizium, besonders in der Matutin, aber auch in der Vesper hat. (Ein Problem stellt sich mit der Wiederholung der *Repetenda* nach dem *Versus* hinsichtlich des Textes. Es müßte ja inhaltlich einerseits die Fortsetzung des *Responsum*textes sein, andererseits sich aber auch an den *Versus* anfügen lassen. In unserem Fall ist dies ganz geschickt gelöst, indem nämlich die *Repetenda*

<sup>6</sup> Joseph Pascher, *Das Stundengebet der Römischen Kirche*, München 1954, S. 72.

<sup>7</sup> KBM 5/1, S. 77. Benutztes *Breviarium Romanum* von 1571 (im folgenden BR): München, Bayerische Staatsbibliothek, Res. lit. 142, f. 192.

<sup>8</sup> Helmut Hucke, Art. *Responsorium*, in: MGG 11, Kassel etc. 1963, Sp. 315–317.

<sup>9</sup> NR 24, S. 253–258.

in der direkten Rede des Engels besteht. Diese Rede wird jeweils mit „dixit mulieribus“ bzw. „dixit illis“ eingeführt. Ganz ähnlich sind viele andere Responsoria proluxa gestaltet.)

War demnach die zweiteilige Komposition aus dem Druck von 1585 nicht liturgisch? Bevor ich versuche, mich dieser heiklen Frage zuzuwenden, sei ein Blick auf einige Motetten Lassos geworfen, die sich mit Responsorien in Verbindung bringen lassen.

Titel	St.	Druck	Verwendung	Anlage
<i>Angelus domini descendit</i>	6v	1585b 14,3	BR: R 1 Ostern BF: R 1 Ostern,	1. Resp.; 2. Rep. (3.V.u. 4. Dox. nicht im Druck)
<i>Benedic domine domum istam</i>	8v	1588c	BR: R 3 dedic. templi BF: R 4 dedic. templi od. R ad vesp.	Resp. u. Rep. o. V + Amen
<i>Caligaverunt</i>	5v	1562a	BF: R 9 feria VI in para- sceve	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Congratulamini</i>	6v	1566e 20,10	BF: R 3 fer. III und R 1 fer. VI post pascha	1. Resp. + All. 2. Vers + All.
<i>De ore prudentis</i>	5v	1565c	BF: R 3 fer. IV post pascha und R ad vesp. Ambrosius	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Deus qui sedes</i>	5v	1562a	BF: R ad Vesp. Dom. post Oct. Epiph.	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Fulgunt justi</i>	2v	1577c	BF: R 1 com. plur. mart. Auch: Ant. ad magn. com. mart.	Resp. u. Rep. o. All. o. V.
<i>Haec est vera fraternitas</i>	6v	1585b	BR: R 9 com. plur. mart. BF: R 5 com. mart.	o. V.
<i>Illumina oculos meos</i>	4v	1604 2744,1 8	nicht im BF als R	Resp. u. Rep. o. V. in Chorbuch als Offer- torium ausgewiesen
<i>In dedicatione templi</i>	6v	1594a	BR: R 1 in ded. temp. BF: ebenso. <sup>10</sup>	Resp., Rep. u. V. + All. o. Wh.
<i>In monte oliveti</i>	6v	1568a	BR: R 1 in cena dom. BF: ebenso	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Jam non dicam vos</i>	6v	1573b	BF: R 1 fer. II + V + VI post pentec.	1. Resp., 2. Rep. jew. All. (= nicht Rep.)
<i>Omnes de saba venient</i>	8v	1604	BF: R 2 Epiphantias; BR: R 5 ebd.	Resp. + All. und V + All. <sup>11</sup> (BF: = nicht Rep.)
<i>Pater peccavi</i>	5v	1564d 20,1	BF: R 3 in Sabbato infra Hebd. II. Quad.	1 Resp. u. Rep. 2. V. u. Rep.
<i>Quem dicunt homines</i>	5v	1567 <sup>3</sup> ,	BF: R 7 Peter und Paul. Auch: Ant. ad tertiam.	1 Resp., 2. Rep. ?
<i>Quem vidistis pastores</i>	5v	1569a	BF: R 4 Weihnachten Text bei Rore (B, 26)	Resp. u. Rep. o. V. + All.

<sup>10</sup> Im BR: München, Bayerische Staatsbibliothek, Res. lit. 142, f. 192.

<sup>11</sup> Im *Breviarium Frisingense* (zit. als BF; 2 Res. Liturg. 49 von 1520) lautet die Repetenda *Et laudes*, im BR dagegen lediglich *Alleluia*. In dieser Form ist es von Lasso behandelt.

		Antiphon, bei Lasso (48,4; anonym)		
<i>Regnum mundi</i>	6v	1573b	BF: R 9 com. virg. oder R ad vesp.	geteilt: Resp. u. Rep. o. V.
<i>Respexit Elias</i>	5v	1582d	BR: R 3 Fronleichnam BF: R 3 Fronleichnam	Resp. u. Rep. o. V. + All.
<i>Sancta &amp; immaculata</i>	3v	1577b	BF: R 7 Weihnachten;	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Sancti mei</i>	2v	1577c	BF: R 9 Com. mart.	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Si bona suscepimus</i>	5v	1571e	BF: R 2 Hystoria Iob 24,10 (Sept.) ad Vesp.	Resp. u. Rep. u. V. Wh. einteilig
<i>Surgens Jesus</i>	5v	1562a	BF: R 2 fer. II post pascha	Resp. u. Rep. o. V.
<i>Surrexit pastor bonus</i>	5v	1562a	BF: R 3 fer. V. post pascha. Auch: Sabb.	Resp. u. Rep. (= All.) o. V.
<i>Tempus est ut revertar</i>	6v	1566e	BF: R 1 Dom. post ascensionem	1 Resp. u. Rep. 2. V. u. Rep.
<i>Verbum caro factum est</i>	6v	1564 <sup>3</sup>	BF: Nat. dom. R 9 (V. Puer natus) R ad vesp. (V. In principio)	
<i>Videntes stellam magi</i>	5v	1562a	BF: R 10 Epiphania	1 Resp. 2. Rep. o. V.

Diese Tabelle kann keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Auch fehlen darin ganz bewußt jene späten Kompositionen, die nur in handschriftlicher Überlieferung auf uns gekommen sind. Auf sie wird unten noch einzugehen sein. Es läßt sich auf Anhieb feststellen, daß keine einzige dieser Motetten der vollständigen liturgischen Form genügt, die ich oben beschrieben habe (ABCDBD). Eine Doxologie fehlt in allen Fällen. Viermal weisen Kompositionen die Anlage ABCB, also Responsum, Repetenda und Vers mit Repetenda auf und kommen damit dem Responsorium am nächsten. Die weitaus gr6te Gruppe verwendet von den liturgischen Texten lediglich das Responsum mit Repetenda, manchmal auf zwei partes verteilt. Aus dieser Gruppe sind aber noch die Stücke herauszul6sen, deren Texte auch anderweitig in der Liturgie vorkommen, z.B. *Fulgebunt iusti*, das auch als Magnificat-Antiphon im Commune martyrum erscheint. Ohne seine handschriftlichen Erweiterungen in Chorbuch 14 würde hierher auch *Angelus domini descendit* zählen, so wie es 1585 gedruckt worden war.

Gab es verschiedene Grade von liturgischer Eignung? Oder: War es – wie im Fall unseres Ausgangsbeispiels – m6glich, aus einer Motette, die von einem Responsoriumstext Responsum und Repetenda verwendet, durch Hinzufügung von Vers und Doxologie eine liturgische Anlage zu schaffen?

1. Mir ist keine weitere Motette bekannt, die mehrstimmig zu einem Responsorium erweitert in einer zweiten Quelle neben der Druckfassung vorliegt.
2. Die denkbare Komplettierung um Vers und Doxologie aus der vorhandenen liturgischen Einstimmigkeit scheidet aus, da die Motetten
  - a) keinen c.f. verwenden und
  - b) mit den einstimmigen „Vorbildern“ noch nicht einmal Gemeinsamkeiten in der Tonalität haben.

Hier wäre zu überlegen, wie es sich bei Motetten mit Cantus firmus verhält. Eine Einbettung in liturgische Einstimmigkeit käme wahrscheinlich noch in Frage, jedoch sind die Beispiele recht selten.

Es sieht also aus, als sei die Sache *Angelus* ein Einzelfall. Ich werde später noch darauf zurückkommen. Zuvor muß der Vollständigkeit halber ein Exkurs stehen, in dem die Kompliziertheit der Materie noch mehr zum Ausdruck kommen wird. Die Kompliziertheit rührt daher, daß es im 16. Jahrhundert bis zum tridentinischen Konzil – grob gesagt – nicht ein verbindliches Brevier, sondern derer Dutzende, etwa so viele wie Diözesen, gab. Dazu kommen noch Versuche von Rom initiiert Reformen des Breviers,<sup>12</sup> deren Wirkung aber bisher wenig erforscht ist.<sup>13</sup> Für einen Komponisten, der sich für seine Werke eine gewisse Verbreitung sichern wollte, stellte sich damit bei liturgisch gebundenen Motetten die Schwierigkeit ein, daß ein Text, der in seiner Heimatdiözese verwendet wurde, im benachbarten Bistum vielleicht schon nicht mehr im Brevier stand. Ob dies bei Lasso zur Auslassung der Verse in den meisten der oben gezeigten Motetten geführt hat, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit sagen, jedoch glaube ich, daß man sich darüber schon Gedanken gemacht hat, z.B. führt die Motette *Congratulamini* als *secunda pars* den Text *Tulerunt*, der nur im Freisinger Brevier vorkommt.

Wenn wir um einige Jahrzehnte in der Geschichte zurückgehen, finden wir um 1523 den eben in die Münchner Hofkapelle eingetretenen Ludwig Senfl als *Musicus intonator*. De facto arbeitete Senfl als Komponist und dürfte die Kapelle musikalisch betreut haben. Die Leitung lag in anderen Händen. Senfls bedeutende Tätigkeit bestand darin, Zyklen von Propriumskompositionen für das Kirchenjahr anzulegen. Basis dafür bildeten die Stücke, die Senfl aus seiner Zeit in der kaiserlichen Hofkapelle nach München mitgebracht hatte. Viele davon fanden eine neue Verwendung, obwohl sie für das in München gebräuchliche Freisinger Missale neu angeordnet werden mußten. Sie begegnen uns später zu einem guten Teil im Druck des *Choralis Constantinus* wieder. Im Hinblick auf die Frage nach den Responsorien sind freilich die Kompositionen für das Offizium interessanter. Auch hier trug Senfls Tätigkeit reiche Früchte. Möglicherweise bereits um 1510 hatte er zusammen mit Heinrich Isaak in der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. begonnen, Vesper-Proprien für die beiden Halbjahre des liturgischen Kreises zu komponieren. Diese Musik kam mit Senfl nach München, wurde dort für den Freisinger Ritus angeordnet und zusammen mit einer nicht klar abzugrenzenden Anzahl neuer Kompositionen ingrossiert. Das Chorbuch trägt heute die Signatur Mus. Ms. 52.<sup>14</sup> Über die liturgische Verwendung der Stücke kann es aufgrund der genauen Angaben im Manuskript keine Zweifel geben. Um es kurz zu machen: Alle darin vorkommenden Responsorien enthalten den einschlägigen Vers und die Doxologie.

Um die Mitte des Jahrhunderts wirkte für kurze Zeit Matthäus le Maistre in der Hofkapelle. So ist auch das Vorhandensein zahlreicher Kompositionen aus seiner Hand zu verstehen, die in den Münchener Chorbüchern anzutreffen sind, und damit offenbar zum Repertoire gehörten. Diese Stücke stehen ganz in der unter Senfl begonnenen Reihe liturgischer Werke. Augenscheinlich sollte le Maistre das noch nicht vollendete Opus fortführen. In Mus. Ms. 43 finden wir Offiziums-Stücke vor allem für Advent und Fastenzeit, darunter selbstverständlich auch die zugehörigen Responsorien. Wieder haben die Kompositionen den Vers mehrstim-

<sup>12</sup> Raphael Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom*, Bd. 1, Leipzig 1901, S. 7. Molitor hebt vor allem das *Breviarium Romanum ex Sacra potissimum Scriptura et probatis Sanctorum historiis collectum et concinatum* (Rom 1535) des Kardinals Quignonez hervor.

<sup>13</sup> Joseph Pascher, *Das Stundengebet*, S. 59–61.

<sup>14</sup> David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counterreformation Munich*, Princeton 1994, S. 41–48. Demgegenüber vertrat noch KBM 5/1 (S. 178) die auf Martin Bente (*Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Wiesbaden 1968, S. 61) zurückgehende Auffassung, Chorbuch 52 sei überwiegend bereits in der kaiserlichen Kapelle erstellt worden. Dann müßte jedoch nach Crook der Passauer Ritus in der liturgischen Anordnung erkennbar sein.

mig vertont, im Gegensatz zu Mus. Ms. 52 ist aber nicht die Musik des Verses mit „Gloria patri“ ein zweites Mal textiert, was sich aus der zugeordneten Situation des Kirchenjahres ergibt. Lediglich einmal finden wir eine Doppeltextierung, einmal erscheint ein auskomponierter dritter Teil als „Gloria patri“. Mit Fug und Recht lassen sich also diese mehrstimmigen Responsorien ebenfalls als streng liturgische Stücke verstehen. Für München ist daher die Sache bis dahin eindeutig: Responsorien in der Offiziums-Liturgie haben auch als mehrstimmige Komposition die vollständige Form.

Wie verhält es sich aber außerhalb? Am häufigsten ist sicher die reduzierte responsoriale Form ABCB anzutreffen. Besonders beliebt war dies offenbar bei Clemens non Papa.<sup>15</sup> Bernet Kempers, der die Motetten des Clemens untersucht hat, ist jedoch der Zusammenhang zu der liturgischen Form verborgen geblieben. Er spricht lediglich von Refrain, wenn eine responsoriale Repetenda oder Repetitio vorliegt.<sup>16</sup> Freilich bleibt zu fragen, ob tatsächlich bei diesen Werken eine liturgische Bestimmung intendiert ist. Es könnte nämlich auch ein Interesse der Komponisten an Formbildung sein. Ob man sich deswegen gern an Responsorien bediente, um über die Anordnung des vorgegebenen Textes zu einer Gliederung der an sich ja formlosen Gattung Motette zu kommen? Dafür spricht auch, daß bereits bei Obrecht gelegentlich „die letzten Abschnitte der beiden Teile mitunter musikalisch vollkommen gleich“ sind, „z.B. in der vierstimmigen Motette ‚Ave regina coelorum‘, obwohl der Text beide Male verschieden ist.“<sup>17</sup> Bei Josquin ist dies ebenfalls anzutreffen.<sup>18</sup> 1953 konstatierte Wilfried Brennecke in seiner Arbeit über *Die Handschrift A.R. 940/41 der Proske Bibliothek zu Regensburg*, „daß die Refrainmotetten in niederländischen und deutschen Drucken niemals als Responsorien bezeichnet werden, im Gegensatz zu den dreiteiligen Responsorien in den deutschen Quellen, deren Teile meist ausdrücklich genannt werden. Dieses Fehlen jeglichen Hinweises auf eine liturgische Verwendung läßt vermuten, daß die aus Responsorien entstandene Refrainmotette doch nur als ‚schöne Musik‘ zur Erbauung der Gläubigen gedacht gewesen ist.“<sup>19</sup>

Orlando di Lasso scheint jedenfalls an solchen formalen Dingen wenig gelegen zu haben, ist doch in seinem Schaffen die Anzahl der Motetten mit Wiederholungen verschwindend. In einem Fall bringt er zwar den vollständigen Text des Responsoriums (*Omnes de Saba venient*; 1604, evtl. 1590), nützt aber die Wiederholung der Repetenda, die hier nur aus dem Wort „Alleluia“ besteht, nicht aus, sondern komponiert beim zweiten Auftreten eine neue Musik.

Ich habe bereits mehrere Motetten genannt, die eine reduzierte Responsorienform anwenden. Auf drei davon möchte ich nun eingehen:

1. Pater peccavi 5v, 1564d, GA VII, 24.
2. Si bona suscepimus 5v, 1571e, GA IX, 87.
3. Tempus est ut revertar 6v, 1566e, GA XIII, 25.

Die beiden ersten Motetten erscheinen zuerst handschriftlich in den Münchener Chorbüchern 20 (Nr. 1) und 24 (Nr. 10) und sind damit relativ genau zu datieren. Die Ingrossierung erfolgte im einen Fall um 1560,<sup>20</sup> im anderen um 1565,<sup>21</sup> damit jeweils etwa fünf Jahre vor

<sup>15</sup> Bernet Kempers, *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*, Augsburg 1928, S. 50, 54 und 55.

<sup>16</sup> Kempers, S. 52.

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, R<sup>2</sup>Tutzing 1961, S. 317.

<sup>19</sup> Wilfried Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske Bibliothek zu Regensburg*, Kassel 1995 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 1), S. 57.

<sup>20</sup> KBM 5/1, S. 91.

<sup>21</sup> KBM 5/1, S. 100.

Drucklegung. Das dritte Stück findet sich nicht in den Kapellcodices.<sup>22</sup> Deshalb kann nur das Druckdatum 1566 als terminus ante quem genommen werden. Für alle drei Kompositionen haben wir damit relativ eng zusammenliegende Entstehungszeiten im ersten Jahrzehnt von Lassos Tätigkeit in München. Könnte es sein, daß diese Werke und wohl noch einige andere in einen Zeitraum fallen, in dem die liturgische Genauigkeit der Musik nicht streng beachtet wurde? Dafür spricht, daß der Vers bei *Si bona suscepimus* nicht wie im *Breviarium Frisingense* „In omnibus his“ lautet, sondern wie im *Breviarium Romanum* „Nudus egressus sum“. Bereits in dem wenige Jahre früher entstandenen Codex 16 (darin Nr. 16) begegnet uns eine Motette des Jachet von Mantua mit demselben Text, also auch mit dem „römischen“ Vers. Falls die Stücke liturgisch aufgeführt wurden, hat das offenbar niemanden gestört. Wer sollte auch darüber urteilen in einer Zeit religiöser Nicht-Ordnung. Das tridentinische Konzil war noch bis 1564 in Gang, anschließend tagten die Kardinalskommissionen. Wie sich die intendierten Reformen konkret liturgisch auswirken würden, war lange nicht abzusehen.<sup>23</sup> Es ist im Rahmen dieses Beitrages nicht möglich, das Problem weiter zu erörtern, da eine liturgische Klarheit für den Münchener Hof in diesem Zeitabschnitt bislang nicht erkennbar ist. Die hier notwendigen liturgiehistorischen Studien fehlen völlig. Es wäre z.B. auch noch auf den Einfluß der Franziskaner auf die Hofgottesdienste einzugehen, da sich dieser Orden bekanntlich am römischen (damals noch nicht reformierten) Brevier orientierte.

Natürlich hatte Orlando di Lasso durchaus Interesse, sich über die liturgischen Reformen zu informieren. So dürften die Italienreisen, die er selbst 1574 und im folgenden Jahr sein Vizekapellmeister Fossa unternahm, wohl in diesem Sinne ihre Früchte getragen haben.<sup>24</sup> Im Jahr 1581 kam auf Bitten Wilhelms V. der am Collegium Germanicum in Rom ausgebildete Walram Tummler nach München, um als *Magister Ceremoniarum* die Liturgie im römischen Sinn zu reformieren. Neue Bücher, darunter ein *Missale Romanum* wurden noch im selben Jahr angeschafft. Die Kapellknaben sind von da an als „Novizen“ bei den Jesuiten geführt.<sup>25</sup> Tummler ließ an den Musikern der Hofkapelle genausowenig ein gutes Haar wie an den Geistlichen. Sicher waren Lasso und die Seinen nicht wenig irritiert. Ob Tummler mit seinen Angriffen im Recht war, soll hier nicht entschieden werden, auch ist von dem uns die Angelegenheit überliefernden Bericht des Wilhelm Fusban von ca. 1655–1662<sup>26</sup> sicher einiges als jesuitische Propaganda anzusehen. Es scheint aber, als hätten die Reformen gegriffen. In den Münchener Chorbüchern aus der Zeit nach 1581 finden sich auffallend viele „liturgische“ Kompositionen, darunter zahlreiche Lasso-Stücke. Wir begegnen mit den Passionen, den Responsorien für die Karwoche, für Ostern und Weihnachten und neuen Proprium-Zyklen für die Hochfeste genau den Gattungen, von denen die Tummler betreffenden Quellen berichten.<sup>27</sup> Nichts von diesen Werken ging in Druck, manche sind sogar ohne Autorenbezeichnung ingrossiert worden. Ich glaube, daß sich darin durchaus ein gewisser Unwille Lassos verbirgt, sich an solch strenge Richtlinien zu halten. Jedenfalls ist bei den Responsorienkompositionen wieder genau jene Wiederholungsform anzutreffen, die ich eingangs besprochen habe. In den gedruckten Motetten Lassos ist sie kein einziges Mal angewandt.

<sup>22</sup> BR ordnet den Text der Matutin von Christi Himmelfahrt zu, BF aber lediglich den auf Himmelfahrt folgenden FERIAE und Sonntag. In München wurde aber in der Kirchenjahreszeit offenbar nur an Himmelfahrt selbst – und auch dort nur in der Vesper – mehrstimmig gesungen. Vgl. Mus. Ms. 52.

<sup>23</sup> Die ersten Ausgaben des reformierten römischen Breviers erschienen 1568 und 1570 (Molitor, Bd. 1, S. 11).

<sup>24</sup> Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel etc. 1958, S. 871–872.

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Zuletzt: Crook, *Lasso's Imitation Magnificats*, S. 35–38.

<sup>27</sup> Thomas D. Culley, *Jesuits and Music*, Rome 1970, S. 288–289.

Die Motette *Angelus domini descendit* aus Mus. Ms. 14 ist also insofern ein Einzelfall, als es kein weiteres Beispiel dafür gibt, daß eine zweiteilige Motette der Form A–B nachträglich durch Erweiterung um zwei neue Teile in die vollständige responsoriale Form ABCBDB gebracht wurde. Lasso hat nur einmal hier davon Gebrauch gemacht, ein älteres Stück umzuarbeiten. Da vergleichbares auch an anderen Orten nicht festzustellen ist, kann man wohl darauf schließen, daß eine solche genaue Befolgung der responsorialen Form normalerweise nirgends eingehalten wurde. Im Gegenteil finden wir in dem 1587 bei Roy & Ballard in Paris erschienenen Druck der Hiob-Lektionen (RISM 1587h) drei weitere Motetten, die im Titel ausdrücklich als Responsorien bezeichnet werden: „Adiectis quibusdam ex officio Defunctorum/Responsorii“. Es handelt sich um folgende Werke:

<b>Titel</b>	<b>Erstdruck</b>	<b>GA</b>
<i>Te decet hymnus</i>	RISM 1564 <sup>1</sup>	III, 110
<i>Domine quando veneris</i>	RISM 1555b	III, 144
<i>Peccantem me quotidie</i>	RISM 1555b	I, 90

Die Verwendung für das Totenofficium ist den Stücken nicht abzusprechen, doch mit Responsorien haben sie von der Form her nichts zu tun. Das *Te decet hymnus* ist sogar eine Psalmotette. Wenn Le Roy & Ballard ihren Kunden diese Stücke als Responsorien verkauften, kann das nur mit einer sehr großzügigen Auslegung des Gattungsbegriffes verstanden werden. Es scheint, als hätten in Frankreich in diesem liturgischen Punkt keine strengen Maßstäbe gegolten. Gerade deswegen sollten die Pariser Motettendrucke Lassos einmal unter diesem Aspekt untersucht werden.

Es war lange Zeit eine weit verbreitete Annahme, daß die Motette, weil sie geistlichen Text hat, eine liturgische Gattung sei.<sup>28</sup> Demgegenüber steht das Faktum von relativ wenigen wirklich genau zuweisbaren Stücken. Solche Zuweisungen können erfolgen

1. nach Eintragungen in Aufführungsmaterialien (Chorbüchern etc.),
2. Nach Verwendung eines liturgischen Cantus firmus (mit Einschränkung),
3. aber auch nach formalen Gesichtspunkten, wie bei Responsorien.

Läßt sich eine exakte Übereinstimmung von Motetten- und liturgischem Text nachweisen, ist wenigstens die Möglichkeit einer Verwendung im Gottesdienst angezeigt. Dies ist jedoch keineswegs zwingend und dürfte im 16. Jahrhundert wahrscheinlich auch recht unterschiedlich angewandt worden sein. Davon betroffen sind vor allem auch die Werke des Orlando di Lasso. Von den weit über 500 Motetten des *Magnum opus* sind längst nicht einmal alle geistlich, obwohl sich die Söhne darum bemüht hatten, von weltlichen Motetten noch Kontrafakturen unterzubringen. In den Münchner Chorbüchern findet sich gerade etwa ein Viertel dieser Kompositionen. Und für eine wirklich liturgische Verwendung sind davon sogar nur wenige nachzuweisen.

<sup>28</sup> So noch S. Gmeinwieser in *Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte*, hg. v. Walter Brandmüller, Bd. II, St. Ottilien 1993, S. 980.

NOTENANHANG  
 (nach München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 14)

1

Et in-tro-e-un-tes in mo-nu-men-tum vi-de-runt iu-ve-nem

7

ve-nem se-den-tem in dex-tris, co-o-per-nem se-den-tem, se-den-tem in dex-tris

13

tum sto-la can-di-da et ob-stu-pu-e-co-o-per-tum sto-la can-di-da et ob-stu-pu-e-tum sto-la can-di-da et ob-stu-pu-e

18

runt. Qui di-xit il-lis. runt. Qui di-xit il-lis. runt. Qui di-xit il-lis.

1

Glo - ri - a pa - tri et fi -

Glo - ri - a pa tri et fi - li -

Glo - ri - a pa tri et fi - li -

5

li - o et spi - ri - tu - i sanc - to.

o et spi - ri - tu - i sanc - to.

o et spi - ri - tu - i sanc - to.

## SCHWIERIGKEITEN IM VERSTÄNDNIS DER TEXTE DER VOLKSSPRACHIGEN KOMPOSITIONEN LASSOS

von Horst Leuchtmann

Zu den vielen musikalischen Bereichen, mit denen Musikwissenschaft sich beschäftigt, gehört spät aber nicht zuletzt die Aufführungspraxis, also die Auseinandersetzung mit der Frage, wie Musik verschiedener Jahrhundert jeweils zum Klingen gebracht wurde und klang. Läßt sich über die einzelnen Aufgabengebiete sachlich und mehr oder weniger unvoreingenommen reden, bietet die zuletzt genannte Frage einige grundsätzliche Schwierigkeiten. Grundsätzlich gilt, ein Zurück in die Vergangenheit ist auch in der Musik nicht möglich, schon weil uns die Aufführungsbedingungen und -möglichkeiten – selbst wo wir sie kennen – nicht mehr zu Gebote stehen. Und selbst wenn wir tatsächlich authentische Darbietungen aus der Vergangenheit hören (und hören könnten), bleibt problematisch, ob sie uns gefallen bzw. gefallen würden. Höchstwahrscheinlich nicht immer – je weiter zurück vielleicht genau so wenig wie historische Gewohnheiten, Lebensumstände, Bekleidungsarten und Speisen und Getränke (die wir nach erhaltenen Rezepten tatsächlich „authentisch“ nachkochen können) – Geschmack, auch künstlerischer, wird jeweils von der Zeit geprägt.

Das sind die objektiven Schwierigkeiten. Dazu kommen die persönlichen: Schwierigkeiten mit Lasso. Wir sind, nicht zuletzt dank der Forschungen von Ignace Bossuyt, in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Lassos Biographie in ein neues Stadium getreten – nein: eigentlich geraten. Die bisher vorherrschende nur positiv-rühmliche Schau der Dinge hat sich nicht verkehrt zwar, aber gewandelt. Nicht daß wir das nicht längst geahnt hätten. Aber jetzt sind wir ein bißchen skeptischer geworden, seitdem wir belegbar wissen, daß Lasso weder nach München berufen wurde noch daß es nur jubelnden Applaus der Musikfreunde über den Fürsten der Musik gab. Ja wenn sich über kurz oder lang bewahrheitet, was Robert Lindell in seinem Referat andeutete: daß ein Hausvertrag zwischen Habsburg und Wittelsbach bestanden habe, der ein gegenseitiges Abwerben von Musikern verbot, dann müssen wir daraus wohl oder übel den Schluß ziehen, daß auch der Kaiser ohne Lasso glücklich sein konnte. Vom Sammeln sind wir unversehens – wie im Bibliographischen ja schon lange – ins Sichten gekommen und fragen nun weiter.

Wir stellen nicht nur Lasso in Frage. David Crook hat schon auf schul-interne Widerstände gegen den Komponisten von Seiten der jesuitischen Pädagogen hingewiesen; auf ähnliches habe ich im letzten Jahr aufmerksam gemacht.<sup>1</sup> Wir fragen die Lasso-Forschung, wie weit sie mit dem Verständnis der von Lasso vertonten Texte gekommen ist, und wir fragen auch unsere Aufführungspraxis, wie sie es denn unter diesem Aspekt mit der Wiedergabe von Lassos Werk hält.

Die Schwierigkeiten mit Lassos Persönlichkeit und mit seinen Kompositionen sind eigenartigerweise im Grunde dieselben geblieben, die es schon zu seinen Lebzeiten gab. Seine sanguinisch-melancholische Einstellung, die bedenkliche Reichweite seiner Textwahl und die Vielsprachigkeit seines *œuvres* konnten durch die forschenden Bemühungen in den 400 Jahren seit seinem Ableben nur deutlicher zu Tage treten und bleiben der Betrachtung im-

---

<sup>1</sup> Vgl. meinen Beitrag *Kritik an Lasso?*, in: *Musik in Bayern* 46 (1993), S. 55–61.

mer gleich – wie denn auch anders? Diese Schwierigkeiten haben sich inzwischen vergrößert, weil wir z.B. in der nationalen Volkssprachigkeit noch stärker einsprachig geworden sind, als wir es zu seiner Zeit waren. Die zeitweise dominierenden europäischen Modesprachen – italienisch im 16., französisch im 17. bis Anfang des 20. Jahrhunderts – sind einer neuen Verkehrssprache gewichen, die indes den kulturellen Bereich nicht tangiert und für das Verständnis der Kultur unserer Vergangenheit mehr im wissenschaftlichen Bereich als in der unmittelbaren Beschäftigung mit ihr bedeutsam ist. Aus welchem Grund hätte Lasso englische Texte komponieren sollen? So zerfällt Lassos Werk in vier sprachliche Kategorien, von denen die eine (Latein) ihre letzten Positionen verloren hat und die anderen drei nur mehr in den entsprechenden nationalen Sprachgrenzen soweit noch verstanden werden, als historische Wandlungen nicht störend dazwischentreten. Dabei hätte uns Lassos Latein keine großen Schwierigkeiten bereitet, wäre die Kirche nicht mit ihrem Latein zu Ende gekommen. Welche Folgen allerdings die Unkenntnis des Lateinischen bei der Aufführung alter Kompositionen von vor 1600, also vor der stufenakzentuierenden Taktmusik, dennoch haben kann, beweisen uns unsere Chöre immer wieder aufs neue: Wenn sie nämlich ganz naiv nach dem Taktschema 1-2-3-4 singen und ihre Chorleiter nicht merken, daß diese Taktierung nur für die Dissonanzbehandlung von Bedeutung ist, nicht aber unbedingt für die Führung und Wortbetonung der einzelnen Melodiestimmen. Verstöße gegen die Wortbetonung in unbekanntem Sprachen stören zwar die wenigsten Zuhörer; sie ruinieren aber nicht nur die erklingende Sprache sondern mehr noch die Musik, die nun in ein vom Komponisten nicht beabsichtigtes flächendeckendes Gleichmaß und damit in eine Langeweile verfallen kann, die der Langmut der unwissenden und wissenden Zuhörer ein glänzendes Zeugnis ausstellt.

Aber auch diese Schwierigkeiten sind bekannt und werden von den wirklich guten Ensembles durchaus gemeistert. Schwierigkeiten macht dagegen bei lateinisch textierter Musik zuweilen die Frage, welche Funktion ein Text, eine Komposition haben, zu ihrer Zeit hatten und zu unserer Zeit wieder haben könnten. Etwas anderes wiegt schwerer: die Aussprache des Lateins. Nach mir unbekanntem Vorbildern gewöhnen wir in Deutschland es uns an, lateinische Texte in italienischer Aussprache zu singen. Für Italiener, unter denen Lasso zehn Jahre lang gelebt hatte, war das ganz natürlich. Für deutsche Sänger und Lateinkundige aber ganz und gar nicht, weil wir eine Jahrhunderte lange Tradition haben, Latein mit deutscher Aussprache zu proferieren. So wurde es auf den deutschen Schulen gelehrt und folglich auch gesprochen. Bei einigen deutschen Chören hat sich, aus Unkenntnis und weil man es gern allen rechtmachen möchte, eine aleatorische Mischform eingebürgert, die mal italienisch und mal deutsch ausgesprochenes Latein durcheinander würfelt.

Ich möchte nur ganz kurz auf die Schwierigkeiten bei der Aufführung von Lassos weltlichen volkssprachigen Werken eingehen, aber in einem anderen Sinne, der gleichwohl zur Aufführungspraxis gehört. Ich gehe aus von der Behauptung, der Sänger wie der Hörer müsse den Text verstehen, der gesungen und verstanden werden soll. Gemeint ist also ganz einfach das Textverständnis der beiden Partner. Das beginnt, wie erwähnt, mit dem Latein – wie aber steht es mit der historischen Aussprache der Volkssprachen? Das Deutsche und das Italienische scheinen in diesem Punkte keine allzu großen Schwierigkeiten zu machen – wohl aber das Französische. Soll man mit der historischen, weithin unbekanntem und unverständlichen Aussprache die nichtphilologischen Frankophonen und ihre Sympathisanten verjagen oder darf man sich auf die heutige französische Aussprache zurückziehen? Dabei habe ich in Bezug auf das Deutsche untertrieben. Auch hier sollte man bei alter Schreibung doch zwischen Umlaut und Diphthong tunlichst unterscheiden, damit nicht geschieht wie unlängst einem berühmten anglophonen Ensemble, das statt der Diphthonge die Reimworte *frue* und *zue* vereinfachend als Umlaute sang, was für deutsche Hörer zur Heiterkeit der Darbietung

durchaus beiträgt. Das passierte im *Nasenlied* von Hans Sachs, auf das ich gleich zurückkommen möchte:

Wer gewinnen wil den krantz /  
Kunig werden am nasen Tantz /  
der kumb biß Sontag frü [!]  
gen Gimpelsbrunn darzü [!].

Genauer gesagt sind es drei Textkategorien, die in dieser Beziehung Aufmerksamkeit verlangen: nämlich die sinnfreien Silben; die heute unverständlichen Texte und Textstellen; und die heute lediglich eindeutig verstandenen und dann zum Teil banal wirkenden Texte. Wie soll man singen, was man nicht versteht?

Beginnen wir mit den Deutschen Liedern. Deutsch war Lassos letztgelernte Sprache – wie weit er sie wirklich beherrschte, wissen wir nicht; da ihm aber in seinen hemdsärmeligen Briefen an Erbherzog Wilhelm bestimmt kein Helfer zur Seite stand, dürfen wir annehmen, daß er die Sprache seiner Wahlheimat durchaus verstand und fließend sprach. Lassos Deutsche Lieder umfassen die Gattungen geistliches Lied, Trinklied, Liebeslied, moralisierendes Lied von der „verkehrten Welt“ und das anekdotische Lied. Da scheinen die Texte kein Kopfzerbrechen zu machen,<sup>2</sup> sinnfreie Silben wie das „bum, medle bum“ zum Reim auf „ich kum, ich kum“ sind harmlose Füllungen, die der Reimbegabung des anonymen Texters kein besonderes Zeugnis ausstellen.<sup>3</sup> Daß der Angebeteten versprochen wird, ihr Liebhaber wolle ihr „ihre alte recht tun“, ist natürlich nicht juristisch zu verstehen als voreheliche Pflichterfüllung, sondern bezieht sich ohne Zweifel auf bewährten Volksbrauch. Seltsam ist allerdings ein Text wie der vom Körbelmacher,<sup>4</sup> der seine Frau verprügelt, weil sie Gott nicht danken will, daß der alte Flechter schon am frühen Morgen erfolgreich seinem Handwerk nachgegangen ist. Text und Musik enden damit, daß der Kirchendiener vorbeikommt, als der Korbmacher seine Frau nach Noten verdrischt. Im wahren Sinne des Wortes übrigens. Und auf die Frage des Kirchendieners, was da los sei, soll ihm die Sache von Anfang an erzählt werden. Der Hörer bleibt unbefriedigt und fragt nach der Pointe. Die käme mit den beiden folgenden Strophen, welche die revidierte Neuauflage der Deutschen Lieder in der Lasso-Gesamtausgabe mitliefert, die jedoch von den Chören nie berücksichtigt werden kann, weil Lasso sie eigenartigerweise nicht komponiert hat. Unvorstellbar für uns, wie sich damalige Hörer mit dieser pointenlosen Kurzfassung zufrieden geben konnten. Der Witz dieses Gedichts von Lassos Zeitgenossen Hans Sachs liegt darin, das der dreimalige Bericht von der Bestrafung der eigensinnigen Körbelmacherin jeweils eine Schlägerei auslöst, weil auch die beiden Damen, denen die Geschichte nacheinander erzählt wird, ihrerseits sofort die Partei der Körbelmacherin ergreifen und entsprechend abgestraft werden. Denn solch weiblicher Eigensinn muß nach Meinung der Zeit den „trutzigen weiben“ mit „streichen“ ausgetrieben werden. Eine musikalisch vervollständigte Fassung dieses Gedichts „in Römers gesangsweise“ wäre heute vielleicht nicht mehr so leicht an den Mann zu bringen. Wie aber Lasso ein so

<sup>2</sup> Gerade im *Nasenlied* (siehe weiter unten) wirken die heute unverständlichen Adjektive wie blietend, blocket, blun-schet, drolet, frade, knobret und knogret usw., die im Grimm verzeichnet sind, schon von der Lautung her komisch und wecken beim Hören gar nicht den Wunsch, nun im einzelnen erfahren zu wollen, welchen unwichtigen Sinn sie haben mögen. Daß es um ungestaltete Nasenformen geht, merkt der (deutsche) Hörer und damit kann er sich begnügen. Für den Sinnzusammenhang ist nur erforderlich, daß es sich um grobe, altfränkische und damit grotesk klingende Wörter handelt, die man nicht mehr (ge)braucht.

<sup>3</sup> Vgl. *Im Mayen, im Mayen*, in: *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen*, München 1567, Nr. 9; Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* (im folgenden als *GA*), Bd. XVIII (2. Aufl.), Vorwort S. LXI und LXXIV.

<sup>4</sup> Vgl. *Ein Körbelmacher*, in: *Neue Teütsche Gesäng mit sechs Stimmen*, München 1590, Nr. 7; *GA* Bd. XX (2. Aufl.), S. XXXIXf. und LIII.

pointenloses und damit sinnloses Teilstück eines Gedichts komponieren und auch noch auf den Markt bringen konnte, bleibt ein Rätsel. Vielleicht genügte schon – wie in modernen Filmen – der Riesenspaß, daß geprügelt wird.

Offenkundig Indezentes gibt es in Lassos Deutschen Liedern nicht. Wohl aber Hintersinniges. Das *Nasenlied* z.B. erfreut sich immer wieder großer Beliebtheit, weil es den flexibleren Chören und Ensembles die Möglichkeit gibt, mit Hilfe grotesk-gequetschter Tongebung die Hörer zum Lachen zu bringen. Ich möchte den Text hier nicht wiederholen, weil er zu lang ist. Ich fasse kurz zusammen: In Gimpelsbrunn wird ein Wett-Tanzen veranstaltet: Die Männer tanzen, und wer die verrückteste, die größte Nase von der aberwitzigsten Form aufzuweisen hat, der gewinnt den Preis und wird König im Nasentanz. Zuvor werden alle anatomischen Nasenbildungen und unästhetischen Nasenmöglichkeiten ausführlichst beschrieben – das ist der lange zweite, wenig geschmackvolle Teil, der sprachlich wie musikalisch ohne die angemerkten interpretierenden Tonverfremdungen eigentlich kaum zu überstehen ist, aber bei entsprechenden Interpretationen bei einem dankbaren Publikum immer wieder helle Freude auslöst. Dieses Lied bekommt sofort einen ganz anderen, weniger harmlos-komischen Sinn, wenn man es im Verständnis der Zeit begreift. Gimpelsbrunn ist eine Anspielung, die man noch heute durchaus nachempfinden kann, weil der Gimpel bekanntlich für den Einfaltspinsel, den Dummkopf steht; Gimpelsbrunn ist also der Ort, wo sich diese Unterart schlichter Narren im Wettstreit trifft. Es geht in diesem Text aber um etwas ganz Eindeutiges.

Die Nasenträger in Gimpelsbrunn tanzen um eine Stange, auf der hoch oben die Preise für die gewaltigsten Nasen locken: Als höchster Preis flattert eine Unterhose; dann ein Futteral für die Nase, damit sie nicht Schaden nimmt, und als dritter Preis ein Kränzlein. Natürlich steht die Nase für ein ganz anderes männliches Körperglied; die Unterhose aber – und diesen Ruhm dürfte sie heute eingebüßt haben – steht für die Macht im Hause, die Befehlsgewalt über die Frau und das Gesinde. Schlüssel, Geldbeutel und *Bruech* – das ist der alte Name des männlichsten aller Bekleidungsstücke, das im Englischen ja noch als *breeches* vorhanden ist und im Niederländischen als *broek* – diese drei Dinge braucht der Mann.<sup>5</sup> Es gibt übrigens zu diesem Nasentanz auch Pendants in der darstellenden Kunst. Nicht nur die schlagfertige Ehefrau entmachtet ihren Gemahl, in dem sie die Hosen anzieht – dieses sprachliche Bild kennen wir ja heute noch; sondern es gibt sogar Damen-Gruppenkämpfe um eine Unterhose, die ebenfalls hoch oben auf einer Stange als begehrtenwertige Siegestrophäe winkt.<sup>6</sup> (Die Damen waren bekanntlich bis ins 19. Jahrhundert und auf dem Lande sogar bis in dieses Jahrhundert hinein hosenlos.) So gesehen bekommt dieses Lied seinen eigentlichen Sinn durch den Hintergrund, das war sein Erfolg zu seiner Zeit. Es geht um die Bestätigung der alten echten Werte gegenüber den Anfechtungen der „verkehrten Welt“, die wir in anderen Liedern beklagt und besungen finden.<sup>7</sup> Die Männer beim Nasentanz sind Gimpel, weil sie ihre Vormachtstellung allein mit physischer Begabung sichern wollen; die auführerischen Weiberleut aber sind ein abschreckendes Beispiel dafür, in welche Abgründe die sich verkeh-

<sup>5</sup> Vgl. Gerhard Jaritz, *Die Bruech, Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*, in: *Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, hg. von Gertrud Blaschitz, Helmut Hundsbichler, Gerhard Jaritz und Elisabeth Vavra, Graz 1992, S. 416: Der Nasentanz zu Gimpelsbrunn, Holzschnitt von Sebald Beham 1543 (Detail).

<sup>6</sup> Vgl. Anmerkung 5, dort Abbildungen 5–10. Vgl. auch *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, Katalog Nr. 52 der Bayerischen Staatsbibliothek, hg. Béatrice Hernad, München 1990, S. 94, Abb. 30 bzw. S. 284f.; Katalog Nr. 99, und Abb. 80, S. 122.

<sup>7</sup> Vgl. *Die zeit so jetzt vorhanden ist*, GA Bd. XVIII (2. Aufl.), Nr. I 6; *Vor zeiten was ich lieb vnd werd*, ebda Nr. I 7; *Mein mann der ist in krieg zogen*, Nr. II 1; *Welt gelt*, Nr. III 3; *Mein frau Hilgart*, Nr. III 6; *Der welte pracht*, Nr. III 8; *Es thut sich als verkehren*. – GA Bd. XX (2. Aufl.), Nr. IV 4; *Wem soll man jetzund trawen*, Nr. V 5.

rende Welt abstürzen kann. Wir erinnern uns gleich an das einschlägige, ebenso von Lasso vertonte deutsche Lied:<sup>8</sup>

Ein Esel und das Nüßbaumholtz /  
 darzu ein Weib prechtig und stoltz, /  
 kommen mit art gantz vberein /  
 dann wo nit schläg verhanden seyn /  
 so geht der Esel nit ein tritt /  
 der Nüßbaum gibt sein früchte nit /  
 das Weib wil seyn im Hauß der Mann /  
 wol dem der sein Weib ziehen kan.

Wir können auch in diesem Punkt nicht in die Vergangenheit zurück. Aber wir können den Sinn solcher Texte noch durchaus erfassen, wenn wir die Hintergründe kennen. Beliebt ist das Nasenlied übrigens auf jeden Fall, auch wenn es unverständlich bleibt. Nach 1954 wurde es von einem bekannten Musikverlag separat herausgegeben aus dem Nachlaß von Hugo Distler, der es für sich spartiert hatte.

Lassos französische Chansons sind inhaltlich ganz anders gruppiert. Es dominiert deutlich das Liebeslied; dem folgt das moralisierende Lied, dann das Trinklied, das geistliche Lied und die Huldigung. Einen Teil macht allerdings das witzig-erotische Lied aus, das zuweilen ins Deftige abgeleitet.

Lassos französische Chansons bereiten dem Verständnis sehr viel größere Schwierigkeiten. Was soll man unter Fügungen wie „La tricque baubin, gentile fillette,/ La tricque baubin & puis devant“ nun verstehen?<sup>9</sup> Was unter: „mire li, mire la, bon bas“?<sup>10</sup> Was unter „sentin, senta“? Das sind sinnfreie Silben, gewiß. Aber warum gerade in dieser Lautform? Stecken Anspielungen dahinter? Was ist gemeint mit dem an sich eher harmlos klingenden „O vin en vigne,/ Gentil, joly vin en vigne,/ Vignon vigna vigne sur vigne“?<sup>11</sup> Was unter „Grapin grappa grappe sur grappe“? Eine andere Lasso-Chanson spielt mit denselben Worten: „Margot labourez les vignes,/ vigne vigne vignolet.“<sup>12</sup> Daß Margot nun im Weinberg arbeitet, kann ja wohl nicht nur gemeint sein. Was aber dann? Was ist mit dem Weinberg und der Weintraube? Das sind unauffällige Wörter, mit denen hier gespielt wird. Aber ihre eindeutige Bedeutung ist sicherlich nicht gemeint.

Der „foulon qui fouloit“<sup>13</sup> ist mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Verwandter von Juvenals *fullo*, der die Damen in den antiken Thermen so kundig zu massieren wußte.<sup>14</sup> Aber was z.B. hinter der Frage steckt, ob ein männlicher Jemand das *Ave Maria* aufzusagen verstünde, habe ich noch nicht erkunden können.<sup>15</sup> Rein geistlich scheint es nicht zu sein.

<sup>8</sup> Vgl. *Sechs Teutsche Lieder mit vier sampt einem Dialogo mit 8 Stimmen*, München 1573 (sog. „Viersprachendruck“), GA Bd. XX (2. Aufl.), S. XLVI.

<sup>9</sup> Vgl. *Si par souhait*, in: *Les Meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris 1576, Nr. 6, GA Bd. XII (2. Aufl.), S. XCVI und CXXV.

<sup>10</sup> Vgl. *Dessus le marché d'Arras*, in: *Continuation du mellange d'Orlande de Lassus*, Paris 1584, Nr. 19, in: GA Bd. XVI (2. Aufl.), S. XXVII und XLVI.

<sup>11</sup> *O vin en vigne*, in: *Continuation du mellange d'Orlande de Lassus*, Paris 1584, Nr. 17, GA XVI (2. Aufl.), S. XXVII und XLVI.

<sup>12</sup> Vgl. *Margot labourez les vignes*, in: *Les Meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris 1576, Nr. 52, GA Bd. XII (2. Aufl.), S. CXVI und CXXIX.

<sup>13</sup> *Un jour vis un foulon*, in: *Les Meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris 1576, Nr. 18, GA Bd. XII (2. Aufl.), S. CI und CXXVI.

<sup>14</sup> Vgl. Gaston Vorberg, *Glossarium eroticum*, Hanau o.J., S. 202.

<sup>15</sup> Vgl. *Scais-tu dir' l'Ave*, in: *Les Meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris 1576, Nr. 34, GA Bd. XII (2. Aufl.), S. CVIII und CXXVII.

Selbst der Floh ist merkwürdig. „Une puce j’ay dans l’oreill’ hélas!“<sup>16</sup> Der Sinn ist hier eigentlich ganz eindeutig: Der Betroffene hat sich in eine Schöne verliebt, die ihm nicht mehr aus dem Kopf geht; und für diese Krankheit – die Zeit betrachtete die heiße Liebe durchaus als Krankheit – will sich außer der einen bestimmten keine gleichwertige Ersatzheilung finden lassen. Die sprachliche Ausformung dagegen ist merkwürdig. „Mettre une puce dans l’oreille“ entspricht dem Deutschen „jemandem einen Floh ins Ohr setzen“. „Avoir une puce dans l’oreille“ wird heute verstanden als „être sur le qui-vive“; das aber kann nicht gemeint sein. Ist nicht vielleicht doch eine Anspielung auf die *puce(lle)* dabei, die Jungfrau, das kleine Mädchen? Dann aber ganz bestimmt nicht auf die von Orleans. Außerdem könnte das *chatouiller*, das Kitzeln, das der Floh mit sich bringt, in der erotischen Verknüpfung der Gedanken eine Rolle spielen. Noch eine andere Unklarheit bei den Chansons sei erwähnt: die Johannis- oder Stachelbeere, auf die Clément Marot anspielt.<sup>17</sup> Es ist mir und auch den französischen Kommentatoren meiner Marot-Ausgabe<sup>18</sup> bisher nicht gelungen, diese Anspielung zu verstehen. Damit geht uns auch in diesem Falle eine sehr schöne Komposition verloren. Der „oiseau“ in einer anderen Chanson scheint dagegen ganz wie im Italienischen keiner weiteren Interpretation zu bedürfen.<sup>19</sup>

Italienisch wie Lateinisch haben – stärker als das Französische, vom Deutschen ganz zu schweigen – einen sehr großen Vorrat an zweideutigen Wörtern, die nicht immer leicht zu erkennen sind, weil verdeckte Anspielungen nach Region, Dialekt und Zeit wechselhaft, jedenfalls instabil sein können. Die italienischen Madrigale, die Lasso vertont hat, bestehen in ihrer überwiegenden Mehrzahl aus Vertonungen großer literarischer Texte von Petrarca, Tasso, Ariost, Bembo, Tansillo, Fiamma und anderen. Nur 10% davon sind indezent, und 9% enthalten unverständliche Textstellen. Indezenz und Unverständlichkeit finden sich in den sog. Villanellen und Moreschen. Diese, die so gern von unseren Chören gesungen und von manchen Übersetzern inhaltlich rücksichtslos übers Knie gebrochen werden – diese gewollt volkstümlichen Kompositionen machen dem Textverständnis schwer zu schaffen. Seit Jahren bemühe ich mich mit Hilfe von italienischen Romanisten um die Deutung dieser Texte und bin bisher noch nicht sehr weit gekommen. Zum Abschluß möchte ich einen Fund vortragen, den ich zufällig gemacht habe – gezielt hätte sich das nicht finden lassen. Es handelt sich um die kleine, kunstvoll gebaute Villanella:

O bella fusa! che no vò accatare?	O schöne Spindel – wer will sie haben?
Noi le vendimo, queste fus’ in prova.	Wir verkaufen sie, zur Probe!
Son fu- son fu-, son fusa nova!	Es sind ganz ganz ganz neue Spindeln!
Voi le provare	Wollt ihr sie ausprobieren,
Veni tel’ a pigliare!	So kommt und greift zu!
Le dam’ in prova. <sup>20</sup>	Wir geben sie zur Probe.

Die Spindeln, mit deren Hilfe bekanntlich Fäden gesponnen werden und die hier in venezianischem Kauderwelsch angeboten werden, sind mit großer Wahrscheinlichkeit nicht der Hausrat, dessen Vertonung Sandberger im Vorwort seines Bandes der Gesamtausgabe weiter oben als „köstlich“ apostrophierte. Diese Spindeln waren vielmehr bis ins 18. Jahrhundert das Abzeichen der käuflichen Damen in Venedig. Leider konnte ich keine Folie mit bildlichen

<sup>16</sup> *Les Meslanges d’Orlande de Lassus*, Paris 1576, Nr. 84, GA Bd. XIV (2. Aufl.), S. XXVIII und XLIII.

<sup>17</sup> Vgl. *Bon jour et puis*, in: *Livre de chansons nouvelles*, Paris 1571, Nr. 11, GA Bd. XVI (2. Aufl.), S. XXI und XLII.

<sup>18</sup> Clément Marot, *Oeuvres lyriques*. Edition critique par C. A. Mayer, London 1964.

<sup>19</sup> Vgl. *Mais qui pourroit estre celuy*, in: *Continuation du mellange d’Orlande de Lassus à 3. 4. 5. & dix parties*, Paris 1584, Nr. 6, GA Bd. XVI (2. Aufl.), S. XXIV und XLIV, und Nr. 16, S. XXVI und XLVI. Der Inhalt des Gedichts erinnert an Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, die 4. Geschichte des 5. Tages.

<sup>20</sup> Vgl. *Libro di villanelle, moresche et altre canzoni*, Paris 1581, Nr. 9, GA Bd. X, S. XXVII.

Beweisen für diese Behauptung anfertigen, da ich nur Farbwiedergaben des Tatbestandes besitze. Ich beziehe mich hier auf den Katalog einer Ausstellung in Venedig, die im Frühjahr 1990 unter dem Titel *Il Gioco dell' Amore: Le Cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento* stattfand. In diesem Katalog<sup>21</sup> sind mehrere Beispiele für Damen der unteren bis höheren Gesellschaftsklassen zu sehen, wie sie im schlichten Ambiente bis in die vornehmsten Kreise mit Hilfe einer mitgeführten Spindel auf ihre besonderen Dienstleistungen graziös und kein bißchen verschämt aufmerksam machen. Man hätte diese Villanella natürlich auch als eine bloße Verkaufsanzeige verstehen können. Der Hintergedanke dabei aber macht aus der trivialen Annonce eines Straßenrufs eine pikante Anspielung, und das könnte Lasso durchaus eher zur Komposition gereizt haben. Eine weitere, von Lasso vertonte Villanella, die in Form eines Rätsels ebenfalls die Spindel preist, ist die Nr. 6 desselben Pariser Druckes von 1581.<sup>22</sup> Hat man die besondere Bedeutung dieses Hausgerätes im Kopf, gewinnt das anscheinend harmlose Rätsel eine pikante Bedeutung. Der Papagei ist übrigens, wie bekannt, ein ähnlich sprechendes Attribut liebeslustiger Damen.

Auf die Moreschen hier einzugehen, führte zu weit und wäre auch nicht angeraten, weil die Erklärungen nach meiner Meinung noch nicht weit genug vorangetrieben werden konnten. Soviel nur grundsätzlich: Wer immer diese Kompositionen singt oder verbreitet und dabei ihre schwierigen Texte Hals über Kopf in andere Sprachen überträgt, sollte sehr vorsichtig sein, um nicht mehr Schaden anzurichten als Nutzen zu stiften, weil es bekanntlich immer schwerer ist, Fehler ungeschehen zu machen als sie zu begehen.

Sicherlich könnte man die Frage nach der Bedeutung der Texte als philologische Kleinrämerei abtun; aber Texte, die man nicht versteht, lassen sich weder interpretieren noch rezipieren. Für Vokalwerke gilt: *Prima le parole e dopo la musica*, auch wenn selbst Opernkomponisten bis heute an dieser Binsenwahrheit wider besseres Wissen Zweifel bekunden. Ein Publikum, das im Rahmen großer Musik plötzlich und unversehens mit zweideutigen Liedchen konfrontiert und unterhalten wird, könnte sich mißverstanden fühlen, daß es Derbheiten ausgesetzt wird, die für einen scharfen Männerabend gedacht sind und dort zuträglich sein mögen, nicht aber für ein gesellschaftliches Ereignis. Solange uns eine plausible Erfassung dieser speziellen französischen und italienischen Texte nicht gelingt, müßten wir eigentlich in praxi auf eine Reihe musikalisch schöner Kompositionen verzichten. Lasso nimmt auch in dieser Beziehung unter den Großen seiner und späterer Zeiten eine Sonderstellung ein. Und das leider und gewiß nicht nur zu seinem Vorteil.

---

<sup>21</sup> Mailand 1990; hier S. 81ff., besonders S. 90: Filippo Pedrocco, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, Abb. 18/1ff. „Ad esempio, nelle varie raffigurazioni guardesche e longhiane del *Ridotto di palazzo Dandolo a san Moisé*, il luogo deputato ufficialmente al gioco, spesso troviamo l'affittacamere che fornisce ad una coppia la chiave della stanza, traendola da un grosso mazzo; evidentemente, dato lo scontato connubio tra gioco e prostituzione, la scenetta assume valore di importante notazione di carattere realistico. In questi dipinti la prostituta appare vestita come le altre frequentatrici del *Ridotto*; unico tratto distintivo sono il fuso e la conocchia che la donna tiene in mano, ma del significato „nascosto“ di questi oggetti d'uso non abbiamo indicazioni precise.

Certo però essi appaiono spesso in opere di Pietro Longhi: ad esempio in due tele conservate alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia, tradizionalmente dette *La filatrice e Le filatrici*. Ma non v'è dubbio che il titolo di questi dipinti vada modificato: infatti si tratta in realtà di filatrici assai poco professionali, intente non tanto a filare, quanto piuttosto ad attrarre su di sé l'attenzione degli astanti.“ Der Autor gibt noch weitere Beispiele für den Zusammenhang zwischen Spindeln, simulierenden Spinnerinnen und Prostitution.

<sup>22</sup> „Saccio na cosa ch' é di legn' e tonda / E con ferretto volt' a funicella. / Nevina, o pazzarella, / Ch' é strombolo che volta, o argatella?“



ORLANDO DI LASSO'S MUNICH CIRCLE  
AND THE WÜRTTEMBERGISCHE HOFKAPELLE  
AT STUTTGART

by Andrew D. McCredie

In commemorating the 400th anniversary of Lasso's completion of his life and work, the focus of many contributors at Munich has been directed towards explaining the individuality of his life and achievement, emphasising or stimulating on the one hand new biography and archive research; on the other hand, the specific nature of his contribution to various musical genres, his development of specific compositional techniques and his musical sensibility towards the texts set by him.

To these dimensions, modern musical scholarship persistently requires a consideration of a third perspective: the historical reception of his music, and of his wider historical influence, or *Wirkung* not only in Munich itself, but in immediately dependant and adjacent, as well as more distant and less dependent, geographical regions and locations. There is already sufficient historico-documentary as well as purely musical evidence to focus upon an influence that radiated out from the Bavarian court chapel elsewhere to Freising, Landshut, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Frankfurt, Kassel, Dresden, Berlin, Regensburg, Nürnberg, Brandenburg-Bayreuth, the Hohenzollern residence at Hechingen, or such Habsburg residences in Austria as Innsbruck, Salzburg and Vienna.<sup>1</sup> The geographical spread was thus immense.

Musically, one of the most important of the dynastic centres among these cities was to be Stuttgart. Its importance was due to at least three factors, the one confessional, the second musical and the third cultural and literary.<sup>2</sup> The period under investigation subsumes with the reigns of the Dukes Christoph (1550–1568), Ludwig III (1568–1593) and Friedrich I (1593–1608).

*Confessional Significance*

The confessional significance of the Württemberg dynasty is that it was, except for the conversion of Philipp von Hessen, the earliest of the major south German ruling houses to have adopted the consequences of the Reformation with its assumption of the Lutheran confession following the restoration of Herzog Ulrich in 1534, fifteen years after his expulsion from his domains by the vassals and warlords of the Schwäbische Bund in 1519. Two results to emerge from the adoption of Protestantism were the early initiatives of the Württemberg

---

<sup>1</sup> Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, Kassel 1958, p. 710 f., und *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel 1963, p. 85 f.

<sup>2</sup> Robert Uhland (Hrsg.), *900 Jahre Haus Württemberg*, Stuttgart, Berlin 1985, p. 110–182, p. 554 ff.; Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890, p. 15–43; Gustav Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph*, in: *Württembergische Vierteljahrschriften für Landesgeschichte. Neue Folge VII* (1898); Gustav Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: *Württembergische Vierteljahrschriften für Landesgeschichte. Neue Folge IX* (1900); Gustav Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Friedrich*, in: *Württembergische Vierteljahrschriften für Landesgeschichte. Neue Folge XVIII* (1910).

court chapel in the propagation of newer musical genres to serve the new confessional direction and, related to these, the emergence of Stuttgart as a major centre of music publishing and instrument manufacturing.<sup>3</sup>

### *Musical Significance*

Concerning Stuttgart's musical significance, we can observe that when Ludwig Daser, Baldewyn Hoyoul and Leonard Lechner fulfilled a sequence of successive incumbencies as Hofkapellmeister to the house of Württemberg during the 34 year period from 1572 to 1606, they could take for granted the heritage from a substantial and continuously active musical tradition traceable back into the 15th century.

The Württemberg Hofkapelle had itself a noteworthy tradition traceable to the cantoral succession at the Stiftskirche in the early 15th century. From 1449 and 1485 survive reports from other centres such as Bern and Augsburg indicating the presence of good court musicians. With elevation of Württemberg to a dukedom in 1485, the Hofkapelle comprised 5 ecclesial singers, 6 boy choristers, as well as a lutenist, percussionist and organist. Each of the ruling Dukes fostered reforms to develop a choral tradition, especially after the adoption of the new confession. From the 16th century have been assembled statistics testifying to the slowly consolidating strength and density of the Hofkapelle. In 1508, under Georg Brack, it numbered no more than 10 singers and instrumentalists inclusive of the Hoftrompeter. By 1517 (under Johann Siess) it numbered 30 (29 of them singers). Following restoration of the dynasty to Stuttgart, it had fallen back to 10 members, although this number had doubled by 1549 under the incumbency of Hans Hickas (Swaz). After a small numerical decline during the regime of Siegmund Hemmel, its numbers could reach 25 under Philip Weber (1556–1569). It is noteworthy that under the three successive Kapellmeisters from the Munich Lasso circle – Daser, Hoyoul and Lechner – the membership respectively peaked at 29, 25 and 42. (In his preface to his collection *Neue geistliche und weltliche Lieder* (1589), where Lechner specifies the works for the use of the Stuttgart Hofkapelle, which at that time appeared to comprise 24 singers, 8 of them boy choristers, and 24 instrumentalists including 3 organists, a harpist and a lutenist.) The final decade from 1596–1605, representing Lechner's incumbencies, saw the Stuttgart Kapelle surpass both Munich, Dresden and even Vienna under Philip de Monte (1594) as the largest in the German speaking realms.<sup>4</sup> From the final years of Daser's to the end of Lechner's incumbency, the number of instrumentalists began to equal and exceed the number of singers, a development associated with the increasing emphasis placed upon the secular and chamber as opposed to the ecclesiastic repertory.

The participation of the Hofkapelle and Hofkantorei in the later decades of the 16th century proved vital in the support of the new directions in Protestant hymnody and psalmody. The widespread acclaim of the Hofkapelle is documented in contemporaneous reports by Frischlin, Crusius, Cellius and others in their descriptions of court nuptials and other festivi-

<sup>3</sup> Gerhard Schäfer, *Das Haus Württemberg und die evangelische Kirche*, in: Uhland, *op. cit.*, p. 482 f. The Württembergische Reformation had been imposed from above by Duke Ulrich who in 1519 defended the rights of the Württemberg clergy and laity against papal and episcopal prerogatives. Ulrich adopted Lutheranism between 1524 and 1526, establishing it as the official *Landeskönfession* after his restoration in 1534.

<sup>4</sup> Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, p. 237–242; Konrad Ameln (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 2, *Neue geistliche und weltliche teutsche Lieder*, Kassel 1980, p. IX.

ties of the period.<sup>5</sup> By this time, Stuttgart was also a centre of music publication, workshops for the repair and manufacture of musical instruments, and organ building.

This tradition, with its inherited repertoire, has been well traced in a number of publications, in particular the valuable catalogue of Clytus Gottwald.<sup>6</sup> On this occasion we may enumerate only the names of some of the leading figures before 1550, which included a remarkable number of composers and instrumentalists. Among the former category figures Heinrich Finck, his successor Johannes Siess, Sebastian Virdung, Georg Brack, Ulrich Brätel, Hans Hickas, Utz Steigleder (the court organist from 1534) and in particular Siegmund Hemmel.

Gottwald's documentation of the repertory of the Stuttgart Hofkapelle reflects such developments as the response to confessional change, and an up-to-date and responsive reflex to repertory developments abroad, including those in the German speaking Catholic courts, France (Févin, Crecquillon, Pierre de la Rue) and Italy (Jacquet de Mantua, Cipriano de Rore, Phinot, Ruffo, Willaert). In addition to *Ordinarium* and *Proprium Missae* settings, there are numerous settings of motets (subdivisible into familiar textual genre categories), parody Magnificats and polyphonic hymns. The frequency and density of Lasso's production, straddling many genres, as represented in this documentation, is significant in itself, surpassing that of any other composer, whether in frequency or density.

The catalogue reflects the musical development as far back as the reign of Herzog Ulrich before his 15 year expulsion in 1519. Its early composers include Finck and Utz Steigleder and Brätel, in the latter case folios of motets (c.1542) including works of Isaak and Senfl.

Among the Hofkapellmeister incumbencies between Finck and the three Lasso protégés from Munich, that of Siegmund Hemmel invites some preliminary comment. Hemmel, engaged as tenorist to the Hofkapelle, was also Hofkapellmeister (1551–1554) and then court composer to the ducal household for the decade prior to his death in 1564.<sup>7</sup> His successor there was Philipp Weber.

Volume 1:38 of the *Codices Musici* edited by Gottwald, dating circa 1549, includes a five voice mass by Hemmel, itself a parody mass after the tenor lied *Kehr wider Glück und Freuden* in Schöffers Lieder collection (Mainz, 1513). Here every movement is commenced with a long initial imitation of all voices. There were hardly any independent parts and few other points of imitation, for much of the work is of an otherwise harmonic conception representing that stage of illusory polyphony common in the mid 16th century.

The few manuscript compositions in the Chorbücher illustrate the extent to which Hemmel motets and hymns could adapt the often disparate sources and techniques that were current in the mid 16th century. These sources include the plainsong *Cantus Firmus* which is emphasised in such works as *Veni Creator Spiritus* (6 voices) or *Da pacem Domine*. The chant is accompanied by flexible, independent part-writing that is mainly non-imitative. In the 6 part *Grates nunc omnes* the Cantus Firmus is sounded twice in the tenor and bass voices, and with persistent imitation by a vagans part. The remaining three parts, however, are independent of all this. In the 7 voiced *Dies est laetitia*, the melody is heard three times, almost canonically at the fifth, supported by four free parts. By contrast, the 8 voiced *Pater Noster* is noteworthy for

<sup>5</sup> Hartmut Fröschle, *Das Haus Württemberg in der Literatur*, in: Umland, *op. cit.*, p. 581; Ludwig Krapf and Christian Wagenknecht (Hrsg.), *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*, Tübingen 1979; Reinhard Stahldecker, *Martin Crusius und Nicodemus Frischlin*, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 7 (1943).

<sup>6</sup> Clytus Gottwald, *Codices Musici. Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek, Cod. Mus. Fol 1–71*, Wiesbaden 1964.

<sup>7</sup> Nicodemus Frischlin, *De Nuptiis illustrissimi*, Tübingen 1577 (German transl. Carl Christian Bayer, Tübingen 1578).

its melodically independent voice leading, frequently melismatic yet with sparing use of imitation. On the other hand, the tautly through-composed *Beati omnes* unfolds section by section with five equal voices of a persistently imitative character.

In the years 1561–1564, Hemmel completed his assembly of *Der ganze Psalter Davids, wie derselbig in teutsche Gesänge verfasst*, published posthumously at Tübingen in 1569. The assembly of psalms was a work-in-process, many of the settings having already been introduced into the Hofkapelle repertory soon after their composition. Hemmel's anthology was fashioned in part after the tradition of reformist psalm singing to have developed in Augsburg, Basel, Konstanz and Strasbourg. It also drew heavily on sources such as the Bonn Hymnbook of 1561, as well as from other collections, including that of the Augsburg Baptists: these sources are represented in 98 of the texts. With texts edited by the Stuttgart court preachers Balthasar Bidenbach and Lukas Ossiander, Hemmel's settings were in a simple, often rhymed and adapted, cantional style, accessible in the vernacular, and to a wide trans-confessional congregation, finding usage throughout South West Germany. Each psalm had its own melody; if none was provided, Hemmel simply adapted one from another Protestant text. The melody is as a rule (i.e., in 149 out of 153 settings) in the tenor, suggesting choral rather than congregational usage. Despite their simple harmonic conception, Hemmel's four voiced settings are not in a *nota-contra-nota* texture, preferring instead to follow the motet-like choral adaptation style of Johannes Walter.

#### Literary Significance

The third factor in Stuttgart's importance was a literary climate centered around its chroniclers, poets, dramatists, rhetoricians and theologians. To this noteworthy constellation of figures belonged Jakob Frischlin (1557–1616), the historiographer Oswald Gabelkover (1539–1616), the humanist, dramatist, poet and translator Nikodemus Frischlin (1547–1590), the Tübingen rhetoricians Martin Crusius (1526–1607) and Erhard Cellius, and the young Georg Rudolf Weckherlin (1584–1653). To these can be added the aforementioned court theologian-preacher-hymnographers Lukas Ossiander and Balthasar Bidenbach. Among these, Frischlin, in his seven books, furnished elaborate descriptions of court festivities at Stuttgart, for example the 1575 nuptials of Duke Ludwig to Dorothea Ursula of Baden (in *De Nuptiis illustrissimi*, published at Tübingen in 1577) and those of Prince Friedrich to Sybilla von Anhalt (1581), cast in verse but with valuable and vivid accounts of the musical events. Frischlin's dramas, mostly in Latin but several in German, and fashioned after Terence, Plautus and Aristophanes, constitute a significant milestone in the evolution of the Protestant and Humanist *Schuldrama* there.

Almost equally prominent in these representational festivities were the University and court rhetoricians Martin Crusius (1526–1607) and Erhard Cellius. Crusius, whose diaries offer rich insights into the music of Tübingen of the period, was widely acknowledged by members of the Hofkapelle which periodically sojourned in the University city. He encouraged musicians of the Hofkapelle, among them Lechner, to compose his texts, which were performed in association with his rectoral orations and other festivities. His descriptions of music for court ceremonies, such as the nuptials of Duke Frederick (1581), were fastidious in their attention to detail, noting titles, genre, instrumental participation and so on.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Georg Reichert, *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: *AfMw* 10 (1953), p. 185–212. A noteworthy feature of the new compositions commissioned or occasioned by Crusius was the predominance of the Phrygian mode,

It is from this tradition that the very young Georg Rudolf Weckherlin also originated. Collaborating with a composer of the literary and linguistic sophistication of Lechner; Weckherlin was also the brother-in-law of Lechner's son Gabriel. Walther Lipphardt, in his edition of Lechner's *Neue Geistliche und Weltliche Gesang*, assigns several of these and the included Latin texts to Weckherlin's authorship.

*Lasso: Munich and Stuttgart*

The connecting links between Lasso, the members of his original Munich circle and the Württemberg Hofkapelle and Hofkantorei at Stuttgart can be assembled on a number of different levels: –

- (i) references to the dukes in Lasso's general correspondence, and his activities in attracting to Munich as boy choristers gifted young talents from other centres;
- (ii) occasional correspondence with, or referring to, the musicians Daser, Hoyoul or Lechner;
- (iii) the presence and reception of his music, as indicated quantitatively in bibliographic and other documentation; (Gottwald's catalogue of the *Codices Musici* accounts for 66 titles).
- (iv) the presence in Stuttgart of three musicians from Lasso's Munich circle – Daser, Hoyoul and Lechner – as a succession of three Hofkapellmeister incumbencies from 1572 to 1606;
- (v) the extent to which genres or compositional models favoured by Lasso (for example the parody Magnificat) were adopted and further cultivated in Stuttgart;
- (vi) the extent to which the three composers in Stuttgart were prompted by each other's example, such as emerges in a comparison of Daser's St John Passion with the German *Johannespassion* of Lechner.

The range and nature of Lasso's connections to the Württemberg dukes at Stuttgart has provoked further inquiry, speculation and qualification, including the statements by Sandberger, Bossert and even the younger Boetticher,<sup>9</sup> whose own more recent recoveries have enabled him to revise some earlier hypotheses and most recently a newly completed doctoral dissertation at Tübingen (Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkantorei zur Zeit Herzog Ludwig III. (1568–1593)*). The Württemberg court chapel did not only employ musicians from Lasso's Munich circle; it also seconded several young choristers to Munich for their professional training, also seeking to recruit singers from there, as well as from Italy and the Netherlands.<sup>10</sup> Lasso's letter of 13 February 1580 to Kurfürst August von Sachsen commended various candidates for the vacant Hofkapellmeister position in Dresden, among them Balduin Hoyoul, at that time a musician and composer in the service of Duke Ludwig III at Stuttgart.<sup>11</sup> On 21 March 1582, Lasso addressed a letter to the Saxon Elector at Dresden, in

---

especially in its plagal form. The appeal of this mode for him can be understood from two perspectives: his interpretation of its appeal to the Attic philosophers and dramatists, and also its *Moll Charakter*. The rhetorician Crusius appears to have sought a Sophoclean *Wirkung* through musical epilogues in the Phrygian at the conclusion of his academic orations. Reichert includes a letter, preserved in the archive of the Evangelical Seminary at Tübingen, from Lechner to M. Samuel Mageirus, in which the composer discusses the notation of the modes exemplified in the compositions and teaching practices of Lasso. In this communication, Lechner reveals his familiarity with contemporaneous developments in the theory of music and its application in compositions, as well as an appreciation of contemporaneous rhetorical theory, including that imparted at Tübingen.

<sup>9</sup> Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, p. 18.

<sup>10</sup> Boetticher, *ibid.*, p. 84 f., p. 121 f.

<sup>11</sup> Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso. Sein Leben*, Wiesbaden 1976, p. 54, p. 190 f.

which he refers to Lechner, albeit anonymously.<sup>12</sup> A second letter dated 25 June 1585 commends Lechner, who did not finally settle in Stuttgart until 1586, for the same appointment.<sup>13</sup>

In the circumstances of Lechner's demission from the service of the Hohenzollern court at Hechingen,<sup>14</sup> Lechner was supported by the circle of the Stuttgart humanist and court poet Nikodemus Frischlin.<sup>15</sup> Ludwig III was able to offer him a position of tenor with the Hofkapelle and arranged for the safe transport of his family (January 1586) to that destination. Other correspondence of Lasso, and directly to Stuttgart, was an undated communication to Ludwig Daser in his capacity of Württembergischer Hofkapellmeister, offering his support in connection with this particular and other future requests.

The presence and reception of Lasso's music in the repertory of the Württemberg Hofkapelle and Hofkantorei in Stuttgart is testified by Clytus Gottwald and substantiated in other documentation from the period. It is within the first 48 folios that the music of Lasso is extensively represented, in particular in most of the first 16 folios. The musical genres represented include *Ordinarium* and *Proprium Missae* settings, motets, and *geistliche Lieder*. From among the Munich Lasso circle, Daser and Hoyoul are well represented in these sources.

The successive incumbencies of Daser, Hoyoul and Lechner were of decisive importance for the shaping of the Württemberg chapel repertory. The genres emphasised were not only the settings of *Ordinarium* and *Proprium Missae*, motets, and *geistliche Lieder*; new genres were also cultivated, in particular the parody Magnificat and the Passion.

#### *Ludwig Daser (Hofkapellmeister 1572–1589)*

Daser's incumbency at Stuttgart extended from 28 January 1572 until his death on 27 March 1589. His musical production, whose provenance is divided mainly between the *Chorbücher* of the Bavarian and Württemberg court chapels, comprised in total 22 masses, 22 Latin motets, three *Propria*, 2 German motets, 1 Passion, 2 Magnificats, contributions to religious Lied settings, and one *fuga quinis vocibus in homophonica*, preserved in Jakob Paix's *Selectae artificiosae et elegantes fugae*.

Anton Schneiders' edition in *Erbe deutscher Musik* could report that motets from Daser's Munich period (1550–1571) were preserved in the Munich *Chorbücher*, and that those in the Stuttgart collections as a rule represent the years 1572–1589.<sup>16</sup>

Whereas from Daser's Munich period, the predominant sources are settings of the *Ordinarium Missae*, *Propria* and *Officium*/motets, the works from the Stuttgart years, while still including Latin motets, a St John Passion, 2 Magnificats and 33 evangelical religious lied or hymn settings, 2 German motets and the aforementioned *Fuga quinis vocibus*, were conditioned by Daser's obligations as director of the court chapel and cantorate to support the new conditions and norms of religious music that had been articulately shaped by the court preachers/hymnographers Bidentbach and Ossiander (the editors of Hemmel's Psalter). Anton Schneiders' edited anthology thus contends that within the category of the 22 Latin motets, the Munich sources represent the works dating from 1550 to 1572, the Stuttgart sources re-

<sup>12</sup> Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Briefe*, Wiesbaden 1977, Briefe 48/49, p. 235 ff.

<sup>13</sup> Leuchtmann, *ibid.*, Brief 51, p. 244 f.

<sup>14</sup> Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollerhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwesdens*, Kassel 1962, p. 185–224. Lechner, who fled the court of Count Eitelriedrich, was succeeded by Ferdinand di Lasso.

<sup>15</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 8, *Liber Missarum* (1584), Kassel 1964, p. VI.

<sup>16</sup> Anton Schneiders (Hrsg.), *Ludwig Daser: Motetten*, Lippstadt 1964 (= *Das Erbe deutscher Musik* 47, Abt. *Motette und Messe* 6); Anton Schneiders, *Ludwig Daser. Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik*, Diss. Munich 1953.

flecting the years 1572 to 1589. This neatly plausible contention is, however, an oversimplification, since it omits to recognise Daser's continued association with the Munich court and publishers long after his appointment to Stuttgart. For example, Daser's *Passionis Domini nostri Jesu Christi, historia in usum ecclesiae*, dedicated to Duke Ludwig III of Württemberg, was published by the Munich presses of Adam Berg in 1578 in that publisher's *Patrocinium Musices* series, with support from Prince Wilhelm Wittelsbach (from 1579 Duke Wilhelm V of Bavaria). Furthermore, Schneiders fails to draw attention, except in his Revisionsbericht, to the survival of works in several sources such as the 6 part motet *Quemadmodum desiderat cervus*, which is extant not only in Munich and Stuttgart, but in other sources such as in Zwickau, Berlin, and the Ritterakademie in Liegnitz.

*Balduin Hoyoul (Hofkapellmeister 1589–1594)*

Balduin Hoyoul, born between 1547 and 1549, was a Netherlander who, after recruitment and service to the Württemberg court, was seconded for further musical training under Lasso in 1564 and 1565, returning that year to Stuttgart where he rose through the ranks from singer, via composer and theory teacher, to Kapellmeister. In 1574 he married Brigitta Daser, daughter of Ludwig Daser. The surviving compositions of Hoyoul include 2 masses, 8 Magnificats, 28 Latin motets, 29 settings of sacred German texts, and motets with keyboard accompaniment. Half of these survive as manuscripts in the Landesbibliothek at Stuttgart. In the *Codices Musici* Hoyoul is represented in the numbers 8, 9, 10, 13, 14, 15, 17 and 20. A second major collection in the Proske at Regensburg is incomplete, but collatable through assembling missing parts from other libraries.<sup>17</sup>

Hoyoul was seldom absent from Stuttgart. He made visits to monasteries (1585) to recruit singers for the Hofkapelle and in 1587 to Frankfurt in search of a publisher. He succeeded Daser as Hofkapellmeister in 1589, but applied unsuccessfully for the same post at Dresden in 1593. In 1594 Hoyoul led the Hofkapelle to the Reichstag at Regensburg; he died on 26 November of the same year at Stuttgart.

*Leonhard Athesinus Lechner (Hofkapellmeister 1594–1606)*

Leonhard Athesinus Lechner (c.1553–1606), of Tyrolean origins, was first noted in Bavarian court records in 1570 as a chorister of the Hofkapelle at Landshut (founded in 1568). There he was an associate of Ivo de Vento and Gosswin. From 1564 to 1568 he was almost certainly a member and apprentice in the Munich Hofkapelle under Lasso. Thereafter he appears to have been itinerant, also sojourning in Italy. In 1575 Lechner was engaged as a teacher at the St Lorenzen School, Nürnberg; then from 1583 to 1585 he was at the Hohenzollern court at Hechingen where, after a turbulent period, he was succeeded by Ferdinand di Lasso. Lechner next appears at Stuttgart in 1586 as tenor and composer (assistant to Daser); and eventually he succeeded Hoyoul as Hofkapellmeister from 1594 until his death in 1606.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Daniel T. Politoske, *Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German Court Chapel*, PhD Diss. University of Michigan 1967; Daniel T. Politoske (ed.), *Balduin Hoyoul: Motets*, 1976 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* XXIII).

<sup>18</sup> U. Martin, *Der Nürnberger Paul Dülner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: *AfMw* 11 (1954), p. 315; U. Martin, *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern*, Diss. Göttingen 1957; U. Martin, *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* XLIV (1959), p. 183–

*Daser's Masses*

According to King Kellog's early dissertation (1935) on the masses of Ludwig Daser, this composer left 22 settings, 21 of which are given by Kellog with their Munich source locations. According to Clytus Gottwald's repertory listings for the Stuttgart *Codices Musici*, the masses of Daser preserved in these Stuttgarts holdings were the missa *Praeter rerum seriem* (folio I 22/1) and the missa *Ave Maria* (folio I, 22/2).<sup>19</sup> The former is also held in the Bayerische Staatsbibliothek, the Murhard'sche Bibliothek, in Kassel and the Schneeberg (Saxony) Kirchenbibliothek. The latter work will also be found in most of these alternative locations.

The Missa *Praeter rerum seriem*, is seen as one of Daser's more important mass settings, and is based upon the Cantus Firmus and its counter subject in Matthias Le Maistre's similarly titled mass, this latter work is also based on the Cantus Firmus of Josquin's similarly titled motet. Daser's work is a *missa parodia*, in which the melodic materials employed as Cantus Firmus are never drawn upon in isolation but always with other materials.<sup>20</sup> The compositional technique of this work vacillates between Cantus Firmus adaptation and through-imitation. The Cantus firmus appears noteworthy together with its counter subject at commencement of all movements.

The Missa *Ave Maria* also belongs to the *parodia* genre, and is based upon the Cantus Firmus subject in Josquin's *Ave Maria* motet, a theme employed thereafter by Ludwig Senfl<sup>21</sup> in a motet, in which context it could offer a further model for Daser. Again, the fabric and textural organisation again favour alternation between Cantus Firmus techniques and throughgoing imitation.

This mass was nonetheless appropriately representative of Daser's particular creative interest in the *missa parodia* genre. His parody masses include a number based on motets and chansons of other composers, as was customary at the time. They include the *Praeter rerum seriem* (No. 6) after Le Maistre; *De virginibus* (No. 14) employing themes as well as compositional devices (notably in the *Gloria*) from the *De virginibus* mass by Isaac; *Fors seulement* (No. 18) after Willaert's chanson; *Mins liefkins braun augen* (No. 19) after Benedikt Ducis' chanson; *Un gay bergier* (No. 20) after Crecquillon; *Grace et vertu* (No. 21) after a chanson of anonymous authorship; and *Ave Maria* (No. 22) after Josquin's motet.

*Hoyoul's Masses*

Although the Württemberg court was strongly committed to the Protestant confession for the six final decades of the 16th century, it maintained its traditional liturgico-musical heritage in a continued cultivation of the Latin mass. This is emphasised in the two masses of Hoyoul, both parody compositions based on secular genres which had flourished in the middle decades of the 16th century. The two works to stimulate Hoyoul's masses were both settings of secular texts, the one a chanson, the other a madrigal, the respective composers being Clemens non Papa and Cipriano de Rore.<sup>22</sup>

225; Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Hamburg 1961.

<sup>19</sup> King Kellog, *Die Messen von Ludwig Daser (1525–1589)*, Diss. Munich 1935, p. 3 f.; Gottwald, *op. cit.*, p. 22.

<sup>20</sup> Kellog, *op. cit.*, p. 5.

<sup>21</sup> Kellog, *op. cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> Politoske, *Balduin Hoyoul* (Diss.), p. 58 f.

Clemens non Papa's chanson *Rossignol qui chantes au vert bois* was first published by Tilman Susato at Antwerp in 1549, and subsequently by Nicholas de Chemin (Paris 1549) and Gardano (Venice 1577). The anonymous text of the chanson establishes a pastoral mood, and also a sense of yearning for a lost friend. The music is through-composed for the first eight lines of text but with the ninth and final line repeating, in varied form, the melodic material of the fifth line. The melodic style is contrapuntal throughout the work, and with nearly every phrase of text, new melodic ideas generate fresh points in imitation, which emerges as an important element in the style. Taking Clemens non Papa's chanson as his point of departure, Hoyoul drew upon the opening materials from the chanson at the start of most mass movements. However, materials from various internal stations in the chanson are also used at different stations within the mass movements. Thus far, Hoyoul follows the example of Lasso.

Hoyoul's *Missa Anchor che col partire* survives in two manuscripts, one in the Stiftsbibliothek, Melk, another in the Proske Library in Regensburg. Neither of these manuscripts is dated. That in Regensburg differs from that in Melk, in that the Gloria and Credo are missing. Moreover, it is not clear as to whether they were ever in the manuscript. The Mass *Anchor che col partire* based on Cipriano de Rore's madrigal text as printed in Perissone Cambio's *Primo Libro di Madrigale* (1547). This evolved around the ideals of courtly love.

All Hoyoul's mass movements in this work are heavily dependent upon the thematicism and formal execution in de Rore's madrigal. As a rule melodic material is borrowed from only two voices at a time, with only one instance of borrowing from all four voices as a simultaneous unit. The formal arrangement of the Kyrie was Kyrie: A Phrygian cadencing in E, Christe: G Phrygian cadencing on E → A minor at close, Kyrie: A Phrygian cadencing on E. Texturally the Gloria is more syllabic in style than the Credo.

#### *Lechner's Masses*

Lechner's three masses in the *Liber Missarum* are for six and five voices, and published in 1584 in a volume which also contains ten introits for various major feast days in the liturgical year.<sup>23</sup> These three masses thus all predate the period of Lechner's incumbency at Stuttgart. The first of the masses is based on Lasso's six voiced motet *Domine Dominus noster* (1577); the second in five parts is fashioned after Marenzio's sacred madrigal *Non fu mai cervo* (1584); and the third mass is a parody after Cipriano de Rore's madrigal *Non e lasso martire* (1569).

In contrast to Lasso, who in his own parody mass on his motet *Domine Dominus noster* employed sections from the motet only in the Kopfmotive and Cadence, Lechner's parody encompassed the entire motet, fragmenting its materials into micromotives. These appear intermittently throughout the mass, but are adapted through reshaping techniques of the rhetorical situations. Of the 62 measures of Lasso motet, Lechner employed 46, and out of a total of 235 measures of Lechner's mass, there are only 100 which are not based on the original model. Konrad Ameln's edition of this work includes an analytical commentary, fashioned after investigations into the roles of rhetorical figures by Horst Leuchtmann and Heinrich Weber, which outlines the role of rhetorical figures in this mass, as well as in the two parody masses after Marenzio and Cipriano de Rore.

In respect to the Introits, it is contended by Walter Lipphardt that this series of ten works, which incidentally make no provision for the Marian and Corpus Christi festivities, may have been originally for the church of St. Lorenz at Nürnberg, rather than for the catholic Hohen-

<sup>23</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 8, *Liber Missarum* (1584).

zollern court at Hechingen. This is musically testified in the conservative *alternatim* adaptation of the chorale in adherence to the strict Protestant polyphony of the period.

#### *Development of the Parody Magnificat*

A singularly significant link between the Munich court chapel, Augsburg and Stuttgart was the cultivation in those centres of the Magnificat, and of the parody Magnificat in particular. Lasso spearheaded the composition of this genre in the final third of the 16th century, leaving (according to Boetticher) 101 settings, many of them of the *parodia* variety. This genre became extremely popular in south German centres: the Augsburg catalogue (ed. Clytus Gottwald) accounts for 12 parody Magnificats, and a larger number of settings in the eight *Toni*. Lechner, on the other hand, was represented by one Magnificat in each of the tones but no *parodia* settings. In the Stuttgart *Codices Musici*, a number of Folios including numbers 7, 14, 26, 29, 39 and 41 accord varying levels of density to Magnificat settings, with numbers 7 and 14 representing the production of Lasso, Daser and Hoyoul.

The seventh number, datet 7-3-1568 and copied by Chamerhuber, contains 16 Magnificat settings of Lasso, whereas the fourteenth number (commenced on 10-12-1574 and completed in 1577) is shown in the Gottwald catalogue to contain seven Magnificats each by Hoyoul and Lasso, and a further two by Daser. Hoyoul's music, as performed at the Stuttgart court, will be found in Folio 1, 14 numbers 8, 9, 10, 13, 14, 15, 17 and 20 in the *Codices Musici*. Of Hoyoul's total production of eight Magnificats, six were parodies on preexistent works by Lasso, and a seventh has been shown to derive from Clemens non Papa's motet *Timor et Tremor*. Having initially suggested that all of Hoyoul's Magnificats were based on Lasso, Boetticher has revised this number to four, to which Politoske added a further two, based on Lasso's motets *Confundatur superbi* and *Gustate et videte*. All the Magnificats were intended, as was customary, for *alternatim* performance. Hoyoul set only the even numbered verses, leaving the odd numbered verses to be sung in chant, or else performed as organ versets.

Only two of the eight Magnificats (the third and eighth) carry the tonal description in the title, although with a list accounting for 8 settings, it is tempting to infer that each of the eight represented one of the eight Magnificat tones. In four of the works, there occur transpositions to new levels. Moreover, it should not be forgotten that in 16th century polyphony, distinction between authentic and plagal modes was not always so equally clear cut. This is testified in such theoretical tracts as Pietro Aron's *Trattato, della natura e cognitione di tutti gli Tuoni di Canti figurate* (1525) or Heinrich Glarean's *Dodecachordon* (1547).

Hoyoul's Magnificats with their tonal designations, are:

- Magnificat *ad imitationem Susan un jour* (Tone 1)
- Magnificat *super Tribularer* (Tone 2)
- Magnificat *3 Toni super Quis est homo* (Tone 3)
- Magnificat *In me transierunt* (Tone 4)
- Magnificat *ad imitationem moduli Quis gloriaris* (Tone 5)
- Magnificat *Timor et tremor* (Tone 6)
- Magnificat *Confundatur superbi* (Tone 7)
- Magnificat *8 Toni super Gustate et videte* (Tone 8)

The first, second, and fourth to seventh of these settings emerge from classifications proposed by David Politoske.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Politoske, *Balduin Hoyoul* (Diss.), p. 98 ff.

With regard to the genre sources of the parody, only one of Hoyoul's eight Magnificats was based on a chanson (*Susan un jour*); the remainder are based on Latin motets. Moreover, the Magnificats share numerous characteristics of style which also disclose a diversity in the chosen models upon which they are based as well as in the manner of harnessing the material. Thus such a work as the Magnificat on *Quis est homo* has been shown to exemplify how Hoyoul's inclusion of material from a Latin motet of Lasso is transposed to a new tonal level.

It seems almost certain that Hoyoul would have become acquainted with Lasso's chanson *Susan un jour* while studying with the master at Munich. The text of this *chanson spirituelle* is based on the biblical tale of Susanna and the Elders (Daniel 13). Authorship of several musical settings before that of Lasso is uncertain: Lasso used the text for a five voiced chanson which appeared in 1560. Lasso's chanson is of 58 measures duration, and the music is mainly contrapuntal, although chordal texture also predominates at chosen points.

Hoyoul's Magnificat consists of six different sections of 24, 22, 19, 23, 21 and 21 measures' duration respectively, with all sections centring on G with one flat in the key signature, the transposed first mode being implicit. The ranges of Cantus and Tenor correspond to that of the first mode. All sections of the Magnificat except that commencing *esurientes* are based on the two opening motives of the chanson.

Lechner's Magnificats were published in 1578 in the volume *Sanctissimae Virginis Mariae Canticum secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus*. Thus they stem from Lechner's Nürnberg phase, and thus predate the Stuttgart years. The collection consists, in common with that of Hoyoul, of eight Magnificat settings, one in each of the Magnificat tones. The impact of the humanist *Figurenlehre* is already easily traceable in Magnificat *primi toni*.<sup>25</sup> Lipphardt's rhetorical analysis of the first Magnificat already identifies the extent of Lechner's response to applied rhetorical theory in the exercise and practice of composition.

#### *Daser's Remaining Latin Compositions*

Anton Schneiders' edition of Daser's 23 Latin motets comprises 14 that are in the Bayerische Staatsbibliothek, six from the Württembergische Landesbibliothek, and three further manuscripts in Danzig, Regensburg and Strasbourg publication *Thesaurus Motetarum* (1589).<sup>26</sup> To these can be added the 8-voiced fragment *Mulierem fortem si quis inveniet*, held also at Stuttgart.<sup>27</sup>

The Munich motets, all predating 1571, are works of a liturgical character. They include an acclamatory *Allelujah* and *Laudate Dominum*, a Marian Proper with Introit, Alleluia and Communion, two *Nunc Dimittis* settings, *Dispersit, dedit pauperibus*, a *Benedictus Dominus Deus* setting, and so on. Twelve of these are 4 voiced settings, two (*Hodie Deus* and *Salvum me fac Deus*) are for 5 and 6 voices respectively, and the *Benedictus* is for two 4-voiced choirs. By contrast, only one of the Stuttgart manuscripts is for 4 voices; *Memento horum* is for 5 voices; *Quem ad modum desiderat cervus* and *Et dixit mihi Dominus* are for 6 voices; *Fracta diuturnis* is for 7 voices; *Fratres sobrii et estote* is for 2 four-voiced choirs; finally, *Ecce quam bonum* is for 2 six-voiced choirs.

<sup>25</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 4, *Sanctissimae Virginis Mariae Canticum*, Kassel 1960, p. XII.

<sup>26</sup> Anton Schneiders (Hrsg.), *Ludwig Daser: Motetten* (= EDM 47), p. V, p. 95 f.

<sup>27</sup> Anton Schneiders (Hrsg.), *Ludwig Daser: Motetten* (= EDM 47), p. 101.

Whereas twelve of the Munich motets were workings of chant-derived *Cantus Firmi*, the Stuttgart works make no use of *Cantus Firmi* at all. Instead they seek to shape their materials from freely-created motivic units, emphasising equality of parts, and more homophonic textures with greater emphasis placed on the bass line. Transition towards a functional harmony is increasingly stressed, with chordal progressions handled sequentially for modulatory purposes. Daser's *cori spezzati* pieces such as *Fratres sobrii et estote* and *Ecce quam bonum*, with their preference for short-winded motives, repeated notes, and repeated timbral groupings as a modulatory device, represented a substantial contribution to local polychoralism at a time when Venetian techniques were attaining trans-Alpine dissemination. Clytus Gottwald's catalogue of the *Codices Musici* accounts for thirty German language motet settings by Daser.

#### *Hoyoul's German Chorale Motets*

Hoyoul's total production of motets subsumes two categories, the Latin motets and the German (essentially chorale) motets. According to Politoske the most typical Hoyoul motet was a composition for from five to eight voices, possibly divided into two parts, based on a biblical text, and usually initiated through imitation among the voices, and with periodical choral sections. This was borne out in some analytical commentary on the Latin motets *Cantate Domino*, *Misere mei Deus*, *Sol oriens* and *Si confitearis*. Hoyoul's motet *Cantate Domino* reveals a remarkable resemblance to the commencement of Lasso's motet on the same text. Lasso's motet was published in 1565, in that period in which Hoyoul was his student. The opening motive of Hoyoul's motet is an inversion of Lasso's opening motive. Yet another motet by Hoyoul *Veni Domine* appears to derive material from Lasso's treatment of the same part, which was published in 1570. Lasso presents two motives near commencement, a diatonically ascending figure in the alto, and another in longer durations set out in the tenor part, – both of which can be found at the commencement of Hoyoul's of the text. The six part *Iam surrexit Dominus* (2 sopranos, 2 altos, 2 tenors) provides no bass part, and employs the familiar statement on Christ's resurrection to the women.

In Hoyoul's motets for eight, nine and ten voices, the additive process is executed on a grander scale. In the five works for eight voices (*Fratres sobrii* and *Ecce quam bonum*), the tauter, denser texture is the outcome of combining two relatively independent groups of voices. Frequent alternation between the groupings generates the sort of antiphony not unexpected in larger ensembles. There is *alternatim* between the two four voiced groups in delivery of motivic substance in *Si confitearis*, such as also contrast with *alternatim* in presenting such long phrases as *Sit vena in tua benedicta*.

The Stuttgart *Codices Musici* Folio 1 17 comprises 19 chorale motets by Hoyoul (16 of which are reproduced in Politoske's edition). To date these motets are an UNICA collection, not duplicated elsewhere. The scribe for the manuscript was Johannes Chamerhüber, the volume being assembled about 1580. All the motets, with the exception of *Uns ist geborn ein Kindelein*, are for 5 voices. As a rule their texts are given a poetic structure (an obvious rhyme scheme), thereby making the chorale more memorable. The length of the works is very variable, ranging from 32 to 90 measures, but their length and general scope is more modest than in Hoyoul's Latin motets: indeed, only one of Hoyoul's chorale motets is actually bipartite.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Politoske, *Balduin Hoyoul* (Diss.), p. 160 f.

As regards the relationship of content and form, the overall shape of the work is determined by the chorale itself. Consistent with most formal norms of the day, thirteen of Hoyoul's chorales employ Bar form. As an example of this, Politoske notes how in the choral *Erzürm dich nicht O frommer Christ*, the first two lines of text were sung to the same melodic materials, the later lines of text to new melodic materials. Segments of the chorale also appear in other voices, often in imitation, whether at original pitch or in transposition. (An interesting deviation from the scheme followed in twelve of the chorale motets is that in *Vater unser*, where the same melody is sounded three times and assigned mainly to the Cantus in lieu of the second Tenor.)

In general, the metric structure of the chorale motets is simpler than in the Latin motets: the transcribed minim is the basic unit, with simple subdivisions of it appearing in most voices. Borrowed chorale melodies are set out in such durations as semibreves and minims, or a combination of these.

Dating from his Stuttgart incumbency are Hoyoul's *Sacrae Cantiones* (published in Nürnberg 1587). In five to ten parts, they also demonstrate Hoyoul's skill handling larger ensembles and *cori spezzati* devices.

#### *Lechner's Late Settings of German Texts*

If Lechner's Latin masses, Magnificats and motets constitute an affirmation of his adherence to the Lasso tradition, and *Harmonie miscellae cantionum sacrarum* (1583) identify his response to the Italian masters<sup>29</sup> and the *prima pratica* (all of these works predating his Stuttgart incumbency), then it is his religious song settings of 1577 and 1582 and above all his *Neue geistliche und weltliche Lieder* (1589) that vastly overshadow all his other achievements in Lied and motet settings of German texts in those three decades.<sup>30</sup> This phase of operation culminated in the *Neue geistliche und weltliche Lieder* of 1606, the original manuscript of which was preserved through the initiatives of Moritz von Hessen. The final volumes of the Lechner edition are focussed upon these works as well as the Passion and the surviving ceremonial, representational and nuptial musics, among which is the setting of Martin Crusius' *Eadem Epitaphia* (1593).

Lechner's reorganisation of the Hofkapelle, which in 1602 comprised 19 singers and 22 instrumentalists (inclusive of 8 Hoftrumpeter), supported by a set of ducal ordinances, now attracted widespread acclaim and recognition.<sup>31</sup> The same period had also witnessed a substantial broadening and secularisation of its repertory. Lechner, who, already in his earlier settings of German texts in Nürnberg, through collaboration with poets such as Schede and Düllner, had shown unusual sensibility and finesse in the choice and rendition of literary texts, could now respond to the new stimulation provided by the poet-rhetoricians of Stuttgart and Tübingen, among them also the young Weckherlin. The settings of 1606 are in two groups; *Das Hohelied Solomons* and *Deutsche Sprüche von Leben und Tod*. The former group are vivid and emotive German madrigals, highly original and prompted by erstwhile Marenzian models, but it is the settings of the rhymed proverbs of life and death that are the apogée of Lechner's production. Their abbreviated, concentrated style and format permitted Lechner to

<sup>29</sup> The second, third and fifth volumes of the *Leonhard Lechner Werke* represent the *Lieder, nach art der welschen Villanelen* (vol. 2), the *Neue teutsche Lieder* of 1577 (vol. 3) and the adaptations after Jacob Regnart (vol. 5).

<sup>30</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 13, *Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Gesang sampt zweyen Lateinischen*, Kassel 1973.

<sup>31</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 11, *Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Gesang mit fünf und vier stimmen*, Kassel 1980, p. IX.

make optimal use of rhetorical figures and expressive devices. The extent to which a greater emphasis upon rhetorical figures and sonic symbols is intensified and enriched in these late works has been exemplified in Weber's comparative analyses of the *Hohelied* motets of 1575 with the *Das Hohelied Solomonis* (1600).

*The Passion Settings by Daser and Lechner*

The other genre to attract an increased focus from among the Lasso circle at Stuttgart was that of the Passion, in particular that represented by the two settings of the Passion according to St John of Daser and Lechner. Daser's Passion was a setting of a Latin text, while that of Lechner was of a German text. Although published in Munich by Adam Berg in 1578, it is clear from Daser's dedication that the composition was inscribed to Ludwig III, Duke of Württemberg.<sup>32</sup> On the second page of the dedication, Daser also pays a tribute of gratitude to Wilhelm of Bavaria (successor of Duke Albrecht V), whose generosity appears to have underwritten the expenses of producing the lavishly created manuscript.

While still acknowledging the artistic indebtedness and commitment to the example of Lasso, both Daser, and after him, Lechner were prompted into other directions of Passion composition from those represented in the creation of Lasso's four Passions at Munich (1575–1582), the earliest written three years after Daser had taken up his appointment at Stuttgart. Lasso's Passions follow the responsorial tradition favoured by northern Italian composers in the 16th century, with the texts of the *turbae* and various individuals being treated polyphonically (the former for 5 part chorus, the latter as duos and trios), while the texts of Christ and the evangelist narrator were to be chanted. In Lasso's St Matthew and St John Passions, the *turbae* were shaped as chordal polyphony.

The Passion of Daser, however, also a setting of the Latin text, appears on the other hand to have viewed the St Matthew Passion ascribed to Antoine de Longueval as its model. For example, the framing texts for Longueval's and Daser's Passions appear to be identical, even if an anonymous author (according to Daser's own preface), appears to have furnished his text. On the other hand, the musical shaping of Daser's *conclusio* was clearly fashioned after that of Longueval. (For a long time it was conjectural as to how Daser first came into contact with Longueval's Passion, even though this work was well disseminated in both Protestant and Catholic regions in the 16th century.) The inclusion of the *Seven Last Words* was also characteristic of many through-composed Passions and, as such, illuminates not only the link between Daser and Longueval, but also to the Passion of Balthasar Resinarius (1543).

It has been convincingly maintained by Walter Blankenburg (testified through a *Ratsverlässe* in Nürnberg dated 29 and 31 January 1578), that Daser was able to acquire through Adam Berg copies of the Longueval Passion. This work was in any case known in Nürnberg, where Leonhard Lechner was also in residence from 1575 to 1583. There is thus every reason to assume also that Lechner would therefore have been aware of Daser's Passion before settling in Stuttgart in 1586. It would also have been in either Munich or Nürnberg, as opposed to Stuttgart, that Lechner could have familiarised himself with the Latin chant which, according to the subtitle of his own St John Passion, he employed in the setting of 1593.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ludwig Daser, *Passionis Domini Jesu Christi Historia, in usum Ecclesiae, quator vocibus composita. Authore Ludovico Daser, illustrissimi Ducis Wirtembergensis Chori Musici Magistro, Monachij excudebat Adamus Berg Anno MDLXXVIII.*

<sup>33</sup> Walter Lipphardt (ed.), *Leonhard Lechner Werke*, Bd. 12, *Historia der Passion und Leidens unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi*, Kassel 1960.

A second reason for supposing Lechner's Passion to be dependent on a number of other models arises from a series of observations which are of immediacy in the relationship between the two Passions of Lechner and Daser.<sup>34</sup>

- (i) Lechner's Passion was the sole German Passion to have the same framing text as Longueval and Daser. The only difference is the „O Jesu“ in lieu of the „Amen“.
- (ii) Lechner's narrative of the Passion is more detailed than Daser's.
- (iii) The five part structure of each of the two works corresponds exactly using the same texts from John 18:1, 18:25, 19:1 and Luke 23:34 for the first of the Seven Last Words.
- (iv) The use of the same Passion tone, suggesting the influence of Lasso.
- (v) The common utilisation of the conservatively constructive elements of Longueval, from which other through-composed Passions had already emancipated themselves.
- (vi) The retention in each case of a four part texture in contrast to the five and six voiced textures of Machold (1593), Joachim à Burck (1597) or Johannes Herold (1594).
- (vii) The most concrete relationship in the Passions of Daser and Lechner is the repeated interruption of the imperfect metre through short perfect metre stretches. These changes occur in the exactly corresponding textual locations.<sup>35</sup>

Irmlind Capelle has underlined the special location of Lechner's through-composed Passion within the historical evolution of that genre, analysing the influence of reciting tones in its structure in comparison with those of Longueval, Resinarius and Daser. The analysis focussed upon such issues as distribution of the passion tone among voices, melodic variants and free parts as well as its accomodation into polyphony of from two to four parts. The passion tone is shown to permeate all voices in those settings, and despite the independence of the accompaniment voices in the Passions of Daser and Lechner, a clear connection to polyphonic declamation is preserved thereby distinguishing these works from the freely composed motet passions.<sup>36</sup>

The relationship that evolved in the years 1572–1606 between Lasso's immediate circle at Munich and the Württemberg court chapel at Stuttgart was thus as interesting as it was from within itself creative. Whereas, on the one hand, study of the *Codices Musici* bespeak a constant and persistent cultivation of Lasso's masses, motets and Magnificats within that repertory, there was the additional presence of a sequence of three Hofkapellmeister, and maintenance of contact through correspondence. Moreover, 30 year later, Lechner's letter of Samuel Mageirus could testify to the normative seminality of the older Munich master. Yet each of these three composers, also adherents of the new confession, were obliged to adapt readily to the newly established theological and hymnographic patterns of the Protestant dynastic chapel. Lechner also focussed his main creative energies there towards a German language polyphony, sacred as well as secular, and tempered by an increasing literary sophistication. These innovations extended into his Passion and representational music. In evolving his own approach to the Passion, fashioned after Longueval rather than Lasso, Daser provided a decisive stimulus for Lechner. Thus these composers from Lasso's Munich circle, in their transplantation to Stuttgart, while securing the reception and impact of their master, brought with them technical norms and professionalism that could embrace the novelty of alien challenges, extracting from them and from their own mutual example, the sources of their own innova-

<sup>34</sup> Walter Blankenburg, *Zu den Johannes-Passionen von Ludwig Daser (1578) Leonhard Lechner (1593)*, in: *Mens-musici: im Gedenken an Walter Vetter*, Leipzig 1969, p. 63 f.

<sup>35</sup> Blankenburg, *ibid.*, p. 64 f.

<sup>36</sup> Irmlind Capelle, *Zur Verwendung des Passionstons in den durchkomponierten Passionen des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der Johannes-Passion Leonhard Lechners*, in: *Festschrift für Arno Forchert*, Kassel 1986, S. 61–76.

tion. This was the fulcrum and threshold of the changes that were to take place in the early decades of the seventeenth century, with the appearance of English and further Italian musicians in Stuttgart, the emergence of newly literary genres and points of departure in the music for the Württemberg court.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> O. zur Nedden, *Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg*, in: *ZfMw* 13 (1930/31); Werner Braun, *Britannia Abundans: Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977, p. 13–26, 125 f., 129 f.

Late in 1995, the second volume of the newly established *Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg* produced an essay by Dagmar Golly-Becker: *Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungen zwischen der Stuttgarter und Münchener Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (pp. 109–118), which offers new facts in the entrepreneurial sphere of Stuttgart musical life, in particular several new documents, data on the activities of instrumentalists and music instrument manufacturing that valuably consolidate the materials of the foregoing conference paper.

## CONTRAPUNCTUS-SIMPLEX-KOMPOSITIONEN VON ORLANDO DI LASSO UND JACOBUS GALLUS

von Stefan Pontz

Schon das Anhören einer der berühmtesten Motetten von Jacobus Gallus: *Ecce, quomodo moritur iustus* (*Opus musicum (OM)* II, 13) (vgl. Notenanhang 1 im Anschluß an das Referat) macht klar, daß es bei Orlando di Lasso nichts Vergleichbares gibt. Ich meine dies natürlich nicht als absolutes qualitatives Urteil, sondern als Feststellung im Hinblick auf die Gestaltung eines Motettensatzes. Unter den vierstimmigen Motetten Lassos gibt es keine, die in gleich schlichtem homorhythmischen – ja, hier scheint sogar das Wort homophon angebracht – Satz gestaltet ist. Während bei Gallus diese Satztechnik im Motettenschaffen einen breiten Raum einnimmt, muß man bei Lasso schon etwas suchen, um dann unter höherstimmigen Motetten (zu 6 oder 8 Stimmen) Kompositionen zu finden, die die Bezeichnung „contrapunctus simplex“ verdienen. Wohl gibt es unter den Villanellen Lassos oder anderen ähnlich leichtgewichtigen Gattungen Sätze, die ein ähnliches Bild zeigen wie Gallus' *Ecce, quomodo moritur*, doch scheint es mir nicht zulässig, derart Disparates miteinander zu vergleichen. Bleiben wir also im Bereich der Motette.

Versucht man die Kriterien der zeitgenössischen Moduslehre, wie sie Bernhard Meier in seinem grundlegenden Werk über die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Utrecht 1974) dargestellt hat, auf ein Stück wie dieses anzuwenden, muß man sogleich auf einige dieser Kriterien verzichten. Die Festlegung des Tenors als modal führender Stimme erscheint ebenso hinfällig wie die Untersuchung von Ambitus und Melodiebildung der einzelnen Stimmen mit Ausnahme des Cantus. In der hier fast durchgehend verwendeten engen Lage der Akkorde ist nämlich der Ambitus von Tenor und Altus satztechnisch festgelegt: Der Altus bewegt sich stets eine Terz oder Quart unter dem Cantus, sein Ambitus entspricht in etwa dem theoretisch festgelegten Verhältnis: plagal bei authentischem Cantus und umgekehrt. Der Tenor jedoch bewegt sich eine Quinte bis Sexte unter dem Cantus; rechnet man bei der Ambitusbestimmung die Oktavversetzung mit ein, ergibt sich ein Überschreiten des Cantus-Ambitus bis zu einer Terz, was bei isolierter Betrachtung des Ambitus zur Konstatierung des jeweiligen Geschwistermodus führen könnte. Konkret gesprochen: In einer Motette wie *Ecce, quomodo moritur* bewegt sich der Cantus im authentischen, lydischen Ambitus von  $f'$  bis  $f''$ , der Tenor dann von  $a$  bis  $a''$ , was aufgrund der Begrenzung durch die plagale Repercussa eher als plagaler denn authentischer Ambitus erscheint. Der Cantus übernimmt daher jetzt die Rolle der modalen Hauptstimme, alle anderen Stimmen ordnen sich ihm unter.

Betrachten wir also die Gestaltung des Cantus in *Ecce, quomodo moritur iustus*. Der Gesamtambitus reicht von  $e'$  bis  $f''$ , ist demnach authentisch. Wie wenig aussagekräftig allerdings solche generalisierenden Feststellungen sind, zeigt sich besonders an diesem Beispiel. Denn zu Beginn und über weite Teile der Pars I dieser Motette bewegt sich der Cantus im Tonraum um  $a'$  mit unterer Grenze  $e'$  und oberer Grenze  $c''$ . Die hier stattfindende Umspielung des  $a$ , also der Repercussa des Hypolydischen, deutet viel mehr auf den plagalen Modus. Erst in der letzten Zeile zum Text „et erit in pace memoria eius“ findet der Aufschwung zum  $f''$  statt, durch die Wiederholung allerdings bekräftigt. Die Pars II bestätigt dann in der Gestaltung des Cantus die vorhin getroffene Modusbestimmung des Lydischen, des authentischen  $F$ -Modus.

Man sieht daran, daß nicht die Bestimmung des Modus schlechthin das Wesentliche ausmacht, bzw. die Wahl und Darstellung des Modus von seiten des Komponisten, sondern das Arbeiten mit dem Beziehungsgeflecht der verschiedenen Modi.

Diese Motette gehört mit ihrem Text in die Passionszeit. Zu Beginn wird der Tod des Gerechten, der Tod Jesu, beklagt; diesen Inhalt greift Gallus auf und setzt ihn in der Gestaltung des Cantus um: melodisch in den klagenden Halbtonwendungen *b-a*, *g-fis* sowie den generell fallenden Linien, modal in Anspielung auf den hypolydischen Modus, dem allgemein eher klagender Charakter zugeschrieben wird. Nicht umsonst zeigt der hypolydische Modus ja auch Ähnlichkeiten mit dem Lamentationston. Erst gegen Schluß der Pars I bzw. in Pars II, wenn auf den Eintritt des „Gerechten“ ins Paradies angespielt wird, bringt Gallus den melodischen Aufschwung und den eigentlich zugrunde liegenden authentischen, lydischen Modus.

In dieser beinahe liedhaft gestalteten Motette diene der Cantus mit seiner melodischen Gestaltung und seinem Ambitus als Grundlage der Modusbestimmung. Hier mag das zulässig sein, da der Cantus als die führende Stimme schlechthin erscheint. Wie verhält es sich jedoch bei anders gestaltetem contrapunctus-simplex-Satz? Welche Kriterien sind zu berücksichtigen, wenn keine Stimme eindeutig führt, die Klanglichkeit des simplex-Satzes nicht von einer, auf melodische Gestaltung hin zu untersuchenden Stimme geprägt ist?

Die Moduslehre, wie sie bei Meier zu finden ist, bietet neben den jeweils auf eine Einzelstimm bezogenen Kriterien der Melodiebildung und des Ambitus die Imitationsfolge und den Kadenzplan als Bestimmungsmöglichkeiten innerhalb der Mehrstimmigkeit an. Ersteres fällt auf unserem Untersuchungsgebiet von vornherein aus, es verbleiben also weiterhin die Einzelstimm-Kriterien und der Kadenzplan.

Darauf muß man sich zunächst verlassen, untersucht man die Modalität in Lassos contrapunctus-simplex-Kompositionen. Sein simplex-Satz ist in sich bewegter als der von Gallus in *Ecce* gezeigte. Lasso schreibt in der Regel in gemischter Lage; durch häufigere Verwendung von Sextakkorden und durch immer wieder auftretende Ausbrüche einer Stimme aus dem gleichmäßigen Ablauf der Klangfolge sind die einzelnen Stimmen nicht so fest eingebunden in das Gesamtgeschehen.

Beispiel 1  
Lasso, *Ad Dominum*  
(nach Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. XVII, S. 49)

The musical score for 'Ad Dominum' by Lasso is presented in a contrapunctus-simplex style. It consists of six vocal parts: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The time signature is 15/8. The lyrics are: 'Ad Do - - - mi - num, cum tri - bu - la - rer'. The Cantus I part has a melodic line that is generally descending, while the other parts provide harmonic support and counterpoint. The Bassus part is the lowest line, and the Cantus I is the highest. The score shows a complex interplay of voices, with some parts having longer notes and others moving more frequently.

5

clá - ma - vi, et ex - au - di - vit me.  
 cla - ma - vi, et ex - au - di - vit me.  
 cla - ma - - vi, et ex - au - di - vit me. Do  
 et ex - au - di - vit me.  
 cla - ma - vi, et ex - au - di - vit me.  
 et ex - au - di - vit me.

9

Do - - - mi - ne li - be - ra a - ni - mam  
 Do - mi - ne, Do - mi - ne li - be - ra a - ni -  
 - - mi - ne, Do - mi - ne li - be - ra a - ni - mam  
 Do - mi - ne  
 Do - mi - ne  
 Do - - - mi - ne

## Beispiel 2

Lasso, *In hora ultima*: vgl. „peribunt omnia“ Cantus II  
(nach Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. XV, S. 151)

Musical score for Cantus I to Bassus, measures 1-4. The score is in G-clef (treble clef) and C-clef (bass clef) for the respective parts. The lyrics are: In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma, ul - ti - ma, ul - ti - ma.

Cantus I  
In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma,

Cantus II  
In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma,

Altus  
In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma;

Tenor I  
In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma,

Tenor II  
In ho - ra ul - ti - ma,

Bassus  
In ho - ra ul - ti - ma,

Musical score for Cantus I to Bassus, measures 5-8. The score is in G-clef (treble clef) and C-clef (bass clef) for the respective parts. The lyrics are: in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma.

5  
in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma,

in

10

ra, in ho - - ra ul - - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,  
 ho - ra ul - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,  
 ho - - ra ul - - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,  
 - - ra ul - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,  
 ho - ra ul - ti - ma, ul - - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,  
 ho - ra ul - - ti - ma pe - ri - bunt o - mni - a,

14

pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba,  
 pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba,  
 pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba,  
 pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba,  
 pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba,  
 pe - ri - bunt o - mni - a: tu - - ba, tu - - ba,

Die Einzelstimme Lassos erscheint daher für die Modusbestimmung noch weit aussagekräftiger als bei Gallus. Überhaupt lassen sich derartige Kompositionen von Gallus fast vollständig auf die Notation von Oberstimme und Baß beschränken, ohne daß ein aufwendiger Apparat von Generalbaßziffern notwendig würde. Bei Lasso ist das nicht möglich.

Eine der Motetten bei der man es dennoch mit etwas Aussicht auf Erfolg versuchen könnte, ist die Motette *Domine Dominus noster* (Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. XVII, Nr. 624 (430), Notenanhang 2 im Anschluß an das Referat), die in ihrem strengen Satz Note-gegen-Note satztechnisch auffällig bei Lasso ist. Doch zeigt diese Motette auch einige typische Erscheinungen des simplex-Satzes bei Lasso; zunächst wollen wir jedoch nach den Kriterien Meiers den Modus bestimmen:

Finalis der Motette ist G mit der Generalvorzeichnung *b*. Das heißt, es handelt sich um einen transponierten dorischen Modus. Der Cantus 1 bewegt sich im Tonraum *g'* bis *f''*, also

im authentischen Ambitus; ebenso der Tenor 1 mit dem Tonraum  $g$  bis  $g'$ . Dieser weitet den Ambitus allerdings auch nach oben und unten aus ( $a'$  und  $f$ ) (Cantus 2 und Tenor 2 bleiben aufgrund ihrer Kennzeichnung als quinta bzw. sexta vox unberücksichtigt; sie haben überdies abweichende Schlüssel). Während der Altus sich an die Theorie hält und sich im plagalen Ambitus bewegt (Tonraum im wesentlichen von  $c'$  bis  $b'$ ), verbleibt der Bassus nicht im gewohnten Bild: Er füllt den Tonraum vom  $F$  bis  $a$  aus, was eher dem authentischen Ambitus entspricht. Es ist jedoch nicht allzu selten, daß der Baß einen etwas größeren Tonraum durchschreitet, der nicht eindeutig einem Modus zugeordnet werden kann; von ausschlaggebender Bedeutung für die Moduszuweisung ist ohnehin das Stimmpaar Cantus-Tenor, der Bassus mit seinem Ambitus also zweitrangig. Aufgrund von Finalis und Ambitus von Cantus und Tenor ergibt sich daher der transponierte authentische dorische Modus.

Die Melodiebildung zu Beginn unterstützt diese Feststellung mit der Umschreibung des  $d''$  im Cantus, der Repercussa des Modus. Bei „elevata est . . .“ (Breveinheit [BE] 7) bringt der Cantus sogar eine ausdrücklich dorische Wendung.

Der Kadenzplan bestätigt die Modusbestimmung: Satztechnisch voll ausgeprägte Kadenz, wenn auch nicht unbedingt vollstimmige Kadenz, erfolgen nach  $G$  (BE 5/6),  $D$  (BE 15/16) und  $B$  (BE 20). Die dritte Stufe  $B$  ist rein zahlenmäßig nicht sehr bedeutend, auf den Stufen  $G$  und  $D$  erfolgen mehrere, darunter auch die ersten Kadenz. Somit wird nur auf den Hauptkadenztönen des Modus kadenziert, noch dazu mit Bevorzugung der authentischen Repercussa neben der Finalis, was ein eindeutiges Bild des Modus ergibt.

Für Lasso typische Erscheinungen im simplex-Satz sind 1. das Herausstechen einzelner Stimmen wie z.B. des Cantus 2 gleich zu Beginn bei „Dominus“, 2. der Wechsel von enger und weiter Lage („elevata est“) auf engem Raum, hier wie bei „quoniam“ noch dazu verbunden mit einem Sextakkord, und 3. Stimmkreuzungen, die ebenfalls dem schlichten simplex-Satz ein kompliziertes Gepräge geben: „Volucres coeli et pisces maris“. An solchen Stellen ist es oft unmöglich, den Stimmen feste Funktionen im Satz zuzuweisen, anders als bei Gallus (s.o.).

Das hervorstechende Merkmal dieses Satzes allerdings sind die Quintschritte zu Beginn des Stückes. Quintverbindungen sind überhaupt eine sehr beliebte Klangfortschreitung bei Lasso; nicht immer in solch drastischer Häufung, aber deutlich genug. Dabei pendelt er oft hin und her oder setzt so viele Quintschritte hintereinander, daß manchmal der Eindruck der Zufälligkeit oder Ziellosigkeit entsteht. Jedenfalls eignet solchen Klangfolgen keine strukturierende, gliedernde geschweige denn modusdarstellende Kraft. Überhaupt erfolgt die Gliederung in kleinste Abschnitte bei Lasso mehr satztechnisch-klanglich als harmonisch-klanglich. Man betrachte das Stück: Jeder neue kleine Textabschnitt bekommt ein neues Gesicht durch Stimmenzahl, Lage und Auswahl der Stimmen. Dabei ergeben sich oft klanglich reizvolle Bilder wie bei „elevata est“ oder dem Bicinium „Quoniam videbo coelos tuos“. Diese bildhaften Klangwirkungen durch die Satztechnik sind ein Kennzeichen und die Stärke Lassos. Mit dem Modus haben die Klangfolgen allerdings nicht mehr direkt etwas zu tun. Nur wenn positive Begriffe wie „laudem“ (BE 15/16) oder „fundasti“ (BE 26/27) mit dem Modus entsprechenden Kadenz versehen werden und negative Begriffe wie „ultorem“ (BE 20) mit ferner liegenden ( $B$ ), kann man einen Modusbezug feststellen.

Lassos modale Gestaltung im contrapunctus-simplex-Satz läßt sich so zusammenfassen: Dank der Beweglichkeit der Stimmen und der Stimmkombinationen sind diese nach Ambitus und Melodiebildung noch von gewisser Bedeutung bei der Modusbestimmung. Das mehrstimmig-klangliche Element des Kadenzplanes ist nach der Moduslehre gestaltet und gibt exakt das Bild des Modus wieder. Die Klangfolge im einzelnen ist bildhaft-affektdarstellend und als solche u.U. auf den Modus bezogen, nicht jedoch strukturell modal ausgerichtet.

Betrachten wir noch die klangliche Gestaltung eines Modus bei Jacobus Gallus. In der Motette *Ecce sacerdos magnus* (OM IV, 25; Notenanhang 3 im Anschluß an das Referat) fehlen wie oft bei Gallus derartige klangliche Bilder. Seine Komposition ist anders ausgerichtet.

Bei der Modusbestimmung sind zunächst die gleichen Kriterien wie bei Lassos Motette zu beachten. Finalis dieser Motette ist G, es liegt keine Vorzeichnung vor, daher handelt es sich um den 7. oder 8. Modus. Im engen contrapunctus-simplex-Satz dieser doppelchörigen Motette ist wiederum nur der Ambitus der Cantus ausschlaggebend für die Bestimmung des Modus. Beide Cantus bewegen sich vorwiegend im Raum *fis'* bis *d''*; der Cantus 2 unterschreitet diesen gelegentlich zum *e'*, der Cantus 1 weitet ihn in achtstimmigen Partien zum *e''* aus. Damit handelt es sich um einen eher plagalen Tonraum. Durch die Melodiebildung im Exordium wird diese Deutung gestützt: Der Cantus hebt von der Finalis ab und erreicht mit *c''* die Repercussa des hypomixolydischen Modus.

Nach der Häufigkeit der Kadenzstufen bekräftigt der Kadenzplan nicht so eindeutig die Modusbestimmung wie in dem Beispiel von Lasso, jedoch erfolgt die erste Kadenz auf die Repercussa des Modus. Damit ist auch durch die Kadenzierung die Moduswahl bestätigt.

Aufgrund des für Gallus typischen strengen simplex-Satzes in enger Lage ist somit die Melodiebildung des Cantus wie die Klanglichkeit entscheidend für die Aussagekraft und Modusdarstellung des Stückes. Der Cantus bringt mit seiner eröffnenden Wendung den Modus klar zum Ausdruck; dies ist mit seine wichtigste Funktion. Ansosten bewegt er sich in dem beschriebenen Tonraum, ohne ausdrücklichen Gestaltungswillen erkennen zu lassen. Somit verbleibt die Klanglichkeit als wichtigstes Mittel der Modusdarstellung.

Im Unterschied zu Lasso vertraut Gallus ganz auf die Kraft harmonischer Folgen. Der Einsatz satztechnisch-klanglicher Mittel ist hier sehr beschränkt. Die Doppelchörigkeit bewirkt nur ein Wiederholen des Gesagten oder ein abwechselndes Rezitieren, keinen eigentlichen (dramatischen) Dialog. Auch die Gliederung erfolgt nicht durch satztechnische Wechsel, sondern durch Kadenzierung. (Etwas angedeutet sind satztechnisch-klangliche Mittel im Sprung des Cantus 1 bei „diebus suis - placuit“ [BE 7], bzw. im Oktavsprung des Bassus 2 an der entsprechenden Stelle [BE 11].)

Als erstes fallen an der Klangfolge die zahlreichen Kadenzen auf; jeder Satz, u.U. auch Teilsatz, wird mit einer Kadenz abgeschlossen. Wie erwähnt erfolgt die erste Kadenz nach C, also zur Repercussa des Modus; der zweite Chor kehrt von dort nach G zurück, somit ist im ersten Teilsatz „*Ecce sacerdos magnus*“ der Modus umrissen. Der folgende Relativsatz wird mit gleichem Klang angeschlossen: Das ist nicht nur eine Folge des überlappenden Einsatzes, vielmehr läßt sich bei Gallus generell feststellen, daß fast alle Satzverbindenden Wörter mit gleichem Klang anschließen. In sich ist der Relativsatz zweigeteilt durch eine Kadenz nach D (BE 6/7). Diese trennt die weniger wichtige Zeitangabe („in diebus suis“) von Prädikat und Objekt („placuit Deo“). Insgesamt wird der Satz abgeschlossen durch eine breit ausgeführte Kadenz nach der Repercussa C, womit diesem Abschluß größeres Gewicht gegeben wird als der Binnenkadenz bei „suis“. Die Wiederholung dieses Satzes im zweiten Chor ist im Prinzip gleich gebaut. Sie setzt allerdings auf C an (Satzverbindung durch Relativpronomen), also eine Quinte tiefer; durch den Fortfall des Klangwechsels nach der Binnenkadenz schließt auch dieser Abschnitt mit D auf einer Hauptstufe des Modus. Die Kadenz nach D ist allerdings nur die drittwichtigste in dem gewählten Modus, weswegen sie auch nicht den ganzen Satz abschließt. Es folgt nämlich noch die Fortsetzung mit dem zweiten Teil des Satzes „et inventus est iustus“, die dann bezeichnenderweise auf G schließt. Bereits in diesem kurzen Abschnitt zeigt sich, daß Gallus sehr bewußt mit den Kadenzstufen umgeht und deren Wichtigkeit mit grammatikalischen Strukturen in Einklang bringt.

Er benutzt jedoch auch Klangfolgen zur inhaltlichen Deutung: Die Klangfolge *F-G-D-G* der Kadenz von „*inventus est iustus*“ greift er nämlich gleich rückläufig auf beim folgenden „*Non est inventus*“. Auch der damit beginnende Satz wird mehrfach gegliedert durch Kadenzen; aber erst zum Satzende erfolgt wiederum eine Kadenzierung nach der Hauptstufe (Finalis) *G*.

Die Kadenzen legen dabei im groben die Klangbereiche fest entsprechend der grammatikalischen Struktur. Im Inneren der Sätze folgen die Klänge so aufeinander, daß jedem Satzteil oder Wort ein kleiner eigener Klangbereich zugeordnet wird, die einander kontrastieren, die Satzteile von einander abheben und doch durch die Kadenz zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefaßt werden. („*Non est inventus similis illi*“ Klangbereiche *F* und *D*, „*qui conservaret (G-C) legem (A-F) excelsi (G-D)*“). Auch die Anspielung der Hauptstufen innerhalb der Unterklangbereiche fördert den Zusammenhalt (z.B. „*sacerdos*“: *e-g-a*, „*Placuit*“: *f-c*, „*Deo*“: *g-c*).

Zusammenfassend läßt sich festhalten:

Lassos *contrapunctus-simplex*-Satz ist in seiner Klanglichkeit bildhaft-affektdarstellend und benutzt darin auch modale Aspekte. Die Einzelstimme ist durch das äußerst bewegliche Satzbild noch von relativ großer Aussagekraft für den Modus.

Entsprechend der Grammatik des Textes ordnet Gallus seinen *contrapunctus-simplex*-Satz klanglich-strukturell gemäß der modalen Bedeutung der Stufen. Bildhaftigkeit und Affektdarstellung treten dahinter zurück. Die einzelnen Stimmen ordnen sich dem Cantus unter, der zur modalen Hauptstimme wird.

NOTENANHANG 1

Jacobus Gallus, *Ecce, quomodo moritur iustus*  
 (nach DTÖ 24, Jg. XII/1, S. 171/172)

I. pars.

Cantus  
 Ec - - ce, quo - mo - do mo - - ri - tur

Altus  
 Ec - - ce, quo - mo - do mo - - ri - tur iu

Tenor  
 Ec - - ce, quo - mo - do mo - - ri - tur iu

Bassus  
 Ec - - ce, quo - mo - do mo - - ri - tur

5  
 iu - - - stus, et ne - mo per - ci - pit cor -

iu - - - stus, et ne - mo per - ci - pit cor -

iu - - - stus, et ne - mo per - ci - pit cor -

iu - - - stus, et ne - mo per - ci - pit cor -

9  
 - de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, vi -

- de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, vi -

- de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, vi -

- de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, vi -

13  
 - - ri iu - sti tol - lun - tur, et ne - mo

- - ri iu - sti tol - lun - tur, et ne - mo

- - ri iu - sti tol - lun - tur, et ne - mo

- - ri iu - sti tol - lun - tur, et ne - mo

17

con - si - de - rat, a fa - ci - e i - ni - qui - ta - -

con - si - de - rat, a fa - ci - e i - ni - qui - ta - -

con - si - de - rat, a fa - ci - e i - in - qui - - ta -

con - si - de - rat, a fa - ci - e i - ni - qui - ta - -

21

- tis sub - la - tus est iu - stus: et e - rit

- tis sub - la - tus est iu - stus: et e - rit

- tis sub - la - tus est iu - stus: et e - rit

- tis sub - - la - tus est iu - stus: et e - rit

25

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit

in pa - ce me - mo - ri - a e - ius, et e - rit

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit

29

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius .

in pa - ce me - mo - ri - a e - ius .

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius .

in pa - ce me - mo - ri - a e - - ius .

II. pars.

Musical score for the first system of 'II. pars.'. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The lyrics are: In pa - - ce fa - ctus est lo - cus e - ius,.

Musical score for the second system of 'II. pars.'. It consists of four staves. The lyrics are: et in Si - on ha - bi - ta - ti - o e - - - -

Musical score for the third system of 'II. pars.'. It consists of four staves. The lyrics are: - ius, et in Si - on ha - bi - ta - ti - o e - - -

Musical score for the fourth system of 'II. pars.'. It consists of four staves. The lyrics are: e - ius. Et e - rit in pa - - ce

16

me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit in pa - ce

me - mo - ri - a e - ius, et e - rit in pa - ce

me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit in pa - ce

me - mo - ri - a e - - ius, et e - rit in pa - ce

20

me - mo - ri - a e - - ius

me - mo - ri - a e - ius

me - mo - ri - a e - - ius

me - mo - ri - a e - - ius

## NOTENANHANG 2

Lasso, *Domine Dominus noster*(nach Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. XVII, S. 39–42)

Cantus I  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster,

Cantus II  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men

Altus  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men

Tenor I  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men

Tenor II  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men

Bassus  
Do - mi - ne Do - mi - nus no - ster,



15

fe - ci - sti lau - - dem  
 fe - ci - sti lau - - dem  
 fe - ci - sti lau - - dem pro - pter in - i - mi - cos tu - os,  
 fe - ci - sti lau - - dem pro - pter in - i - mi - cos tu - os,  
 fe - ci - sti lau - - dem pro - pter in - i - mi - cos tu - os,  
 fe - ci - sti lau - - dem pro - pter in - i - mi - cos tu - os,

18

ut de - stru as - in - i - mi - cum et ul - to - - rem,  
 ut de - stru as - in - i - mi - cum et ul - to - - rem,  
 ut de - stru as - in - i - mi - cum et ul - to - - rem,  
 ut de - stru as - in - i - mi - cum et ul - to - - rem,  
 Quo  
 Quo

21

- ni - am vi - de - bo coe - los tu - os, o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum,  
 - ni - am vi - de - bo coe - los tu - os, o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum,  
 o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum,  
 o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum,

25

Quid est ho -  
 Quid est ho -  
 lu - nam et stel - las quae tu fun - da - sti.  
 lu - nam et stel - las quae tu fun - da - sti. Quid est ho -  
 lu - nam et stel - las quae tu fun - da - sti.  
 lu - nam et stel - las quae tu fun - da - sti.

28

mo quod me - mor es e - jus, aut fi - li - us ho - mi - nis, quo - ni -  
 mo quod me - mor es e - jus, aut fi - li - us ho - mi - nis, quo - ni -  
 Aut fi - li - us ho - mi - nis, quo - ni -  
 mo quod me - mor es e - jus, quo - ni -  
 Aut fi - li - us ho - mi - nis, quo - ni -  
 Quo ni -

31

-am vi - si - tas e - um?  
 -am vi - si - tas e - um?  
 -am vi - si - tas e - um? Mi - nu - i - sti e - um pau - lo mi -  
 -am vi - si - tas e - um? Mi - nu - i - sti e - um pau - lo mi -  
 -am vi - si - tas e - um? Mi - nu - i - sti e - um pau - lo mi -  
 -am vi - si - tas e - um? Mi - nu - i - sti e - um pau - lo mi -

34

glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -  
 glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -  
 nus ab An - ge - lis, glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -  
 nus ab An - ge - lis, glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -  
 nus ab An - ge - lis, glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -  
 nus ab An - ge - lis, glo - ri - a et ho - no - re co - ro - na - sti e -

38

um, et con - sti - tu - i - sti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um tu -  
 um, et con - sti - tu - i - sti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um tu -  
 um, su - per o - pe - ra ma - nu - um tu -  
 um, su - per o - pe - ra ma - nu - um tu -  
 um, et con - sti - tu - i - sti e - um  
 um,

42

a - - rum. O - mni a - sub - je - ci - sti sub pe - di - bus  
 a - - rum. O - mni a - sub - je - ci - sti sub pe - di - bus  
 a - - rum. O - mni - a sub - je - ci - sti sub pe - di - bus  
 a - - rum. O - mni - a sub - je - ci - sti sub pe - di - bus  
 O - mni - a sub - je - ci - sti sub pe - di - bus  
 O - mni - a sub - je - ci - sti sub pe - di - bus





NOTENANHANG 3  
 Jacobus Gallus, *Ecce sacerdos magnus*  
 (nach DTÖ 48, Jg. XXIV, S. 106–109)

First system of the musical score, featuring four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus, Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus.

Second system of the musical score, featuring four vocal parts. The lyrics are: Ec - ce sa - Ec - ce sa - Ec - ce sa - Ec - ce sa - Ec - ce sa - qui in di - e - bus su - is pla - cu - it qui in di - e - bus su - is pla - cu - it qui in di - e - bus su - is pla - cu - it qui in di - e - bus su - is pla - cu - it

Third system of the musical score, featuring four vocal parts. The lyrics are: - cer - dos ma - gnus, - cer - dos ma - gnus, - cer - dos ma - gnus, - cer - dos ma - gnus,

8

De - - - o

De - - - o

De o

De - - - o

qui in di - e - bus su - is pla - cu - it

qui in di - e - bus su - - is pla - cu - it

qui in di - e - bus su - - is pla - cu - it

qui in di - e - bus su - - is pla - cu - it

12

et in - ven - tus est iu -

et in - ven - tus est iu - -

et in - ven - tus est iu - -

et in - ven - tus est iu - -

De - - - o

De - - - o

De - o

De - - - - - o

15

stus. Non est in - ven - tus si -  
 stus. Non est in - ven - tus si -  
 stus. Non est in - ven - tus si -  
 stus. Non est in - ven - tus si -  
 et in - ven - tus est iu - stus.  
 et in - ven - tus est iu - stus.  
 et in - ven - tus est iu - stus.  
 et in - ven - tus est iu - stus.

19

mi - lis il - li,  
 mi - lis il - li,  
 mi - lis il - li,  
 mi - lis il - li,  
 Non est in - ven - tus si -  
 Non est in - ven - tus si -  
 Non est in - ven - tus si -  
 Non est in - ven - tus si -

22

qui con - ser - va - - ret le -  
 qui con - ser - va - - ret le -  
 qui con - ser - va - - ret le -  
 qui con - ser - va - - ret le -

- - mi - lis il - li,  
 - - mi - lis il - - li,  
 - - mi - lis il - - li,  
 - - mi - lis il - - li,

25

- gem ex - - cel - si,  
 - gem ex - cel - - si,  
 - gem ex - cel - - si,  
 - gem ex - cel - - si,

qui con - ser - va - ret le - gem ex - - cel  
 qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -  
 qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -  
 qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -

29

qui con - ser - va - - ret le - gem ex - -  
 qui con - ser - va - ret le - - gem ex - cel - -  
 qui con - ser - va - - ret le - gem  
 qui con - ser - va - - ret le - gem ex - -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - - -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - gem  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - -

32

cel - - si. I - de - o iu - re iu - ran - do fe - -  
 - si. I - de - o iu - re iu - ran - do fe - -  
 ex - cel - - si. I - de - o iu - re iu - ran - do fe - -  
 - cel - - si. I - de - o iu - re iu - ran - do fe - -  
 - gem ex - cel - si.  
 - gem ex - cel - si.  
 ex - - cel - si.  
 - gem ex - cel - si.

36

- cit il - lum Do - - mi - nus cre - sce - re in ple - bem

- cit il - lum Do - - mi - nus cre - sce - re in ple - -

- cit il - lum Do - - mi - nus cre - sce - re in ple - -

- cit il - lum Do - - mi - nus cre - sce - re in ple - -

39

su - - am.

- - bem su - - am.

- - bem su - - am.

- - bem su - - am.

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni - um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni - um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni - um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni - um

43

Musical score for measures 43-46, showing four staves with rhythmic notation.

- gen - ti - um de - - dit il - li et te - sta - men - -  
- gen - ti - um de - - dit il - li et te - sta - men - -  
- gen - ti - um de - - dit il - li et te - sta - men - -  
- gen - ti - um de - - dit il - li et te - sta - -

47

Musical score for measures 47-50, showing four staves with rhythmic notation.

- tum su - - - um con - fir - ma - vit su - per ca - put e -  
- tum su - - - um con - fir - ma - vit su - per ca - put e - -  
- tum su - - - um con - fir - ma - vit su - per ca - put e - -  
- men - tum su - - - um con - fir - ma - vit su - per ca - put e - -

51

sta - tu - it il - li te - - sta - men - tum sem -  
 sta - tu - it il - li te - - sta - men - - tum sem -  
 sta - tu - it il - li te - - sta - men - - tum sem - pi  
 sta - tu - it il - li te - - sta - men - - tum sem -

ius:  
 ius:  
 ius:  
 ius:

55

- - pi ter - - num  
 - - pi ter - - num  
 - - ter - - num  
 - pi - - ter - - num

et de - - dit il - - li  
 et de - dit il - - li sa -  
 et et dit il - li  
 et de - dit il - - li

58

sa - - cer - -  
 sa - - cer - do -  
 sa - - cer -  
 sa - - cer - do -

sa - cer - do - ti - um ma - - gnum, sa - cer -  
 - - cer - do - ti - um ma - - gnum, sa - -  
 sa - - cer - do - ti - um ma - - gnum, sa - - cer -  
 sa - cer - do - ti - um ma - - gnum, sa - - cer -

61

do - - ti - um ma - gnum. Non est in - ven - tus si -  
 - ti - um ma - - gnum. Non est in - ven - tus si -  
 do - - ti - um ma - gnum. Non est in - ven - tus si -  
 - ti - um ma - - gnum. Non est in - ven - tus si -

do - - ti - um ma - gnum.  
 cer - do - - ti - um ma - - gnum.  
 do - - ti - um ma - gnum.  
 do - - ti - um ma - gnum.

64

mi - lis il - - li.  
mi - lis il - - li.  
mi - lis il - - li.  
mi - lis il - - li.

Non est in - ven - tus si -  
Non est in - ven - tus si -  
Non est in - ven - tus si -  
Non est in - ven - tus si -

67

qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel -  
qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -  
qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -  
qui con - ser - va - ret le - gem ex - cel - -

mi - lis il - li,  
mi - lis il - - li,  
mi - lis il - - li,  
mi - lis il - - li,



78

- si, qui con - ser - va - - ret le - gem ex - -  
 - , qui con - ser - va - ret le - - gem ex - cel - -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - gem  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - gem ex - -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - -  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - gem  
 - si, qui con - ser - va - - ret le - -

81

cel - - - - - si.  
 - - - - - si.  
 ex - - cel - - - - - si.  
 cel - - - - - si.  
 gem ex - - cel - - - - - si.  
 gem ex - - cel - - - - - si.  
 ex - - - - - cel - - - - - si.  
 gem ex - - cel - - - - - si.

## ANOMALOUS MODALITIES

by Harold Powers

For Peter Bergquist

I'm thankful to colleagues Theodor Göllner and Horst Leuchtman for having invited me to the 1994 Munich Lasso-Symposion. Their good offices back in 1980 made it possible for me to spend several weeks at the Bavarian State Library going through partbooks with music by the Wittelsbach's first great court composer. That work in Munich enabled me to combine primary source material from a magnificent German library with a synthesis I was already beginning to make of insights from two outstanding German scholars of Renaissance vocal polyphony, Siegfried Hermelink and Bernhard Meier. The two essays of mine that ensued were the first of an ongoing series of essays deconstructing polyphonic modality that has occupied much of my energy since 1980. I wish I could say that I now have something completely new to add, but that's not the case: I'm simply going to reinforce a basic hypothesis about the relationship between the tonalities of 16th-century vocal polyphony and the system of eight church modes, an hypothesis I've tried to support in different ways in the series of essays to which I've just referred, to which citations will be made for more detail on arguments and conclusions summarized here.<sup>1</sup>

The task of summarizing has been made easier, and rests on a firmer control of comparative data now, thanks to Peter Bergquist. Once again I find myself synthesizing and rearranging the work of someone more immersed in this material than I myself, for what Hermelink did in the way of organizing the Palestrina repertory in his *Dispositiones modorum*, Professor Bergquist has done with the much larger and much more varied Lasso repertory. Professor Bergquist not only sent me an advance copy of his text for the Munich Lasso-Symposion, he also gave me copies of the index of the Lasso works that he has classified according to the eight numbered church modes, plus a category labelled „A.“ The two Tables accompanying this essay are lists of RISM numbers of collections of motets and spiritual madrigals by Lasso and Palestrina, respectively; Table 1 was made starting from Professor Bergquist's index. My ordering is rearranged from his in that it is not based on modal categories, but the work could not have been done without the Bergquist index. Quantities and distributions cited for secular genres were also derived from his index, and I'm especially grateful to Peter Bergquist for his generosity in letting me profit from his labors.

What I have to say begins from Professor Bergquist's own paper for the Munich Lasso-Symposion, in which he has outlined an anomaly regarding Lasso's uses of the high-clef *cantus-durus A* tonality in his last two collections, the Graz motets and the *Lagrime di San Pietro*. This anomaly, along with some of the others discussed here, long ago raised doubts in

---

<sup>1</sup> These are: (1) *Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony*, in: *JAMS* 34 (1981), p. 428–70; (2) *Modal representation in polyphonic offertories*, in: *Early Music History* 2, ed. Iain Fenlon, Cambridge 1982, p. 43–86; (3) *Monteverdi's model for a multi-modal madrigal*, in: *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his Eightieth Birthday*, ed. Franco Piperno and Fabrizio Della Seta, Firenze 1989, p. 185–219, (4) *Modality as a European cultural construct*, in: *Secondo convegno europeo di analisi musicale: Atti*, ed. Rossana Dalmonte and Mario Baroni, Trent 1992, p. 207–19; and (5) *Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), p. 9–52. References to them will be by short title only.

my mind, as it has in his, about making simple global equivalences between 16th-century polyphonic tonalities and the octenary system of church modes (let alone Glarean's dodecachordal construction and Zarlino's imitation of it). So instead of ordering the pieces represented by collections listed in Table 1 according to the eight plus one modes that Professor Bergquist has ascribed to them, I've followed the path opened by Siegfried Hermelink.<sup>2</sup> Rather than ascribe a mode to each and every tonal type and then wonder what to do with Lasso's high-clef and low-clef *A* tonalities in *cantus durus*, I've started from Hermelink's tonal types (*Tonartentypus*), which are at least objectively identifiable by what I've called elsewhere „minimal markers“ – minimal because though they are correlated with musical features of the tonal types, they by no means exhaust them.<sup>3</sup>

In both Tables the tonal types in the left column are designated according to the three minimal markers: the lowest pitch class in the concluding sonority; the signature, where „ $\natural$ “ denotes none and „ $\flat$ “ a *b*-flat signature; the cleffing pattern, where *g2* stands for high cleffing, the so-called *chiavette g2 c2 c3* and *F3* or *c4*, and *c1* for the standard (S A T B) cleffing *c1 c3 c4* and *F4*. Variant cleffings resulting from other than duplication of voices, reduction in the number of voices, or deviations in one voice only, are indicated in the Tables.

Figures in Table 1 in the „quantity“ column are a rough count, drawn from the Bergquist index, of the total number of motets in each tonal type that were published in Lasso's lifetime, plus the madrigals in the *Lagrime di San Pietro*; the numbers should be close enough to show the distribution patterns. The rows of RISM numbers accompanied by lower-case letters of the alphabet that follow thereafter are taken from Horst Leuchtman's listing under „Lasso“ in the *Einzeldruck* volume of printed collections from the 16th and 17th centuries; the few with superscript numbers are from the *Sammelwerk* volume. The ones from the Leuchtman list are those of nine collections published in Lasso's lifetime consisting exclusively of Lasso's Latin motets or Italian spiritual madrigals. These collections, along with a tenth not cited in Table 1, are listed in the Appendix, with notes pertaining to their role in the study of modal representation in 16th-century vocal polyphony.<sup>4</sup>

At the beginning of each row of Table 1, before the first double virgula, are RISM numbers belonging to eight collections containing works never previously published whose contents are matched to the eight modes of chant theory in traditional order; for all these collections we may feel reasonably sure that the ordering was made according to Lasso's intention: in three cases by Lasso himself, with the modal representations precompositionally determined (see Appendix, II.B); in the others, either by Lasso or by a publisher with whom he was in close contact. At the end of each row, after the last double virgula, is the RISM number of the first collection not modally ordered, *Einzeldruck* or *Sammelwerk*, in which appeared a Lasso motet set in the tonal type in question.

In many of the rows there are two sets of double virgula, with the RISM number 1587d between them; the formula „Mus. Ms. 2744→1585a→1587d“ shown for tonal types *A- $\natural$ -g2*, *A- $\flat$ -c1*, and *C- $\natural$ -g2* is in fact applicable to all the entries for 1587d; where the formula itself appears, it means that motets from the tonal types in question are discussed in this essay.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960.

<sup>3</sup> *Tonal types*, p. 439.

<sup>4</sup> For the relationship of the four modally ordered collections RISM 1562a, 1569a, 1570c, and 1571a to the modally ordered reprint anthology RISM 1582c, not cited in Table 1, see the Appendix, I and II.A.

<sup>5</sup> See the discussion of Lasso's Offertory motets in 1587d in the text and in citations to *Modal representations*. RISM 1587d is the only reprint collection noted in Table 1, for reasons summarized in the text.

I've confined myself to Lasso's modally ordered motet and spiritual madrigal collections primarily to make direct comparison and contrast with Palestrina's usages. Modally ordered collections of Lasso French chansons beginning from RISM 1571f are part of the history of Lasso's long-standing relationship with the Parisian firm of Le Roy & Ballard, however, whose penchant for modal ordering may have influenced the composer.<sup>6</sup> There are also modally ordered sets of Lasso's polyphonic *Lieder*, beginning with Adam Berg's *Neue teütsche Liedlein*, RISM 1567l. There do not seem to be any modally collections of Lasso's Italian madrigals other than the *Lagrima di San Pietro*.

Table 2 for Palestrina's motets and madrigals is also arranged by tonal type; the totals by genre for each tonal type are drawn from Hermelink's *Dispositiones modorum*. The enumerations for Palestrina's three modally ordered sets are by modal number („n.“), followed by the number of representations in the set („(n)“). Only the first 32 motets in Palestrina's 1593 Offertory cycle, for the Proper of the Season from Advent to Trinity Sunday, are in order of the eight church modes as well as calendrical order; and the first eight of the spiritual madrigals for 1581 set only the first eight of Petrarch's eleven *Vergine* canzone, all Palestrina needed to complete his modally ordered set.<sup>7</sup> Most other composers of the Petrarch *Vergine* canzone, foremost among them Cipriano de Rore, set all eleven of the canzone.

My Tables start from the so-called „finals“ of polyphonic tonality – the lowest note in the concluding sonority of a piece – following Hermelink's procedures. Later I shall question the absolute significance ascribed to that particular minimal marker, but it has the initial virtue of familiarity. There are six such finals in either Palestrina's or Lasso's output, with the exception of one posthumously published Lasso piece that ends with a Bb triad. The pitch classes of these finals are the degrees of the natural hexachord, C–D–E–F–G–A, shown along the left-hand side of my tables. Each of the large classes marked by the six finals has further subdivisions according to two equipollent binary oppositions, also following Hermelink. One of them is the opposition of the two basic sub-systems of the Guidonian diatonic: *cantus durus*, with B-fa/B-mi regularly solmized as *mi*, and *cantus mollis*, with B-fa/B-mi regularly solmized as *fa*, as symbolized with natural and flat signs, respectively. The other binary opposition is the contrast of two tessituras indicated by low cleffing versus high cleffing, as symbolized by the respective clefs of the *cantus* part, c1 and g2. These two bipolar contrasts were often used in various combinations for ordering collections and anthologies of works by 16th-century masters. When modal ordering was intended, as is also not infrequently the case, the modal contrast of authentic versus plagal was marked with contrasted combinations of high cleffing versus low cleffing, and/or *cantus durus* versus *cantus mollis*, as Bernhard Meier conclusively proved.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> There are several modally ordered Le Roy & Ballard anthologies of Lasso's chansons after 1571, e.g., the fourvoice chansons in RISM 1576i, but most of those had already appeared in RISM 1570d, which was in turn a large anthology of Lasso chansons, some reprinted and some new. Modally ordered anthologies of chansons by assorted composers go back to chanson volumes published by Attaignant and Susato in the second quarter of the century. (And see the Appendix, II.A.4.1571a).

<sup>7</sup> The motets for the rest of the Offertory cycle of 1593 are in calendrical order only. The rest of the spiritual madrigal collection of 1581 comprises two enormous devotional *ballate grandi*, set in what might be regarded as the polar extremes of Palestrina's range of tonalities: *Spirto gentil* in the high-clef *cantus-mollis* G tonality, and *O Jesu dolce* in the low-clef *cantus-durus* E tonality.

<sup>8</sup> Bernhard Meier, *Bemerkungen zu Lechners Motectae Sacrae von 1575*, in: *AfMw* 14 (1957) is the study that proved the hypothesis of intentional authentic/plagal contrast. Meier elaborated on his discovery in later works, culminating in his *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1975, which he followed with a number of other works along the same line. For a salutary critique, see the review of his book by Jessie Ann Owens, in: *Rivista italiana di musicologia* 14 (1979), p. 448–57.

Where I differ from Meier is in the assumption he derived from his discovery: that because *some* pieces were intended by their composers to *represent* authentic and plagal church modes, *all* pieces must have been *conceived* and composed in one or another of the church modes. We know from Professor Bergquist's Lasso-Symposium paper that there was one important Lasso tonality that was not normally used to represent a mode, and if it was, it was used in such a way as to call special attention to its anomalous place in an otherwise regular pattern of modality/tonality relationships; yet that same tonality was used twice by Palestrina to represent mode 1.<sup>9</sup> Here, Hermelink's rejection of the modal assumption has proven fruitful. Hermelink had observed clusters of consistent features in Palestrina's composition that suggested to him the idea of grouping the compositions according to those clustered features; at the same time he claimed, rightly as I believe, that traditional modal theory was inadequate to account for differences among those groups. At one point, Hermelink showed the cleffing, signature and tonal center for two tonalities, the high-clef *cantus-durus* D tonality and the low-clef *cantus-mollis* G tonality, and of them he wrote

Als hypodorische Stücke (2. Ton) sind somit Stücke in der folgenden Aufzeichnungsweise zu bezeichnen. Welches ist nun der Zweck dieser zweifachen Möglichkeiten der Aufzeichnung? Wozu dient sie, wenn nicht, um verschiedenartige Stücke zu notieren? Die zeitgenössische Theorie gibt hierauf keine Antwort.

And in summing up his own answer to the question, he went on as follows:

Offenkundig tritt hier zutage, daß die traditionelle Tonartenlehre die wirklichen Verhältnisse, welche in der ausgereiften Vokalpolyphonie herrschen, nur mangelhaft zu umgreifen vermag. . . . Vielmehr zeichnet sich . . . eindrucksvoll und klar eine ziemlich feststehende Anzahl höchst verschiedenartige, genau umgrenzter Tonartentypen mit unverkennbarem Eigencharakter ab, welche in ihrer Gesamtheit ein durchaus selbständiges aus den satztechnischen Besonderheiten jener Musik hervorgegangenes System bilden.<sup>10</sup>

From a beginning like this one might come to a way of viewing the various kinds of Renaissance polyphonic tonalities not in terms of a rigid and symmetrical system of modes, but rather in terms of a flexible and luxuriant system of types. Hermelink showed the way with his clear demonstration of a number of characteristic profiles, above all through a brilliant preliminary analysis of the large group of Palestrina's compositions belonging to the high-clef *cantus-durus* D tonality. In the end, however, Hermelink's „Anzahl höchst verschiedenartiger, genau umgrenzter Tonartentypen mit unverkennbarem Eigencharakter“ turns out to be a system of twenty categories that has the same kind of rigid symmetry as the traditional doctrine he rejected: six „Grundtöne“ C, D, E, F, G, and A; notated registral contrast of high cleffing versus low cleffing; and system contrast of *cantus durus* versus *cantus mollis*. The system is structured  $6 \times 2 \times 2 = 24$ , minus four combinations that were never used, coming to  $5 \times 2 \times 2 = 20$ . Actually one of those four combinations was in fact used by Palestrina, as Hermelink himself pointed out, though to be sure only twice; it is the high-clef *cantus-durus* F tonality, in which two madrigals in Palestrina's Book II a 4 (Venice 1586) are notated. To accommodate those pieces, and the few by Lasso in the low-clef *cantus-durus* F tonality, there are 22 minimally marked tonal types in my tables, as opposed to Hermelink's 20. The only tonal types of Hermelink's symmetrical system of 24 not found in the vocal polyphony of Lasso and Palestrina have incompatible minimal markers, an E final and a b-flat signature.

<sup>9</sup> *Tonal types*, Table 5 (p. 450); *Modal representation*, Table 6 (p. 61), and p. 77–82.

<sup>10</sup> Hermelink, *Dispositiones Modorum*, p. 12–13.

Just as contrasted high and low cleffings correlate with the contrasted authentic and plagal ambitus of chant theory, as Meier proved, so too Hermelink's „Grundton“ corresponds with the „final“ of chant theory – only too well, in fact. The equating of „finality“ in temporal succession with „tonicity“ in pitch control is an ancient Western tradition, argued with great force by Guido, and has been taken as an unspoken, even unrecognized assumption ever since.<sup>11</sup> For its categorizing convenience I've kept „final“ as the principal classifying rubric in my demonstration here, but „finality“ should not unthinkingly be equated with „tonicity.“ How a piece of composed Western music ends is always important, but „finality“ cannot always be taken for granted as the principal factor accounting for the overall effect of any particular tonality; sometimes there are more subtle determinations. As Horst-Willi Gross pointed out some years ago, with regard to the vertical sonorities of vocal polyphony,

Allerdings wäre es falsch, eine Abhängigkeit der Klänge vom Grundtonklang anzunehmen, der ja nur der Hauptklang, aber nicht der Bezugsklang für alle anderen Klänge ist. Es gilt die Grundregel: Ein Klang hat immer nur zwei Bezugsklänge: den vorangehenden und den folgenden. Eine Beziehung darüberhinaus, im Sinne einer Ausrichtung auf einen „Zentralklang“, kann daraus nicht abgeleitet werden. Unter dieser Rücksicht muß auch die dargelegten Zentrierung auf einen Hauptkatalog gesehen werden.<sup>12</sup>

This being so, it might well be that sometimes the final sonority may not even be a *Hauptklang*: for example, often in the case of *E*-mode pieces, the so-called „Phrygian“, a piece whose principal tonal focus is clearly *E*-mi may be forced by contrapuntal considerations to make its final cadence to a root-position triad whose lowest sounding tone is pitch-class *A*.<sup>13</sup> Carl Dahlhaus pointed out a similar overlapping of tonal properties in proposing that the high-clef *cantus-durus* *A* and *D* tonalities of Offertories 1–4 and 5–8 respectively in Palestrina's 1593 cycle constitute a „Doppelmodus“.<sup>14</sup>

But just as I can't go all the way with Meier in finding church modes everywhere, I can't go all the way with Hermelink in rejecting them altogether. It is clear that not only composers but also publishers liked to use the system of the eight modes to order and account for the various tonalities of composed polyphony. Peter Bergquist's observation in his Lasso-Symposium paper that Lasso in collaboration with Le Roy & Ballard found such an arrangement useful as well as elegant makes a case in point; and of course there is Leonhard Lechner's famous letter attesting to the allegiance of his master Lasso to the traditional octenary scheme, as opposed to Glarean's dodecachordal expansion of it.<sup>15</sup> So I have

<sup>11</sup> Guidonis Aretini *Micrologus*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, s.l. 1955 (= *Corpus Scriptorum de Musica* 4), Capitulum XI (pp. 139–46). See also *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957, S. 132–36.

<sup>12</sup> Horst-Willi Gross, *Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und lateinischen Motetten Orlando di Lassos*, Tutzing 1977, p. 107.

<sup>13</sup> This is necessarily the case in pieces whose final cadence is a „Phrygian“ cadence to the octave in a *cantus/tenor Gerüstsatz*. In such a cadence in (let us say) an *E* tonality, there is no way that a supporting bass line can simultaneously move to pitch-class *E* below the *Gerüstsatz* at the resolution of the cadence without making an unacceptable contrapuntal error. It must go to either an *A* or a *C*, and in final cadences *A* is always the choice of course, since it is, if not an octave, at least a perfect consonance – a fifth and/or twelfth – below the cadential octave in the *Gerüstsatz*. After that, the bass line may continue on beneath the cadential octave, eventually to conclude on a low *E* under an *E*-major sonority, but often enough it does not.

<sup>14</sup> See his *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, p. 202. Dahlhaus's fruitful concept of „Doppelmodus“ is not to be confused with his notion of polyphonic „Gesamtmodus“ (*Untersuchungen*, p. 184), which does not stand up to investigation. See *Modal representation*, p. 59–73.

<sup>15</sup> Lechner's letter was published by Georg Reichert, in: *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: *AfMw* 10 (1953), p. 210–12. For the relevant passage, see the Appendix under RISM 1562a.

shamelessly borrowed the objective discoveries of both Hermelink and Meier but I haven't felt bound to concur in all their own elaborations. The composed polyphony of the 16th century, with its highly evolved tonal relations, I keep methodologically separate from modal theory, a doctrine that originated in the 9th century with the imposition of the Byzantine *oktoechos* on to the already existing repertory of monophonic Western chant. I am not yet ready to advance any new hypothesis about Renaissance tonalities or any particular Renaissance tonality, but I do want to reiterate a general distinction between (1) narrowly ascribing a mode from a theoretical system to a particular piece in a particular tonality, which is often objectively demonstrable, and (2) more broadly claiming that one or another mode in a theoretical system is inherent in every piece of vocal polyphony: between saying that a composer or publisher intended a particular piece to represent a particular mode in a particular context; and saying that every piece of vocal polyphony was intended as an instance of a mode, or even more strongly, that it could only have been composed embodying one or another of a set of eight immanent modal properties.

To dress an actor in alb and chasuble, and equip him with crozier, mitre and ring, does not constitute investiture: the man is not a bishop, he's an actor representing a bishop; but so long as the garments and accoutrements look like those proper to a bishop, and nothing is worn that is inappropriate for a bishop, the representation will be deemed adequate. In the same way, a piece of monophony or polyphony that operates with the first species of the perfect fourth and fifth, that emphasizes the *fa* within the first species of the fifth, and that cadences frequently on *re*, is not an *instance* of mode 2, though it may be meant as a *representation* of mode 2 in some contexts. So long as the musical garments and accoutrements that belong to mode 2 of the theoretical system are emphasized, and so long as nothing strongly contradicting the common understanding of mode 2 is regularly heard, the representation will be deemed adequate.

Let me illustrate this distinction another way. In his Symposium paper Professor Bergquist said the following (emphases mine):

... towards the middle of the 16th century a system had evolved through which composers could easily represent or signify *the mode of* a polyphonic piece.

Now let me replace just two words in that statement.

... towards the middle of the 16th century a system had evolved through which composers could easily represent or signify *a mode by means of* a polyphonic piece.

The implication of Professor Bergquist's syntactic connectors is that the system had evolved in such a way as to make it easy for composers to compose in a mode that was a precompositional given, that every polyphonic piece was the embodiment of an already existing live musical entity called a „mode“, like a tune-type of Anglo-American folk music, or an Indian raga. The implication of my rewording is that while a polyphonic piece could be made to signify a mode of the theoretical system, if a composer so chose, most pieces did not necessarily signify modes, even though modes might easily be ascribed to most of them *ex post facto* by a 16th-century publisher (or a 20th-century scholar). There certainly are „polyphonic types“ along the lines of Hermelink's tonal types, as his analysis of the high-clef *cantus-durus D* tonality pieces in the Palestrina repertory illustrates, but as already implied, they are not likely to be neatly and symmetrically distributed like the modes of the church's octenary system – or Hermelink's own twenty tonal types.

I hasten to add that the distinction that I am making between *representing* a mode and *being an instance* of a mode was seldom consciously made in the 16th century, no more than it is now. Modal theory was the only comprehensive theory available for understanding tonal coherence in vocal polyphony, and it was ingeniously adapted for the purpose by the great

musical theorists of the time, Aron and Glarean, and imitating Glarean in this respect, Zarlino.<sup>16</sup> The musical primitives for modal theory on the one hand, and in vocal polyphony on the other, were the same, comprising what I call the „Guidonian diatonic“: (1) the *scala* of *litterae*; (2) the *voces* of the hexachords; (3) the two subsystems, *cantus durus* with *b-mi*, and *cantus mollis* with *b-fa*; and (4) the *species* of the perfect consonances.<sup>17</sup> To use the Guidonian diatonic for polyphonic composition: add (5), the definition of consonant and dissonant simultaneities; and (6), the voice-leading rules of counterpoint. To derive a polyphonic modal system from the Guidonian diatonic: add further (7), the doctrine of the primacy of the final; and (8), the contrast of authentic and plagal. Unconditionally to confirm intent to represent a mode: either (9), show that a collection (or conceivably a single piece) is ordered in such a way as ineluctably to reflect a known modal theory; and/or (10), show that a given piece is based on a chant melody whose mode is traditionally already assigned.

Three aspects of the relationship between the modal system and the polyphonic repertory strongly support the distinction between what I call „modal categories“ and a flexible congeries of something like Hermelink’s „tonal types“. First, each of the church modes could be represented in several different ways in modal collections, and sometimes those ways were very dissimilar, musically speaking, as Hermelink pointed out regarding the representation of mode 2 by a low-clef *cantus-mollis* G tonality on the one hand and a high-clef *cantus durus* D tonality on the other. These very different representations of mode 2 are found in both Palestrina’s and Lasso’s works, and we might note the equally great difference in the representation of mode 1 in Palestrina’s works by the high-clef *cantus-mollis* G tonality in one of his three modal collections, as opposed to the high-clef *cantus-durus* A tonality that he used in the other two; so it is not just a question of differences arising from different tessituras. More than that, mode 1 is often represented in Lasso collections by the low-clef *cantus-durus* D tonality (see Table 1), but that tonality never represents mode 1 in Palestrina’s modal collections, and was used only rarely by him elsewhere.

Second, and just as important, is the fact that one or two favorite tonalities of one or the other composer were never used to represent a mode in a modal collection, or were anomalously present in an otherwise straightforwardly modal collection. First and foremost for our purposes are the *cantus durus* A tonalities discussed by Professor Bergquist, used often by both Palestrina and Lasso. The high-clef *cantus-durus* A tonality is the only one of Lasso’s most often used tonalities that he himself never used for ordinary, straightforward modal representation; its appearances in the last two original collections published in Lasso’s lifetime, both modally ordered, are distinctly anomalous, while in the Palestrina repertory that same high-clef *cantus-durus* A tonality regularly represents mode 1 in two of Palestrina’s three modally ordered collections. Palestrina, again like Lasso, often used the high-clef *cantus-durus* C tonality, but never to represent a mode. Yet that same high-clef *cantus-durus* C tonality appears in several modally ordered collections of Lasso’s works representing mode 6, as though it were a simulacrum of church mode 6 transposed.

Third, there are two *cantus-durus* tonalities that Palestrina used almost exclusively only in modal contexts, either to fill out an authentic/plagal contrast in a modal collection, or because there was a chant *cantus firmus* in the corresponding mode: they are the high-clef E tonality, and the low-clef *cantus durus* G tonality (see Table 2). In Lasso’s compositions, to the

<sup>16</sup> *Is mode real?*, passim.

<sup>17</sup> „Guidonian diatonic“ is my term for what Margaret Bent has called „*musica recta*“. See her *Musica Recta and Musica Ficta*, in: *MD* 26 (1972), p. 73–100; reprinted in the *Garland library of the history of Western music: Medieval music II: Polyphony*, New York 1985, p. 1–28.

contrary, there is no tonality that he used primarily as a modal representative; at the same time, there are two tonalities he used frequently during his career – the high-clef *cantus-durus* G and C tonalities – that made their first appearance in print in his first published collection arranged to represent the eight modes, and appeared in print only later in non-modal contexts.

\* \* \*

Let me now advert to some particular aspects and specific instances of these various anomalous modalities. Professor Bergquist observes in his Lasso-Symposium paper that the *cantus-durus* A tonalities are more or less equally distributed among Lasso's secular compositions: in fact, of 13 chansons, six are high-clef and seven are low-clef; of 19 madrigals, eleven use the high clefs and eight the low clefs; lieder are evenly distributed, with four for each cleffing. The even distribution of *cantus-durus* A tonalities among the chansons, moreover, reflects a similar distribution in Tylman Susato's chanson publications, brought out in the part of the world and the time in which Lasso had his origins.<sup>18</sup> Among Lasso's Latin compositions, to the contrary, the low-clef *cantus-durus* A tonality never appears at all among those published during his lifetime (see Table 1).

The anomalous use of the high-clef *cantus-durus* A tonality in Lasso's last two collections, the six-voice Graz motets (RISM 1594a) and the seven-voice *Lagime di San Pietro* (RISM 1595a) is summarized by David Crook, starting from discussions by Peter Bergquist (now in this volume) and myself on Lasso's use of the tonal type  $A-\frac{1}{4}g2$  in modal collections.<sup>19</sup> In the Graz motet collection, motets no. 21, *Cantabunt canticum/Quid non timebit* and no. 22 *Fratres nescitis*, in the high-clef *cantus-durus* A tonality, stand between representatives for mode 6 (nos. 16–20) and mode 8 (nos. 23–26) in the collection; Crook suggests that psalm-tone 7 may be standing in for mode 7. Formerly I had not thought psalm-tone 7 should be considered, despite its use of A as final – and (I should add now) – despite the predominance of the A–E first species of the fifth that is built into the tonal type – since in most representations of psalm-tone 7 that come that close to the psalm-tone itself there will be clear melodic evocations of the very distinctive contours of psalm-tone 7, which is not the case in either of these motets. The idea that these A-tonality pieces might represent psalm-tone 7 would never have come to mind even as a possibility but for the position of the pieces in an otherwise regularly constituted modal collection.<sup>20</sup> Nonetheless I'm now inclined to agree with Crook, but the choice is still anomalous: some hypothesis as to why Lasso would have chosen to represent the psalm-tone rather than the mode in this instance is needed. Perhaps this collection may be, as I now suppose others may be, an *ex post facto* arrangement of pieces already composed but not yet printed. Were that the case, then these two motets might have been placed as they are because no six-voice motet in the high-clef *cantus-durus* G tonality already composed but not yet printed happened to be on hand; at the same time, the psalm-tone analogy could be speciously invoked to make a pseudo-modal place for two six-voice motets that did happen to be on hand.

The sequence of Italian madrigals and modes in the *Lagime die San Pietro* ends with nos. 19, *Queste opere e più*, and 20, *Negando il mio Signor*, representing mode 7. There is no representation of mode 8; the concluding item, number 21, is a Latin motet, *Vide homo, quae*

<sup>18</sup> *Tonal types*, Table 2 (p. 445).

<sup>19</sup> David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, p. 141–145.

<sup>20</sup> *Tonal types*, p. 463–64.

*pro te patior*, not part of Tansillo's cycle, and set with the anomalous tonal type  $A\text{-}\sharp\text{-}g2$ . Crook accepts my suggestion that in this collection the  $A$  tonality stands outside the broken-off modal sequence, that it is a „religious symbol“ – or rather, part of a religious symbol, for the Latin text too stands outside the madrigal cycle, and it replaces not only the language but also the speaker, who has been Peter *negando il mio Signor* (no. 20), but now becomes the crucified Lord himself, speaking perhaps to Peter, perhaps to the composer, perhaps to all mankind: *Vide homo, quae pro te patior* (no. 21).<sup>21</sup>

Two of Lasso's 4-voice motets in this same high-clef *cantus-durus A* tonality – *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis* – have an interesting history of their own. On the top line of Table 1, as in all lines in Table 1, some information about the distribution of high-clef *cantus-durus A* tonalities is symbolized; the citations up to the first double virgula are to modally ordered collections. After the double virgula in the top line of Table 1 (and in two other lines as well) comes the formula Mus. Ms. 2744→1585a→1587d, summarizing events in the travels of *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis*, Lasso's free motet settings of the offertory texts for the 12th and 20th Sundays after Pentecost.<sup>22</sup>

The earliest source for these pieces is the handsome manuscript choirbook from the Munich Court Chapel, Mus. Ms. 2744 of the Bavarian State Library, in which a number of Lasso's polyphonic offertory motets are entered in calendrical order. With one exception, those motets not already published appeared in 1582 and 1585 under Adam Berg's imprint (RISM 1582f and 1585a). The pieces in all three of Berg's motet prints from 1582 (RISM 1582 d/e/f) were grouped according to system – that is, by *cantus mollis* and then *cantus durus* – and within each of those groups, into low-clef and then high-clef pieces; this was a very common plan. The motets in Berg's 1585 print were grouped by system and cleffing too, but within each group, pieces with the same final were kept together; in other words, the pieces were grouped by tonal type, of which there were eleven. In Le Roy & Ballard's print of 1587 (RISM 1587d) the motets of Berg's 1585a, along with some others mostly from Berg's 1582f, were arranged with Berg's tonal types now reshuffled in modal order. In this 1587 anthology, *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis*, in their high-clef *cantus-durus A* tonality, are the only representatives for mode 3.<sup>23</sup> Four motets in the low-clef  $E$  tonality, along with *Improperium* in the low-clef *cantus-mollis A* tonality, represent mode 4 in 1587d.

Of Lasso's only six secular compositions using either of the  $A$  tonalities in *cantus mollis*, two are chansons and four are madrigals, all using the high-clef variety; the low-clef *cantus-mollis A* tonality is not used in any secular composition. Yet in the texted set from his well-known didactic duos (RISM 1577c) Lasso used both of the *cantus-mollis A* tonalities, to represent modes 3 and 4 in high clefs and low clefs respectively.<sup>24</sup> And note that where the high-clef  $A$  tonality with  $b$ -natural is the exclusive representative of mode 3 in the Le Roy & Ballard 1587 anthology of Lasso motets, the high-clef  $A$  tonality with  $b$ -flat represents that same mode 3 in *Expectatio justorum* from Lasso's texted didactic duos from 1577.<sup>25</sup>

Lasso's choice of the rare *cantus-mollis A* tonalities to represent modes 3 and 4 in the texted didactic duos is certainly anomalous, especially in a presumably pedagogical environment; a

<sup>21</sup> See *Tonal types*, p. 449.

<sup>22</sup> The formula and the following explanatory paragraph summarize *Modal representation*, p. 49–58, and see especially Tables 1 (p. 54) and 4 (p. 57).

<sup>23</sup> In this respect they reflect the Northern tradition represented in Susato's 1544 chansons; see *Tonal types*, Table 2 (p. 445).

<sup>24</sup> For the modal ordering of Lasso's didactic duos, see the Appendix, after *Tonal types*, Table 7 (p. 452).

<sup>25</sup> This tonality also occurs once in a Palestrina modally ordered set, representing mode 3 in the fourth of four compositions in this modal category in his Offertory motet cycle of 1593 (see Table 2).

*cantus-durus E* tonality, almost always with the low (standard) clefs, is universally used for modes 3 and 4 in vocal polyphony. The seeming anomaly of Lasso's obviously pre-compositional choice here seems to have been forced by the confluence of four self-imposed systematic constraints, each in itself entirely appropriate for a collection demonstrating the polyphonic representation of the church modes; these constraints are described, along with a list of the tonal types, in the Appendix, II.B.6.1577c. The duos Lasso provided for modes 3 and 4, or any like them, in high clefs and low clefs respectively, would have gone well below the staff had they been set in the *cantus durus* system with modal finals at pitch class *E* in *cantus durus*. To be sure, *cantus durus* in these cleffings would not altogether have precluded compositions representing the respective modes at the „untransposed“ position in the Guidonian diatonic, but there would have been no room for melodic manoeuvre below the modal octave in the soprano or above the appropriately responding register a fifth lower in the alto.

Besides *Qui sequitur me* in the didactic duo set there are only two other occurrences of the low-clef *cantus-mollis A* tonality among all Lasso's motets published in his lifetime. One is *Si bona suscepimus*, from the first Le Roy & Ballard publication containing only Lasso motets never before printed (RISM 1571a), which is modally ordered. *Si bona suscepimus* is seemingly out of order; it is placed among other low-clef *cantus-mollis* motets, to be sure, but these others are all G-tonality motets representing mode 2. In the reprint anthology published by Gerlach (RISM 1582c), *Si bona suscepimus* is placed between all the mode 2 motets and all the low-clef *E* tonality motets standing in for modes 3 and 4 together. The third instance of the low-clef *cantus-mollis A* tonality in the Lasso motet repertory is a setting of the offertory for Palm Sunday „Improperium“ from the calendrical series of offertory motets in Munich Mus. Ms. 2744, the choirbook manuscript. Like most others from that manuscript, including *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis* just discussed, Lasso's *Improperium* found its way from the calendrically ordered Munich choirbook into the collection organized by tonal type that was printed by Adam Berg in 1585, and was then reprinted in the composite modally ordered collection by Le Roy & Ballard in 1587, where it is assigned to the mode 4 category, along with five pieces in the low-clef *E* tonality.<sup>26</sup>

Normally Lasso represented modes 3 and 4 together, without the otherwise customary authentic/plagal distinction, using the low-clef (*cantus-durus*) *E* tonality. The only modally ordered collection other than the texted duos of 1577 in which Lasso made a contrast between modes 3 and 4 was his *Penitential Psalm* sequence, published in 1584 but composed more than two decades earlier. There he used the low-clef *E* tonality to represent mode 3, with a still lower *ad hoc* cleffing for the motet representing mode 4, as summarized by the symbols in the corresponding line in Table 1.

Like Lasso, Palestrina used the low-clef *E* tonality in many non-modal contexts, as well as in his modally ordered sets. In his second book of spiritual madrigals (RISM 1594a), setting a series of devotional *ottave* by an unknown poet, the low-clef *E* tonality does duty for modes 3 and 4 together, just as in Lasso's normal practice. In the madrigals setting the first eight stanzas of Petrarch's *Vergine canzona* (RISM 1581), however, Palestrina distinguished mode 4 from mode 3, using a slightly lower cleffing for the motet representing mode 4, analogously to Lasso's usage in the *Penitential Psalm*. In the modally ordered portion of his cycle of polyphonic Offertories (RISM 1593a), covering the church calendar from the first Sunday of Advent through Trinity Sunday in order, Palestrina also distinguished modes 3 and 4, but he

<sup>26</sup> *Modal representation*, Tables 1 (p. 54) and 4 (p. 57). Mode 3 in this Le Roy & Ballard collection, as noted above, is represented separately, and *only* by the two motets in the *A* tonality using *cantus durus* and high clefs, *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis*.

reversed his cleffing procedure; here he used the standard low cleffing for the four motets representing mode 4, and for three of his four mode 3 representatives he used a high-clef *E* tonality that he had tried out only twice before, in 1583. It is a tonality never used by Lasso, and for Palestrina it was a very unusual tonality, clearly „marked“ for modal representation, as opposed to his normal, „unmarked“ low-clef *E* tonality, used in many non-modal contexts as well as to mark modes 3 and 4 together, or mode 3 or mode 4 alone.<sup>27</sup>

The four *G* tonalities were widely used by both Lasso and Palestrina. The low-clef *cantus-durus* *G* tonality was „marked“ for mode 8 by Palestrina; it appears almost exclusively in modal contexts, either in opposition to mode 7, as in the three modal collections, or in a motet based on a mode 8 chant melody, such as *Rex pacificus* or *Lauda Sion*. Palestrina's high-clef *cantus-durus* *G* tonality, to the contrary, is unmarked; it is used to represent mode 7 in the three modal collections, and of course for compositions based on mode 7 chant melodies; unlike its low-clef counterpart, however, this tonality was extensively used by Palestrina in non-modal contexts as well.<sup>28</sup>

For Lasso, on the other hand, the low-clef variety seems to have been the preferred norm for a *cantus-durus* *G* tonality; it appears already in three of the motets in the Antwerp motet book, including the popular *Gustate et videte/Divites equerent*. The first Lasso motets to appear in print in the high-clef *cantus-durus* *G* tonality are in fact the three that represent mode 7 in the five-voice Nürnberg modal collection dedicated to Duke Albrecht (RISM 1562a): *Confundantur/Fiat cor* (no. 21), *Clare sanctorum/Thoma, Bartholomae* (no. 22), and *Sicut mater* (no. 23). There are no motets known in this tonality in the Antwerp motet book (RISM 1556a) or any other print before 1562, likewise no chansons and only one madrigal. After 1562 the high-clef *cantus-durus* *G* tonality appears frequently, though there are still roughly twice as many items in the low-clef variety.

The two *cantus-mollis* *F* tonalities were widely used by both Lasso and Palestrina in non-modal contexts, and also to represent mode 5 (high clefs) and mode 6 (low clefs) in modal collections. The use of a *cantus-mollis* tonality to represent mode 5 or mode 6 – that is, with *b*-flat in the signature rather than *b*-natural – created a problem for dodecachordal modal theorists, however, since the *F* modes can only have *b*-natural in dodecachordal theory, with *b*-flat usable only as an accidental; by Glarean the *F* tonalities with *b*-flat as an essential degree had to be deemed transposed Ionian and Hypoionian, and by Zarlino (in his original formulation of 1558), modes 11 and 12 transposed.

Polyphonic compositions set in *cantus-durus* *F* tonalities are in fact extremely rare. The low-clef variety appears as a representative of mode 6 among Lasso's textless (instrumental) duos (RISM 1577c) and also in Le Roy & Ballard's 1571a: *Quid prodest homini/Futurum est enim*. In this piece, as in most of the few pieces of vocal polyphony in this tonality, *b*-flats are written in almost everywhere where a *b*-flat signature would have had them, though a full cadence to *G* and an incomplete cadence to *A*, both requiring unequivocal *b*-naturals in the texture, suggest a possible gesture toward establishing an independent *cantus-durus* *F* tonality. Lasso's other motet using the low-clef *cantus-durus* *F* tonality, *Confitemini Domino, filii Israel*, is from the first volume in Adam Berg's *Patrocinium musices* (RISM 1573a, in choirbook format); accidental *b*-flats are everywhere, all the cadences are to *F* or *C*, and the piece differs not at all from Lasso's general practice for motets in the *cantus-mollis* variety of low-clef *F* tonality.

<sup>27</sup> For detailed analyses of Palestrina's two *E* tonalities as marking plagal and authentic modes 4 and 3, see *Modal representation*, p. 59–73.

<sup>28</sup> *Modal representation*, p. 73–77.

Two well-known instances of the anomalous *cantus-durus F* tonality set in the high clefs are Cipriano de Rore's madrigals *Di tempo in tempo* and *Donna ch'ornata siete*, nos. 16 and 17 from his four-voice madrigals of 1550. They are two of the four pieces cited by Gioseffe Zarlino in his *Istitutioni harmoniche*, and after him by Pietro Pontio and others, as instances of polyphonic mode 5, but they too have many written-in *b*-flats, apart from those that would be called for as *musica ficta*. The arrangement of Rore's collection strongly suggests that „the omission of *b*-flat from the signatures of this pair of madrigals may represent a self-conscious attempt at notational modal purity on Rore's part.“<sup>29</sup>

The *cantus-durus F* tonality with high clefs was never used by Lasso, but Palestrina used it (in a non-modal context) for the last two madrigals in his second book of secular madrigals 4 (Venice 1586): *Ogni beltà, madonna* and *Ardo lungi e dappresso*. There is some use of *b*-flat in these pieces too, written in as well as fictive, particularly in the latter portion of *Ogni beltà, madonna*, but the musical lines, harmonies, and cadences in its earlier portion, and throughout *Ardo lungi e dappresso*, suggest that Palestrina may have been trying out an *F* tonality where *b*-natural rather than the usual *b*-flat was to be heard as the essential variety of *b-fa/b-mi*.

The high-clef *cantus-durus D* tonality was used by both Palestrina and Lasso. Palestrina used it frequently, and in his two collections where mode 1 is represented by the high-clef *cantus-durus A* tonality, the *Vergine* cycle and the Offertory cycle, it represents mode 2. Its most important use as modal representative in Lasso's works is as mode 2 in nos. 3 and 4 of the texted didactic duos (RISM 1577c). The only other appearance of the high-clef *cantus-durus D* tonality in a modally ordered collection of newly printed motets by Lasso is no. 3, *Beatus ille qui procul/Ergo et adulta/Libet jacere*, of Adam Berg's first Lasso motet print (RISM 1569a).

In Palestrina's and Lasso's compositions intended to represent mode 2, it was always represented in one or another „transposed“ form, occasionally by the aforesaid high-clef *cantus-durus D* tonality, but usually by the low-clef *cantus-mollis G* tonality. Mode 1 was also usually represented as though „transposed,“ by the high-clef *cantus-mollis G* tonality, and in Palestrina's *Vergine* and Offertory cycles, by the high-clef *cantus-durus A* tonality. The closest polyphonic representative for an „untransposed“ *durch* mode 1 would be the low-clef *cantus-durus D* tonality, but Palestrina hardly ever used this tonality, and never in connection with modes other than for two paraphrase settings of Gregorian hymns.<sup>30</sup> For Lasso, on the other hand, this was a favorite tonality. It appears often enough in the mode 1 category in modal collections, and is the exclusive representative of mode 1 for the first of the Penitential Psalms, nos. 1–2 of the texted didactic duos, and for the group comprising nos. 1–4 of the *Lagrima di San Pietro*. This tonality appears in the mode 1 category in other modally ordered original collections: no. 1, *Qui novus aethereo*, in Adam Berg's first Lasso motet collection (RISM 1569a); the second piece, nos. 6–7, in Berg's second, six voice collection (RISM 1570c), *Quid trepidas/Gaudent*, composed for the marriage of the then ducal heir Wilhelm with Renee of Lorraine; and for three motets in the Graz collection (RISM 1594a): *Deficit in dolore* (no. 4), *Qui timet Deum* (no. 5), and *Ego cognovi* (no. 6). In each of these collections, however, there are also motets representing what was thought of as „mode 1 transposed,“ that is, in the high-clef *cantus-mollis G* tonality.

<sup>29</sup> Monteverdi's model, p. 194–95 (and see Table II). See also Jessie Ann Owens, *Mode in the madrigals of Cipriano de Rore*, in: *Altro Polo: Essays on Italian music in the Cinquecento*, ed. Richard Charteris, Sydney 1990, p. 1–15.

<sup>30</sup> The two Hymn paraphrases are of low-lying *D*-mode melodies. The melody paraphrased in *Urbs beata, Jerusalem* is not the one in modern chant books in mode 4 but rather the mode 1 variant of the *Pange lingua* melody; see Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III: *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, p. 477–79. The melody paraphrased in *Tibi Christe, splendor patris* is in mode 2 in modern chant books.

That the three collections where it is ineluctable that Lasso himself not only planned the modal ordering but composed the pieces to fit it – the Penitential Psalms, the didactic duos, and the *Lagrime di San Pietro* – make exclusive use of the low-clef *cantus-durus* *D* tonality to represent mode 1, suggests that when Lasso really intended a composition as a true representative of church mode 1, he thought in terms of that tonality. Could one then suppose that in those modally ordered collections where the high-clef *cantus-mollis* *G* tonality appears, mode 1 will have been ascribed to that tonality *ex post facto* at the time of compiling the publication, even if it were done by the composer himself rather than the publisher? This might be true even for RISM 1562a, Lasso's first modally ordered motet collection, where the high-clef *cantus-mollis* *G* tonality is the exclusive representative in the mode 1 category. In any case, the musical characteristics of these two different mode 1 representatives are quite different (and both quite different in turn from those of the high-clef *cantus-durus* *A* tonality representing mode 1 in two out of three of Palestrina's modally ordered collections).

Having chosen the low-clef *cantus-durus* *D* tonality to represent mode 1 in every collection where modal representation had been a pre-compositional condition, Lasso preferred to keep the register constant for mode 2 plagal in the Penitential Psalms and the *Lagrime di San Pietro*, letting the authentic/plagal contrast be represented by change of system from *durus* to *mollis* and final pitch class from *D* to *G*. For the texted duos, however, there were the self-imposed constraints listed in the Appendix under 1577c already pointed out in connection with modes 3 and 4, where constraints on choice of final, system, and cleffing forced him to use the very rare *cantus-mollis* *A* tonalities to represent both those modes „transposed“ up a fourth. Lasso's use of the high-clef *cantus-durus* *D* tonality to represent mode 2 in the texted didactic duos of 1577 is also anomalous, in that the plagal *D*-mode is actually represented at a higher pitch level than its authentic partner. But a *D* tonality placed lower in the Guidonian diatonic than the low-clef *cantus-durus* *D* tonality Lasso preferred for mode 1 would have required him to add another clef pairing to those to which he had systematically confined himself for the texted duos. Given the decision to keep system and final constant for each authentic/plagal couple, Lasso's choice of the low-clef *cantus-durus* *D* tonality as the authentic mode 1 representative left him no way to contrast the plagal *D* mode with the authentic *D* mode other than with the high-clef *cantus-durus* *D* tonality. Keeping final, system and cleffings constant meant letting the registral anomaly stand.

The correlation of the high-clef *cantus-durus* *D* tonality with plagal mode 2 of the octenary system was not always as self-evident as it was coming to seem by the end of the 16th century and later. Tylman Susato, for instance, did not know what to do with it in his enormous modally ordered mid-century motet series. Except for a Crespel motet inexplicably inserted in the volume containing pieces ascribed to modes 3 and 4, it occurs in 14 out of the 18 motets in volume 14, placed after the now lost volume 13 that will have contained pieces ascribed to mode 8.<sup>31</sup> For Susato, the high-clef *cantus-durus* *D* tonality seems to have been a bastard child in an otherwise legitimately engendered and orderly modal family, like the high-clef *cantus-durus* *A* tonality in Lasso's last two publications.

*D* tonalities in *cantus mollis* were never used by Palestrina. Lasso used the variety in low clefs for the motet *Recordare pie Jesu*, the last of the Graz motets, but it is the last of the four at the end, which do not take part in the modal ordering of the rest of the set.

The *cantus-mollis* *C* tonalities were also rarely used by Lasso, and never modally, and in all of Palestrina's *oeuvre* Hermelink found only one instance – it is of the high-clef variety –

<sup>31</sup> *Tonal types*, Table 15 (o. 469: Book XIV).

which is used in a single mass movement paraphrasing a mode 8 chant melody, the *Sanctus* from the Gregorian Mass *Cunctipotens Genitor Deus*.<sup>32</sup> The *C* tonality in *cantus durus* with low clefs is also rare in the Palestrina and Lasso repertoires, and never modal, though it should be noted that in some other contexts, especially for organ in conjunction with psalmody in the late 16th and early 17th centuries, the low-clef *cantus-durus C* tonality is common.<sup>33</sup>

The high-clef *cantus-durus C* tonality, to the contrary, was a major option for Lasso and Palestrina alike. Lasso and his publishers certainly used it as though it were a polyphonic analog to chant mode 6, following Northern precedents evidenced in Tylman Susato's motet series and elsewhere.<sup>34</sup> In Lasso's modally ordered Nürnberg motet collection (RISM 1562a), nos. 19 and 20. *Surrexit pastor bonus* and *Surgens Jesus* are in the high-clef *cantus-durus* tonality, and they are the only representatives of mode 6 in 1562a; more than that, they are the earliest published motets by Lasso in this tonality. The earliest non-modal appearance of Lasso motets in the high-clef *cantus-durus C* tonality printed sources is a bit later, in RISM 1563<sup>3</sup> and RISM 1564d. It is curious that in the model Nürnberg modal set, RISM 1562a, mode 6 is represented only in its „transposed“ form, with a musically appropriate tonality to be sure, but one that Lasso seems not to have used before.<sup>35</sup> On the other hand, the low-clef *cantus-mollis F* tonality – the normal „untransposed“ representative for mode 6 – was ubiquitous in Lasso's work from the outset. He had used it in non-modal contexts in the Antwerp motet book and elsewhere before 1562; he had already used it as the representative of mode 6 for the seven Penitential Psalms plus Psalm 150 (composed before 1562 though published only in 1584); and he continued using it for mode 6 in the other two unequivocally pre-compositionally ordered modal sets, the texted didactic duos and the *Lagime di San Pietro*.

The texts of the high-clef *cantus-durus C* tonality motets *Surrexit pastor bonus* and *Surgens Jesus* in RISM 1562a express joyful elation at the Resurrection and conclude with long chains of *Alleluias*. The settings match the texts perfectly, and both convey an exuberant affect far removed from any affect traditionally ascribed to plagal mode 6, whose commonest affective epithet is „pious.“ A scanning of Lasso's motet texts in this tonality suggests that on the whole, exuberance rather than more sober affects such as piety was usually associated with the high-clef *cantus-durus C* tonality. The half-dozen or so motets in the years following this tonality's 1562 debut in Lasso's published works include *In te Domine speravi* (RISM 1563<sup>3</sup>), a setting of Psalm 30 verses 1–6 expressing confidence in God's protection, and the Latin doggerel drinking song *Fertur in conviviis, vinus, vina, vinum* (RISM 1564d), as well as an Epiphany motet *Tribus miraculis* (RISM 1565c), and the Christmas motet *Quem vidistis pastores?* (RISM 1569a), these last two with a string of final *Alleluias*, like the two from 1562a. *Quem vidistis pastores* is the only motet in the high-clef *cantus-durus C* tonality in 1569a – there are several motets in the low-clef *cantus-mollis F* tonality representing mode 6 in the usual fashion – but it certainly was meant to fall into the mode 6 category even though it is out of order.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Hermelink, *Dispositiones Modorum*, p. 132, note 89.

<sup>33</sup> See for example *Monteverdi's model*, p. 204–06 and Table V.

<sup>34</sup> *Tonal types*, Table 2 (p. 445) and 15 (p. 469: Book XI). In Italian theory, to the contrary, the high-clef *cantus-durus C* tonality sometimes was claimed as a modal representative, but never for mode 6; see for example *Is mode real?*, p. 38–39.

<sup>35</sup> It has already been remarked that mode 1 in this set is also represented only in „transposed“ form, by the high-clef *cantus-mollis G* tonality.

<sup>36</sup> The motet *Hispanum ad coenam* (also high-clef *cantus durus* but in its *G* tonality) intervenes between *Quem vidistis* and four motets in the low-clef *cantus-mollis F* tonality. (*Hispanum ad coenam* is „out of order“ in more than the literal sense; unlike all the other motets in the collection it has a comic secular text, about a Belgian merchant wining and dining a Spanish guest.) In Gerlach's modally ordered anthology, RISM 1582c, *Hispanum ad coenam* comes after the four *F*-

A Resurrection motet much like those of 1562a, and like them ending with a barrage of *Alleluias*, is *Christus resurgens* from Adam Berg's five-voice motets of 1582 (RISM 1582d). Number 18 in the modally ordered Graz collection of 1594, *Multifariam multisque modis*, is another Christmas motet in this tonality. The only composition of Lasso's in this otherwise positive, even exuberant, tonality that sets a text of highly negative affect seems to be the last of the six-voice motets in Bergs 1570c, *Ad te levavi oculos meos/Miserere nostri*, a setting of the opening verses of Psalm 122, a cry for rescue from the contumely of the rich and proud.

Lasso's *Populum humilem* is a high-clef *cantus-durus* C-tonality motet originally in a non-modal context that travelled the reprint route from the calendrically ordered offertory choirbook, Munich Mus. Ms. 2744, through the Berg print of 1585 arranged by tonal type, to finish in the modally ordered Le Roy & Ballard print of 1587 – the same route that was followed by the motets discussed earlier in this essay, *Precatus est Moyses* and *Super flumina Babylonis* in the high-clef *cantus-durus* A tonality, and *Improperium* in the low-clef *cantus-mollis* A tonality, as well as many others.

Taken all in all, one could argue that when Lasso wanted a true polyphonic embodiment of church mode 6, he turned to the low-clef *cantus-mollis* F tonality, though mode 6 could be used and was used as a category to which pieces in the high-clef *cantus-durus* C tonality could be ascribed. Thus while among Lasso's motets in the high-clef *cantus-durus* C tonality are several ascribed to mode 6 in collections where he himself was involved in the modal ordering, it is moot to what extent they were composed in mode 6. For Palestrina, to the contrary, there is no question. This same high-clef *cantus-durus* C tonality was one of his favorites; it is the tonality of the *Pope Marcellus Mass*, among many others; yet he never used it in any demonstrably modal context.

Regarding Lasso's putatively paradigmatic modal set, the 1562 Nürnberg motets, as a collection with its modal categories ascribed *ex post facto* to works on hand but as yet unpublished, is one way of accounting for Lasso's having represented mode 1 and mode 6 only as „transposed“ in that set, seeing that he wanted those two modes „untransposed“ in the three collections where modal representations are indisputably pre-compositionally determined. On the other hand, one might also argue, as I did in trying to account for the three unmistakably intended and equally unmistakably anomalous modalities in the texted didactic duos of 1577, that Lasso was following self-imposed constraints. In the case of the 1562 motets the constraint would have been to show four ways of dealing with the authentic/plagal contrast of the octenary system in polyphonic composition: (1) keeping system (*cantus*) and final constant, with contrast in *ambitus* (cleffing), the most familiar way, in modes 7 and 8; (2) the same, but under transposition, in modes 1 and 2; (3) the same, but with minimal contrast in *ambitus*, for modes 3 and 4; (4) keeping *ambitus* constant, with contrast in final (and in system), in modes 5 and 6. Each of these ways of treating the authentic/plagal contrast has an analog in the way modal categories had come to be used for the chant repertory, though 16th-century „transposition“ is construed as „transformation“ in chant theory, and in chant theory strictly speaking mode 5 has no *b*-flat.<sup>37</sup>

---

tonality mode-6 representatives, thus in the mode 7 position where it should have been in the 1569 collection, thereby letting *Quem vidistis pastores?* come after *Surgens Jesus* and *Surrexit pastor bonus* in the high-clef *cantus-durus* C tonality from 1562a, and before the various motets in the low-clef *cantus-mollis* F tonality.

<sup>37</sup> For the difference between „transposition“ and „transformation“ in chant theory, see *Tonal types*, note 1 (p. 431); for the question of common *ambitus* for modes 3 and 4, see *Tonal types*, pp. 448–49. For an ingeniously specious way of incorporating *b*-flat into the F-modes of chant theory while evading a change of *cantus*, see *Is mode real?*, pp. 15–16, the discussion and illustration of Lanfranco's *Scintille di musica*.

With this I conclude my summary, leaving aside further specific questions as to when octenary modality is only being ascribed to 16th-century vocal polyphony *ex post facto*, which it demonstrably sometimes is, and when it was actually involved in pre-compositional choices, which it also demonstrably sometimes was, not to mention the large grey area of undemonstrables in between. This leaves unchanged the answers to my question „Is mode real?“ As concept and theoretical category, it is; as a theoretical construct that can be represented in actual music, it can be; as a universal property necessary to the compositional practice of Renaissance vocal polyphony – and to its analysis – it is not.

TABLE 1  
LASSO, MOTETS AND SPIRITUAL MADRIGALS (*Lagrimae di San Pietro*)

Tonal	types	quantity	Collections (by RISM number)
A	h	g <sup>2</sup>	18 1594a/1595a // Mus. Ms. 2744→1585a→1587d // 1556a ...
		c <sub>1</sub>	-----
	b	g <sup>2</sup>	8 1577c // 1556a ...
		c <sub>1</sub>	3 1571a/1577c // Mus. Ms. 2744→1585a→1587d // -----
G	h	g <sup>2</sup>	28 1562a/1569a/1571a/1577c/1584e/1595a // 1587d // 1564 <sup>4</sup> ...
		c <sub>1</sub>	55 1562a/1569a/1571a/1577c/1584e/1595a // 1587d // 1556a ...
	b	g <sup>2</sup>	46 1562a/1569a/1570c/1571a/1577c/1594a // 1587d // 1555b ...
		c <sub>1</sub>	71 1562a/1570c/1571a/1577c/1584e/1594a/1595a // 1587d // 1556a ...
F	h	g <sup>2</sup>	-----
		c <sub>1</sub>	3 1571a/1577c // 1573 a
	b	g <sup>2</sup>	26 1562a/1569c/1570c/1571a/1577c/1584e/1594a/1595a // 1587d // 1555b ...
		c <sub>1</sub>	52 1569a/1571a/1577c/1584a/1594a/1595a // 1587d // 1556a ...
E	h	g <sup>2</sup>	-----
	c <sub>1</sub>	47 1562a/1569a/1570c/1571a/1584e, 1584e (2... F5) /1594a/1595a // 1587d // 1555b ...	
D	h	g <sup>2</sup>	11 1569a/1577c // 1556a ...
		c <sub>1</sub>	35 1569a/1570c/1577c/1584e/1594a/1595a // 1587d // 1556a ...
	b	g <sup>2</sup>	-----
		c <sub>1</sub>	1 ----- // 1594a
C	h	g <sup>2</sup>	18 1562a/1569a/1570c/1594a // Mus. Ms. 2744→1585a→1587d // 1564 <sup>3</sup> ...
		c <sub>1</sub>	1 ----- // 1585b
	b	g <sup>2</sup>	2 ----- // 1565c/1575b
		c <sub>1</sub>	1 ----- // 1565a

NOTES TO TABLE 1  
(SEE APPENDIX FOR MORE DETAIL)

RISM numbers listed before the first double-virgula are those of original collections of Lasso motets in some sort of demonstrably modal order, plus the spiritual madrigal cycle *Lagrimae di San Pietro*. RISM 1562a is the collection identified in Leonhard Lechner's letter to Martin Crusius (see text or appendix for reference); its contents, along with those of RISM 1569a, RISM 1570c, and RISM 1571a and parts of two other collections, were anthologized

in the modally ordered RISM 1582c (not noted in the Table). RISM 1577c is the famous collection of didactic duos, the first twelve texted, the rest instrumental. RISM 1584e is the print of Lasso's settings of the Seven Penitential Psalms followed by Psalm 150, composed ca 1560. RISM 1594a designates the Graz motets, the last collection published in Lasso's lifetime. RISM 1595a identifies Lasso's spiritual madrigal cycle, *Lagrima die San Pietro*.

Single RISM numbers at the far right, after the last double-virgula, indicate the first non-modally ordered collection in which one or more Lasso motets in that tonality appear; a number followed by several dots indicates that the tonality also appears in later non-modal prints.

The RISM number 1587d between two double-virgulae designates the only reprint collection noted in the Table: a modally ordered Le Roy & Ballard set, in which motets originating in calendrical order in the Munich Offertory Choirbook Mus. Ms. 2744, later ordered by tonal type in Adam Berg's reprint RISM 1585a, were reprinted yet again, this time in modal order. The sequencing is spelled out by the formula Mus. Ms. 2744→1585a→1587d, shown between double-virgulae in some of the lines; motets belonging to the corresponding tonal types are discussed in the text.

TABLE 2  
PALESTRINA MOTETS AND MADRIGALS

Tonal types	(total in the genre)		(modally ordered collections)			
	Motets	Madrigals	1593a (1-32)	1581 (1-8)	1594a	
A $\left\{ \begin{array}{l} \text{b} \\ \text{b} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(22) (5)	(9) --	1. (4) ----	1. ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(10) --	-- (1)	*3. (1) ----	---- ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(58) (11)	(19) (4)	7. (4) 8. (4)	7. 8.	7. (4) 8. (3)
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(52) (14)	(23) (8)	---- ----	---- ----	1. (5) 2. (5)
F $\left\{ \begin{array}{l} \text{b} \\ \text{b} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	-- --	(2) --	---- ----	---- ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(35) (9)	(15) (6)	5. (5) 6. (3)	5. 6.	5. (4) 6. (3)
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(5) (19)	-- (19)	*3. (3) 4. (4)	---- 3 : c <sup>1</sup> .. F3 4 : c <sup>2</sup> .. F4	---- 3./4. (6)
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(15) --	(8) (1)	2. (4) ----	2. ----	---- ----
D $\left\{ \begin{array}{l} \text{b} \\ \text{b} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(1) (2)	-- --	---- ----	---- ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	(8) --	(5) --	---- ----	---- ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	-- --	-- --	---- ----	---- ----	---- ----
	$\left\{ \begin{array}{l} g^2 \\ c^1 \end{array} \right\}$	-- --	-- --	---- ----	---- ----	---- ----

## NOTES TO TABLE 2

The total number of items listed under each genre is taken from Hermelink's *Dispositiones Modorum* (Tutzing 1960)

(n) = the number of compositions in the genre or model category

n. = the number of the modal category represented

\* two different tonal types represent mode 3 in Nos. 1–32

(for the Proper of the Season) of the Offertory motet cycle of 1593.

## APPENDIX

Seven printed collections containing Latin motets by Orlando di Lasso appearing for the first time in print, along with his spiritual madrigal cycle *Lagrimae di San Pietro*, can securely be taken to have been ordered according to the modes of the octenary system, as a whole or in part, either by the composer or by the publisher with his approval. In addition, at least two reprint anthologies have considerable bearing on the question of representation of modal categories in Lasso's motet repertory. All ten collections are described briefly below, with comments, under the numbers given them by Horst Leuchtmann in the *Einzeldrucke* volume of RISM. RISM numbers for all but the first of the two reprint anthologies (1582c) are entered in Table 1, under tonal types used in one or more of their motets.

## I. Reprint anthologies

1. 1582c: This anthology of motets a 4, a 5, a 6, and a 8, published by Gerlach in Nürnberg, was compiled from six earlier collections „nunc vero auctoris consensu in unum corpus redacti.“ Four of those six collections were ordered wholly or in part according to the eight-mode system. In the Gerlach reprint anthology, six of the four-voice motets and all of the five-voice and six-voice motets are ordered according to modal category, mingling their sources mode by mode in the case of the five-voice motets (the six-voice motets are all from a single source). The modal ordering in 1582 suggests resolutions for several anomalies in the modal orderings of the source collections.

The first six four-voice motets in RISM 1582c are the Latin group from Lasso's four-language collection published by Adam Berg, RISM 1573d. The motets are re-ordered such that the original nos. 1, 5, 3, 4, 6, and 2 are made to represent modes 1, 1, 2, 3/4, 5 and 6, respectively. The nine remaining four-voice motets in 1582c are the Lamentations cycle first published in RISM 1565d (Le Roy & Ballard) or RISM 1565e (Antonio Gardano), in their original liturgical, non-modal order. The five-voice motets are from RISM 1562a, 1569a, and 1571a, and the six-voice motets are from RISM 1570c; these four collections are described in II.A below. The four eight-voice motets at the end of 1582c – including the first of the four, *Osculetur me osculo*, the only one in the anthology for which no prior source is known – are not part of the modal ordering.

2. 1587d: This is an anthology in modal order that was assembled by Le Roy & Ballard from two non-modal four-voice collections published by Adam Berg: RISM 1582f, nos. 19–33 (nos. 1–18 are settings of the Lamentations); RISM 1585a, the entire contents; there is also one motet from Berg's *Patrocinium* I, RISM 1573a. Almost all have Offertory texts, and most of those motets in turn originated in choirbook manuscript with the Offertory settings in calendrical order, as discussed in the text here and in *Modal representation in polyphonic Offertories*, p. 49–58. Modal representations from 1587d are noted in Table 1 between pairs of double virgulae, in some cases as part of the formula Mus. Ms. 2744→1585a→1587d; where this formula appears in Table 1 it means that motets of the tonal type in question are discussed in the text.

## II. Original prints

### A: Sources for RISM 1582c

1. 1562a: Nürnberg, Montanus & Neuber, many times reprinted, not always in modal order (see *Tonal types* 460–61 for modal and non-modal orderings of this collection). It is of this collection that Lasso's student Leonhard Lechner wrote to Martin Crusius:

Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltisten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa, sol, (.die andern 2 extremae uoces, als Vt vnd La sind in mutatione vnder diesen begriffen.) Solche vier Toni werden wieder Zerteilt, ieder in autenticum & plagalem, hieraus werden nun 8 tonj ... Vnd dieses ist die eigentlich schlecht alt meinung von den Tonis, welcher auch der Orland ist, dessen seine ersten Moteten mit 5 stimmen (.darin Confitemini Domino das erst ist.)

Georg Reichert, *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: *AfMw* 10 (1953), p. 210

The contents of RISM 1562a are described in Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht 1974, p. 65–69, with „finalis“, indication of *b*-flat signature where applicable, and „ambitus“ of each individual voice part; the connection of cleffing with the authentic/plagal distinction is discussed on pp. 65–73. The modal ordering is summarized in *Tonal types* Table 8-A (p. 460, mistakenly labelled „München“ instead of „Nürnberg“), along with the non-modal ordering (in Table 8-B) of Gardano's edition of this collection from the same year (RISM 1562b). Here is the original order.

Motet	Tonal type	Mode
1–4	G $\frac{1}{4}$ -g <sup>2</sup>	1
5–10	G $\frac{1}{4}$ -c <sup>1</sup>	2
11–14	E $\frac{1}{4}$ -c <sup>1</sup>	3/4
15–18	F $\frac{1}{4}$ -g <sup>2</sup>	5
19–20	C $\frac{1}{4}$ -g <sup>2</sup>	6
21–23	G $\frac{1}{4}$ -g <sup>2</sup>	7
24–25	G $\frac{1}{4}$ -c <sup>1</sup>	8

2. 1569a: The first Lasso motet collection published by Adam Berg in Munich, very loosely in modal order; the contents are arranged as follows:

Motet	Tonal type	Mode
1	$D-\frac{1}{4}-c1$	1
2	$G-\frac{1}{4}-g2$	1
3	$D-\frac{1}{4}-g2$	2
4-7	$E-\frac{1}{4}-c1$	3/4
8	$C-\frac{1}{4}-g2$	6
9	$G-\frac{1}{4}-g2$	7
10-13	$F-\frac{1}{4}-c1$	6
14	$G-\frac{1}{4}-c1$	8

No. 3, *Beatus ille qui procul/Ergo et adulta/Libet jacere*,  $D-\frac{1}{4}-g2$ , is the only representative of mode 2; mode 5 is not represented at all. No. 9, *Hispanum ad coenam*, is out of order, corrected in RISM 1582c; it should have come after nos. 10-13. The last motet in this collection, *Quemadmodum* (a 6 because of a canon), is in  $G-\frac{1}{4}-c1$ , presumably to be ascribed to mode 8.

3. 1570c: Adam Berg's second Lasso motet *Einzeldruck*, a 6; the three motets a 8 at the end are not part of the modal ordering. The six-voice motets represent modes 1-6 only, as follows (individual items in multi-section motets are separately numbered in this collection, and the „finals“ of medial items are not always those of the conclusion to the motet).

Motet	Tonal type	Mode
1-5	$G-\frac{1}{4}-g2$	1
6-7	$D-\frac{1}{4}-c1$	1
8*	$G-\frac{1}{4}-g2$	1
9-10	$G-\frac{1}{4}-c1$	2
11-12	$G-\frac{1}{4}-c1$	2
13*, 14	$G-\frac{1}{4}-c1$	2
15-17	$E-\frac{1}{4}-c1$	3/4
18	$F-\frac{1}{4}-g2$	5
19-20	$C-\frac{1}{4}-g2$	6

\* Despite the publisher's claim that none of the motets in this collection had been previously published, No. 8 (*Verbum caro factum est*) had appeared in RISM 1564<sup>3</sup> and No. 13 (*Quare tristis es anima mea*) in RISM 1564b. No. 22 of the eight-voice motets (*Confitebor tibi Domine*) had appeared in RISM 1564<sup>1</sup>. All three were omitted from the reprint anthology RISM 1582c.

4. 1571a: Le Roy & Ballard's fourth Lasso motet *Einzeldruck*, their first since the Lamentations a 4 of 1565d. Assuming that Le Roy & Ballard's 1565d collection is a reprint of Gardano's edition of the same year (RISM 1565e) – as suggested by Wolfgang Boetticher in *Orlando di Lasso und seine Zeit* (Kassel 1598), p. 99, n. 5 – then 1571a is the first Le Roy & Ballard Lasso publication containing only Lasso motets never before printed. The dedication by the composer to the heir to the dukedom of Bavaria is in French and dated from Paris. Le Roy & Ballard's collection of „nouvelles chansons“ exclusively by Lasso from the same year (RISM 1571f) is also ordered by modal category (with a chanson in  $A-\frac{1}{4}-g2$  at the end).

Other Le Roy & Ballard collections in modal order made up in part or wholly of reprints include above all the rearrangement in modal order of motets taken from nonmodal prints, mostly originating in a manuscript of polyphonic Offertories, in the anthology RISM 1587d noted above and discussed in the text. All this suggests a special significance for Lasso's friend Adrien Le Roy, himself a musician and author of a theoretical text, for the study of Lasso and modal representation. And this is yet another pointer to the role of Northern publishers, going back to Susato and Attaignant, in the establishment of the octenary system of chant modality as a way of conceptualizing tonality in 16th-century vocal polyphony.

The modal ordering of 1571a is as follows:

Motets	Tonal type	Mode
1-4	G- $\flat$ -g <sup>2</sup>	1
5-6	G- $\flat$ -c <sup>1</sup>	2
7	A- $\flat$ -c <sup>1</sup>	[3/4]
8	G- $\flat$ -c <sup>1</sup>	2
9-11	E- $\flat$ -c <sup>1</sup>	3/4
12-13	F- $\flat$ -g <sup>2</sup>	5
14	F- $\flat$ -c <sup>1</sup>	6
15	F- $\flat$ -c <sup>1</sup>	6
16-17	G- $\flat$ -g <sup>2</sup>	7
18-19	G- $\flat$ -c <sup>1</sup>	8

B: Three collections whose modal representations were indisputably determined pre-compositionally

5. 1584e: Adam Berg's print of Lasso's seven Penitential Psalms plus Psalm 150, „modis musicis redditi“, composed 25 years earlier according to the composer's dedication and made into a presentation copy for Duke Albrecht of Bavaria during the 1560s: the celebrated manuscript Mü A, profusely illuminated by Hans Mielich, with extensive commentary by Samuel Quickelberg. A full study of this manuscript and all its contents by Katharina Urch is in preparation. The sequence of seven Penitential Psalm texts in their Biblical order – 6, 31, 37, 51, 101, 129, 142, followed by Psalm 150 – is set in tonalities representing the sequence of the eight church modes in order (see *Tonal types* Table 3, p. 447).

6. 1577c: Lasso's texted and textless didactic duos. Though there is no reference to modes in the title, the sequence of eight different tonal types in the twelve texted duos is clearly intended as a representation of the eight church modes in order. Here is the pattern of the twelve texted duos (after *Tonal types* Table 7, p. 453).

duo	system	cleffing	final	mode
1-2	$\natural$	c <sup>1</sup> c <sup>3</sup> --	D	1
3-4	$\natural$	g <sup>2</sup> c <sup>1</sup> --	D	2
5	$\flat$	g <sup>2</sup> c <sup>2</sup> --	A	3
6	$\flat$	c <sup>1</sup> c <sup>3</sup> --	A	4
7	$\flat$	-- c <sup>3</sup> F <sup>3</sup>	F	5
8-9	$\flat$	-- c <sup>4</sup> F <sup>4</sup>	F	6
10	$\natural$	-- c <sup>3</sup> F <sup>3</sup>	G	7
11-12	$\natural$	-- c <sup>4</sup> F <sup>4</sup>	G	8

A cross-cutting distribution of minimal markers not only confirms the modal intent, it also accounts for some anomalous features in the choice of tonal types used to represent modes 2, 3, and 4, discussed in the text. There are four systematic constraints on the set: (1) there are eight different tonal types; (2) the modal finals, and *a fortiori* the systems (*cantus durus* or *cantus mollis*), are the same for each authentic/plagal pair; (3) the set as a whole is symmetrically divided between high-voice and low-voice pairs, that is, modes 1 through 4 are represented by duos 1 through 6 for high voices, and modes 4 through 8 by duos 7 through 12 for low voices; (4) only clef-combinations embodying compasses from the *chiavette* ( $g_2/c_2$  or  $c_3/F_3$  for the odd-numbered authentic modes) and the standard cleffing ( $c_1/c_3$  or  $c_4/F_4$  for the even-numbered plagal modes) are used for the high-voice and the low-voice halves, respectively, of the set (the 16th-century norm of remaining within the compass of an eleventh provided by the five-line staff being taken for granted).

7. 1595a: Lasso's setting, published by Adam Berg, of *ottave* 38–50, 52–56, 56–59 from the first Canto of Luigi Tansillo's unfinished devotional cycle *Lagrime di San Pietro*. For the modal ordering, see *Tonal types* Table 4, and pp. 448–49. The cycle ends not with more of Tansillo's cycle set in a representation of mode 8, but rather with a Latin motet set in the tonal type  $A_{\frac{1}{4}}g_2$ . Robert Luoma, *Music, mode, and words in Orlando di Lasso's Last Works* (Lewiston NY & Queenston Ontario 1989) is an elaborate analysis of Lasso's cycle, closely following Bernhard Meier regarding modal affect and textual expression in 16th-century polyphony.

#### C: The last motet publication in Lasso's lifetime

8. 1594a: The collection of six-voice motets published by Widmanstatter in Graz. For the modal ordering of nos. 1–26, see *Tonal types*, p. 465 (NB: the natural sign under „system“ for no. 30 should be a flat, for *cantus mollis*); the last four motets, nos. 27–30, are not part of the modal ordering. Nos. 21, *Cantabunt canticum/Quid non timebit* and 22 *Fratres nescitis*, in tonal type  $A_{\frac{1}{4}}g_2$ , stand between representative for mode 6 (nos. 16–20) and 8 (nos. 23–26) in the collection.

## QUINTSTRUKTUR, ABER KEINE QUINTPARALLELEN (Zu Lassos *Ad te, perenne gaudium*)

von Reinhold Schlötterer

Was auch immer der einzelne Musiker von dem Verdikt der Quintparallelen gehalten haben mochte, bis weit ins 16. Jahrhundert hinein dachte man nicht daran, diese von der Komponisten- und Theoretikerzunft abgesegnete Grundregel kontrapunktischer Faktur in Frage zu stellen. Daß dann der Musiker und Denker Vincenzo Galilei, stimuliert von seiner Begeisterung für die wiederentdeckte Musik der Antike, das Quintenverbot als der Natur der Musik widersprechend ‚entlarvte‘,<sup>1</sup> mag man gelassen oder schockiert zur Kenntnis genommen haben, an seiner Beachtung hat sich anscheinend zunächst nichts geändert.

Immerhin erfreute sich die Musikwelt schon seit einiger Zeit an den ‚naturalistischen‘, einer volkstümlichen Praxis abgelassenen Terz/Quintparallelen, wie sie etwa unter dem Titel *Canzon napolitane* zum Druck kamen; aber so etwas stand außerhalb der künstlerisch, als *ars* und *scientia* voll zu nehmenden Musik.

Andererseits war es innerhalb der kontrapunktisch legitimierte Satzweise durchaus üblich und statthaft, Quintparallelen, wie sie sich notwendigerweise bei einem auf dem Quintintervall beruhenden Klangbau immer wieder einmal einstellen, durch Stimmkreuzungen und ähnliche Kunstmittel scheinbar zum Verschwinden zu bringen.

Mitten hinein in diesen Problemkreis von Quintstruktur und offenen oder kontrapunktisch ausgeschalteten Quintparallelen fühlt man sich versetzt, wenn man Orlando di Lassos postum im *Magnum Opus Musicum* erschienene Hymnenstrophe *Ad te, perenne gaudium* als Komposition zu erfassen und auch mit ihrem Erklängen Erfahrungen zu sammeln versucht.

### Beispiel 1 Lasso, *Ad te, perenne gaudium* (nach Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 60)

Tenor I  
(Cantus)

Tenor II  
(Tenor)

Bassus

Ad te, per - en - ne gau - di - um re - rum - que sum - mus

Ad te, per - en - ne gau - di - um re - rum - que sum - -

Ad te, per - en - ne gau - di - um re - rum - que sum - -

<sup>1</sup> Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica antica, & moderna*, Firenze 1581, p. 82; *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enanarmonio*, in: Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 (= *Veröffentlichungen des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* Band IX); dort heißt es zum Quintenverbot S. 184: „... legge in cotale affare veramente contro ogni legge della natura del canto“.

5

ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - di -  
 -mus ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - di -  
 - mus ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - di - mus,

9

-mus, lac - ti tro - phe - is ho - sti - um.  
 -mus, lac - ti tro - phe - is ho - sti - um.  
 lac - ti tro - phe - is ho - sti - um.

Hier haben wir es einerseits fast durchgängig mit Folgen von kompakten Terz/Quintklängen zu tun, was an die *Canzon napolitane* erinnert, andererseits sind jedoch alle dabei eigentlich zu Tage tretenden offenen Quintparallelen konsequent – vor allem durch Stimmkreuzung – eliminiert.

Dieser Zustand hat etwas von einem Paradox an sich, wenn wir darunter verstehen wollen, daß etwas zugleich ist (Quintstruktur) und wiederum auch nicht ist (die daraus notwendig hervorgehenden Quintparallelen).<sup>2</sup>

Nun läßt sich dieser Zustand des Paradoxen ohne weiteres auflösen, wenn man das von Lasso praktizierte Versteckspiel der Quinten rückgängig macht und die Terz/Quintfolgen „naturalistisch“ zur Geltung kommen läßt. Mein Eindruck bei der klingenden Gegenüberstellung von Lassos Original und dem Versuch mit freigelegten Quinten ist, daß der ästhetische Unterschied weitaus geringer ausfällt als man erwarten möchte; mit anderen Worten: im Höreindruck besteht zwischen den versteckten und den offenen Quinten kein großer Unterschied. Diese Erfahrung haben mir mehrere Teilnehmer am Lasso-Symposium spontan bestätigt.<sup>3</sup>

Trotz offengelegter Quinten wird man freilich bei der Komposition Lassos kaum an die Tradition der *Canzon napolitane* denken, wie sie etwa bei Giov. Leonardo Primavera repräsentiert ist.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Zum Problemkreis des Paradoxen vgl.: Paul Geyer/Roland Hagenbüchle (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen 1992.

<sup>3</sup> Ich danke sehr herzlich den Herren Dr. Franz Körndle, Alexander Heisig und Bernhard Neuhoff, die Lassos *Ad te, perenne gaudium* in seiner originalen Stimmführung und in meiner Versuchsfassung mit offengelegten Quintparallelen zu Gehör brachten, so daß sich jeder Teilnehmer des Symposiums ein Urteil über den klanglichen Unterschied oder Nicht-Unterschied zwischen beiden Versionen bilden konnte.

<sup>4</sup> Ich konnte an der Bayerischen Staatsbibliothek München die originalen Stimmhefte des Primavera-Drucks einsehen; wahrscheinlich stammt dieses Druckexemplar aus dem alten Kapellbestand der Lasso-Zeit.

Beispiel 2

Giov. Leonardo Primavera, *Canzon napolitana*, Venedig 21570

(Nur erster Abschnitt, das ganze Stück ist abgedruckt in:

Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*,

Berlin 21930, S. 372)

Dol - ce mi - se - ri - a u - scir d'af - fan - n'e pe - ne e - di mar - ti - re

Dol - ce mi - se - ri - a u - scir d'af - fan - n'e pe - ne e - di mar - ti - re

Dol - ce mi - se - ri - a u - scir d'af - fan - n'e pe - ne e - di mar - ti - re

Und auch wenn später Claudio Monteverdi in den *Scherzi musicali* von 1607 Dreiklänge ohne Rücksicht auf Parallelen nebeneinanderstellt,<sup>5</sup>

Beispiel 3

Claudio Monteverdi, *I bei legami*, Schluß

(nach Gian Francesco Malipiero (Hrsg.), *Monteverdi-Gesamtausgabe*, Bd. 10, S. 30)

si m'av - vin - se Per ca - ro mo - do ch'av - vin - to io

si m'av - vin - se Per ca - ro mo - do ch'av - vin - to io

si m'av - vin - se Per ca - ro mo - do ch'av - vin - to io

go - do Per ca - ro mo - do Ch'av - vin - to io go - do.

go - do Per ca - ro mo - do Ch'av - vin - to io go - do.

go - do Per ca - ro mo - do Ch'av - vin - to io go - do.

läßt sich wohl von hier aus keine Brücke zurück zu Lassos *Ad te, perenne gaudium* schlagen.

<sup>5</sup> Den neuen Satzidealen entsprechend sind bei Monteverdi die kompakten Terz/Quint-Bausteine aufgespalten in ein hohes Stimmpaar mit Terzkopplung und eine tiefe Unterstimme in Baßlage.

Worin nun gründet die Eigenständigkeit von Lassos Stück, wodurch hebt es sich von der Tradition der italienischen Quinten-Mehrstimmigkeit ab?

Bei einem Aufführungsversuch wird man als erstes feststellen, daß die lateinische Hymnenstrophe ein anderes Zeitmaß verlangt als der fließende italienische Vers; in Lassos Musik herrscht nicht die naive Beweglichkeit der italienischen Tradition, ihr eignet ein gemessenes, bedächtiges Voranschreiten. Der einzelne Terz/Quint-Klangbaustein bekundet seine eigene Würde, er ist etwas in sich Gefestigtes,<sup>6</sup> nicht nur Station eines melodischen Fließens.

Auch die wirkliche obere Tonhöhenlinie, die aufscheint, sobald wir Lassos Stimmkreuzungen ungeschehen machen,

#### Beispiel 4

zeigt eine auffallende Tendenz zum Lapidaren, indem eigentlich nur drei Töne, nämlich *c*, *d* und *a* zur Geltung kommen, nicht aber – wie bei Primavera und auch Monteverdi – eine sinnfällige Melodie entsteht.

Warum tritt der Ton *b* als melodische Stufe so bescheiden zurück? Ist es nur dies, daß er bei der gegebenen Tonlage keine „natürliche“ Quintensprechung findet, und sich deshalb nur einmal, unter Zuhilfenahme eines „künstlichen“ *es*, als Oberquinte stabilisieren kann? Oder ist es nicht vielmehr dies, daß ein elementares Dreitonmodell *c-d-a* oder, in der Unterquinte, *f-g-d*<sup>7</sup> zugrundeliegt, das dann gewissermaßen durch eine zusätzliche musikalische Schicht kontrapunktisch umhüllt wird? Manche Einzelheit deutet in diese Richtung: Von der schon genannten Stelle mit *es* abgesehen tritt der Ton *b* melodisch nur als Durchgang oder als ausfigurierte Terz (T. 9), auf; im übrigen ist seine Rolle die einer Mittelposition innerhalb des *g*-Dreiklangs.

Nicht von ungefähr tritt der „schulmäßige“ Kontrapunkt aber gerade an den Zeilenschlüssen in seine Rechte ein, denn das Dreitonmodell entbehrt eigentlich einer zentrierenden Ausrichtung, die dann eben der Kontrapunkt beisteuert. So bei der ersten Zäsur durch einen Quintsprung vom unteren *b* zum *f*; an der zweiten Stelle durch einen Sekundschritt von *b*

<sup>6</sup> Die Stimmkreuzungen zum kontrapunktischen Ausschalten von Parallelen ziehen doch auch einen ästhetischen Gewinn nach sich, indem erfahrungsgemäß die im Sprung erreichten Dreiklangsbestandteile, und damit auch der Dreiklang im ganzen, intensiver zur Geltung kommen als bei in glatten Sekundschritten nebeneinandergestellten Nachbarklängen (*Canzon napolitane*).

<sup>7</sup> Viele alte Hymnen, z.B. *Iste confessor*, beginnen mit einem derartigen Dreiton-Initium (*g-a-g-e*). Darüberhinaus bildet diese Tonfolge bekanntlich eine die Einzelkulturen übergreifende Grundformel vieler Kinderreime und -lieder, und, noch allgemeiner, die Urzelle pentatonischer Melodiebildung. Wenn man die Dreitonfiguren von Lassos Ober- und Unterstimme summiert, erhält man eine vollständige pentatonische Reihe: *d-c-a/g-f-d*.

nach *a* in Dezimkopplung zu dem obenliegenden primären Schritt *d-c*, in der Mitte die phrygische Klausel *a-g-a* (sehr bezeichnend wie die Unterstimme sofort wieder in die 'normale' *f*-Position springt!); bei der dritten Zäsur wird in Gegenbewegung der *d*-Klang mit *fis* angesteuert, der sich wiederum kadenzartig nach *g* löst; besonders ausgebaut ist die definitiv schließende cadenza, bei der nun neben dem bereits genannten *es* auch die *c*-Stufe als Penultima zum Schluß mit *f/a* gehört.

Wenn wir, wie eben versucht, Lassos *Ad te, perenne gaudium* in seiner Eigenart umrissen haben (Quintstruktur mit nebeneinandergestellten kompakten Terz/Quintklängen, Quintparallelen eliminiert, kontrapunktisch ausgebautes Dreitonmodell *d-c-a* bzw. *g-f-d*), stellt sich natürlich die Frage, ob ein so ausgeprägter Beleg einer spezifischen Quinten-Mehrstimmigkeit im Werk Lassos nur dieses eine Mal auftritt, oder auch in weiteren Kompositionen verkörpert ist.

In einer Hinsicht ist dieses Stück jedenfalls singulär, indem es nämlich die Quinten-Mehrstimmigkeit *a voci mutate* d.h. in tiefer Lage verwirklicht. Eine Oktave höher jedoch, also *paribus vocibus*, lassen sich einige Stücke ausmachen, die weithin dem ins Auge gefaßten Typus entsprechen, nämlich die Nr. 52–56 des *Magnum opus musicum*, wiederum erst dort postum gedruckt. Als besonders charakteristisch greife ich die Nr. 55 *Agimus tibi gratias* heraus:

Beispiel 5  
(nach Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 59)

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. The top system contains the first three staves: Cantus I (Soprano), Cantus II (Tenor), and Cantus III (Bassus). The lyrics for these parts are: 'A - gi - mus ti - bi gra - ti -'. The bottom system contains the basso continuo part, with lyrics: 'as, Rex, o - mni - po -'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The music features a quintal structure with compact triads and quintal intervals, as described in the text.

9  
 - tens De - - - us, pro u - ni - ver - sis be - ne - fi - ci -  
 - tens De - - - us, pro u - ni - ver - sis be - ne - fi - ci -  
 - tens De - - - us, pro u - ni - ver - sis be - ne - fi - ci -

13  
 - is tu - - - is, qui vi - - - vis et re - - - gnas per o -  
 - is tu - is, qui vi - - - vis et re - - - gnas per o -  
 - is tu - is, qui vi - - - vis et re - - - gnas per o - mni

17  
 - mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum, per o - mni - a sae - cu - la sae -  
 - mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum, per o - mni - a sae - cu - la sae -  
 - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum, per o - mni - a sae - cu - la sae -

21  
 - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.  
 - cu - lo - rum. A - - - men.  
 - cu - lo - rum. A - - - men.

Wir können hier alle vorher herausgestellten Merkmale wieder auffinden, freilich auf eine andere Textart ausgerichtet – liturgische Prosa einer Akklamation –, breiter ausgeführt und ausgeschmückt. Zwischengeschaltete Terz//Sextklänge sind nun mehrfach anzutreffen (z.B. T. 4, 9 etc.), gegenüber nur einem Fall (T. 4) im vorigen Stück. Sowohl die *c/e/g*- wie auch die *es/g/b*-Stufe gibt es nun mehrfach, dabei wird einmal sogar die dem Quintbau immanente klangliche Obergrenze überschritten (*e* oder *es* in T. 10); Klangkolorierung durch *Fusae* charakterisiert z.B. das Wort „*vivis*“; zweimal werden Terz/Quintklänge durch Oktavsprung in einer Stimme verbunden, was die Merkwürdigkeit mit sich bringt, daß in dieser Stimme einmal der höchste, das andere Mal der tiefste Ton der beiden gleichgebauten Klänge reprä-

sentiert ist; den Schluß bildet diesmal der volle Terz/Quint-Baustein  $f/a/c$ , fixiert mit einer plagalen Seitenbewegung.

Alle diese unterscheidenden Einzelheiten tangieren aber nicht den Kern des Ganzen, die Entfaltung einer sehr eigenartigen Quinten-Mehrstimmigkeit.

Zwei Fragen schließen sich notwendigerweise an die Beschreibung von Lassos Quinten-Mehrstimmigkeit an:

Haben andere Komponisten im 16. Jahrhundert Vergleichbares realisiert? Und:

Steckt in solchen Stücken ein Archetypus, möglicherweise eine liturgische Stegreifpraxis,<sup>8</sup> die Lasso im Ohr hatte, aufgreift und als kunstgerechte Komposition gestaltet?

Ich habe vorläufig keine Antworten.

---

<sup>8</sup> Lodovico Zacconi (*Prattica di musica . . .*, Venedig 21596, Libro primo, Cap. LXXIII), spricht nur von einer bäurischen Quintenpraxis, von ‚rozzi aeri‘: „ . . . cantando senza veruna cognition Musicale, & s'accordano per via delle consonanze mediante l'udito ritrovate“. Zum Quintieren allgemein vgl. Werner Bachmann, *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang des späten Mittelalters*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walter Vetter, Leipzig 1955, S. 25–29.



## KONTRAFAKTUR UND MUSIKALISCHE GATTUNG BEI ORLANDO DI LASSO

von Bernhold Schmid

Das *Magnum Opus Musicum* (MOM) enthält eine Anzahl lateinischer Kontrafakta, von denen ein Satz, das *Alleluia vox laeta*,<sup>1</sup> eine französische Chanson *Veux tu ton mal* zur Vorlage hat. Diese Komposition tritt mit französischem Text ansonsten nur in Chansondrucken auf, lateinisch liegt sie außer im MOM in den drei Auflagen des zweiten Teils der *Selectissimae Cantiones* bei Gerlach in Nürnberg und (vermutlich davon abhängig) in Scharmanns *SVAVISSIMORVM MODVLORVM SELECTISSIMAE CANTIONES SACRAE* (Adam Berg, 1590) vor.<sup>2</sup> Angesichts des Sprachwechsels fragt sich, ob der Satz in seiner kontrafazierten Gestalt bei Gerlach, Scharmann und im MOM als Motette betrachtet wurde, also ob ein regelrechter Gattungswechsel stattgefunden hat. Die lateinische Neutextierung einer französischen Chanson ist für die genannten Quellen ein Einzelfall.<sup>3</sup> Herrer hingegen benützt für die drei Bände seines *Hortus Musicalis*<sup>4</sup> mehrfach volkssprachige Vorlagen, neben französischen auch italienische und eine deutsche. Es stellt sich also grundsätzlich die Frage nach den Gattungsgrenzen. „Er [Lasso] bleibt zeitlebens geneigt, Gattungsgrenzen zu negieren und insbe-

---

<sup>1</sup> Kontrafakturen werden im folgenden jeweils mit \* gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Mit französischem Originaltext gedruckt in Lasso, *Sämtliche Werke* (im folgenden als GA) Bd. XIV, 2. Aufl., S. 71ff.; als Kontrafaktur in GA Bd. III, S. 141ff.

Der Satz ist mit französischen Texten in folgenden Drucken überliefert (Siglen nach RISM, in Ausnahmefällen nach Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*, Kassel und Basel 1958):

*Le Roy & Ballard*: 1559<sup>12</sup>, 2; Boetticher 1560<sup>0</sup>, 31 (RISM deest); 1570 d, 56; 1571<sup>1</sup>, 9; 1576 i, 77; 1578<sup>10</sup>, 9; 1586 g, 75; 1591<sup>4</sup> u. 1591 c, 9; 1596<sup>7</sup> und 1596 b, 59 (\**Puis qu'en mon mal*); 1619 b, 75.

*Phalèse*: 1560 b, 14; 1562 c, 14; 1566 h, 14; 1570 f, 14; 1573 f, 14; 1592<sup>9</sup> und 1592 b, 59 (\**Puis qu'en mon mal*); 1629 a, 59 (\**Puis qu'en mon mal*).

*Haultin*: 1576 d, 12 (\**Vien tost, Seigneur*).

„*Thrésor*“: 1582 h, 103 (\**Puis qu'en mon mal*); 1594 b, 102 (\**Puis qu'en mon mal*).

*Commelin*: 1597<sup>6</sup>, 44 (\**Avec les tiens, Seigneur*).

Lateinische Kontrafaktur \**Alleluia vox laeta*:

*Gerlach*: 1568 b, 33; 1579 b, 38; 1587 f, 38.

*Berg*: RISM 1560<sup>6</sup>, 12.

MOM: 1604 a, 193.

Eine Auflistung aller lateinischen Kontrafakta von Lasso-Sätzen mit Quellenangaben ist als Anhang 1 zu meiner Arbeit *Zur Verbreitung lateinischer Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso*, in: *Musik in Bayern* 49 (1994), S. 8–16 abgedruckt. Quellenangaben werden hier nur für die näher besprochenen Sätze gegeben.

<sup>3</sup> „Chansons“ zu „Motetten“ umzugestalten ist jedoch schon in der Josquinüberlieferung verbreitet: vgl. Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, >>*Cantiones quae vulgo motectae vocantur*<<. *Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1990 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 3, 2), S. 348; so wurde z.B. Josquins *Nymphes nappés* im protestantischen Bereich zu *Haec dicit dominus* kontrafaziert (vgl. Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 282). Die Voraussetzung dafür liegt in der von der vierstimmigen Norm abweichenden Fünf- und Sechsstimmigkeit derartiger Chansons, außerdem, daß sie „fast durchweg als kontrapunktische Kunststücke konzipiert sind.“, vgl. Ludwig Finscher und Silke Leopold, *Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1990 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 3, 2), S. 520.

<sup>4</sup> 1606<sup>6</sup>, 1609<sup>14</sup>, 1609<sup>15</sup>. Zu Herrer vgl. Horst Leuchtman, *Zur Biographie Michael Herrers*, in: *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.* 6 (Juni 1973), S. 117–126.

sondere in seinen Motetten Einflüsse aus der weltlichen Vokalmusik aufzunehmen.“<sup>5</sup> Diese Feststellung von Annegrit Laubenthal und Ludwig Finscher läßt sich anhand einiger Kontrafakturen diskutieren und bestätigen.

Bevor im folgenden zwei Kontrafakta mit Sprachwechsel näher untersucht werden sollen, seien kurz die Arten von Kontrafakturen aufgelistet, wie sie uns bei Lasso begegnen:

- 1) Innerhalb der Gattung, innerhalb der Sprache, kein Funktionswechsel:

Beispiele:

*Unde recens reditus* = \**Unde revertimini*<sup>6</sup>

*Quid tamen* = \**Sponsa quid agis*<sup>7</sup>

In beiden Fällen haben wir es mit feststehenden Typen von Profanmotetten zu tun: im ersten Fall wird eine Staatsmotette, also eine Gelegenheitskomposition für einen bestimmten Anlaß, umtextiert, um sie für einen weiteren, ähnlichen Anlaß brauchbar zu machen. Im zweiten Fall handelt es sich jeweils um ein Epithalamium.

*Ave Maria* = \**Ave Jesu Christe*

Hier liegt ebenfalls kein Funktionswechsel, aber ein Konfessionswechsel vor; die Umdichtung von Marien-texten zu Christustexten ist ein häufiger zu beobachtendes Verfahren zur „Rettung“ katholischer Werke für die Protestanten. Meist werden nur entscheidende Schlüsselwörter ausgetauscht, bei *Ave Maria* wird z.B. nur der Eigenname durch \*,„Jesu Christe“ ersetzt.<sup>8</sup>

- 2) Innerhalb der Gattung, innerhalb der Sprache, aber Funktionswechsel:

Beispiele:

Chanson = \*Chanson spirituelle

weltliche Motette = \*geistliche Motette

- 3) Übersetzungen:

Beispiel:

*Susane un jour*<sup>9</sup> = \**Susanna se videns* bzw. \**Susanna fair*

Sprachwechsel führt zur Einordnung in Parallelgattungen anderer volkssprachlicher Lyrikformen. Will man die Sprache zum entscheidenden Gattungsmerkmal machen, dann kann von Gattungswechsel gesprochen werden. In zeitgenössischen Drucktiteln wird jedoch darauf hingewiesen, wenn Übersetzungen vorliegen, was z.B. in RISM 1588<sup>29</sup> zu beobachten ist: *MVSICA TRANSALPINA. Madrigales translated . . .* (Die Sprache kann kein ausschließliches Kriterium sein, was anschließend zu diskutieren sein wird.) Funktionswandel findet nicht statt.

<sup>5</sup> Vgl. Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 360.

<sup>6</sup> Original verschollen (vgl. dazu Horst Leuchtman, *Lassos Huldigungsmotette für Henri d' Anjou 1573*, in: *Mf* 23 (1970), S. 165–167; als Kontrafaktur gedruckt in *GA* XIX, S. 138ff.

<sup>7</sup> *GA* XI, S. 64ff.

<sup>8</sup> Vgl. Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 282. Boetticher, *Lasso*, S. 454, Fußn. 95 u. S. 455, Fußn. 108 behauptet, mit der Fassung *Ave Maria alta stirps* im *MOM* läge die Kontrafaktur vor, während das bei Gerlach 1579 b und 1587 f jeweils als Nr. 54 abgedruckte \**Ave Jesu Christe alta stirps* die Vorlage sei; Haberls Ansicht in *GA* I, S. IX, Anm. \*\*) (*Ave Maria* als Originaltext) stelle die Verhältnisse auf den Kopf. Dies ist zu berichtigen: Gerlach druckt jeweils das originale Textincipit über der Kontrafaktur ab (vgl. *Veux tu ton mal* und *Alma Venus*, wo das genetische Verhältnis Vorlage Kontrafaktur aufgrund der Quellenlage jeweils eindeutig ist. Dafür spricht auch das oben erwähnte, häufig anzutreffende Verfahren, Marien-texte zu Christustexten umzudichten, um die entsprechenden Werke für die Protestanten brauchbar zu machen. Bei Gerlach wird lediglich aus „Maria“ \*,„Jesu Christe“, daneben wird aus grammatikalischen Gründen „filii“ zu \*,„filius“ abgeändert, wogegen Boetticher, *ebda.*, irrtümlich behauptet, daß die Textänderung „nicht nur auf die Anfangsworte beschränkt bleibt“. Mit dem *Ave Maria* liegt also der Fall vor, daß die älteste erhaltene Quelle für einen Satz eine Kontrafaktur ist.

<sup>9</sup> *GA* XIV, 2. Aufl., S. 29ff.

## 4) Sprachwechsel bei neuem Textinhalt durch Kontrafaktur.

Beispiel:

*Veux tu ton mal* = \**Alleluia vox laeta*<sup>10</sup>

Herrers Drucke *Hortus musicalis*.

*Nunc gaudere licet* = \**Orsus, esgayons*;<sup>11</sup> dies ist der einzige mir bekannte Fall, bei dem ein lateinischer Text durch einen französischen ersetzt wird.

Auch hier kann aus denselben Gründen wie bei 3) von einem Gattungswechsel gesprochen werden, des weiteren kommt ein Funktionswandel hinzu.

Innerhalb des obigen Schemas wird die Frage nach dem Gattungswechsel eingeschränkt bei 3), deutlicher jedoch bei 4) virulent, da der Sprachwechsel nicht nur durch Übersetzung bedingt, sondern mit einem neuen Text verbunden ist. Es stellt sich die Frage nach der Relevanz der Sprache für die Gattung. Sie ist sicherlich ein zentrales Merkmal, kann aber zumindest für die Chanson und das Madrigal nicht ausschließlich zum Kriterium gemacht werden, da die Titel einiger Drucke verschiedene Sprachen zulassen: *CHANSONS Françaises, Italiennes & Latines*<sup>12</sup> oder, wie Boetticher berichtet, auch *Madrigali tam italica, quam latine*.<sup>13</sup> Von daher ist es nur konsequent, wenn Herrer im Titel seiner drei Bände des *Hortus Musicalis*<sup>14</sup> konkrete Angaben zur Gattung verweigert, indem er von „Flores“ spricht, die innerhalb seines „Hortus“ durch die Umtextierung zu „Fructus“ werden.

Die Gattungsfrage stellt sich aber nicht nur unter dem Aspekt der Sprache. Ein weiteres Kriterium ist das Auftreten der Sätze in den entsprechenden Druckarten; ein französisch textierter Satz wird überwiegend in Chansondrucken zu finden sein. Hier stehen wir jedoch wieder dem bereits oben aufgezeigten Problem gegenüber, daß nämlich Chansondrucke nicht ausschließlich französisch textierte Sätze enthalten müssen. Auch wenn nicht explizit im Titel gesagt wird, daß andere als französischsprachige Sätze Chansons sein können, finden sich lateinische Sätze in Chansondrucken. *Bestia curvafia* ist mit diesem lateinischen Originaltext ausschließlich in Chansondrucken enthalten.<sup>15</sup> Schließlich gibt es Sätze, die zwischen unterschiedlichen Gattungen zugeordneten Quellen wandern, die also auf diesem Weg überhaupt nicht einzuordnen sind. Markantes Beispiel für das Wandern zwischen unterschiedlichen Gattungen zugeordneten Quellen ist *Fertur in convivii*: Phalèse druckt es RISM 1564 d unter Chansons, RISM 1569<sup>8</sup> unter *Sacrae cantiones*, wiewohl der Text weltlich ist. Le Roy & Ballard nehmen es sowohl unter Chansons (z.B. RISM 1565<sup>8</sup>) als auch in die oben genannte *Mellange* (RISM 1570 d) unter *Chansons, tant en vers latins qu'en ryme francoyse* auf. Auch im *Thresor* (RISM 1582 h und 1594 b) findet sich der Satz, also unter *chansons Françaises, Italiennes & Latines*, dort allerdings als \**Tristis ut Euridicen*. Gerlach (RISM 1579 b und

<sup>10</sup> Vgl. oben Fußn. 2.

<sup>11</sup> GA XIX, S. 66ff. Der Satz ist mit lateinischem Text in folgenden Drucken enthalten:

Gerlach: 1568 a, 36; 1579 a, 42; 1587 e, 42.

Le Roy & Ballard: 1569<sup>17</sup>, 18; 1570 d, 92; 1571<sup>3</sup>, 18; 1576 i, 115; 1586 g, 115; 1619 b, 115.

MOM: 1604 a, 694.

Französische Kontrafaktur im „*Thresor*“: 1576<sup>4</sup> und 1576 1, 96; 1582 h, 128; 1594 b, 127.

<sup>12</sup> 1582 h, also die 2. Auflage des „*Thresor*“; ähnlich formuliert ist der Titel der 3. Auflage; in 1570 d heißt es: *CHANSONS, TANT EN VERS LATINS QV'EN RYME FRANCOYSE*.

<sup>13</sup> Boetticher, *Lasso*, S. 132.

<sup>14</sup> Titel des 1. Bandes (1606<sup>6</sup>) in diplomatischer Umschrift: [Stimmbezeichnung] / Hortus Musicalis, / VARIIS ANTEA / DIVERSORVM AVTHORVM / ITALIAE FLORIBVS CONSITVS, / Iam verò / LATINOS FRVCTVS, MIRA / suavitate Quinq; Vocibus concinendos, / piè & artificiosè germinans. / AVTHORE / R. P. MICHAELE HERRERIO ..

<sup>15</sup> Lasso, *Sämtliche Werke Neue Reihe* (im folgenden NR) Bd. 1, S. 67ff.; Quellen S. XXI. Als Kontrafaktur \**Bestia stultus homo* ediert in GA XI, S. 95ff.

1587 f) schließlich reiht den Satz wiederum unter Motetten ein, im Gegensatz zu Phalèse unter Cantiones statt unter Sacrae cantiones. Was sich zeigt, ist in jedem Fall eine Unschärfe der Gattungsgrenzen.<sup>16</sup>

Nachdem die Sprache sowie die Druckarten zur Gattungseinordnung nicht ausreichen, bleibt übrig, als Gattungsmerkmal den Satz, die Komposition, also die stilistische Ebene zu betrachten. Die Frage nach einem Gattungswechsel via Kontrafaktur wird bei einem Austausch der Sprache aktuell. Wird also aus der eingangs erwähnten Chanson *Veux tu ton mal* eine Motette *\*Alleluia vox laeta*? Es sei deshalb im folgenden kurz zusammengefaßt, was einige Theoretiker über die Motette und ihre Merkmale sagen, um anschließend Kompositionen, die aufgrund des Sprachwechsels bei der Kontrafaktur zwei verschiedenen Gattungen anzugehören scheinen, an den Kriterien der Theorie zu messen.<sup>17</sup> Tinctoris' Definition aus seinem *Terminorum musicae diffinitorium* von 1572/73 lautet: „Motetum est cantus mediocris: cui uerba cuiusuis materiae sed frequentius diuinæ supponuntur.“<sup>18</sup> Es liegt damit eine sehr offene, vage Beschreibung vor. Tinctoris läßt die Frage geistlich – weltlich offen: meist sei geistlicher Text unterlegt, es könne sich aber um Worte beliebigen Inhalts handeln. Sobald „uerba materiae diuinæ“ vorliegen, ist sicherlich implizit lateinischer Text gemeint. Klar sein dürfte ferner, daß sich „mediocris“ auf die Stilebene bezieht: die Motette als „cantus mediocris“ entspricht der mittleren Stilebene, während die Messe als „cantus magnus“, die „cantilena“ als „cantus parvus“ bezeichnet wird, was für den hohen und den niederen Stil steht.<sup>19</sup> Über den Text schreibt Michael Praetorius im III. Teil seines *Syntagma musicum* (1619) in einer Übersichtstafel, er solle ernsten Charakters sein („serius“), was für „Concerti, Motetae & Falso Bordone“ gilt, „quae partim in rebus sacris, partim prophanis, ut Heroum laudib. & Panegyricis solennitatibus adhibentur.“<sup>20</sup> Theoretiker wie Juan Bermudo (1555), Thomas Morley (1597) oder Michael Praetorius (*Syntagma musicum III*) grenzen die Motette einigermaßen scharf gegen andere Gattungen ab,<sup>21</sup> wobei die beiden letzteren jeweils eine kurze Beschreibung des motettischen Satzes geben. Über Palestrinas Motetten schreibt Praetorius: „... welche, wie jedermann wol weiß, gar trefflich nach den Regulen formiret, fugiret, und in Summa mit schönen Ligaturen unnd Syncopationibus vermendet und intriciret seynd“. Daneben bezeichnet Praetorius gerade den Motettenstil Lassos als Gegensatz zum Madrigalstil.<sup>22</sup> Regelhaftigkeit, polyphone Satzweise, Ligaturen und Synkopen verlangt er als Kriterien für den Satz; Ligaturen lassen auf melismatischen Vortrag schließen, „Syncopationes“ auf Vorhaltsdissonanzen, ein Stilmittel das Morley (1597) noch konkreter anspricht: „if you compose in this kind you must cause your harmony to carry a majesty, taking

<sup>16</sup> Vgl. Anhang 2 zu Schmid, *Verbreitung*, S. 17; es sind dort sämtliche Sätze Lassos aufgelistet, zu denen lateinische Kontrafakta existieren. Dazu wird angegeben, in welcher Druckart die Sätze auftreten, das Wandern zwischen den Druckarten ist somit zu ersehen.

<sup>17</sup> Vgl. dazu generell Rolf Dammann, *Geschichte der Begriffsbestimmung Motette*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 337–377.

<sup>18</sup> Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke. Leipzig 1983, fol. b.i.v.

<sup>19</sup> Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 277. Zu den Stilebenen vgl. Franz Quadlbauer, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962 (= *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse* 241, 2), passim. Nach Auskunft des Registers S. 281 ist „mediocris“ eine verbreitete Bezeichnung, „magnus“ findet sich seltener, „parvus“ fehlt ganz. – Bellermanns Übersetzung von Tinctoris Definition: „Eine Motette ist ein Gesang von mäßiger Länge, welchem Worte irgend welchen, gewöhnlich indess religiösen, Inhaltes untergelegt werden.“ (Tinctoris, *Diffinitorium*, S. 50), in der sich „mediocris“ auf die Dauer bezieht, dürfte nicht haltbar sein.

<sup>20</sup> *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius*. Wolfenbüttel 1619, als Faksimile ed. von Willibald Gurlitt, Kassel u. Basel 1958, S. 3.

<sup>21</sup> Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 277–278.

<sup>22</sup> Dammann, *Begriffsbestimmung*, S. 358.

discords . . .“; weiter heißt es: „. . . but let it be in long notes, for the nature of it will not bear short notes and quick motions which denote a kind of wantoness.“<sup>23</sup> Lange Notenwerte entsprechen also „the nature“, d.h. dem Wesen des motettischen Satzes, rasche Bewegungen und kurze Notenwerte hingegen stehen für Übermütigkeit. Hiermit ist die Frage des Tempos angeschnitten: Für die Motette gelten nach Johann Crüger (Berlin 1630) als Notenwerte Breven und Semibreven bei Vorzeichnung eines *tempus imperfectum diminutum*, während für Madrigale erheblich kleinere Notenwerte im undiminuierten *tempus imperfectum* verbindlich sind.<sup>24</sup> Praetorius äußert sich ähnlich.<sup>25</sup> Zumindest für die Madrigale Lassos, übrigens auch für dessen Chansons, treffen die Angaben beider Theoretiker nicht zu, da hier ebenfalls das diminierte *tempus imperfectum* üblich ist. (Zu berücksichtigen ist dabei, daß beide eine erhebliche Zeit nach Lassos Tod tätig sind und sicherlich nicht nur den älteren Stil im Auge haben.) Gerade Praetorius, der, wie auch andere Theoretiker, den Motetten- vom Madrigalstil abgrenzt, läßt aber dennoch eine Stilvermischung zu: „Ettliche wollen nicht zu geben / daß man in compositione alicuius Cantionis zugleich Motettische und Madrigalische Art untereinander vermischen solle. Derohalben Meinung ich mir aber nicht gefallen lasse;“ – es folgt eine Begründung: „Sintemahl es den Motecten und Concerten eine besondere lieblich: unnd anmütigkeit gibt und conciliiert, wenn im anfang etliche viel Tempora gar pathetisch und langsam gesetzt seyn / hernach geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiederumb langsam und gravitetisch / bald abermahl geschwindere umbwechselung mit einmischen / damit es nicht allzeit in einem Tono und Sono fortgehe / sondern solche und dergleichen verenderungen mit eim langsamem und geschwindem Tact: So wol auch mit erhebung der Stimmen / unnd dann bißweilen mit gar stillem Laut mit allem fleiß in acht genommen werde / wie kurtz vorher angezeigt worden.“<sup>26</sup> Bezieht man diesen Passus mit ein, dann verlangt Praetorius also nicht unbedingt, daß Motette und Madrigal sich jeweils streng an ihre Satzarten halten, er unterscheidet zwischen motettischer und madrigalischer Satzart, erlaubt oder wünscht aber, daß in die eine Gattung jeweils Elemente der anderen Satzart einfließen. Über die Chanson äußert er sich in diesem Kontext nicht, möglicherweise läßt er ähnliches gelten. Die Trennung und Abgrenzung der Gattungen, die dieser Autor zunächst auch zu propagieren scheint, wird durch den eben zitierten Abschnitt aufgeweicht.

Im folgenden soll für das *Veux tu ton mal*<sup>27</sup> untersucht werden, ob die Kriterien, die die Theorie für die Satztechnik bietet, in der Praxis bei Lasso haltbar sind. Um welche Art von Kompositionen handelt es sich dabei, ist der Satz geeignet, den Ansprüchen der Theorie für die Motette Genüge zu tun?<sup>28</sup> Durchimitierte Soggetti finden sich nicht, eher kurze Motive, die verschiedentlich durch die Stimmen wandern (vgl. II. pars, „Alleluja“ im Baß), „fugiret“ (Praetorius) wird nicht. „Ligaturen unnd Syncopationes“ (Praetorius) sind auch kaum zu beobachten, hingegen gehäuft „short notes and quick motions“ (Morley), also Dinge, die der Theorie zufolge in der Motette gerade nichts verloren haben:

<sup>23</sup> Dammann, *Begriffsbestimmung*, S. 360.

<sup>24</sup> Dammann, *Begriffsbestimmung*, S. 358–359.

<sup>25</sup> Praetorius, *Syntagma musicum III*, S. 48 u. 51.

<sup>26</sup> Praetorius, *Syntagma musicum III*, S. 80.

<sup>27</sup> Quellen vgl. Fußn. 2. Edition: *GA III*, S. 142 (als \**Alleluia vox laeta*).

<sup>28</sup> Boetticher, *Lasso*, S. 347 charakterisiert die Umtextierung zur Motette als „schon im äußeren Bild verdächtig“. Er verweist jedoch auch auf die „charakteristische Quintfüllung“ in Mensur 4–6 II. pars (*GA III*, S. 143); der Satz wird als „>motettische< Chanson“ bezeichnet „und es ist kein Zufall, daß gerade diese Chanson im Druck 1568d als Motette parodiert worden ist.“ (vgl. Boetticher, *Lasso*, S. 288 mit Fußn. 77).

## Beispiel 1

(nach GA III, S. 142; vgl. auch „et unicum“ im selben Stück, S. 143.)

The musical score consists of two systems, each with five staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the other four are instrumental parts in bass clefs. The lyrics are Latin, with hyphens indicating syllable placement across notes. The first system covers the first three measures, and the second system covers the next three measures.

System 1 lyrics:

- Staff 1: et gra - ti - as, et gra - ti - as De - o pi - as a - git, De -
- Staff 2: et gra - ti - as, et gra - ti - as, et gra - ti - as De - o pi - as a -
- Staff 3: gra - ti - as, et gra - ti - as, et gra - ti - as De - o pi - as a - git, De -
- Staff 4: et gra - ti - as, et gra - ti - as, et gra - ti - as De - o pi -
- Staff 5: et gra - ti - as, et gra - ti - as, et gra - ti - as De - o pi - as a -

System 2 lyrics:

- Staff 1: - o pi - as a - git, De - o pi - as a - git, in
- Staff 2: - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a -
- Staff 3: - o pi - as a - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a - git
- Staff 4: - as a - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a -
- Staff 5: - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a - git, De - o pi - as a -

Auch mit Praetorius, der ja eine Einmischung madrigalischer Elemente befürwortet, und damit vielleicht generell eine Stilvermischung meint, kann man nicht argumentieren, weil überwiegend rasch und syllabisch deklamiert wird. Was ermöglicht also die Umgestaltung zur „Motette“, da der Satz ja kaum den Kriterien der Theorie entspricht? Am ehesten läßt noch der lateinische Text die Bezeichnung als „Motette“ zu. In diesem Bereich liegt die Möglichkeit für eine Erklärung. Zum einen hat er ernsthaften Charakter, und erfüllt damit eine Forderung von Praetorius. Zum anderen: Dem \**Alleluia vox laeta* geht im MOM die Motette *Angelus ad pastores ait* voraus, die mit dem „Alleluia“-Ruf endet. Die Ähnlichkeit in der Deklamation des „Alleluia“ ist schlagend: Minimien, der quasi „auftaktige“ Beginn sowie Tonrepetition kennzeichnen den Vortrag:

Beispiel 2a  
(nach GA III, S. 141; aus *Angelus ad pastores*)

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -  
 - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

- le - lu - ja.  
 - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 - ja, al - le - lu - ja.  
 - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Beispiel 2b  
(nach GA III, S. 141; aus \**Alleluia vox laeta*)

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja vox lae - ta per - so - nat, vox lae - ta per - so - nat, vox ju -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja vox lae - ta per - so - nat, vox lae - ta per - so - nat, vox ju -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja vox lae - ta per - so - nat, vox lae - ta per - so - nat, vox ju -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja vox lae - ta per - so - nat, vox lae - ta per - so - nat, vox ju -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja vox lae - ta per - so - nat, vox lae - ta per - so - nat, vox ju -

Weitere Beispiele für derartige Deklamation von „Alleluia“ finden sich bei Lasso nicht selten.<sup>29</sup> Der zweite Teil des \**Alleluia vox laeta* beginnt ähnlich:

Beispiel 2c  
(nach GA III, S. 143)

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja prae gau - di - o re - sul -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja prae gau - di - o re - sul -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja prae gau - di - o re -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja prae gau - di - o re -  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja prae gau - di - o re -

<sup>29</sup> Vgl. z.B. *Ecce Maria genuit* (GA V, S. 16–17), *Ego sum panis vivus* (GA V, S. 72–73). In *Regina coeli laetare* (GA XIX, S. 84–87) wird das Deklamationsmodell in verschiedener Weise variiert und gedehnt, ähnlich in *Quem vidistis pastores* (GA V, S. 1–3). Eine gänzlich andere Lösung wählt Lasso in *Non vos me elegistis* (GA V, S. 143), wo das „Alleluia“ im Dreiermetrum weitgehend auf Semibreven vorgetragen wird. (Boetticher, *Lasso*, S. 364, Fußn. 41 bezeichnet die Deklamation des „Alleluia“ im \**Alleluia vox laeta* als „bedenklich“, „die Lasso niemals gebilligt haben kann.“)

Vielleicht ist es die Eignung des Anfangs der Chanson für die Textunterlegung mit „Alleluia“, die den Ausschlag gab, den Satz so, wie geschehen zu kontrafizieren.

Betrachten wir ein weiteres Stück: das *Nunc gaudere licet*,<sup>30</sup> einen eher noch spektakuläreren Fall. Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß das Stück im *MOM* und davon abhängig in der *GA* als Kontrafakt<sup>31</sup> überliefert ist. Der Originaltext

„Nunc gaudere licet: dolor hinc et cura! Bibendum est, ut lex posthumiae jubet magistrae laetitiae, quoniam patri rediere sacrata bacchanalia! Gaudeamus omnes.“

findet sich in den drei Auflagen der *Selectissimae cantiones* bei Gerlach, sodann in französischen Chansondrucken bei Le Roy & Ballard, bei denen die Titel teils nur von Chansons sprechen, teils auch das Lateinische als Sprache für die Chanson zulassen. Alle drei Auflagen des *Thresor* enthalten eine französische Kontrafaktur \**Orsus, esgayons*; auf diese Weise entstand „ein heftiges Bekenntnislied der jungen hugenottischen Gemeinde“.<sup>32</sup> Es liegt also der umgekehrte Vorgang wie bei *Veux tu ton mal* vor. Zwei Fragen stellen sich:

1. Weshalb eignet sich die lateinische „Motette“ offenbar ebenso zur „Chanson“, da das Stück ja mit lateinischem Text in Chanson- wie in Motettendrucken vorkommt?
2. Wieso ergibt sich die Möglichkeit, den lateinischen Text französisch umzutextieren und ihn damit auch hinsichtlich der Sprache zur Chanson (spirituelle) zu machen?

Diese zweite Frage dürfte rasch zu beantworten sein: Offensichtlich war die Chanson nicht ausschließlich an die französische Sprache gebunden, wie diverse Drucktitel ausweisen.<sup>33</sup> War der lateinisch textierte Satz erst in Chansonsammlungen aufgenommen, so war auch eine französische Neutextierung offenbar gut möglich. Schwieriger ist eine Antwort auf die erste Frage, also warum sich das Stück ebenso zu „Motette“ wie zur „Chanson“ eignet. Die Musik zeigt, daß eine klare Einordnung nicht einfach ist. Das Stück ist nach den Kriterien der Theorie, zumindest soweit sie die Motette gegen andere Gattungen abgrenzen will, keine eindeutige Motette. Der Satz ist nur an wenigen Stellen „fugiret“, „Ligaturen unnd Syncoptiones“ (Praetorius) finden sich eher selten, stattdessen sind häufig „short notes and quick motions“ (Morley) zu beobachten. Von einer Motette kann satztechnisch nur die Rede sein, wenn man das Einmischen von Elementen berücksichtigt, die andere Gattungen kennzeichnen (Praetorius).

In der Tat zeigt der Satz trotz relativer Kürze (46 Mensuren) eine erstaunliche Vielfalt an Kompositionstechniken. Der blockhaft deklamierte Anfang hat nichts Motettisches im Sinn der Theorie. Ab „Gaudendum est“ bzw. „Bibendum est“ wird die Absicht Lassos klar: Die jeweils vier Textsilben werden in vier von sechs Stimmen blockhaft in Semibreven im Dreiermetrum deklamiert, weswegen der Textvortrag sich gegen das Metrum sperrt:

<sup>30</sup> Quellen vgl. oben Fußn. 11.

<sup>31</sup> Vgl. zu diesem Satz Bernhold Schmid, *Lassos „Nunc gaudere licet“ – Zur Geschichte einer Kontrafaktur*, in: *Compositi-  
onswissenschaft. Festschrift für Reinhold Schlötterer und Roswitha Schlötterer*, hrsg. v. Bernd Edelman u. Sabine Kurth, Augsburg 1996.

<sup>32</sup> Boetticher, *Lasso*, S. 363, Fußn. 34.

<sup>33</sup> Vgl. oben S. 253.

Beispiel 3a  
(nach GA XIX, S. 66)

The image displays a musical score for a choral setting, divided into two systems. The top system contains six staves, and the bottom system contains seven staves. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are Latin, and the score includes a contrafactum (a parody of the original text) written below the main staves.

**Original Text (Top System):**

- Staff 1: cu - - rae! Gau - den - dum est, gau - den -
- Staff 2: Gau - den - dum est, gau - den -
- Staff 3: Gau - den - dum est, gau - den -
- Staff 4: cu - rae! gau - den - dum est, gau -
- Staff 5: cu - - rae! Gau - den - dum est, gau -
- Staff 6: cu - - rae! Gau - de - dem est, gau - den -

**Contrafactum (Bottom System):**

- Staff 7: dum est, gau - den - dum est, gau - den - dum
- Staff 8: dum est, gau - den - dum est, gau - den - dum
- Staff 9: dum est, gau - den - dum est, gau - den - dum
- Staff 10: den - dum est, gau - den - dum
- Staff 11: den - - dum est, gau - den - dum
- Staff 12: dum est, gau - den - dum est, gau - den - dum

Diese Textunterlegung läßt auf parodistische Absicht schließen. Nicht nur der oben abgedruckte Originaltext, auch die kontrafazierte Fassung fällt insgesamt aus dem Rahmen, sie lautet folgendermaßen:

„Nunc gaudere licet, dolor hinc et curae! Gaudendum est, ut res postulat et jubet magister laetitiae; quia, o pueri, rediere vacationis tempora. Gaudeamus omnes!“

Ein Freudenlied über den Beginn der Ferien (bzw. ein Trinklied im Original) liegt vor, es wirkt schon deshalb nicht ernsthaft (Praetorius), weil es am Ende in parodistischer Weise den Anfang des Introitus „Gaudeamus omnes“ zitiert. (Sonstige weltliche Motettentexte sind meist Huldigungsdichtungen, Liebeslyrik, o.ä..) Folgerichtig erscheint als Cantus firmus die

zum Textzitat dazugehörige Melodie<sup>34</sup> im Baß als Quarttransposition nach unten. Daß ausgerechnet dieser Abschnitt mit seinen sogettoartigen aufsteigenden Dreiklängen noch am meisten den Vorstellungen der Theorie vom motettischen Satz entspricht, unterstreicht die scherzhafte Absicht des Komponisten.

Notenbsp. 3b  
(nach GA XIX, S. 68)

a - mus o - mnes, gau - - de - a - mus o -

a - mus o - mnes, gau - - de - a - mus o -

a - mus o - mnes, gau - - de - a - mus o -

a - mus o - mnes, gau - - de - a - mus o -

- mus o - - mnes, gau - - de - a - mus o -

a - mus o - mnes, gau - - de - a - mus o -

- mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau -

- mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau -

- mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o -

- mnes, o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes,

- mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a -

- mnes, gau - - de - - a - - - - -

<sup>34</sup> Bernhard Meier, *Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts*, in: *TVer* 20/1-2 (1964-1965), S. 3.

-de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - - - - mnes!  
 -de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - - - - mnes!  
 -mnes, gau - de - a - mus o - - - - mnes!  
 gau - de - a - mus o - mnes, gau - de - a - mus o - mnes!  
 -mus o - mnes, gau - de - a - - mus o - - mnes!  
 mus o - - - - mnes!

Der Befund zeigt, daß die Frage, ob eine Motette oder eine Chanson vorliegt, im Grunde genommen falsch gestellt ist. Weder der Text noch die Musik weisen das Stück eindeutig einer bestimmten Gattung zu. Gerade deshalb besteht vermutlich die Möglichkeit, es in Quellen verschiedener Gattungen aufzunehmen, ihm schließlich über die französische Kontrafaktur doch noch das äußere Gepräge einer Chanson zu verleihen.

★ ★ ★

Unabhängig von den Gründen für die Kontrafazierungspraxis, also etwa um anstößige Texte auszutauschen, zur Repertoiregewinnung etc. ist die Frage nach der Gattungszugehörigkeit bzw. nach einem Überschreiten der Gattungsgrenzen oder gar einem Gattungswechsel der entsprechenden Sätze unter dem Aspekt der Kontrafaktur wichtig. Die Frage stellt sich bei einem Wechsel der Sprache, bei den Quellentypen, in denen sich die fraglichen Kompositionen finden bzw. bei einem Wechsel des Quellentyps. In meinen Untersuchungen ging ich deshalb hauptsächlich von folgenden Kriterien aus:

- a) Sprache,
- b) unterschiedliche terminologische Gepflogenheiten bei den Quellentypen und der gattungsmäßigen Zuordnung,
- c) Satzstruktur.

Es konnten dabei keine klaren Kriterien zur eindeutigen Gattungszuordnung gefunden werden. Ferner zeigte sich, daß für die verschiedenen Gattungen die Kriterien jeweils unterschiedlich gelten, daß also für die Aufnahme in einen französischen Chansondruck keineswegs die französische Sprache die Voraussetzung ist, während für die Motette das Latein zwingend scheint. Gerade unter diesem Aspekt ist die Chanson eine sehr offene Gattung, während die Motette trotz ihrer eher allgemeinen Bezeichnung als „cantio“ sich aufgrund der sprachlichen Festlegung rigoroser gibt. Dennoch dürfte sie hinsichtlich des Satztyps trotz relativ klarer Beschreibungen durch die Theorie nicht unbedingt festgelegt sein; mit Ausnahme von Praetorius, der die Vermischung von Stilelementen zuläßt, wird die Theorie dem, was an Möglichkeiten in der Praxis vorkommt, zumindest bei Lasso keineswegs gerecht. Trotzdem ist gerade die Anwendung der Kriterien von Praetorius (insbesondere die

Mischung von Stilen) auf Lasso problematisch: Dieser Theoretiker ist es ja, der Lassos Motettenstil als Gegensatz zum Madrigalstil preist. Ausgerechnet bei Lasso sieht er also eine klare Trennung, der ja am ehesten seinem eigenen Wunsch nach stilistischer Mischung nachkommt, da Lasso ja „zeitlebens geneigt [bleibt], Gattungsgrenzen zu negieren und insbesondere in seinen Motetten Einflüsse aus der weltlichen Vokalmusik aufzunehmen.“<sup>35</sup> Zumindest für diejenigen Sätze Lassos, bei denen die Kontrafaktur mit einem Wechsel der Sprache verbunden ist, scheint es, als hätten wir uns von der Vorstellung fester Gattungen oder wenigstens klar definierbarer Gattungsgrenzen, wie sie die Theorie für die Motette glaubhaft machen will, zu verabschieden oder diese zu relativieren.

Dies geschieht vor dem Hintergrund, daß nicht nur in der Theorie, sondern latent auch in der Praxis sehr wohl feste Vorstellungen von Kompositionsweisen für die entsprechenden Gattungen vorhanden sind. Von einem Einheitsstil kann nicht gesprochen werden, wie besonders das *Nunc gaudere licet* mit seinem raschen Wechsel der Satzarten belegt, ein Phänomen, das sich noch deutlicher an einem deutschen Lied *Audite nova. Der Baur von Eselßkirchen*<sup>36</sup> beobachten läßt: Das Latein der Überschrift führt – wiederum wohl in parodistischer Absicht – zur imitatorischen Satzweise, die den Beginn einer Motette vorspiegelt, während der folgende deutsche Text meist blockhaft und rasch skandiert wird. Innerhalb eines Satzes kommen also zwei Sprachen und zwei scharf unterschiedene Satzarten zur Verwendung, was deutlich belegt, daß ein Gattungsbewußtsein im Grunde noch existiert und über die Satzart auch zum Ausdruck kommen kann.

Die Theorie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und später bildet hinsichtlich der Motette zunehmend festere Kriterien aus, die der Realität der in Motettendruckten zusammengefaßten Sätze gerade bei Lasso nicht entspricht. Hingegen trifft noch am ehesten die wesentlich ältere relativ offene Definition des Tinctoris, der sich selbst zur Sprache nur indirekt äußert, da man bei „uerba cuiusuis materiae sed frequentius diuinae“ wohl doch von lateinischem Text ausgehen kann – was dieser Theoretiker unter einem mittleren Stil gegenüber dem hohen Stil der Messe versteht, ist angesichts der Ähnlichkeit der Motetten- und Messenkomposition sowohl zu Tinctoris' als auch zu Lassos Zeiten nur schwer zu verstehen. Gerade zu dem Zeitpunkt, wo die Theorie sich zu einigermaßen klaren Definitionen durchringt, zeigen die Gattungsgrenzen derartige Unschärfen, daß Sätze kaum zuzuordnen sind. Es will geradezu als eine Ironie erscheinen, daß die Theorie sich eben zu einem Zeitpunkt definitorisch festlegt, wo die Musikgeschichte einen massiven Umbruch durchzumachen beginnt, einen Umbruch, der sich nicht zuletzt im Aufbrechen der Gattungsvorstellung manifestiert.

---

<sup>35</sup> Finscher/Laubenthal, *Cantiones*, S. 360.

<sup>36</sup> GA XX, 2. Aufl., S. 9ff.



LE LIVRE DE CHŒUR MANUSCRIT DU CHÂTEAU FORT  
D'ECAUSSINES-LALAING (EC), UNE SOURCE PEU CONNUE DE LA  
MUSIQUE DE LASSUS (1574)\*

par Henri Vanhulst

La Fondation Adrien Van der Burch, qui a son siège au château fort d'Ecaussines-Lalaing, possède deux sources musicales relatives à Roland de Lassus. L'une est un exemplaire des *Magnificat aliquot* ... que Berg publie en 1576 à Munich comme cinquième tome du *Patrocinium musices*.<sup>1</sup> Le premier et le dernier cahier de cet imprimé sont cependant incomplets et abîmés: de l'un il subsiste seulement les feuillets 1 et 4, que l'on a remontés pour leur éviter de se détériorer davantage, tandis qu'il manque le feuillet KK<sub>2</sub> de l'autre. Grâce à ces particularités, il est possible de préciser la provenance de cet exemplaire, qui fut mis en vente le 6 novembre 1954 au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles par le banquier anversois Tony Deckers.<sup>2</sup>

La seconde source est un livre de chœur manuscrit qui contient les messes *La la maistre Pierre* et *Je prens en gres* de Roland de Lassus et quatre œuvres d'autres compositeurs. Avant de devenir la propriété du comte Van der Burch, le manuscrit a appartenu au duc Englebert-Marie d'Arenberg (1872–1949) dont une partie de la bibliothèque a fait l'objet d'une vente publique le 28 avril 1951 au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles.<sup>3</sup> Etant donné que l'Etat belge avait fait mettre les biens du duc sous séquestre en 1921, aucun nom de propriétaire n'est mentionné dans le catalogue de vente dont le faux titre parle seulement de la „bibliothèque d'une vieille et célèbre maison des Pays-Bas”.<sup>4</sup> En fait, le Ministère des Finances belge avait déjà en janvier 1929 fait procéder à la vente publique des livres appartenant au duc d'Arenberg. Les trésors de sa bibliothèque y avaient cependant échappé et étaient restés sa propriété jusqu'à sa mort. C'est à l'initiative d'Engelbert-Charles, le fils aîné de Engelbert-Marie, que débute en 1951 la longue histoire de la dispersion de la bibliothèque des d'Arenberg.

Deux documents qui sont aujourd'hui glissés dans le codex, fournissent quelques informations complémentaires sur les péripéties de l'achat par le comte Van der Burch. L'un est une lettre dactylographiée, datée du 28 avril 1951 – le jour même de la vente du livre de chœur. M.-A. Arnould, le conservateur de la Bibliothèque publique de la ville de Mons, y

---

\* Nous tenons à remercier très chaleureusement Monsieur Freddy Cartuyvels, Président de la Fondation Adrien Van der Burch, et les autres membres de sa famille, qui nous ont grandement facilité les conditions de travail au château fort.

<sup>1</sup> RISM L 885. Le RISM ne recense pas cet exemplaire.

<sup>2</sup> Cf. *150 incunables de la collection Tony Deckers. Autographes documents & livres anciens de la même collection et d'autres provenances* . . . , p. 24 (le numéro 105). La vente fut organisée par le libraire bruxellois Paul Van der Perre. Nous tenons à remercier Madame Paul Van der Perre qui nous a confirmé que l'exemplaire fut acquis par le comte Van der Burch.

<sup>3</sup> Cf. au sujet de la dispersion de cette bibliothèque, Claudine Lemaire, *La bibliothèque des ducs d'Arenberg, une première approche*, in: *Liber amicorum Herman Liebaers*, Bruxelles 1984, pp. 81–106.

<sup>4</sup> *Catalogue d'une importante collection de livres anciens du XVe au XVIIIe siècle*, p. 37 (le numéro 200). Le commentaire relatif au manuscrit se limite à une phrase traitant de la reliure, des enluminures et de la détérioration des premiers feuillets. La vente fut organisée par le libraire bruxellois Paul Van der Perre. Nous tenons à remercier sa veuve qui a essayé – sans succès, hélas! – de retrouver dans ses archives des informations à ce sujet.

annonce au comte qu'il n'a pas pu acquérir le volume pour l'institution qu'il dirige. Comme il le remercie de lui avoir proposé d'„intervenir dans cet achat“, on peut supposer que le comte s'était dit disposé à fournir une aide financière, si la ville de Mons avait voulu acquérir pour sa Bibliothèque un manuscrit partiellement consacré à Lassus. Prévoyant le refus des autorités locales, Van der Burch avait pris les dispositions nécessaires pour que le manuscrit devienne la propriété de la Fondation qui porte son nom. Il s'en explique d'ailleurs dans une note manuscrite qui est le second document joint au livre de chœur:

Juin 1951. Ce manuscrit est originaire de la chapelle ducale de Bavière au château d'Anspach. Il provient du château de Neukirchen, ayant appartenu jadis à la famille de Plettenberg, qui fut acquis par le duc d'Arenberg en 1890.

Le manuscrit figurait à la vente d'incunables et de livres, faite par le duc d'Arenberg au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1951.

Il fut acquis par le Comte Adrien Van der Burch pour la fondation Van der Burch à Ecaussines-Lalaing.

[Signé:] A. Van der Burch

Il convient de corriger quelques points de ce texte. En réalité, c'est en 1903 que le duc d'Arenberg a acheté le château que Christian von Plettenberg a fait construire à Nordkirchen – et non à Neukirchen – au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui était en 1823 passé par alliance à la famille Esterhazy-Galantha. La plupart des livres mis en vente en 1951 proviennent de l'importante bibliothèque de ce château.<sup>5</sup>

Le livre de chœur et l'exemplaire des *Magnificat* ont la même reliure: ce sont des volumes cartonnés dont le dos et les coins sont en vélin blanc. En outre, une note manuscrite, qui est écrite au crayon et rédigée en néerlandais, y figure au verso de chaque plat supérieur. Elle concerne manifestement le transfert des ouvrages d'une section à une autre à l'intérieur d'une bibliothèque à propos de laquelle aucune autre précision n'est fournie, car elle dit au sujet du livre de chœur: „F (Muziek) / later overgebracht n[aa]r JK (Boeken: Bibliofilie) / 23-8-32 / TD“. L'exemplaire des *Magnificat* contient une phrase quasi identique mais datée du 3 août 1932. Il est donc clair que les deux volumes appartenaient en 1932 à la même personne qu'il semble assez logique d'identifier au duc d'Arenberg. Nous ignorons cependant dans quelles circonstances ce dernier a pu céder les *Magnificat* à Deckers. D'autre part, les initiales TD qui figurent à la fin de chaque note, correspondent à celles de Tony Deckers mais c'est peut-être dû au hasard. En tout cas, rien n'indique que le manuscrit lui ait appartenu un jour.

Aussitôt que le livre de chœur est devenu sa propriété, le comte Van der Burch en demande une étude à Charles van den Borren, qui est à l'époque le meilleur connaisseur de la musique de Lassus en Belgique. Dès le 17 juin 1951, le musicologue bruxellois lui adresse une „Note provisoire“ manuscrite d'une page dans laquelle il résume les résultats d'un rapide examen. Le document est également inséré dans le volume mais ne présente guère d'intérêt car il se limite à des informations d'ordre biographique, qui sont empruntées au *Quellen-Lexikon* de R. Eitner, et à quelques considérations générales. Van den Borren propose d'ailleurs d'approfondir ultérieurement son travail. S'il y revient effectivement une dizaine d'années plus tard dans l'un de ses derniers articles,<sup>6</sup> il est loin d'avoir épuisé le sujet. Pour le reste, le codex n'a encore retenu l'attention que du seul Siegfried Hermelink. Comme il en a appris l'existence seulement au cours de la parution de son édition critique des messes de

<sup>5</sup> Cf. Lemaire, pp. 85–86 et 90.

<sup>6</sup> Charles van den Borren, *Où en est, à l'heure actuelle, la nouvelle édition des Œuvres complètes de Roland de Lassus*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique* CLV (1963), pp. 140–155.

Lasso,<sup>7</sup> il n'a pas pu l'utiliser pour établir la partition de la *Missa super La la maistre Pierre*.<sup>8</sup> S'il lui consacre déjà une note dans le troisième tome de sa monumentale entreprise,<sup>9</sup> il s'y arrête plus longuement dans le cinquième à propos de la *Missa super Je prens en gre*. Il donne une description sommaire du manuscrit, auquel il attribue le sigle *Ec*, y ajoute la reproduction de trois pages et l'utilise pour établir la liste des variantes de la messe.<sup>10</sup>

Le livre de chœur mesure 41,5 × 29,5 cm et contient 172 feuillets numérotés au crayon de 1 à 167 car cette foliotation moderne ne tient pas compte des cinq feuillets blancs qui séparent certaines œuvres. Malgré cet inconvénient, il nous a semblé préférable de la suivre dans notre étude plutôt que de proposer une nouvelle foliotation. Alors que les dix premiers feuillets sont en très mauvais état, l'acidité de l'encre ayant troué le papier en de nombreux endroits, les suivants sont très bien conservés.

Le contenu du manuscrit est résumé en ces termes au dos de la reliure: „LASSO / MISSAE // RUFFO // MISSA // CONTINO / OFFICIA / ca. 1580“. Un document plus intéressant, qui est collé au verso du plat supérieur, à côté de l'ex-libris du comte Van der Burch, fournit des renseignements analogues. Il s'agit d'un petit morceau de papier du XVI<sup>e</sup> siècle qui dit:

La la maistre	Orl	4
Je prens en gre	Orl	4
Quem dicunt homines <sup>11</sup>	Vincen Ruffo	5

Comme ce sont les trois premières œuvres figurant dans le manuscrit, nous supposons que les trois suivantes sont mentionnées au verso, mais il n'est plus possible de le vérifier.

A la fin de la première œuvre, la *Missa La la maistre Pierre*, une note ajoutée après la double barre de la partie de Tenor (f. 30v; voir l'illustration I) fournit un renseignement précieux quant à l'origine du codex:

Federicus Lindener Lignicensis, Rector Capellae Ducalis, Onoltsbachij, scribebat. Anno 1574. Mense Septembrij.<sup>12</sup>

C'est donc Friedrich Lindner de Liegnitz qui a travaillé au codex à l'époque où il était le vice-maître de la chapelle du margrave Georg Friedrich d'Ansbach. Comme il achève la copie de la messe en septembre 1574, il s'agit sans doute de l'un des derniers travaux qu'il ait réalisés à Ansbach, puisque Georg Friedrich renvoie tous ses musiciens avant la fin du même mois.<sup>13</sup> Lindner devient peu après cantor de St. Aegidien à Nuremberg. Il y continue ses activités de copiste qu'il avait commencées dès les années 1566<sup>14</sup> et qui sont surtout attestées à partir de 1573. Il subsiste, en effet, au „Landeskirchliches Archiv“ et à la „Bibliothek des Germanischen National-Museums“ de Nuremberg un ensemble de dix-sept livres de chœur

<sup>7</sup> Orlando di Lasso, *Messen*, éd. par Siegfried Hermelink, Kassel 1962-75 (= *Sämtliche Werke. Neue Reihe* 3-12).

<sup>8</sup> Orlando di Lasso, *Messen 1-9*, éd. par Siegfried Hermelink, Kassel 1962 (= *Sämtliche Werke. Neue Reihe* 3).

<sup>9</sup> Lasso, *Messen 18-23*, éd. par Siegfried Hermelink, Kassel 1965 (= *Sämtliche Werke. Neue Reihe* 5), p. XIII (note 19).

<sup>10</sup> Lasso, *Messen 42-48*, éd. par Siegfried Hermelink, Kassel 1969 (= *Sämtliche Werke. Neue Reihe* 9), pp. XII-XIII, XVII-XIX et XXIII.

<sup>11</sup> Dans la transcription des titres, les italiques indiquent la résolution des abréviations.

<sup>12</sup> Le dernier mot est suivi d'un ornement, à moins que ce signe ne corresponde au chiffre 8.

<sup>13</sup> R. Kade, *Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael c. 1550-1619*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* V (1889), p. 275 (note 2), cite une lettre datée du 22 septembre 1574 dans laquelle la mère du margrave signale que son fils a renvoyé tous les membres de sa chapelle musicale. Le manuscrit prouve en tout cas que Lindner était encore au service de Georg Friedrich en septembre 1574.

<sup>14</sup> Franz Krautwurst, Art. *Lindner*, in: *MGG* 8, Kassel 1960, col. 894.

dont le plus ancien date de septembre 1573 et le plus récent des années 1594–97.<sup>15</sup> Comme chacun de ces manuscrits est marqué par une lettre de l'alphabet, on estime que Lindner a dû en réaliser environ vingt-cinq. Ils n'ont cependant pas tous été conservés, de sorte que van den Borren suggère de rattacher *Ec* à cette série.<sup>16</sup> Le seul format de notre livre de chœur, qui est nettement plus petit que les sources de Nuremberg, rend son hypothèse assez peu plausible.

L'examen des écritures révèle que la musique a été copiée par cinq mains différentes dont l'Annexe I résume les particularités graphiques. L'écriture du copiste 4 s'écarte clairement de celle des autres car elle est la seule qui remplace la forme losangée habituelle des notes par un graphisme arrondi (voir l'Illustration II). Les éléments les plus significatifs qui permettent de faire la distinction entre les quatre autres mains sont fournis par la forme des clefs, les hampes, les dimensions de la portée et le rapport entre la hauteur et la largeur des notes. Il nous a par ailleurs semblé utile d'inclure dans le tableau la distance entre la cinquième ligne de la portée supérieure et la base des mots placés sous la portée inférieure, parce que ce renseignement démontre dans quelle mesure le nombre de voix de l'œuvre oblige les copistes à utiliser plus ou moins d'espace. Lorsque la composition est à quatre voix, il y a normalement six portées sur chaque page; quand elle est à cinq voix, les pages de gauche en reçoivent neuf.

Le Tableau I démontre que Lindner est le copiste principal de la musique. Il a noté tout seul quatre des six œuvres et est également intervenu dans une cinquième. Puisqu'il semble avoir commencé et achevé le manuscrit, on peut supposer qu'il a dû en fixer le contenu et superviser toute la réalisation. En fait, les autres mains interviennent surtout pour la messe de Ruffo, qui prend d'ailleurs le plus de place dans la source: le copiste 2 en écrit entièrement le *Kyrie* et le *Gloria* tout comme le début du *Credo* que le copiste 3 continue. C'est néanmoins Lindner qui l'achève et qui commence le *Sanctus*. La fin de ce mouvement voit l'intervention du copiste 4, qui alterne d'abord pour quatre pages avec le copiste 3 et qui travaille ensuite tout seul à l'*Agnus Dei*. La succession rapide de quatre mains différentes entre les f. 93v et 120v démontre que Lindner et les copistes 2, 3 et 4 ont étroitement collaboré, d'autant que les changements ne coïncident pas avec le début d'un mouvement. Quant à la contribution du copiste 5, elle correspond au premier des trois *Officia* de Contino, qui est la seule œuvre à la copie de laquelle Lindner n'ait pas participé.

L'étude des mains qui ont écrit le texte (voir le Tableau I) révèle l'intervention de seulement deux copistes. Le premier a une écriture très droite et tend à lier certaines lettres, de sorte que le mot *in* ressemble à la lettre *m* (voir les Illustrations I et III). Il a calligraphié toutes les pages de titre et ajouté les paroles tant aux messes de Lassus et aux *Officia* de Contino qu'à une partie de la composition de Ruffo. En somme, il a écrit les textes sous la musique qui a été notée par Lindner et par les copistes 2, 3, et 5. L'importance de sa participation est telle qu'elle incite à l'identifier à Lindner. Quant au second copiste, il sépare davantage les lettres et a tendance à les incliner toutes vers la gauche (voir l'Illustration II). Comme il n'intervient que pour la partie de la messe de Ruffo dont la musique a été notée par le copiste 4, nous supposons qu'il s'agit de la même personne.

<sup>15</sup> Walter H. Rubsamen, *The International 'Catholic' Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574–1597)*, in: *Annales musicologiques* V (1957), pp. 229–327. Cf. Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften*, Wiesbaden 1988 (= *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums* 4).

<sup>16</sup> Borren, p. 153.

Altus.



miserere //

re nobis miserere no //

bis miserere nobis.

Tenor.



bis mi //

serere nobis miserere //

re nobis.

Federicus Lindner Lignicensis,  
 Rector Capelle Ducalis, Olmütis //  
 dachy. scribebat Anno 1574.  
 Mense Septembrii.

Illustration I. Lassus, *Missa La la meistre Pierre*, f. 30r.

**Discantus**

in excelsis      Osanna in  
excelsis

**Tenor**  
1.

excelsis      Osanna in excelsis  
Osanna      in excelsis.

**Bassus**

sanna in excelsis      Osanna  
in ex      cellis      in excelsis.

Missa super  
Yrie elei //  
son Kyrie eleison.

Orland  
Yrie elei //  
son Kyrie eleison.

Illustration III. Lassus, *Missa La la mestre Pierre*, f. 1v.



TABLEAU I  
LES COPISTES

	feuillet	musique	texte
Lassus, <i>Missa La la meistre pierre</i>	1r-30r	Lindner	Lindner
Lassus, <i>Missa Je prens en grei</i>	31r-69r	Lindner	Lindner
Ruffo, <i>Missa Quem dicunt homines</i>	70r-93v	copiste 2	Lindner
	94r-100v	copiste 3	Lindner
	101r-118r	Lindner	Lindner
	118v	copiste 4	copiste 4
	119r	copiste 3	Lindner
	119v	copiste 4	copiste 4
	120r	copiste 3	Lindner
	120v-127r	copiste 4	copiste 4
	Contino, <i>Officium de Nativitate Domini</i>	128r-141r	copiste 5
Contino, <i>Officium de Resurrectione Domini</i>	142r-157r	Lindner	Lindner
Contino, <i>Officium de Sancto Spiritu</i>	158r-167r	Lindner	Lindner

Différents éléments témoignent du soin avec lequel *Ec* a été copié. Si chacune des six œuvres est précédée d'une page de titre, le titre et le nom du compositeur sont encore une fois rappelés avant que ne commence la musique. En outre, quatre lettrines dessinées à l'encre rouge ornent l'initiale *K* du *Kyrie* de la toute première messe (voir l'illustration III). Leur hauteur varie entre 13,5 et 15 cm et leur largeur, mesurée à la base de la lettre, va de 12,5 à 13,5 cm. L'emploi fréquent de l'encre rouge donne d'ailleurs un certain cachet au manuscrit. On l'utilise dans les pages de titre, pour le nom des voix et pour certaines initiales, ces dernières ayant des dimensions changeant non seulement d'après la lettre, mais également en fonction de la forme du graphisme. Les lettres *P* et *K* mesurent ainsi respectivement 4,4 × 3 cm et 4,5 × 4,5 à 4,8 cm. En fait, on trouve dans le manuscrit deux types de *K* car la jambe inférieure droite de la lettre est tantôt un trait droit et tantôt une ligne courbée.

Pour terminer le commentaire relatif aux copistes, il convient de préciser qu'une main plus récente a modifié la musique à certains endroits. Dans la plupart des cas, ces 'corrections' ne se justifiaient pas et nous avons dès lors décidé de les passer sous silence.

L'étude des filigranes est compliquée par l'état précaire des premiers feuillets. Il ressort des renseignements récoltés que plusieurs papiers ont été utilisés pour la confection de notre livre de chœur (voir le Tableau II). D'après les spécialistes en la matière, tous sont attestés dans le Sud de l'Allemagne au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Certains de ces papiers ont même été utilisés pour deux manuscrits que Lindner et d'autres ont copiés à Ansbach et qui y sont toujours conservés à la „Regierungsbibliothek“.<sup>17</sup> C'est donc plutôt de ce groupe de sources qu'il conviendrait de rapprocher *Ec*. En effet, lorsqu'il travaille à Nuremberg, Lindner emploie généralement un papier d'origine locale dont le filigrane représente les armoiries de la ville.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Cf. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550* IV, Neuhausen-Stuttgart 1988 (= *Renaissance Manuscript Studies* I), pp. 220-224 (les manuscrits AnsbachS 16 et 18). Les concordances concernent les papiers 2 et 7 du Tableau II.

<sup>18</sup> *Ibid.*, II, pp. 250 et suivantes.

TABLEAU II  
LES FILIGRANES

papier feuillets (copiste)	description	concordance <sup>19</sup>
1. 1–12 (Lindner)	?	
2. 13–30 (Lindner)	croix soutenue par trois coupeaux	= Briquet 1242
3. 31–53 (Lindner) 70–93 (copiste 2)	deux tours	cf. Briquet 15925, PiccardT VI–113
4. 54–60 (Lindner)	non identifié	
5. 61–69 (Lindner) 106–127 (Lindner, copistes 3 et 4)	aigle à deux têtes	cf. Briquet 266
6. 94–105 (copiste 3, Lindner)	lettre P	cf. Briquet 8836, PiccardP XVII–775
7. 128–141 (copiste 5), 158–167 (Lindner)	sablier (salière?) soutenu par trois coupeaux <sup>21</sup>	= Briquet 2175
8. 142–157 (Lindner)	écusson Hof <sup>22</sup>	= Briquet 1236

Lorsque l'on essaie d'établir un lien entre le début de chaque œuvre et les changements de papier et de copiste, on décèle quelques indications au sujet des différentes phases d'élaboration du manuscrit. Ainsi, il est clair que l'on passe à un autre papier – le numéro 3 dans le Tableau II – au moment où commence la copie de la *Missa Je prens en gres*. Assez curieusement ce papier n'est pas utilisé jusqu'à la fin de l'œuvre, alors qu'il réapparaît au début de la messe de Ruffo. Il semble donc que Lindner et le copiste 2 se soient mis plus ou moins simultanément au travail. Le stock du papier 3, qui correspond à une quarantaine de feuillets divisés en parts égales entre les deux hommes, n'est cependant pas suffisant. Si Lindner continue sur les papiers 4 et 5, le copiste 2 met fin à sa collaboration. Il est assez tentant de faire à ce propos un rapprochement entre la disparition des différentes mains et la suppression de la chapelle musicale à la cour d'Ansbach dont les membres n'ont pas tous dû partir le même jour. Le copiste 3, qui prend la relève du copiste 2, se sert d'un nouveau papier – le numéro 6. Quand Lindner décide de poursuivre la copie de la messe de Ruffo, il continue d'abord sur le même papier. Puis il revient au papier 5 pour la suite de l'œuvre, avant que les copistes 3 et 4 n'achèvent ce travail sur le même papier. Lindner et le copiste 5 commencent apparemment à peu près au même moment à transcrire les propres de Noël et de Pentecôte de Contino car ils se servent tous les deux du papier 7. L'*Officium de resurrectione Domini*, qui est copié par Lindner, marque un dernier changement de papier – le numéro 8.

Etant donné que dans le livre de chœur le propre de Pâques est quand même inséré entre les deux autres, comme la veut le calendrier liturgique, il est évident que les trois

<sup>19</sup> Les concordances renvoient à l'un des ouvrages suivants: Briquet = C. M. Briquet, *Les filigranes*, fac-similé de l'édition de 1907 avec ajouts, Amsterdam 1968, 4 vol.

PiccardP = Gerhard Piccard, *Wasserzeichen Buchstabe P*, 3 vol., Stuttgart 1977 (= *Findbuch IV der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*).

PiccardT = Gerhard Piccard, *Die Turmwasserzeichen*, Stuttgart 1970 (= *Findbuch III der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*).

<sup>20</sup> L'état du papier empêche d'identifier ce filigrane dont les bribes rappellent les contours du papier 8.

<sup>21</sup> Il s'agit des armoiries des Pötschner à Munich qui sont les propriétaires d'un moulin à papier. Cf. *The Nostitz Papers*, Hilversum 1956 (= *Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia V*), p. 60.

<sup>22</sup> La papeterie Hof est située en Bavière. Elle a été fondée en 1571 par Ambroise Pruckner.

compositions ont été copiées dans autant de manuscrits séparés qui ont été rassemblés ultérieurement. Comme on a nécessairement dû procéder de la même façon pour les messes, *Ec* est très vraisemblablement un livre de chœur qui a été assemblé à partir de six fascicules distincts. Les cinq feuillets blancs confirment d'ailleurs cette hypothèse. Celui qui vient après la *Missa Je prens en gres* est la quarantième du fascicule qui doit nécessairement compter un nombre de feuillets pair. Quant aux deux feuillets blancs qui font respectivement suite à la messe de Ruffo et à l'*Officium de Resurrectione Domini*, ils n'ont pas été utilisés précisément parce que l'on travaillait par fascicules séparés.

Si la présence des lettrines dans la seule *Missa La la maistre Pierre* indique que cette œuvre était destinée à venir en premier lieu dans le manuscrits, rien ne prouve cependant que les compositions aient été copiées dans l'ordre où elles apparaissent dans le codex. La date mentionnée à la fin de la première messe vaut dès lors uniquement pour le fascicule dont elle marque la fin et les autres œuvres pourraient très bien avoir été copiées avant le mois de septembre 1574. En tout cas, rien n'indique une quelconque précipitation ou négligence dans le travail de Lindner et de ses compagnons et il y a une incontestable uniformité dans la présentation graphique des six compositions. Tout au plus pourrait-on déduire du nombre plutôt élevé de copistes et de types de papier que plusieurs personnes ont collaboré plus ou moins simultanément – et dès lors pendant un laps de temps relativement court – à la confection des différents fascicules. En nous fondant sur l'ensemble de ces indications, nous considérons que le livre de chœur d'Ecaussines-Lalaing a été conçu et réalisé à la cour d'Ansbach pendant les mois d'été 1574 et qu'il est le dernier que Lindner et ses compagnons y aient copié.

★

L'Annexe II décrit le contenu du livre de chœur. *Ec* commence par les deux messes déjà citées de Roland de Lassus qui sont à quatre voix. D'après la liste des sources établie par Hermelink, la *Missa La la maistre Pierre* est imprimée pour la première fois en 1570 à Venise par Claudio Correggio<sup>23</sup> et a été largement diffusée tant par l'édition que sous la forme de manuscrits.<sup>24</sup> La situation est assez différente pour la *Missa Je prens en gres* qui a été transmise uniquement par le livre de chœur d'Ecaussines-Lalaing et par le codex 33 de la „Staats- und Stadtbibliothek“ à Augsbourg. Datant de 1572, cette dernière source, qui est entièrement consacrée aux messes de Lassus, a servi de base à l'édition moderne, Hermelink qualifiant *Ec* de „gute Sekundärhandschrift“.<sup>25</sup>

L'œuvre suivante est la *Missa Quem dicunt hominum* à cinq voix de Vincenzo Ruffo qu'Antonio Gardano a publiée pour la première fois en 1557.<sup>26</sup> L'*Agnus Dei* en est cependant incomplet dans le livre de chœur car il s'arrête après la première invocation. Bien qu'*Ec* contienne uniquement de la musique à quatre ou à cinq voix, la suite du mouvement n'est pas supprimée parce qu'elle en a six, mais à cause d'une autre particularité de la composition: Ruffo y introduit comme Sexta pars la musique et le texte du Superius du motet de Richafort dont sa messe est une parodie.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> RISM L 831.

<sup>24</sup> Lasso (voir note 8), p. XIX.

<sup>25</sup> Lasso (voir note 10), p. XVII.

<sup>26</sup> RISM R 3049. Il en subsiste de rééditions de 1565 et 1567 (RISM R 3050 et 3051).

<sup>27</sup> Cf. Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia 1970 (= *Studi di musica veneta* II), p. 151: „By far the greatest anomaly of the collection is the *Agnus* II of the Richafort parody, with its complete transcription of the Superius of the motet's *secunda pars* and its inclusion of the original motet text.“

Après les chants de l'ordinaire, les trois dernières œuvres du livre de chœur concernent le propre des messes de Noël, de Pâques et de Pentecôte. Leurs pages de titre respectives les attribuent à Johannes Contino, mais dans deux cas il s'agit d'œuvres composites, comme c'est d'ailleurs explicitement mentionné à l'endroit approprié dans la source. L'*Officium de Nativitate Domini* à cinq voix commence par l'introït *Puer natus est nobis* dont Ivo de Vento est l'auteur.<sup>28</sup> Etant donné que le manuscrit sépare l'introït de son verset *Cantate Domino*, ce dernier est probablement une œuvre de Contino qui est également l'auteur de la séquence *Grates nunc omnes* et de la communion *Viderunt omnes fines terrae*. Le manuscrit 8820 Q de la „Bibliothek des Germanischen National-Museums“ à Nuremberg, qui date de 1575 et dont Lindner est le copiste, contient également un *Puer natus est* accompagné du verset *Cantate Domino* (f. 23v–30r) et un *Grates nunc omnes* (f. 39v–44r) à 5 voix mais il attribue la première œuvre à Contino et la seconde à de Vento.<sup>29</sup> Il ne nous a pas été possible de les comparer aux pièces correspondantes qui sont notées dans *Ec*.

Bien qu'il comprenne seulement deux mouvements, l'*Officium de Resurrectione Domini* est encore plus hybride que le précédent: Contino est l'auteur de l'introït *Resurrexi et adhuc tecum sum* et de son verset, *Domine probasti me*, qu'il conçoit tous les deux à cinq voix, tandis que la séquence *Agnus redemit oves* est une œuvre à quatre voix du compositeur d'origine liégeoise Adam Rener. Nous connaissons cette pièce par un imprimé de Georg Rhau datant de 1539 et par trois sources manuscrites, les „Torgau Walter-Handschriften“, qui sont antérieures à 1545.<sup>30</sup> L'insertion de la séquence dans *Ec* indique que Rener continue à susciter l'intérêt en 1574, comme le confirme le manuscrit 8820 Q de la „Bibliothek des Germanischen National-Museums“.

L'*Officium de Sancto Spiritu* est entièrement de Contino mais il se limite assez curieusement à l'introït *Spiritus Domini replevit* auquel s'ajoutent les versets *Confirma hoc* et *Veni Sancte Spiritus*. Lindner aurait-il eu l'intention d'y adjoindre encore une pièce d'un autre compositeur, comme il l'avait fait dans les deux cas précédents? Il est assez tentant de répondre par l'affirmative à cette question et l'*Officium de Sancto Spiritu* pourrait donc bien être la dernière œuvre que Lindner ait copiée pour l'insérer dans *Ec*, bien qu'elle soit écrite sur le même papier que les chants du propre de Noël.

L'étude comparative des sources révèle que les copistes du livre de chœur d'Ecaussines-Lalaing ont travaillé avec grand soin. Les variantes réellement significatives sont extrêmement rares car la majorité d'entre elles concernent des particularités de la notation – le recours ou non à la ligature ou à la „minor color“, en particulier – qui n'ont aucun effet sur la musique même. Tout au plus peut-on relever à l'occasion qu'une note pointée est divisée en deux, qu'une semi-brève devient deux minimales ou que deux notes identiques mais de durées différentes sont inversées. Quant aux véritables erreurs ou lacunes, elles sont peu nombreuses. Citons, à titre d'exemple, l'absence de texte au Discantus dans un bref passage de l'*Agnus Dei* de la *Missa La la maistre Pierre* (f. 49v), l'erreur dans le texte au Bassus dans le *Credo* de la *Missa Je prens en gres*,<sup>31</sup> et l'emploi de la clef d'*ut 1e* au lieu de celle de *sol* au Discantus dans une partie du *Gloria* de la messe de Ruffo (f. 80v–82v). Il ne nous semble cependant pas utile de publier ici la liste des variantes que nous avons relevées pour les

<sup>28</sup> D'après August De Groote, qui prépare à la „Katholieke Universiteit Leuven“ une thèse de doctorat sur Ivo de Vento, cette composition ne subsiste dans aucune autre source.

<sup>29</sup> Rubsamen, les numéros 322 et 342; Gottwald, pp. 40–45 (les numéros 4 et 5).

<sup>30</sup> Adam Rener, *Collected Works, I The Motets*, éd. par Robert L. Parker, Brooklyn (N. Y.) 1964 (= *Publications of the Institute of Medieval Music, Collected Works 2*), p. XXIV.

<sup>31</sup> Cette erreur a été corrigée par le copiste qui a biffé les mots „descendit de caelis Et“ et les a remplacés par „Et incarnatus est“.

compositions de Lassus, Ruffo et Renier car de telles informations ont leur place dans les éditions critiques.

Dans le cadre de la présente communication, il ne nous a pas été possible d'aller au-delà d'une présentation générale du livre de chœur d'Ecaussines-Lalaing. Bien qu'il reste certainement de nombreux points à élucider, il est en tout cas évident que cette source mérite l'attention tant à cause de son contenu que suite aux conditions particulières dans lesquelles Lindner et ses compagnons l'ont réalisée.

## ANNEXE I

CARACTÉRISTIQUES GRAPHIQUES DES CINQ COPISTES DE LA MUSIQUE<sup>32</sup>

	<b>Lindner</b>	<b>copiste 2</b>	<b>copiste 3</b>	<b>copiste 4</b>	<b>copiste 5</b>
<i>feuilles</i>	1-70r, 101r-118r, 142r-167r	70v-93v	94r-100v, 119r, 120r	118v, 119v 120v-127r	128v-141r
<i>page</i> <sup>33</sup>	31,8 à 38,7	33,2 à 34,7	36 à 37,7	32,7	35,5 à 37
<i>portée</i>					
<i>longueur</i> <sup>34</sup>	19,6 à 21,7	20,3 à 20,5	21 à 21,1	21,5	20 à 21
<i>hauteur</i>	2,6 à 2,8	2,4	2,7 à 2,8	2,8	2,8
<i>clefs</i>					
sol	g	8	8	g	
fa	extrémité supérieure dans la marge	ne déborde pas dans la marge	symétrique, ne déborde pas dans la marge	boucle inférieure de forme angulaire	déborde dans la marge
<i>notes</i> <sup>35</sup>					
forme	losange	losange	losange	arrondie	losange
semi-brève	1,3 à 1,6 × 1,2 à 1,3	1 à 1,1 × 1,5-1,7	1,3 à 1,6 × 1,1 à 1,3	1,2 × 1,1	1,5 × 1,2
minime	2,8 à 3,1 × 1,2	2 à 2,1 × 1,4-1,7	2,9 à 3,2 × 1,1 à 1,2	2,5 à 2,8 × 1,1	2,8 à 3 × 1,1 à 1,2
semi-minime	boucle triangulaire	boucle en forme de 2 ou ne touchant pas la hampe	boucle triangulaire ou ne touchant pas la hampe	boucle triangulaire ou ne touchant pas la hampe	boucle triangulaire
hampe			\	décentrée	\

## ANNEXE II

CONTENU DU MANUSCRIT<sup>36</sup>

1. <b>MISSA</b> / CVM QVATVOR / VOCIBVS. / Facta ad imitationem / Modulj La la meistre / pierre. Auteur / <b>ORLANDO DI LASSUS</b> <sup>37</sup>	f. lr
Kyrie	1v
Gloria	4v
Credo	10v
Sanctus	22v
Agnus Dei	27v-30r

<sup>32</sup> Toutes les dimensions sont données en centimètres.

<sup>33</sup> Il s'agit de la distance entre la 'ligne' sur laquelle est écrit le texte noté sous la portée inférieure et la cinquième ligne de la portée supérieure.

<sup>34</sup> Il n'est pas tenu compte du guidon.

<sup>35</sup> Le premier nombre correspond à la hauteur et le second à la largeur.

<sup>36</sup> Les caractères gras correspondent aux paroles écrites à l'encre rouge.

<sup>37</sup> Edition moderne: Lasso (voir note 8), pp. 27-48.

## REMARQUES:

a) Titre surmontant les deux premières pages de musique et disposition des voix:

f. 1v:	<b>Missa super</b>	f. 2r: <b>La la mestre Pierre.</b>
	Discantus	Altus
	<b>Orlandus</b>	<b>di Lassus.</b>
	Bassus	Tenor

b) Ornaments:

– Lettrine **K** aux quatre voix, f. 1v–2r (voir l'illustration III).– L'initiale du texte est en rouge aux quatre voix: f. 2v–3r (**C**), 3v–4r (**K**), 4v–5r (**E**), 10v–11r (**P**), 22v–23r (**S**).

Partout ailleurs les noms des voix sont écrits en toutes lettres à l'encre rouge.

c) Divers

– „hinx preter (?)“ (f. 4v, coin inférieur droit; f. 5r, coin inférieur gauche).<sup>38</sup>2. **MISSA** / CVM QVATVOR / VOCIBVS. / Facta ad imitationem f. 31rCan= / tionis Je prens en grei etc: / [ornement] /  
Orlando di / Lassus.<sup>39</sup>

Kyrie	31v
Gloria	37v
Credo	45v
Sanctus	60v
Agnus Dei	66v–69r

## REMARQUES:

a) Titre surmontant les deux premières pages de musique et disposition des voix:

f. 31v:	<b>Missa super Je prens en grei:</b>	f. 32r: <b>Orlandus di Lassus</b>
	Discantus	Altus
	Bassus	Tenor

b) Ornaments:

L'initiale du texte est en rouge aux quatre voix: f. 31v–32r (**K**), 33v–34r (**C**), 35v–36r (**K**), 37v–38r (**E**), 45v–46r (**P**), 60v–61r (**S**). Partout ailleurs les noms des voix sont écrits en toutes lettres à l'encre rouge.

c) Ajouts:

Les parties écrites pour un nombre restreint de voix sont signalées par une mention appropriée (**Duo**, f. 51v, 62v, 63v; **Trium**, f. 52v).

[un feuillet blanc non chiffré]

3. **MISSA** / CVM QVINQVE / VOCIBVS. / Facta ad f. 70rimitationem Can= / tionis Quem dicunt homines. /  
AVTORE / [ornement] / Vincentio Ruffo.<sup>40</sup>

Kyrie	70v
Gloria	78v
Credo	91
Sanctus	110v
[A]gnus Dei	122v–127r

## REMARQUES:

a) Titre surmontant les deux premières pages de musique et disposition des voix:

f. 71v:	<b>Missa Quem dicunt homines</b>	f. 71r: <b>Vicentius Ruffus.</b>
	Discantus	Altus
	Tenor I	
	Bassus	Tenor II

<sup>38</sup> Voir aussi la note déjà citée qui figure à la fin de la messe.<sup>39</sup> Edition moderne: Lasso (voir note 10), pp. 77–98. La liste des variantes est incomplète.<sup>40</sup> Vincenzo Ruffo, *Seven Masses. Part I: Three Early Masses*, éd. par Lewis Lockwood, Madison (Wisc.) 1979 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance XXXII*), pp. 36–80.

## b) Ornaments:

L'initiale du texte est en rouge aux cinq voix: f. 70v–71r (**K**), 73v–74r (**C**), 75v–76r (**K**), 78v–79r (**E**), 83v–84r (**D**), 86v–87r (**Q**), 91v–92r (**P**), 110v–111r (**S**). Partout ailleurs les noms des voix sont écrits en toutes lettres à l'encre rouge.

## c) Divers:

- Les parties écrites pour un nombre restreint de voix sont signalées par une mention appropriée (**Duo**, f. 120v; **Trium**, f. 114v; **Quatuor vocum**, f. 83v, 98v).
- L'Agnus Dei se limite à la première invocation (mes. 1 à 37 de la transcription de Lockwood).

[deux feuillets blancs non chiffrés]

4. OFFICIUM / VM DE NA= / tiuitate Dominj. / **Cum** f. 128r  
**Quinque vocibus.** / Autore Johanne Con= / tino.

<b>Introitus de Nativitate Domini.</b>	[Vento]	128v
[grégorien (B):] <b>Puer natus est nobis</b>		
[polyphonique:] et filius datus est		
<b>Versus</b>	[Contino]	131v
[grégorien (B):] <b>Cantate domino canticum</b>		
<b>novum</b> [polyphonique:] quia mirabilia fecit		
<b>Prosa</b>	[Contino]	136v
Grates nunc omnes		
<b>Commune</b>	[Contino]	140r–141r
[grégorien (B):] <b>Viderunt</b> [polyphonique:] omnes		
finis terrae		

## REMARQUES:

a) Titre surmontant les deux premières pages de musique et disposition des voix:

f. 128v:	<b>Introitus de Nativitate Domini.</b>	f. 129r:
	Discantus 1	Altus
	Discantus 2	<b>Ivo de Vento.</b>
	Bassus	Tenor

## b) Ornaments:

Les noms des voix sont écrits systématiquement en toutes lettres à l'encre rouge mais l'initiale du chant grégorien (**P**) remplace le mot „Bassus“ f. 128v.

5. Officium de Re= / surrectione Do= / mini. / **Cum** f. 142r  
**Quinque vocibus.** / A / Johanne Contino / Musico clarissimo.

<b>Introitus de Resurrectione Dominj.</b>	[Contino]	142v
[grégorien (B):] <b>Resurrexi</b> [polyphonique:] et		
adhuc tecum sum		
<b>Versus</b>	[Contino]	147v
[grégorien (B):] <b>Domine probasti me et</b>		
<b>cognovisti me</b> [polyphonique:] tu cognovisti		
sessionem mean		
<b>Prosa</b>	[Rener]	151v–157r
<b>Agnus redemit oves</b> (à 4 voix) <sup>41</sup>		

## REMARQUES:

a) Titre surmontant les deux premières pages de musique et disposition des voix:

f. 142v:	<b>Introitus de Resurrectione</b>	f. 143r: <b>Johannes Continus.</b>
	<b>Dominj.</b>	
	Discantus	Altus
	Quinta vox	
	Bassus	Tenor

<sup>41</sup> Edition moderne: Rener, pp. 120–123.

f. 151v:

Discantus  
**Adami Reneri.**  
 Bassus

f. 152r:

Altus  
 Tenor

b) Ornaments

L'initiale du chant grégorien (**R**) est en rouge (f. 142v), de même que celle du chant polyphonique à quatre voix (f. 151v–152r). Partout ailleurs les noms des voix sont écrits en toutes lettres à l'encre rouge.

[deux feuillets blancs non chiffrés]

6. Officium de San= / cto Spiritu cum / *Quinque* vocibus. /

f. 158r

**Authore** / Johanne Contino.**Introitus de Sancto Spiritu.**

[Contino] 158v

[grégorien (B):] **Spiritus** [polyphonique:] Domini  
 replevit orbem terrarum

**Versus**

[Contino] 162v

[grégorien (B):] **Confirma hoc Deus quod**  
**operatus es in nobis** [polyphonique:]  
 a templo sancto tuo

**Versus**

[Contino] 164v–167r

[grégorien (B):] **Alleluia** [polyphonique:] Veni  
 sancte spiritus

## REMARQUES:

a) Titre surmontant la première page de musique et disposition des voix:

f. 158v:

**Introitus de Sancto Spiritu.**

f. 159r:

Discantus 1  
 Discantus 2  
 Bassus

Altus  
 Tenor

b) Ornaments

Les noms des voix sont écrits systématiquement en toutes lettres à l'encre rouge mais l'initiale du chant grégorien (**S**) remplace le mot „Bassus“ f. 158v.

c) La petite doxologie est notée en chant grégorien sous le Tenor, f. 163 r.



ISSN 0005-710X

ISBN 3 7696 0106 8