

Neue Lasso-Funde

VON WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Seit dem XXI. Band der G-A Lassos¹, mit dem das von A. Sandberger und F. X. Haberl in hochverdienstlicher Weise geführte Unternehmen ins Stocken geriet, ist der Umfang des restlichen Schaffens nicht exakt bekannt. Gegenüber Eitners älterem Verzeichnis, das trotz einer Riesenzahl kontrollierter Indices nur Stückwerk blieb, gelang es Sandberger, unter die meist weltlichen Sätze mit italienischem, französischem und deutschem Text Ordnung zu bringen, unechte Parodien auszuscheiden und durch systematischen Vergleich der handschriftlichen Quellen und Erstdrucke ein Zeitgerüst zu schaffen. In den entscheidenden Fällen konnte der Urtext zugrundegelegt werden. Für die lateinische Motette, die klassische Leistung Lassos, trifft dies nur in bescheidenem Maße zu. Die schon von Sandberger im Vorwort zu Bd. XXI, dem letzten der Motettenreihe, vorgetragenen Bedenken haben sich seither vermehrt. Fast ausschließlich diente das von den Söhnen Ferdinand und Rudolf redigierte *M. o. m.* (1604) als Vorlage. Mag dieser — übrigens noch in vielen Exemplaren erreichbare — Druck für eine beträchtliche Zahl von Motetten die einzige, posthume Quelle sein, so bleibt er eine fragwürdige Basis. Die schematische Ordnung nach Stimmenzahl zerstört den ursprünglichen Zusammenhang zyklischer Erstdrucke, den Lasso mit tiefem Sinn geknüpft hatte. Schwerer wiegen unechte Parodien, unter denen z. B. weltliche Chansons im Gewande sakraler Motetten vorgeführt werden. Bei keiner dieser Parodien, selbst nicht bei den vor 1594 im Druck nachweisbaren, ist nachträglich eine Autorisation sicherzustellen. Endlich ergab ein Vergleich mit den Originalvorlagen, daß auch die musikalische Gestalt Eingriffen unterlag, wie sie im Zeitalter der Stilwende nicht anders zu erwarten sind. Abgesehen von frühbarocker Glättung einzelner Stimmzüge sehen wir Sätze, die nach Ausweis der handschriftlichen Chorbücher entweder als unecht auszuscheiden sind oder doch als skizzenhafter Entwurf vor der autorisierten Endfassung zurückstehen sollten. Gelegentlich findet sich auch eine II. pars angehängt, für die in den von Lasso selbst überwachten Drucken jedes Indiz fehlt und die auch stilistisch als fremde Neuschöpfung abzuweichen scheint. Mithin zeichnet sich das Bild der Lasso-Motette, deren 749 Nrn. nur eine Reproduktion der 516 Nrn. (ohne Einzelteile gerechnet) des *M. o. m.* sind, in bestimmten Zügen völlig anders. Das Verdienst F. X. Haberls, des Herausgebers der Motetten, schmälert sich damit keineswegs. Bei dem Stande der durch Eitner und Vogel geleisteten Bibliographie war die frühbarocke Redaktion der Lasso-Söhne noch der beste Kompromiß. Unter den 535 Lassodrucken, die wir allein für den Abschnitt 1555—1604 zählen², erscheinen vielfach sich überschneidende, ergänzende Auflagen, wozu noch ein beträcht-

¹ Abkürzungen: G-A = Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos, ungerade Band-Nrn. I—XIX von F. X. Haberl, gerade Band-Nrn. und Bd. XXI von A. Sandberger herausgegeben. *M. o. m.* = *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso*, München 1604. E. Verz. = R. Eitner, Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. Hassler und Orlandus Lassus, in *MfMg* 1874. E. Smlwk = R. Eitner, Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. u. 17. Jhdts., Bln. 1877. E. QL. = R. Eitner, Quellen-Lexikon. C. = Contratenor (die übrigen St. wie üblich).

² Katalog sämtlicher Werke Orlando di Lassos. Seine Publikation erfolgt demnächst als quellenkritischer Anhang zu einer Monographie des Meisters (*Orlando di Lasso und seine Zeit [1532—1594], Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Kassel — Basel 1956).

liches Korpus verschollener, dem Index nach genau bekannter Drucke tritt. Die originale Gestalt eines Werkes ist in diesem Repertoire keineswegs immer der ältesten noch erhaltenen Druckausgabe zu entnehmen. Textkritik und Chronologie stehen hier vor einem schwierigen Problem, so sehr auch handschriftliche Kapellkopien — oft bis auf eine Woche genau datierbar — ergänzen. Es bleibt eine der wichtigsten Aufgaben für die Zukunft, den Urtext der Motetten Zug um Zug zurückzugewinnen.

Hierbei stießen wir auf eine Reihe gedruckter Vorlagen zu unbekanntem Werken. Sieht man von Grenzfällen der Spätzeit ab, so gebührt solchen Stücken, die Lasso selbst noch zum Druck befördert hat, unbedingt Vorrang, so wichtig auch die Manuskript gebliebenen Kompositionen sind (es sei nur an das ganze *Hymnarium* 1582–1583 erinnert, das noch durch keinen Neudruck erschlossen ist). Schon Sandberger wies darauf hin, daß im *M. o. m.* entscheidende Lücken bleiben, die die G-A noch nicht erfassen konnte. Wir nennen in diesem Überblick nur die *Lamentationes Hieremiae* 5 v. (1585), die *Officia* aus dem *Patrocinium musices*, pars III, 1574, die *Prophetiae Sibyllarum* (posthum 1600), die *Lectiones ex Job* Fassung A 4 v. (1565) und Fassung B 4 v. (1582), die *Psalmi poenitentiales* 5 v. (1584), ein *Siabat mater dolorosa* 8 v. (bzw. alternierend 4 v., 1585), eine *Passion sec. Matth.* (1575, neben drei ungedruckten nach den anderen Evangelisten), sowie, im weiteren Umkreis dieses lateinischen Korpus, die *Magnificat* (seit 1567 mehrfach, eine ergänzende Ausgabe 1619), die *Messen* (seit 1570, einem E. QL. und Huschke³ entgangenen Messendruck des Meisters bei Cl. Merulo). Vieles ist von diesem Repertoire außerhalb der G-A seit Commer, Dehn, Proske bis zu den jüngsten Ausgaben Therstappens ans Tageslicht gebracht. Ein völlig unbekanntes Gelände aber sind solche Motetten im engeren Sinne, die vor 1594 unter Lassos Aufsicht noch im Druck erschienen sind, jedoch dem *M. o. m.* verborgen blieben. Über diese Werkgruppe, die eine der Forschung bisher nicht bekannte Lücke darstellt, sei zunächst berichtet. Wir können vorausschicken, daß es einige letzte Reste sind, die das Motettenkorpus ergänzen. Ein entscheidender Fund ist darüber hinaus, wie das engmaschige Netz der Motettendrucke ergibt, nicht mehr zu erwarten. Ein Blick auf die Texte genügt, um zu erkennen, daß es sich keineswegs um Gelegenheitswerke handelt. Mit den Nrn. 1–7 und 9 sind neue Stildokumente gewonnen.

A. Motetten

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Cum rides mihi</i> 5 v. | 4. <i>Beati pauperes</i> 4 v. |
| II. p. <i>Data est de lacrimis</i> 5 v. | II. p. <i>Beati pacifici</i> 4 v. |
| 2. <i>Quicumque vult</i> 5 v. | 5. <i>Da pacem Domine</i> 5 v. |
| II. p. <i>Alia est enim</i> 5 v. | 6. <i>Zachae, festinans descende</i> 5 v. |
| III. p. <i>Et tamen</i> 5 v. | 7. <i>Gloria patri</i> 6 v. (Fassung A) |
| IV. p. <i>Haec est fides catholica</i> 5 v. | 8. <i>Bestia curva</i> 5 v. |
| 3. <i>Lauda Sion salvatorem</i> 6 v. | 9. <i>Praesidium sara</i> 4 v. |
| II. p. <i>Dies enim</i> 6 v. | 10. <i>Pronuba Juno</i> 4 v. |
| III. p. <i>Quod non capis</i> 4 v. | |
| IV. p. <i>Ecce panis angelorum</i> 6 v. | |

³ J. Huschke, Orlando di Lassos Messen, in *AfMf.* V (1940), S. 84 ff. und 153 ff. Das Zeitgerüst des Verfassers wird durch diesen Fund nur wenig betroffen. (S. T. B. in Faenza, Arch. del Duomo.)

Hiervon sind Nr. 8–10 Profanmotetten. Daneben bleiben — im Gegensatz zum Korpus der Chanson und des Madrigals — keine unedierbaren Reste infolge Stimmbuchausfall. Eine von Sandberger angekündigte 6 v. Frühfassung des 8 v. *Omnis de Saba* ist zu tilgen⁴. Und die relativ zahlreichen Sammelwerke der Spätzeit, die Haberl ungeprüft ließ, vermitteln keinen weiteren Satz⁵. Nr. 1–3 erscheinen in den *Moduli* 4, 5, 6, 7, 8 et 9 *voc. Orlando Lassusio auctore* der Pariser Verleger Adr. le Roy und Rob. Ballard 1577. Dieser Band ist den Bearbeitern der G-A entgangen. Le Roy, den wir seit Sandbergers Forschungen als einen engen Lassofreund kennen — der Meister nahm 1571 bei ihm in Paris Wohnung und erhielt durch ihn die Audienz beim König vermittelt —, legte hier 55 Motetten vor, davon mehr als die Hälfte im 5 v. Satz. Der Verleger wählte das Beliebteste aus dem *Patrocinium musices I. pars* 1573, dem viersprachigen Nürnberger Druck 1573, der den Fuggers gewidmet war. Einiges entstammt Erstdrucken der Jahre 1564–1570, wobei le Roys eigene Lassodrucke *Liber primus concentuum sacrorum quos motetos vulgo nominant* 5 et 6 v. 1564 und *Modulorum* 4, 5, 6, 7, 8 et 10 v. *modulorum secundum volumen* 1565 das wichtigste Material boten, zwei Drucke, die ebenfalls E. Verz. und die G-A nicht verwertet haben, so daß sich der Urtext und die Zeitlage für eine Reihe „später“ Motetten drastisch verschieben. In seiner Sammlung 1577 hat le Roy die neuen Motetten nicht besonders gekennzeichnet, was der Praxis der Zeit entsprach. Dabei waren nicht nur unsere Nrn. 1–3 Originalbeiträge. Hier finden sich erstmals auch die durch die G-A erfaßten, irrig als posthum geführten Sätze: *Ne reminiscaris* 4 v., *Ne reminiscaris* 7 v., *Dixi custodiam* 8 v., *Dixit Martha* 9 v., *Multae tribulationes* 6 v., *In illo tempore* 6 v.⁶ Die bisher bekannte Fassung des *M. o. m.* ist verderbt. Ferner sind die in der G-A erscheinenden *Domine Jesu Christe* mit II. p. 5 v. und *Domine Dominus noster* 6 v. als Erstdrucke von 1577 vorzudatieren⁷. Von *Ne reminiscaris* 4 v. besitzen wir eine unter Lassos Aufsicht hergestellte Kapellkopie Franz Floris in Kod. München 15 fol. 180^v, der Faszikel muß um 1575/76 geschrieben sein. Damit rückt der ganze Komplex neuer Sätze von 1577 in die erste Hälfte und die Mitte dieses Jahrzehnts. Für die Evangelienmotetten, die sonst auffällig der Periode 1565–1573 angehören, hat Moser⁸ ganz richtig diese Zeitlage bereits vermutet, die nun exakt erwiesen ist. Le Roys Druck 1577 wird mit hoher Auflage im Westen und Süden neue Lassofreunde geworben haben. Wenn diese Vorlage den Lassosöhnen bei der Sammlung des *M. o. m.* entging, so war hieran wohl die schlechte Konservierung französischer Drucke des Vaters in der heimischen Kapelle schuld. Eine ältere Auflage, ohnehin wegen der erörterten Quellenlage unwahrscheinlich, findet sich in keinem der alten Inventare und Verlagskataloge. Eine spätere Auflage ist nicht erhalten, könnte aber existiert

⁴ G-A, Bd. XXI, S. VIII: „Die erste Bearbeitung wird im Supplementband zum *M. o. m.* zum Abdruck gelangen“ Sandberger bezieht sich auf Fr. Lindners *Corollarium cant. sacr.* 1590, dessen Index den fraglichen Satz irrig „a 6“ führt. Der in allen Stimmbüchern erreichbare Druck zeigt aber nur die bekannte 8 v. Fassung.

⁵ Es sei nur auf Giov. Matelarts *Responsoria Antiphonae et Hymni*, Rom 1596 (fehlt auch in E. Smlwk) verwiesen, der Druck führt nur bekannte Motetten Lassos (u. a. *Gustate et videte*). Die Tabulaturdrucke verzeichnen einige sonst nicht erweisliche Motetten, die wir im genannten Katalog unter die zweifelhaften Werke einreihen. In keinem Falle war eine persönliche Lizenz Lassos zu ermitteln.

⁶ Zu berichtigen G-A (Haberl) I, S. XXIII; IX, S. VII; XV, S. VI u. VII; G-A (Sandberger) XXI, S. XI.

⁷ Zu berichtigen G-A (Haberl) V, S. VIII u. X (1582); XVII, S. V u. VII (1579). Bei der letzteren Motette scheidet mithin L. Lechner als verantwortlicher Redakteur aus. Zu Lechner vgl. auch im Folgenden.

⁸ H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931, S. 34 f.

haben (vgl. die im Folgenden nachgewiesenen Drucke). Glücklicherweise waren von dem Objekt alle 6 Stimmbücher, teils an entlegenen Ort, zu ermitteln⁹.

Nr. 4 ist ein Einzelfund unter den 25 (bis auf 1555 zurückreichenden) Motetten von le Roy-Ballards *Moduli 4 et 8 v. Orlando Lasso auctore*, Paris 1572. In diesem Band, von der G-A ebenfalls unerkant, ist übrigens auch der Erstdruck von *Tribulationem* mit II. p. 4 v. enthalten, der Lassoschüler L. Lechner scheidet mithin als Entdecker dieser Motette (1579) aus¹⁰. Unsere neue zweiteilige Motette widmet sich den berühmten Seligpreisungen des Matthäusevangeliums (cap. V, vers. 3–8). Man wird nicht fehlgehen, eine Anspielung Lassos auf die politischen Wirren Frankreichs zu vermuten. Le Roy hatte seinem oben nachgewiesenen II. Band der Lasso-Motetten 1565 ein Gedicht mit düsteren Vorahnungen vorangestellt. Nun – wenige Monate vor der Bartholomäusnacht – ließ er jene Huldigung der Armen und Friedfertigen folgen, die Lasso wohl bei seinem Pariser Besuch 1571 entworfen hat. Der Satz ist in den Münchener Kapellkopien nicht anzutreffen. Vom Druck 1572 ermittelten wir noch eine II. Auflage 1588, in der le Roy den Index leicht geändert hat. Aus beiden Auflagen waren die Stimmbücher vollständig zurückzugewinnen¹¹. Lasso selbst muß seine Komposition später vergessen haben, denn sie hätte sich zwanglos in seinen 4 v. Zyklus 1582 und in die Offertorien 1585 einfügen lassen. Und sein Sohn Ferdinand hatte bei der Sammlung des *Tertium opus musicum* 1588 (4, 5, 6 v. Motetten enthaltend) keinen genauen Überblick, die Lücke wirkte über das *M. o. m.* bis in unsere Zeit.

Nr. 5 sehen wir in le Roys *Moduli 5 v. Orlando Lassusio auctore* 1588. Haberl und Sandberger kannten diesen Druck ebensowenig wie le Roys 4 v. *Sacrarum cantionum moduli* 1587 und 6 v. *Moduli* 1588, die das Wichtigste aus Lassos Schaffen für Frankreich erschlossen. Von allen drei Drucken dürften ältere Auflagen kaum existiert haben. Merkwürdig ist, daß nur unser 5 v. Band 1588 einen neuen Fund vermittelt. Die Chronologie der Motetten weist aber nach 1585 bis zum Auftreten des letzten 6 v. Zyklus 1594 eine tote Zeit auf, und es scheint, als habe Lasso seinem Pariser Freunde nur noch jenes vereinzelt 5 v. *Da pacem* liefern können. Le Roy reihte es wahllos unter die 28 Motetten seines Bandes (überwiegend aus dem *Patrocinium musices pars I* 1573 und dem Münchener 5 v. Zyklus 1582) ein. Gegenüber den beiden älteren 6 v. Bearbeitungen der berühmten Friedensbitte¹², die die G-A Bd. XIII unter Nr. 505 und 506 (nach Fassung *M. o. m.* Nr. 349 und 350) mitgeteilt hat, ist unser 5 v. *Da pacem* ein wichtiges Stildokument. Wir sehen in ihm den reifsten Versuch Lassos im bewußt reduzierten Verband und dogmatisch strengen c. f.-Vortrag. Die Zeitlage der beiden 6 v. Fassungen ist bisher falsch beurteilt. Haberl G-A Bd. XIII, S. V, beschreibt sie als einen zwillingshaften Schluß von Lassos erstem Zyklus, dem Antwerpener Motettenbuch 1556. Es handelt sich

⁹ Es sind die E. QL. unbekanntenen Stimmbücher: S. VI. v. C. Madrid Conservatorio S/3850; V. v. London Br. M. A. 336. a. (6); B. Paris Arsenal N. F. 55073 rés. [15] (geführt im Katalog A. Gastoué, 1936, S. 18); T. Troyes, Bibl. d. l. ville S. 11. 2437. Die am Rand defekte V. v. in Madrid (hiervon ist Nr. 2 in allen 4 Teilen betroffen) wird durch das Stimmbuchfragment London Br. M. ergänzbar.

¹⁰ Zu berichtigen G-A (Haberl) III, S. IX.

¹¹ 1572: S. London Br. M. A. 336. a. (4); C. Madrid Cons. S/3851; T. Paris Arsenal N. F. 55073 (3) rés.: B. Chantilly XII. D. 78 (4). 1588: S. Paris Cons. 608 und Florenz Ist. mus. B. 2444/2 (ehem. Basevi-Florenz); C. Paris, Mazarine 19. 703; T. London Br. M. D. 20. f. (4); B. El Escorial, II–56/4.

¹² Antiphon. Rom., Pro pace (Varia), zum Text vgl. J. Julian, A dictionary of hymnology, London 2/1925, S. 633 f.

um einen stark figurierten, von sichtbarem Liedkörper freien Satz und um eine andere Bearbeitung, die ein Kanongerüst aus dem c. f. ableitet. Zu letzterer Fassung bemerkt Haberl, daß sich hier „der 24-jährige Meister in der schweren Rüstung kontrapunktischer Künste bewegt“ (ibid.). In dem Buch 1556, das wir in allen Fragmenten nachprüfen konnten¹³, findet sich aber diese zweite 6 v. Fassung des *Da pacem* überhaupt nicht. Wir sehen sie in Lassos *Motetta sex voc.*, München 1582, erstgedruckt, es ist also ein typisches Spätwerk. Damit wird auch die vorzügliche Studie Lowinskys, dem dieser Anachronismus auffiel, berichtigt¹⁴. Lasso hat diesen Weg motivischer Konzentration, den die frühe (1555) und späte 6 v. Bearbeitung (um 1580) trennt, konsequent auch nach 1585 beschritten und im 5 v. Satz die letzte Stufe, eine bewundernswerte Knappheit der Diktion, erreicht. Für die späte Entstehung spricht ferner, daß Lasso den Satz nicht seinen 5 v. Büchern 1582 und 1585 (bei Berg, München) einverleibt hat. Da nach 1588 außer dem genannten 6 v. Zyklus nur noch versprengte 7 und 8 v. Motetten folgen, haben wir hier wohl den allerletzten 5 v. Beleg vor uns. Auch le Roys 1588, ein höchst rares Objekt, war komplettierbar¹⁵.

Nr. 6 und 7 waren in den *Selectissimae cantiones* 1568 (bei Gerlach in Nürnberg, ich halte diesen Druck gegenüber der G-A für nicht autorisiert). Die II. Auflage — besorgt durch L. Lechner 1579 — und weitere Nachdrucke ließen beide Sätze fort. Lechner dürfte damit kaum einem Rat seines Lehrers gefolgt sein. Es muß sich um eines der im älteren Lassodruck nicht seltenen Versehen handeln, wir verweisen auf die Chansondrucke im Folgenden. Eine fremde Konkordanz war in keinem Druck der Zeit sichtbar. Diese II. Auflage Lechners 1579 erweist sich bei exakter Nachprüfung als Kompilation älterer Vorlagen, und es scheint, daß Lechner nur das Vorwort beisteuerte, nicht aber die Auswahl traf¹⁶. Zudem sind unsere Nrn. 6 und 7 keine Erstdrucke Gerlachs (1568), sondern bereits in A. Gardanes *Orlandi Lassi Sacrae cantiones 5 et 6 v., Liber II* (1566) bzw. *Liber III* (1566) ediert. Vom *Liber II* war noch eine ältere Auflage bei G. Scotto, Venedig 1565, zu gewinnen, für *Liber III* ist mit Bestimmtheit ein verschollener Band Scottos im selben Jahre vorauszusetzen. Beide Motetten waren also in Italien um 1565/66 erstgedruckt, an ihrer Echtheit besteht kein Zweifel. Ihr Verlust im M. o. m. und der G-A erklärt sich dadurch, daß man nur Lechners Druck 1579 zu Rate zog, der in anderer Hinsicht ergänzt war. Zudem enthielt Gerlachs Sammlung 1568 noch ein anderes 6 v. *Gloria*

¹³ Berlin ehem. Pr. St. B. Mus. ant. pract. 4° 367 L. München Mus. pract. 4° 124/6 (fehlt V v.), London Br. M. A. 330 (Sup., dieser in Verst.-Kat. Rud. Lepke, Berlin November 1880), ein einzelner B. und ein kompl. Exmpl. (S., V v. defekt) Verst.-Kat. F. Butsch, Augsburg, 1846, S. 26.

¹⁴ E. Lowinsky, Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos u. s. Beziehn. z. Motettenschaffen d. niederl. Zeitgenossen, Diss. Heidelberg, 1934 (in Tijdschr. d. Vereenigg. voor Nederl. Muziekgeschiedenis, Deel XIX, 3—4, XV, 1—2, s'Gravenhage 1937, S. 20 ff.). Ihn störte mit Recht die Tatsache, daß in Kod. München 20 (kurz nach dem Amtsantritt um 1558 kopiert) neben anderen Stücken des Antwerpener Motettenzyklus nur der freiere 6 v. *Da pacem*-Satz erscheint, und er schloß hieraus, daß Lasso sich dem Hofgeschmack habe fügen müssen, weswegen man die kanonische Fassung A ausgeschieden habe. Letztere ist aber 25 Jahre jünger. Noch in dem oben nachgewiesenen Druck le Roys 1577 erkennen wir nur den frühen Satz des Antwerpener Buchs 1556.

¹⁵ S. Florenz Ist. mus. 2444/3 (ehemals Basevi-Florenz); V v Paris Cons. 604; C. und B. Troyes, Bibl. d. l. ville S. 11 2434; T London Br. M. D. 20 f. (2). Hs. Kopien fehlen. Ein Nachdruck der Vorlage ist nicht erweislich.

¹⁶ Die Chansonparodie *Alleluja vox laeta*, mit II. p. ist nicht ein Erstdruck in L. Lechners Sammlung 1579, wie Sandberger G-A Bd. XII, S. XXIX und in Ausgew. Aufsätze, München 1921, J. S. 120 annimmt. Diese Parodie finden wir bereits bei Gerlach 1568. Ferner weisen wir im genannten Katalog für die Nrn. G-A 264, 270, 278, 279, 282, 285 ältere Drucke nach, so daß auch hier Lechners Priorität entfällt (G-A IX, S. VI ff. etc.). Die enge Freundschaft, die Lasso mit seinem begabtesten steirischen Schüler verband, wird von dieser Sachlage nicht betroffen. Lechner ist in anderen Gattungen mit bedeutenden Lassopublikationen hervorgetreten.

patri (als VIII. pars von *Beatus vir, qui non abiit*), das fortan erhalten blieb (G-A XV, 603 VIII. p.) und die Verleger irreführte. Die Erstdrucke von Nr. 6 und 7 sind Rara, doch ist Gerlachs Nachdruck 1568 leicht erreichbar¹⁷. Das vereinzelte *Gloria patri* war wohl zu einer Psalmotte gehörig, die um 1563 entstand. Keines der vielen textgleichen Schlußversikel in Lassos Schaffen liefert eine Konkordanz. Die Profanmotetten Nr. 8–10 finden wir in le Roys Chansonbüchern. Der Begriff *chanson latine* für Profanmotette sowie *chanson italienne* für Madrigal und dessen Abkömmlinge war für den älteren französischen Lassodruck selbstverständlich. Le Roys Buchreihe, die E. Smlwk, 176 f. summarisch unter der Jahreszahl 1569 beschrieb, wurde von Sandberger erstmals für die Lassochanson näher untersucht. Aber auch für die Profanmotette haben wir nun neue Vorlagen zu verzeichnen. Die Bücher X und XII–XXV (Schluß) führen Lasso, sein Name ist fast ausschließlich schon im Titel angekündigt. Der Überblick wird erschwert, weil alle Bücher in verschiedenen Aufgabenebenen verbreitet waren, wobei der Index abweicht und auch einzelne Glieder der Kette verschollen sind. Nr. 8 war Buch XXI beigegeben, von dem wir S. T. B. aus Fragmenten der beiden erhaltenen Auflagen 1577 und 1581 zusammenstellen können¹⁸. Aus Gründen, die wir an anderem Ort dartun, muß mit einer verschollenen Auflage um 1571 gerechnet werden. Glücklicherweise hat Lasso diese Nr. 8 noch in der II. Auflage seines *Livre de chansons nouvelles à 5 parties* (1570) ergänzt, die unter dem Titel *Les meslanges* 1576, ebenfalls bei le Roy-R. Ballard, herauskam. „*Reueuz par luy et avgmentez*“ schrieb der Verleger hier im Untertitel, und das betraf besonders unseren Satz, der offenbar 1570 noch nicht verfügbar war. Dieser Druck liefert uns die fehlende V. v. und Contrastimme, ohnehin existieren noch Auflagen von 1586 und 1619¹⁹. Beliebtheit und Verbreitung des Satzes waren also groß.

Nr. 9 und 10 stehen am Eingang (als Nr. I und II) des X. Chansonbuchs derselben Reihe le Roys, jedoch erst in den erhaltenen späteren Auflagen 1570, 1575, 1583, aus denen das Quatrocinium ergänzt werden konnte²⁰. In der Buchreihe ist für die Chronologie ein *livre XV* mit der Jahreszahl 1556 störend, Sandberger rechnete mit einer drastischen Vordatierung aller Bücher kleinerer Ordnungszahl, also auch unseres Buchs X²¹. Unsere Nrn. 9 und 10 dürften aber erst zur Mitte der 60er Jahre komponiert sein. Hierfür sprechen zwei Gründe. 1. führt eine ermittelte ältere Auflage des X. Buchs von 1559 unsere Motetten noch nicht, 2. muß die Jahreszahl in Buch XV verdruckt sein, 1556 ist als 1565 zu lesen. Dann ergibt sich

17 G. Scottos Liber II 1565 Unikum kompl. Bologna L. mus. S/232; Aufl. Gardane 1566 kompl. u. a. Verona S. fil. Nr. 82; Gardanes Liber III 1566 u. a. kompl. München Mus. pract. 4^o 135/12. Beide Bücher waren noch in weiteren Auflagen verbreitet. Mehrere Fundorte von Gerlachs 1568 vgl. schon bei E. Verz. 18 1577: S. Paris B. nat. rés. Vm7 220; 1581: T. Berlin ehem. Pr. St. B., z. Zt. Tübingen, U. B., B. Kassel Mus. 8^o 2. a.; neuerdings noch ein S. dieser Aufl. in Paris, B. nat., Smith-Lésouëff rés. 234 (12).

19 1586: Madrid, Cons. S/3878–82 (fehlt E. QL.), 1586: Paris Ste. Geneviève Vm 4^o 408–412, pièce 1, ein S. London Br. M. A. 337 j., ein B. Paris Cons. rés. 621; 1619: Paris B. nat. rés. Vm7 238 (fehlen T. B.).

20 1570: T. London Br. M. K. 2. b. 4. (9); 1575: C. Upsala utl. vok. mus. tr. 409; 1583: S. Paris B. nat. Smith-Lésouëff rés. 234 (1) (bisher unbekannt); ein B. neuerdings erreichbar Rouen, Bibl. Leber, Nr. 1701 (bisher unbekannt, in der Aufl. 1570). Eine bei Doorslaer, Ph. de Monte, 1921, S. 163 erwähnte Aufl. 1573 war nicht zugänglich.

21 Zweifel hegte schon van den Borren im grundlegenden Beitrag *Deux recueils peu connus d'O. de Lassus*, in *Communic. présentées au Congr. d'hist. de l'art*, Paris 1921, III, S. 833. Außerdem vgl. neuerdings Fr. Lesure in *Rev. Belg. de musicol.*, Brüssel 1949, III, S. 242. Lesure beweist das Jahr 1565 für das XV Chansonbuch noch mit anderen Argumenten.

zwanglos für die früheste Auflagenebene die Reihe: V—VII 1556, VIII 1557, IX—XIII 1559, XIV 1561, XV—XVIII 1565, XIX 1567, u.s.w. Außer Zweifel bleibt, daß unsere Sätze erst in der nächsten oder übernächsten Auflagenebene, die allgemein den Abstand von ca. 4 bzw. 9 Jahren halten, nachgetragen wurden. Als untere Grenze mag 1565 gelten. Nr. 10 ist auch in die vorgenannten *Meslanges le Roys* 1576 aufgenommen und fehlt bezeichnenderweise noch in deren I. Auflage 1570.

Ist das Motettenkorpus damit vollständig erfaßt, so ergeben sich auch neue *Chansons* und *Madrigale*. Es sind teilweise Sätze, die Sandberger ihrem Titel nach schon kannte, aber infolge Stimmbuch-Verlustes von der Edition zurückstellen mußte. Wir verzeichnen:

B. Chansons

11. *Voir est beaucoup* 4 v.
12. *Luces[c]it jam o socii* 4 v.
13. *Nunc bibamus non segniter* 4 v.

C. Madrigale (bzw. Abkömmlinge)

14. *Canzon se l'esser meco* 4 v.
15. *Come lume di notte in alcun porto* 4 v.
16. *Come la notte ogni fiammella è viva* 5 v.
17. *A voi Guglielmo invito* 5 v.
18. *Al gran Guglielmo nostro* 5 v.
19. *Signor da l'alto throno* 5 v.
20. *La non vol esser più mia* 5 v.
21. *Dappoi che sotto il ciel cosa non vidi* 5 v.
22. *Di quà di là, va le noiose piume* 5 v.
23. *Di terrena armonia* 5 v.
24. *Deh, perchè voglio anco l'ardente sole* 5 v.
II. p. *Dunque fia ver* 5 v.
25. *Madonna sall' amor* 5 v.
26. *Che più d'un giorno è la vita mortale* 5 v.
27. *Ove le luci giro* 5 v.
28. *Si com' i fiori da l'ardente sole* 5 v.

Nr. 11 gehört in die Frühzeit. Sie ist merkwürdigerweise nur in der ältesten Auflage des XIII. Chansonbuchs der erörterten Reihe le Roys enthalten (1559), in späteren Auflagen, von denen wir 1570, 1573 und 1578 kennen, aber ausgeschieden. Da Einzelfunde der Art unter Lassodrucken häufig auftreten, bleibt kein Zweifel an der Echtheit zurück. Bei der Redaktion der *Meslanges* 1576 entging Lasso sein wichtiges Jugendwerk. Die Quellenlage des schon von Sandberger erwähnten Satzes schien hoffnungslos, denn bisher war nur ein T. (Paris Cons. rés. 264) erreichbar. Die restlichen 3 Stimmhefte liegen nun vor²². Nr. 12, 13 sind quodlibethafte Chansons mit alternierenden, lateinischen und französischen Zeilen. Solch Mischstil in lustiger Tafelmusik ist für Lasso gänzlich neu. Trotz fehlender II. pars-Vorschrift

²² S. Privatbibl. Alfred Cortot, Lausanne; C. und B. Privatbibl. Comtesse de Chambure, Neuilly-sur-Seine. Beiden Besitzern danke ich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen.

gehören beide Sätze zusammen. Sie erscheinen in le Roys XXIV. Chansonbuch, dessen älteste, verschollene Auflage wir auf 1581 fixieren. Aus den erhaltenen Resten der Auflagen 1583 und 1587 war das Satzbild vollständig rekonstruierbar²³. Einen Vergleich bot noch le Roys *Continuation du mélange d'Orlande de Lassus*, Paris 1584, die beide Chansons aufgriff. Dieser Druck, eine Fortsetzung der vorgenannten *Meslanges* von 1576, war Sandberger nur im Fragment erreichbar, so daß er bei der Edition anderer Stücke Sekundärquellen zu Hilfe nehmen mußte (s. u.). Die Sammlung 1584 ist nunmehr komplettiert, ja eine II. Auflage von 1596 tritt hinzu²⁴.

Nur wenige Lücken bleiben in der Lasso-Chanson. Zunächst haben wir *Père qui habites* und *À toi je crie* zu streichen, die Sandberger als „Spätchanson“ und „dem Ausdruck nach echtste Äußerungen reifer Lassoscher Kunst“ würdigt (G-A XII, S. VII und Ausgew. Aufs. I, S. 87 f.). Es sind die deutschen Lieder *Vatter unser* und *Ich rieff zu dir* (gedruckt bereits 1577), die Lasso nur in der *Continuation* 1584 in strenger französischer Übersetzung vorlegte. — Fragment bleiben: *Dedans votre oeil* 5 v. (in le Roys XII. Chansonbuch, aber nur der Aufl. 1575, es fehlen T. und B.). Ferner 9 Nrn. 4 v. moralischer *Quatrains*, von denen 7 Texte den erbaulichen Versen G. du Faur de Pybracs entstammen. Ihre Titel erwähnt bereits Sandberger G-A XII, S. XXXVI. Die Vorlage, le Roys XXII. Chansonbuch, war bisher nur in einem T.- und B.-Fragment der Auflage 1583 sichtbar. Hierzu konnten wir einen S. (Paris B. nat. rés. 234 [13] Smith-Lésouëff) einer weiteren Auflage 1585 ausfindig machen. Auch in der Auflage 1583 tauchte ein S. auf (Privatsammlg. Comtesse de Chambure, Neuilly-sur-Seine). Leider fehlt der C., die unbezeichnendste Stimme, immer noch, sie ist auch nicht im S.-Heft eingedruckt, wie es sonst bisweilen geschah. Immerhin ist nun ein stilistisches Urteil über jene allerletzten Chansons Lassos möglich geworden. Sie entstanden um 1581.

Die reichste Ausbeute gewährt das Madrigal. Nr. 14–24 waren der wichtigste Bestand unter den 46 Nrn. des Drucks *Continuation* 1584, den wir bereits erwähnten. Durch seine Komplettierung werden nun jene elf Spätmadrigale frei, deren Verlust einst Sandberger schmerzlich beklagte. Außerdem verschiebt sich für weitere Madrigale, die in der G-A aus Sekundärdrucken zu ergänzen waren, die Zeitlage²⁵. In unserer neuen Madrigalgruppe gehört Nr. 23 als I. pars vor jene 5 Sätze, die Sandberger G-A VI, S. 94–109 nach dem Sekundärdruck 1587 veröffentlicht hat, den Lasso seinem Arzt Dr. Mermann widmete. Vielleicht entfiel hier aus Versehen das erste Glied, oder Lasso unterdrückte mit Absicht jenes an Klangsönheit unerreichte *Di terrena armonia*, in dem der Anruf „*Anna, angioletta*“ eine weltliche Anspielung war. Jedenfalls zeigt der Urtext 1584 die vollständige Sestina, bei der Antonio Beccutis Übersetzung des Ps. 6 (*Signor, le colpe mie*) nun an die zweite Stelle tritt. Die Zusammengehörigkeit ist schon daraus ersichtlich, daß *Di terrena*

²³ 1583: S. T. B. Paris, B. nat., fonds James de Rothschild; C. Comtesse de Chambure (s. o.); 1587: S. B. Paris, B. nat. Smith-Lésouëff rés. 234 (15) und (6). Diese Stimmbücher schließen die bisherige Lücke.

²⁴ 1584: Paris, Ste. Geneviève Vm 4^o 408–412 pièce 3 kompl., sowie Upsala utl. vok. mus. tr. 570–573 (fehlt S.), ein S. in Madrid, B. nacional, fonds Barbieri M. 846 G–5. a–49, ein B. Paris Cons. rés. 622. 1596: Paris B. nat. rés. Vm7 239, kompl., ein C. Oxford, Bodl., douce L. subt. 29, S. London Br. M. A. 337 k. (ehemals L. Liepmannsohn, Berlin, Katalog CXVI, 1895), eine V v. Paris Cons. rés. 623 (fehlt bei E. QL., etc.).

²⁵ Für die von Sandberger in G-A VI, S. XXIV erwähnten Madrigale *Chi è fermato*, *Vedi l'aurora*, *Signor le colpe* und *O fugace* ist das Erstdruckjahr 1587 zu tilgen. Auch für *Nessus visse*, *Segui già*, *Hor vi riconfortate* (6 v.) und *Passan vostri* ist nunmehr der Erstdruck in der *Continuation* 1584 textkritisch vorzuziehen.

armonia mit einem verheißungsvollen Doppelpunkt abbricht. — Nr. 25–27 sind bereits in den *Meslanges* 1576 vertreten. Hiervon erschienen die Nrn. 26, 27 auch in einem anonymen *Le thrésor de musique d'Orlande de Lassus*, s. l. 1582, von dem sich noch eine spätere Auflage, „troisième édition“ betitelt, erhalten hat (1594, Köln, bei Paul Marceau)²⁶. Dies ist ein Druck aus hugenottischem Lager, wenn auch keineswegs der erste der Art, denn die Lassopublikation der jungen Kirche reicht bis 1574 zurück. Im Gegensatz zur sonstigen Praxis, die Texte zu purifizieren (bzw. kritische Chansons in polemischer Absicht stehen zu lassen), haben die Hugenotten hier schlicht den Urtext wiedergegeben: solch weltenschmerzliche Madrigale des Münchener Meisters waren so recht ein Ausdruck des Glaubenskampfes hüben und drüben im Zeitalter der sterbenden Renaissance. — Die neue Madrigalgruppe beschließt Nr. 28, der einzige Beitrag Lassos für das Sammelwerk *I dolci frutti, I. libro*, Venedig (G. Scotto) 1570. Herausgeber war Frater Cornello Antonelli da Rimino detto il Turturino. Drei Fundorte haben schon Vogel unter 1570 und hiernach Sandberger VIII, S. XVII, beschrieben: während der Alto z. B. sich mehrfach erhalten hat, schienen T. und B. verloren. Diese sind jetzt ergänzt²⁷. Spätere Auflagen, Einzeldrucke oder handschriftliche Kopien sind nicht erweislich. Der Widmungsbrief des Herausgebers an Gasparo Pignatta da Ravenna rühmt manchen „bellissimo numero“ seiner *raccolta*, ohne indes Lasso direkt zu erwähnen. Wahrscheinlich bleibt, daß Lasso auf einer Italienreise sein Geschenk persönlich überbracht hat, wie wir es aus dem Verkehr mit anderen venezianischen Freunden, z. B. Giulio Bonagiunta, wissen.

Als Fragment bleiben unter den Drucken noch 12 Madrigalteile blockiert. Doch kamen wir auch hier einen kleinen Schritt vorwärts²⁸. Bei einer Gesamtzahl italienisch textierter Kompositionen von 321 Teilen (die jüngst erschlossenen *Lagrima di S. Pietro* mitgerechnet) liegt der unedierbare Rest unter 4¹/₂%. Dieser statistische Befund dürfte sich mit den absoluten Ziffern ziemlich decken, da im Madrigalbereich aus Mss. keine wesentlichen Ergänzungen erreichbar sind, im Gegensatz zu den vielen Gattungen lateinischer Sprachebene. Eine andere Frage ist, ob unter den Drucken Totalverluste möglich sind. Es sei in diesem Zusammenhang nur an jene angeblich im Todesjahr erschienene *Musica nuova a tre voci* (München, A. Berg) erinnert²⁹. Außer dem noch blockierten *Quand han più* vermag ich als 3 v. Ma-

²⁶ Dieser Druck ist eine erweiterte Ausgabe eines *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus contenant ses chansons à 4, 5, et 6 parties*, s. l. 1576, als dessen Herausgeber ein S. G. S. zeichnete. Gegenüber Sandberger, der das Signum Guillaume de Salluste, Seigneur de Barts auflöst, vermuten wir den kalvinistischen Pfarrer Simon Goulart de Senlis als Sammler, dem auch weitere Lassopublikationen zuzusprechen sind. Zur Technik der hugenottischen Redaktion sei auf unsere genannte Monographie verwiesen. Zur III. édition (= Auflage) 1594 ist ein kompl. Unikum Berlin, ehem. Pr. St. B. Nachlaß Giacomo Meyerbeer Mb. O. 921 zu ergänzen (fehlt bei E. QL.). Das Objekt war 1952 nicht mehr vorhanden. Eine quatrième édition 1594, auf die sich Sandberger G-A XII, S. XXVII beruft, existiert nicht, das fragliche Exemplar Paris B. nat. erwies sich als mit der III. édition identisch.

²⁷ S. ehemals Horace Landau, London, versteigert 1949, Katalog 1949, S. 123, unter Nr. 294; C. (Alto) Rom., S. Cecilia I. C. 33. 1; V. v. Bologna Lic. mus. R/224; T und B. Venedig S. Marciana Mus. 806.

²⁸ *Quand han più* 3 v. (1588, Alto fehlt); *Buon hora prende, Lasso ch'il credera, Ove d'altra montagna* 4 v. (1567, zum S. in Bologna Lic. mus. R/219 ermitteln wir als Sekundärquelle le Roys XX. Chansonbuch 1578, das einen T z. Zt. in Tübingen und B. in Kassel Mus. 8^o 2. a. hinzugewinnt); *Al dolce suon, Ben convenne*, II. p. Solo n'andrò, Spent' è d'amor, II. p. Ma che morta dico 5 v. (1569, B. zu ergänzen Washington, Congr. Libr., T fehlt noch); *Come'l candido*, II. p. E con l'andar, Voi volete ch'io muoia 5 v. (1577, V v. T B. fehlen). Nachweis der Drucke und Fundorte im genannten Katalog.

²⁹ Im Bücherlexikon Clessius 1602, S. 559 und Draudius (*Exotica*) 1625, S. 268, sowie neunfach in Meßkatalogen festgehalten. Vgl. a. meinen Beitrag im Kongr. Ber. Lüneburg, Kassel 1950, S. 86. Der ziemlich übereinstimmend formulierte Titel sieht *madrigali, sonetti, stanze, canzoni, villanelle*, und „altri compo-

drigal nur O *Lucia* sowie eine Frühfassung des O *occhi manza* nachzuweisen, die in Barrés *Secondo libro delle muse a tre voci*, Rom 1557 (E. QL. und den Bearbeitern der G-A unbekannt) auftaucht und von der in der G-A X, S. 103 veröffentlichten 4 v. Fassung (nach Druck 1581) wesentlich abweicht. Es ist, was ein Vergleich mit dem fremden Repertoire um 1550 lehrt, nahezu sicher, daß Lasso seinen 4 v. Madrigaltypus aus 3 v. Entwürfen entwickelt hat. Es scheint, als seien einige der in der *Continuation* 1584 erstveröffentlichten Madrigale, die stofflich auf die Frühzeit verweisen, im Stimmverband später ergänzt worden (noch deutlicher verraten diese Technik die hier auftretenden Chansons wie z. B. *Dessus le marché d'Arras*). Endlich besitzen wir einen Villaneschendruck Lassos 1581, in dem er offen für einen Teil den jugendlichen Entwurf im Vorwort zugibt. Es kann also ein größerer Vorrat „liegengeliebener“ italienischer Sätzchen, die vielleicht schon in der Neapler Zeit 1549–1551 entstanden, nicht geleugnet werden. Da eine Verwechslung mit Willaerts berühmter *Musica nuova* (1595 statt 1559) kaum zu erwarten ist, bleibt hier ein vorerst unkontrollierbarer Bestand. Bedeutende Leistungen aus der Reifezeit, wie bei den vorgenannten Madrigalen sichtbar, können hier aber kaum verborgen sein. Somit schließt sich das Bild des späten Madrigalschaffens.

Welche Folgerungen ergeben sich für die Stilkritik? Die geistlichen Motetten Nr. 1–3 schaffen einige Aufklärung über die leere Periode zwischen dem *Patrocinium musices pars I* (1573) und Lechners genannter Redaktion der *Selectissimae cantiones* (1579). Dieses Jahr fünf vor der letzten Motetten-Schaffenswelle (1582 bis 1585) bedeutet zweifellos eine ernste Zäsur in Lassos rastloser Produktion. Auch aus dem posthumen Korpus gehört – soweit datierbare Kapellkopien verfügbar – nur wenig hierher. Man erkennt an den belehrenden Texten gegenüber der erregenden Psalmensprache der Frühzeit die Forderungen der tridentinischen Reform, denen sich Lasso 1574–1576 zu unterwerfen begann. Es scheint, als habe er mit dem künstlich figurierten Patrociniestil rasch gebrochen. Etwa gleichzeitig beschäftigten ihn Probleme des verengten Satzes, wovon die *Bicinien* (1577) und die *Tricinien* (deren früheste Auflage finden wir, die G-A ergänzend, bereits 1575) zeugen. Es sind in mancher Hinsicht persönliche Studien zur Konzentration der Mittel. Stofflich entspricht diesen neuen Zielen besonders Nr. 2, das *Symbolum Athanasianum* (Antiph. Rom., Dominica ad primam, Cantica). Die *sanctissima trinitas* wird hier verneinend und bejahend erläutert, solch Alternative reizte Lassos Künstlertum („*neque confundentes personas, neque substantiam separantes*“, „*sicut non tres increati, nec tres immensi*“, u. ä.). Isorhythmischer, auf Textverständlichkeit gestimmter Vortrag und scharfe Zeilenzäsur herrschen. Lassos berühmte gestische Baßschritte haben an jener neuen Plastik hervorragenden Anteil. Die Kopft Themen bzw. Motivgruppen holen weit aus (Nr. 2 IV. p., auch im B. sperrige Oktaven), die übliche Beschleunigung und Lockerheit gen Satzende, aus madrigalischen Vorbildern gewonnen, weicht blockhaften, gedrunghenen Schlußstrecken. Die bohrende Frage,

sizioni“ zu 3 St. vor. Erscheinungsjahr 1594 und 1595 schwankend (A. Berg, München; daß Objekte dieses Verlegers schlecht überliefert sind, bezeugt u. a. der oben nachgewiesene, bisher verschollene Udruck der *Tricinien* 1575). Zur Verlässlichkeit älterer bibliographischer Quellen sei auf die statistische Übersicht in unserem Katalog verwiesen. Sandberger ist in seiner Übersicht G-A VIII, S. XVII diese *Musica nuova* entgangen. Aug. Göhler, Maßkataloge . . ., Lpz. 1902, unter Nr. 506, verzeichnet sie mehrfach.

seit Lassos frühen „quare“-Motetten (Antwerpener Buch) an Zweitongruppen entwickelt, ist zu schwingenden Bögen, meist in Baßregion, erweitert (übrigens widmet sich auch die Chanson Nr. 13, hier scherzhaft, dieser fragenden Redefigur). Resultat ist ein merkwürdig kurzzeiliger Verlauf, der scharfe Gegensätze der Affekte für optische Entsprechungen nutzt (Nr. 1 „rides-ploras“, „negasti-dedisti“, „tristitia-laetitia“, etc.). Der bei Lasso um 1565 erprobte Spaltchor³⁰, der im 6 v. Verband mit seinen irrationalen 4 v. Hälften besonders nahe gelegen hätte, tritt merklich zurück.

Die große Fronleichnamsssequenz (Nr. 3) wetteiferte wohl mit dem nur zweiteiligen *Gustate et videte* (1556), von dem Lassos Freund Lizentiat Müller Wunderwirkung bei der Prozession 1584 berichtete. Hier ist — für Lasso ungewöhnlich — dem Tenor hohe Autorität zugestanden, bei strenger Zeilenrepetition zu Beginn (I. p.). Die Figuration wird auf den Baß abgedrängt, mit ostinater Schärfung des Quint- und Quartfalls, einem Merkmal mehrerer später Finalteile. Die Technik des wandernden c. f., schon 1562 bei der Apostelsequenz *Clare sanctorum* demonstriert³¹, dient nun einem komplizierten Formgerüst. Die Imitation geringstimmiger Einlagen überdeckt, wie häufig im Spätwerk, weite Räume. Kurbelnde Treibmotive, die die Produktion um 1570 auszeichnen, treten zurück. Die Technik, Fragmente des c. f. im Nebensimmensatz zu verschmelzen, wird wie in Nr. 5 mit großer Meisterschaft gehandhabt. — Demgegenüber bewahren die etwas älteren Nrn. 6, 7 den festlichen Kantoreistil der beiden geschlossenen Motettenzyklen der 60er Jahre (als solche können, nach unseren bibliographischen Ermittlungen, nur das Nürnberger Buch 1562 und der *Liber Quartus* bei A. Gardano 1566 gelten, andere Publikationen, die die G-A aufführt, erwiesen sich als Nachdrucke bzw. Kompilationen verschiedener Zyklen). Hierbei ist *Zachae, festinans descende* offenkundig an französischen Vorbildern geschult (vgl. u. a. Crécquillons Bearbeitung). Das wohl zu äußerem Anlaß entstandene Werk (*Commune dedicationis ecclesiae*) ist ebenso wie *Cantantibus organis*, der Preisarbeit für Evreux (1579, gedruckt erst 1582), der Pariser Festmotette verpflichtet: solche breit schwingenden Initia hat Lasso, was ein systematischer Vergleich seiner Produktion 1565—1570 mit dem Repertoire bestätigt, sehr sorgfältig an Vorlagen Claudins, Phinots studiert. Auch das ältere französisch-flämische Erbe seit P. Manchicourt wirkte nach. Hier sei nur ein Hinweis gegeben (vgl. Monographie).

Ein gewichtiger Beitrag zum *reservata*-Problem dürften die Nrn. 9, 10 sein: hier klingt das „*novum melos*“ der frühen chromatischen Profanmotette um *Alma*

³⁰ Schon Sandberger G-A XXI, S. X fiel auf, daß sich unter den Kopien des Abbate Santini (um 1820 in Rom spartiert, Bischöfl. Diözesanarch. Münster) mehrere stark abweichende Frühfassungen doppelchöriger Motetten Lassos befinden. Die fraglichen Vorlagen Santinis, offenbar auf Quellen aus Lassos früher Lateranzzeit zurückgehend, haben wir aus Resten des Arch. Vallicelliana (Chiesa Nuova) Rom auffinden können. Für Deus miseratur, In convertendo und Levavi oculos ergeben sich damit interessante Belege aus der Werkstatt des reifenden Künstlers, der zu Beginn der 60er Jahre eine raffinierte Technik der Verzahnung der Chorhälften entwickelte. Eine ergänzende Hs. ist mir in Rom, Bibl. Casanatense O. V 205 (Kodex 2295) erreichbar geworden. Vgl. meinen Beitrag *Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten O. di Lassos*, in *AfMw* XII, 3 (1955), 206—214.

³¹ G-A V, 262. Der Liedkörper schon bei A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens des 8.—12. Jhdts., St. Gallen 1858, Notenbeisp. XXXIV. Der c. f. ist bei Lasso nicht, wie Haberl-Proske G-A V, S. V, Anm. 2 schreiben, auf den T beschränkt, sondern durchläuft T I, T II, B. S. A., wobei die paarweise Kombination (Unter-, Ober-, und Randstimmen) erstmals einer besonderen Formidee dient. Diese Technik hat der reife Lasso weiter gesteigert und auch im deutschen Tricinium, bei gelegentlicher Änderung des Liedkörpers, verfolgt (Ulenberg-Psalter 1588).

*Nemes*³² nach. Neu sind die zarten „i-o“-Rufe eines geflüsterten Kammerstils, die Symbolik des „*quiete*“ (Nr. 9), welche die „reizenden Freuden des Liebesglücks“ ausmalt, liefert Abschattungen zartester Verhaltenheit. Liedhafte Periodik, antikisierendes Metrum herrschen hier wie in den älteren Idyllen, den erst 1569 bzw. 1560 gedruckten *Beatus ille qui procul* (Horaz) und *Tityre tu patulae* (Vergil), von denen der kaiserliche Vizekanzler Dr. Seld die letztere Motette als „*reservata*“ ausdrücklich erwähnt³³. Bei unseren beiden Sätzen ist gleichwohl ein Abstand spürbar, man halte nur das härtere „*dulce meum*“ von Nr. 9 älteren Textbildern entgegen. — Auch die Seligpreisungen (Nr. 4) zehren von jenem weichen Klangideal, verbunden mit breiten Eröffnungsakkorden (solche zeitbedingten *Beatus*-„Vorhänge“ finden sich bei Lasso 1564–1568 auffällig oft) und dem Stillstand der Oberstimme an Orten der *devotio* („*misericordes*“ u. ä.).

Ein scherzhafter Satz, tänzerisch beflügelt, ist Nr. 8, in dem der Floh (*pulex*) eine Rolle spielt, — ein Gegenstück zu Lassos „*Une puce j'ai dedans l'oreill'*“ spätere: Jahre. Da in Paris ediert, haben wir wohl auch hier eine Huldigung der Spätplejade vor uns, die sich — ein deutlicher Verfall klassischer Chansonkunst — in solch „unfeiner“ Modedichtung gefiel³⁴. Auch Lassos in der Chanson oft erkennbare Freude an Wortverdrehung (Beispiele liefert schon Sandberger) lebt in dieser lateinischen Profanmotette, deren Worte alle mit *p* beginnen („... *pellantur pulices pelagus perdatque pediclos profundum pastos*“ etc.). Strophenform und Zeilenwiederkehr sind villanellisch wie in dem unter Nr. 20 erschlossenen italienischen Satz.

Unsere Chansons Nr. 12, 13, zwei Nachzügler der frühen Trinkmotette *Fertur in conviviiis vinus* (1564, GA III, 173 mit unterschobenem Text), bringen ähnliche Wortspiele: „*déjeuner*“ — „*juner*“, „*boire un coup*“ — „*Orsus à coup*“ (Liedzitat!), ja unsere seriöse Chanson Nr. 11 verbindet „*ad-*“ und „*conjoindre*“, allerdings im lehrhaften Sinn. Letzterer Satz ist eines der seltenen Zeugnisse der Frühzeit, da Lasso dem behenden Konversationsstil der Pariser Chanson ausgewichen ist. Das Bild des berühmten *Susanne un jour* und des Psalmstücks nach Marot *Du fond de ma pensée* ergänzt sich damit in manchen Zügen³⁵. Namentlich die erweiterte Refrainzeile hält hier das Frühstadium einer Technik fest, die wir bisher erst aus den großen Chansons der 70er Jahre kennen.

Sieht man von dem mittleren *Si com' i fiori* ab, das das schmachtende *susprium* auskostet und damit jene „romantischen“ Züge bestätigt, die Lassos Madrigale um 1570 — ja selbst die Chansonsammlung 1571 — auszeichnen, so schließt sich eine empfindliche Lücke im Spätmadrigal. Schon die wenigen Sätze, die Sandberger dem Mermann-Zyklus 1587 entnahm, ließen ahnen, daß kurz zuvor noch ein wich-

³² 1555 gedr., ed. in der G-A III, 169 nach der unechten Fassung M. o. m. 133 (gefälschter Text). Im Erstdruck ist namentlich die Nachbarschaft von Rores berühmtem *Calami sonum ferentes* von Interesse, dessen Rufmelos („*musa, musa*“, „*me adi, me adi*“) sich Lasso noch in späteren Jahren entsann. Wir zählen insgesamt 8 Urtexte der Art, die bei Lasso einen festen Typus der Profanmotette voraussetzen, der infolge der Neudichtungen bisher verschleiert blieb (zu Nr. 8 u. 10 vgl. a. M. o. m. 314, 142 und den o. gen. *Thésor* 1576, 51).

³³ Bayr. Geh. Staatsarch., München, K. schw. 229/3, Bd. XIV, pars II, S. 303 f., 1559. Seld bemerkt wenig später, J. Vaet habe in *Vitam quae faciunt beatorum* Orlandos *Tityre* „wellen Imitiren“ (Sandberger, Beiträge, III, 304 liest *Vitam quam faciunt beatiorem*).

³⁴ Eine Textvorlage vermag ich nicht beizubringen, auch ist möglicherweise Lasso sein eigener Textdichter.
³⁵ Von den Gedichtbänden, aus denen Lasso in der Frühzeit die meisten Texte entnahm, ermitteln wir, Sandberger Ausg. Aufs. I, 123 ergänzend, *La fleur de poesie francoyse*, Paris (Alain Lotrian) 1542, Paris B. nat. Ye 2718 rés. Doch ist der Text von Nr. 11 hier nicht enthalten.

tiges Bindeglied verborgen bleiben muß, das zu dem merkwürdigen, tiefernten Einzelwerk *Silen di rose* (erst 1594 gedruckt) und den Luigi-Tansillo-Sätzen *Lagrime* eine Brücke schlägt. Ariostos *Orlando furioso*, der Lasso schon in der Frühzeit beschäftigte (*Questi d'indittio fan'* aus dem Frottolenrepertoire B. Tromboncosinós machte den Anfang), reizte seine Phantasie erneut. Aber er wählt nun Bilder der Resignation. Es ist die Klage des verlassenen Mädchens um den ungetreuen Liebhaber (Nr. 22 = Canto XXX, 13; Nr. 15 = Canto XLV, 37, beide stofflich verwandt dem bereits bekannten *Così cor mio*, ed. nach 1587 in G-A VI, S. 80). Hier erfährt der Liebesheld eine wunderbare Verfärbung, mit fallenden Endungen und matten, mehrfach sich abstufoenden Klängen fing Lasso eine weihvolle Stimmung ein. Geschichtlich war zu erwarten, daß der Meister der altklassischen Motette für jene Frühform des geistlichen Madrigals einen entscheidenden Tribut gezollt hat. Aus Petrarca's *In vita di madonna Laura* ist Nr. 16 gewählt (hier wird wie in Nr. 15 das Nächtliche in engspurigen Unterstimmen nachgezeichnet), Nr. 21 entstammt den *Trionfi della divinità I* des Aretiners. Alle *trionfi*-Vertonungen sind Altersleistungen Lassos (übrigens auch des Dichters), nicht frei von bitterer Selbstkritik, was schon Sandberger bemerkt hat. — Die beiden Huldigungstexte für den Thronfolger Wilhelm V. (ihre Vertouung könnte in das Jahr des Regierungsantritts 1579 fallen) hat wohl Lasso selbst verfaßt, denn in Briefen und Dedikationen spart er nicht mit Versuchen der Art (Nr. 17, 18). Natürlich stehen sie weit unter der gewohnten Sprachebene petrachistischer *rime*. Musikalisch zeichnet sich dabei ein interessanter Weg ab, den Lasso mit solchen, auf den höfischen Geschmack abgestimmten Madrigalen beschritt, wobei er die platte Fanfarenmelodik veredelte. Die wichtigsten Stationen vor diesem Ziel waren seine Beiträge für Trojanos genannte Sammlung 1569, deren T. noch fehlt, und dasjenige, was der Günstling Albrechts V., Cosimo Bottegari, 1575 in einem *Secondo libro* bei Scotto in Venedig bekannt machte. Etwa ein halbes Jahrzehnt dürfte immerhin Lassos letzte politische Huldigungsmusik von den um 1583 entworfenen großen Spätmadrigalen trennen.

Bei der schwankenden Stilhöhe dieses Madrigalkorpus kann eine leichte Canzonette nicht überraschen (Nr. 20). Soweit wir sehen, ist es Lassos einziger Versuch in der „modernen“ Gattung. Wir wissen, daß um 1577 die Villanellenkrise nicht spurlos an Lassos Chanson und deutschem Liedsatz vorüberging. Ja, unter dem Modell-Magnificat wenig später erkennen wir eine Canzonette O. Vecchis, ein höchst merkwürdiger Kontakt des reifen Lasso mit der damals 30jährigen Generation³⁶. In *La non vol esser* ist der derb-strophische Vortrag auf die Spitze getrieben, ein Grenzfall des Lassostiles zu Beginn des an Spannungen überreichen letzten Schaffensjahrzehnts³⁷.

³⁶ In unserem Katalog Magnificat Nr. 27, die Faszikel des Kapellkod. sind 1583—1585 angelegt, also in denselben Monaten, da Lasso an die Redaktion der Nr. 20 heranging. Vecchis Modell lautet O che vezzosa aurora und ist in dessen I. Buch 6 v. Madrigale (Ven. 1583) enthalten, gehörte also zu den jüngsten Eindrücken. Übrigens war Vecchi um die bayrische Kapelle bemüht, was sich aus verschiedenen Dokumenten ergibt (Monographie).

³⁷ Eine Veröffentlichung der hier besprochenen Sätze folgt in Kürze durch den Verf. (Orlando di Lasso, *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederentdeckten Drucken 1559—1588*, Kassel — Basel 1956, als Ergänzung der alten Reihe I—XXI). Weiteres zur Quellenlage s. im dortigen Revisions-Bericht.