

Leonore Kratz (Heidelberg)

„Orlandus Coryphaeus in Arte Harmonicâ“ Eine neue Quelle zur Lasso-Rezeption um 1600

„Orlando war eine Koryphäe in der Kunst der Musik.“ Aussagen wie diese, voll des Lobes für Orlando di Lasso, finden sich zuhauf im *Opus plane novum* des württembergischen Dichters Sebastian Hornmold.¹ Diese in lateinischen Hexametern verfasste Elegiensammlung erschien 1605 in Speyer und besteht aus insgesamt vier Bänden, von denen der letzte sich ausschließlich mit musikalischen Themen und Personen befasst. Erstaunlicherweise ist die Sammlung der Musikwissenschaft bisher nicht bekannt. Im sogenannten *Liber Quartus* geht es um verschiedene Instrumente, um die Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Bass sowie den Gesang der Nachtigall. Vor allem aber werden in insgesamt 35 Gedichten Instrumentalisten und Komponisten (und eine Komponistin!) aus Italien, dem flämischen und dem süddeutschen Raum behandelt: Josquin des Prez, Leonhard Lechner, Hans Leo Hassler, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio oder Maddalena Casulana als einzige Frau sind nur einige davon. Den deutlich prominentesten Raum nimmt dabei Orlando di Lasso mit zehn eigenen Elegien ein, auch in anderen Musiker-Elegien fällt sein Name immer wieder. Zu Lasso, so konstatiert Horst Leuchtman Mitte der 1970er Jahre in seiner zweibändigen Bestandsaufnahme *Orlando di Lasso*, seien heute alle großen Archive herangezogen und alle Steine umgedreht worden.² Diese Gedichte aus der Feder Hornmolds aber stellen eine neue, bisher unbekannte Quelle zu dem flämischen Komponisten dar. Sie blieben, obwohl die Dresdner Universitätsbibliothek ein frei zugängliches, vollständiges Digitalisat der umfangreichen Elegiensammlung³ anbietet, bis heute mehr oder weniger unbeachtet.⁴

Welche Gründe mag es geben, dass Lasso so augenscheinlich ins Zentrum der Sammlung gestellt ist? Gab es vielleicht eine persönliche Verbindung zwischen ihm und dem Dichter? Und was genau schreibt Hornmold über den Komponisten, wie wird Lasso im *Opus plane novum* dargestellt? Doch auch die übrigen Musiker-Elegien gaben Rätsel auf: Was mag den Dichter zu dem eher ungewöhnlichen Vorhaben, einen ganzen Band lateinischer Elegien über Musik zu schreiben, bewogen haben? Lässt sich bezüglich der Auswahl der diversen Gedicht-Adressaten ein System erkennen, und nach welchen Kriterien ordnet Hornmold seine Musiker-Elegien an? Woher bezog er seine intime Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt?

-
- 1 Sebastian Hornmold, *Opus plane novum, quod praeter iucunditatem styli poetici singularem omnium facultatum studiosis, & Poeseos cumprimis cultoribus, variis de rebus scribendi carmina materias suppeditare potest. In singulis libris, quae tractantur, versa pagina docebit*, Speyer 1605. Das Zitat aus dem Titel findet sich in der Elegie 15, V. 5–6 (S. 245) sowie in der Elegie 19, V. 1 (S. 250).
 - 2 Vgl. Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso, Bd. 1: Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten, Bd. 2: Briefe*, Wiesbaden 1976, Bd. 1, S. 18.
 - 3 Das Digitalisat findet sich unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/20740/1/cache.off>. Letzter Zugriff: 16.10.13.
 - 4 Im Rahmen ihrer Magisterarbeit hat sich die Verfasserin jüngst mit den Lasso-Elegien Hornmolds auseinandergesetzt. Eine Transkription und Übersetzung der zehn Gedichte stehen dem Leser im Anhang zur Verfügung. An dieser Stelle sei Frau Professor Dr. Silke Leopold, Herrn Professor Dr. Wilhelm Kühlmann, Herrn Professor em. Dr. Fidel Rädle sowie Herrn Professor em. Dr. Reinhard Düchting herzlich Dank für die Unterstützung ausgesprochen.

Sebastian Hornmold und sein Liber Quartus

Sebastian Hornmold wurde 1562 in Tübingen geboren und gehörte einer weitverzweigten Familie der bürgerlichen Verwaltungselite Württembergs an.⁵ Er besuchte die Lateinschule in Heilbronn und studierte ab 1581 in Tübingen Rechtswissenschaften. Später amtierte er als Advokat in Heilbronn, ging jedoch gleichzeitig dichterischen Tätigkeiten nach und bekam 1593 den Titel eines „Poeta Laureatus“ verliehen. Sehr wahrscheinlich gehörte Hornmold spätestens ab 1596 zu einem Zirkel von Gelehrten um Martin Crusius, Professor für lateinische und griechische Sprache in Tübingen und eifriger Tagebuchschreiber. Zahlreiche Namen, die in Crusius' Tagebüchern Erwähnung finden, sind auch in Hornmolds *Opus plane novum* Widmungsträger einer Elegie, was auf eine enge Verknüpfung ihrer beider Bekanntenkreise hinweist. Aufschlussreich für die Person Hornmolds ist ein Eintrag vom 16. Juli 1600, in dem Crusius den Dichter ein „Wunder der Natur“ nennt. Er habe es verstanden, auf acht verschiedenen Musikinstrumenten zu spielen und sei dabei Autodidakt gewesen.⁶ Diese Charakterisierung mag eine Erklärung dafür sein, dass der Dichter ein Viertel seines gesamten *Opus plane novum* der Musik gewidmet hat, auch wenn er selbst sich an keiner Stelle einen praktizierenden Musiker oder Kenner der zeitgenössischen Musikwelt nennt und das vierte ‚musikalische‘ Buch unkommentiert an die anderen drei Bände anschließt.

Bei der Untersuchung der 25 Musiker-Elegien, die nicht Orlando di Lasso gewidmet sind, wurde deutlich, dass ihre Widmungsträger Rückschlüsse auf verschiedene musikalische Zentren zulassen, zu denen der Autor offenbar guten Kontakt hatte. Gerade die Aufnahme einiger heute gänzlich unbekannter Instrumentalisten und Komponisten in sein *Opus plane novum* lässt auf persönliche Bekanntschaften, vielleicht sogar Freundschaften zwischen diesen und dem Dichter schließen. Eine Spur führt dabei nach Heilbronn. Hier sticht besonders ein gewisser Philipp Ziegler hervor, der vermutlich Hornmolds Chorleiter war. Bemerkenswerterweise beschreibt die Elegie nicht Zieglers Lebens, sondern sein kompositorisches Schaffen. Da über Ziegler keine lexikografischen Einträge existieren, fungiert das *Opus plane novum* an dieser Stelle als aufschlussreiche Quelle zu einem in Vergessenheit geratenen Komponisten des späten 16. Jahrhunderts. Ähnliches trifft auf Valentin Köhler zu. Über diesen findet man zwar einen Eintrag in Robert Eitners Quellen-Lexikon.⁷ Hornmold aber ist es, der im Titel seiner Köhler-Elegie einen bisher unbekanntem Hinweis gibt, durch den die Biografie des Komponisten entscheidend ergänzt werden kann. Der Dichter schreibt: „Apud Augustanos supremi chori musici praefectum“ (S. 229), Köhler war „Leiter des obersten Musikchors in Augsburg.“⁸ Darüber hinaus ist das Köhler-Gedicht eines von insgesamt nur

5 Zur Familie Hornmold vgl. Günther Bentele, *Sebastian Hornmold und seine Zeit. Dokumente – Bilder – Geräte. Ausstellung zum 400. Todestag Sebastian Hornmolds*, Bietigheim 1981. Speziell zu Sebastian Hornmold dem Jüngeren vgl. Wilhelm Kühlmann, Art. „Hornmold, Sebastian“, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Bd. 3: Gast, Johannes–Khunrath, Heinrich, voraussichtlich Berlin 2014.

6 Vgl. *Diarium Martini Crusii 1596–1605*, hrsg. von Ernst Conrad, Wilhelm Göz u. a., 3 Bde., Tübingen 1927–1958, Bd. 3/1: 1600–1602, S. 125.

7 Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in zehn Bänden*, Leipzig 1900–1904, Bd. 3, S. 9.

8 Köhler stammt aus Erfurt und war vermutlich Protestant. Denkbar wäre, dass Hornmold auf einen Posten an Augsburgs protestantischer Hauptkirche St. Anna hinweist, die im 16. Jahrhundert neben dem Dom und dem Kloster St. Ulrich und Afra ein „Zentrum mehrchöriger Musikpflege“ war. Vgl. Friedhelm Brusniak u. Josef Mancal, Art. „Augsburg“, in: *MGG 1*, Kassel 1994, Sp. 997–1027, Sp. 1008.

drei Gedichten, dessen Titel nicht die Person selbst ankündigt (der Titel lautet nicht „de Kölero“), sondern ein Werk des Komponisten: Hornmold schreibt die Elegie anlässlich der neuen Edition geistlicher Gesänge, die von Valentin Köhler mit fünf, sechs, sieben, acht und zwölf Stimmen komponiert wurden. Diese *Cantiones Sacrae*, die heute als vollständig erhaltenes Exemplar in der Musiksammlung Proske in Regensburg⁹ liegen, erschienen 1604, also nur ein Jahr vor Hornmolds *Opus plane novum*. Die Tatsache, dass der Dichter sie bereits kannte, spricht von seiner ausgezeichneten Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt.

Einen Teil dieser intimen Kenntnis mag Hornmold dem bereits erwähnten Martin Crusius und seinem Gelehrtenzirkel verdanken.¹⁰ Crusius war selbst ein großer Freund und Förderer der Musik, ging bei Tübinger Universitätsfeiern und Fürstenempfängen, zu denen die Stuttgarter Hofkapelle spielte, ein und aus und beschrieb dann detailliert in seinen Tagebüchern, welche Stücke er gehört hatte. Mehrere Mitglieder der Hofkapelle kannte er persönlich und ließ sich von ihnen seine eigenen Texte vertonen. Crusius scheint Hornmold mit der Stuttgarter Hofkapelle in Verbindung gebracht zu haben, denn die Namen mehrerer Musiker, über die der Tübinger Professor in seinen Tagebüchern schrieb, finden sich im *Opus plane novum* wieder. Mit insgesamt sieben Elegien bildet die Stuttgarter Hofkapelle eine weitere zusammenhängende Adressaten-Gruppe. Dazu gehören Leonhard Lechner, Adam Steigleder und Simon Lohet, außerdem die eher unbekannteren Namen Lucas Rohr, Johann Conrad Raab und Johann Georg Hofstetter. Gerade die unbekannteren Musiker könnte eine persönliche Bekanntschaft oder gar Freundschaft mit Hornmold verbunden haben, dass er sie mit einer eigenen Elegie in seinem Werk verewigt hat. Ebenso gut ist jedoch vorstellbar, dass ihr Bekanntheitsgrad zu Lebzeiten deutlich höher war als heute. Die Vermutung liegt gerade bei Hofstetter nahe. Dieser ist nämlich der dritte Gedicht-Adressat, den Hornmold als Komponisten vorstellt, wobei er seinen „Thesaurus Musicus Vocalis et Instrumentalis“ beschreibt. Auch hier liefert der Dichter neue Informationen, da Johann Georg Hofstetter zwar als Lautenist der Stuttgarter Hofkapelle verzeichnet, bisher aber nicht als Komponist bekannt war.

Weitere Gruppen, deren Nummerierung innere Zusammengehörigkeit suggeriert, sind die „Italiener“ und die „Fugger“. Zur ersten Gruppe, innerhalb der alle Widmungsträger aus Italien kommen oder zumindest längere Zeit dort lebten, gehören Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Philipp de Monte, Giovanni Giacomo Gastoldi und Maddalena Casulana. Im Falle von zweien ist nachweisbar, dass sich ihre Werke im Besitz der Stuttgarter Hofkapelle befanden und demnach von dem Dichter hätten gehört werden können. Die Widmungsträger der letzten Gruppe von Gedicht-Adressaten standen allesamt in einer Beziehung zu den Fuggern und den Fuggerstädten Augsburg und Nürnberg. Im Titel einer Elegie ist die Kaufmannsfamilie sogar namentlich erwähnt, „Musico apud generosissimos Barones Fuggaros“ (S. 231) heißt es da. Vielleicht ein Hinweis, dass Hornmold persönlich mit der Kaufmannsfamilie bekannt war. In Martin Crusius' Tagebüchern stößt man hier und da auf den Namen Fugger, und möglicherweise war Hornmold mit einzelnen Mitgliedern der Familie über Crusius' Gelehrtenzirkel bekannt geworden.

Vorstellbar wäre auch eine Verbindung zur Familie Fugger, die in Nürnberg und Augsburg auch andere protestantische Musiker wie Hans Leo Hassler oder Melchior Neusidler beschäftigte.

9 Vgl. RISM C 3300 u. C 3301, Einzeldrucke vor 1800, Bd. 2, S. 181. Eine Autopsie des Drucks wurde im Rahmen dieser Arbeit nicht vorgenommen.

10 Zu Crusius vgl. Georg Reichert, „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590“, in: *AfMw* 10 (1953), S. 185–212.

Hornmold und Lasso

Alle anderen Musiker aus dem vierten Buch des *Opus plane novum* sind nur in einer Elegie beschrieben, Lassos Elegien dagegen machen ein Fünftel des gesamten Buches aus. Auch in weiteren Musiker-Elegien fällt der Name Lassus immer wieder: Er wird in den Gedichten über Leo Hassler, Gregor Aichinger, Jacob Meiland, Köhler, Hofstetter, Marenzio und Lechner erwähnt, sei es als deren Lehrer oder einfach als höchster Gipfel der Musik- und Sangeskunst. Was hat Hornmold dazu veranlasst, Orlando di Lasso so großen Raum in seinen Musiker-Elegien zu geben, ihn gar zur Messlatte für alle anderen Komponisten zu machen?

Ein erstes wichtiges Verbindungsglied zwischen dem Dichter und Lasso scheint der 1539 im unterfränkischen Mellrichstadt geborene Poeta laureatus Paul Schede Melissus¹¹ zu sein. Schede hielt sich unter anderem am Kaiserhof in Wien, in Frankreich, Italien und England auf, bevor er 1586 als kurpfälzischer Rat und Leiter der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg berufen wurde, wo er bis zu seinem Tod 1602 wirkte. Gleichzeitig komponierte er wohl auch, und mit einigen Komponisten verbanden ihn enge Freundschaften, unter anderem mit Orlando di Lasso. Schede ließ sich von Lasso zur Komposition eigener Motetten anregen und schrieb mehrere lobende Gedichte auf ihn. Das längste davon stammt aus dem Jahr 1574 und nimmt Bezug auf ein Gerücht, Lasso sei während eines Frankreichaufenthaltes in der Bartholomäusnacht ums Leben gekommen.¹² Durch eine persönliche Begegnung der beiden konnte Schede sich aber vom Gegenteil überzeugen und empfindet nun übergroße Freude. In dem Gedicht würdigt er die musikalischen Neuerungen („novum iter“) durch Lasso und vergleicht dessen Musikkunst mit der Dichtkunst.

Im Jahr 1593 krönte Schede Hornmold zum Dichter. Gut möglich also, dass Hornmold durch Schede und dessen Gedichte angeregt wurde, ebenfalls Lasso-Elegien zu schreiben. Vielleicht kam es kurz vor Lassos Tod 1594 sogar zu einer persönlichen Begegnung der drei. Sicher ist, dass sich zwischen Hornmolds Lasso-Elegien und dem oben zitierten Gedicht von Schede einige deutliche Bezüge erkennen lassen. Es finden sich in den beiden Gedichten übereinstimmende Gedankengänge und Formulierungen wie etwa die des „novum iter“ wieder, um Lassos Stellung als Komponist zu beschreiben. Am deutlichsten wird die Ähnlichkeit der Lasso-Elegien beim Vergleich der Abschnitte, die sich mit der Wirkung seiner Musik befassen, denn beide Dichter heben besonders die Fähigkeit des Komponisten hervor, seine Musik verschiedenen Stimmungen anzupassen. Auch der Vergleich der Musikkunst mit anderen Künsten findet sich hier wie dort.

Neben der recht offensichtlichen Bezugnahme auf Schedes Lasso-Dichtung lässt sich noch ein zweiter Grund anführen, der Hornmold dazu veranlasst haben mag, Lasso in seinem *Opus plane novum* so großen Raum zu geben, und zwar seine sehr guten Verbindungen zur Stuttgarter Hofkapelle. Die Stuttgarter stand damals mit der Münchner Hofkapelle und ihrem Kapellmeister Orlando di Lasso in enger Verbindung.¹³ Insgesamt drei Musiker

11 Zu Paul Schede Melissus vgl. Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1997, S. 1395–1397 u. S. 1444–1446.

12 Vgl. Schede Melissus, „Ad Orlandum Lassum musicum“, in: Kühlmann, *Humanistische Lyrik*, S. 808–813.

13 Zur musikalischen Beziehung zwischen Stuttgart und München vgl. Franz Körndle, „Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso im Wettstreit mit dem württembergischen Nachbarn“, in: *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld. Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung am 23. und 24. Oktober 2008 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, hrsg. v. Joachim Kremer, Ostfildern 2010, S. 265–277; Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999; Andrew McCredie, „Lasso and the Württembergische Hof-

aus Lassos Umfeld übten in der Zeit von 1572–1606 das Amt des Hofkapellmeisters aus: Ludwig Daser, Balduin Hoyoul und Leonhard Lechner. Gerade seine Schüler, Hoyoul und Lechner, haben ihren Lehrer zeitlebens verehrt und werden oftmals Werke Lassos in Stuttgart zur Aufführung gebracht haben, wo Hornmold sie möglicherweise hörte. Besonders interessant ist zudem eine Empfehlung Lechners, für Stuttgart zwei Exemplare von Lassos *Magnum opus musicum* anzuschaffen. Diese posthume Sammlung wurde 1604, also nur ein Jahr vor Hornmolds Dichtung, von Lassos Söhnen Rudolph und Ferdinand herausgegeben. Sie enthält 516 Lasso-Motetten in insgesamt sechs Stimmbüchern und ist Herzog Maximilian I. von Bayern gewidmet. Bei einer Untersuchung der *Dedicatio*¹⁴ des *Magnum opus* lassen sich hinsichtlich der Darstellung von Lassos Leben nicht wenige Parallelen zu dem aufzeigen, was Hornmold in seinen Elegien berichtet. So werden beispielsweise in der *Dedicatio* ebenso wie im *Opus plane novum* als besonders hervorstechende Charakteristika des Komponisten seine außergewöhnliche Sprachbegabung und europaweite Vernetzung benannt. Auch die Art der Berichterstattung – nicht anhand jeder einzelnen Lebensstation, sondern anhand ausgewählter Aspekte – sowie die Beschreibung seiner Musik, die hier wie dort als klar fließende Süße definiert wird, verbindet die Quellen Hornmolds und der Lasso-Söhne miteinander.

Die zehn Lasso-Elegien

Hornmold wählt für seinen Lasso-Zyklus einen ungewöhnlichen Einstieg: „Natura creatrix“, die Schöpferin Natur, und ihr wunderbares Werk werden vorgestellt, und Plinius¹⁵ bestaunt es. In den folgenden 20 Versen paraphrasiert der Dichter zunächst einmal die Genesisgeschichte, vor allem die Schaffung des Menschen, um dann endlich und zum ersten Mal die Rede auf ein besonders herausragendes Beispiel zu bringen – nämlich Orlando di Lasso. In ihrer Reihung weisen die zehn Gedichte keine dezidiert inhaltliche oder chronologische Systematik auf. Die Tatsache, dass Hornmold die Naturthematik zu Beginn der zwölften Elegie¹⁶ nochmals aufgreift, zeigt aber, dass die Lasso-Gedichte durchaus als Zyklus geplant und untereinander verknüpft sind. Es fällt auf, dass Hornmold sehr wenig über Lassos Herkunft, Kindheit oder Ausbildungszeit schreibt. Der Leser erfährt, dass der Komponist aus Flandern stammt und bald in die Fremde, nach Frankreich, England und Italien, gezogen wurde. Dort erwarb er sich so viel musikalische Kenntnis, dass er bald in allen Königreichen bekannt wurde, und zwar vor allem aufgrund seiner frühen Drucke – eine Einschätzung, die auch die heutige Forschung noch teilt.¹⁷ Eine letzte Erwähnung findet Lassos Kindheit in der dreizehnten Elegie, dort heißt es: „Iuvit eum Natura sagax in tempore primo, / Pusio

kapelle“, in: *Orlando Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München 4.–6. Juli 1994*, hrsg. v. Bernhold Schmid, München 1996, S. 175–190.

14 Der Volltext der *Dedicatio* ist abgedruckt bei Orlando di Lasso, *The Complete Motets 21, Motets for Three to Twelve Voices from Magnum Opus Musicum (Munich, 1604)*, hrsg. von Peter Bergquist, Middleton 2006.

15 Hier begegnet man einem für den Späthumanismus typischen Phänomen: Dem Einarbeiten versteckter Zitate und Hinweise auf antike Autoren, in diesem Fall auf Plinius' *Historia Naturalis*, um die eigene Belesenheit zu demonstrieren.

16 Der Lasso-Zyklus trägt innerhalb des *Liber Quartus* die Ziffern 11 (*Undecima*) bis 20 (*Vicesima*). Die elfte Elegie ist also die erste Lasso-Elegie, die zwölfte Elegie die zweite Lasso-Elegie usw.

17 Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 163: „[1554] erschienen seine ersten Veröffentlichungen in Antwerpen, Rom und Venedig. Die musikalische Welt wird auf den jungen Künstler aufmerksam. Erstaunlicherweise beginnt Lasso sofort mit Individualdrucken.“

cùm vel adhuc ille novennis erat“ (S. 243, V. 3 f.). Die Natur habe ihn schon in der frühesten Zeit unterstützt, als Lasso noch ein Knabe von neun Jahren war. Dieser Vers stimmt mit der Zeitrechnung des ersten Lasso-Biografen Samuel Quickelberg überein, der berichtet, Lasso sei mit sieben Jahren in die Schule gekommen und habe anderthalb Jahre später Musikunterricht erhalten.¹⁸ Es ist also gut möglich, dass Hornmold Quickelbergs Artikel kannte. Viel mehr wird über Lassos frühe Jahre nicht erwähnt, weder über seine Kindheit noch über seinen zehnjährigen Aufenthalt in Italien, der doch immerhin so prägend war, dass der Komponist in dieser Zeit seinen Namen italianisierte. Entweder ein Hinweis, dass Hornmold diesem Lebensabschnitt keine große Bedeutung beimaß oder schlichtweg wenig darüber wusste.

Der Münchner Hof

Dafür kommt der Anstellung am Münchner Hof im ganzen Zyklus umso größere Bedeutung zu. Bereits am Ende der ersten Lasso-Elegie bringt Hornmold die Sprache auf Herzog Albrecht V. Er habe Lasso wegen seines großen Ruhms an seinen Hof gerufen, und der Komponist sei seinem neuen, überaus großzügigen Herrn gerne und sofort gefolgt. Diese Passage entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da Lasso, wie aus einigen seiner Briefe hervorgeht, sich während seiner ersten Münchner Jahre nicht recht wohlfühlte und sogar erwog, eine andere Stellung zu suchen.¹⁹ Möglicherweise ist die in V. 39 von Hornmold formulierte Frage „Principis ille lubens adit aulam?“ („Betrat er den Hof des Fürsten gerne?“) als Anspielung auf eben diese Anfangsschwierigkeiten des Komponisten zu verstehen. Vermutlich aber wusste der Dichter gar nichts davon, denn auch in den folgenden Elegien wird Herzog Albrecht sehr positiv dargestellt. Die zwölfte Elegie stellt ihn als Freund und Förderer der Musik, als wahren Mäzen vor. Albrecht helfe Lasso und spare nicht an Kosten, schreibt Hornmold, um aus allen Ländern Sänger anzuwerben und einen guten Chor aufzustellen. Auch die dreizehnte Elegie widmet sich ganz dem Mäzenatentum in Bayern. Hier berichtet Hornmold, dass Albrecht Lasso eine lebenslängliche Besoldung versprochen habe, die nach dessen Tod auch von seinem Erbfolger Wilhelm weitergeführt worden sei. Denn, wie vorher der Vater, sei auch Wilhelm „amator praecipuus melicae rei“ (S. 244, V. 35 f.), ein „hervorragender Liebhaber der musikalischen Sache“. Er sei für den Chorleiter eingetreten und habe ihn geschützt, bis dieser in hohem Alter starb. Auch diese Verse sind bemerkenswert – war es doch Herzog Wilhelm V., der Lasso im Rahmen wiederholter Verkleinerungen der Hofkapelle auf die Liste der zu Entlassenden gesetzt hatte. Zu dieser Entlassung kam es nur deshalb nicht mehr, weil der Komponist vorher starb. Am Ende der dreizehnten Elegie beklagt Hornmold Albrechts Tod als herben Verlust für die Musikwelt. Es fällt auf, dass Albrecht V. deutlich mehr Raum einnimmt als sein Sohn Wilhelm V., dass außerdem von Maximilian I., der ja zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Opus plane novum* regierender Herzog von Bayern war, gar keine Rede ist. Freilich ist die Frage, wie der Dichter Maximilian, der ja erst drei Jahre nach Lassos Tod die Regierung übernahm, im Zusammenhang mit dem Komponisten hätte darstellen können. Andererseits blieben seine Söhne Ferdinand und Rudolph

18 Vgl. Samuel Quickelberg, Art. „Orlandus de Lassus Musicus“, in: Henricus Pantaleon, *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae, pars tertia...*, Basel 1566.

19 Vgl. 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 Leuchtman zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 55–67, insbesondere S. 57 f. u. S. 66 f.

di Lasso bis zu ihrem eigenen Lebensende am Münchner Hof angestellt, und zwar zuletzt unter Herzog Maximilian.²⁰ So oder so: Es scheint, dass Hornmold vor allem in Herzog Albrecht Lassos Mäzen sah, weil dieser den Komponisten nach München geholt hatte.

Lassos internationale Kontakte

Doch nicht nur der bayerische Hof spielt in den Elegien eine wichtige Rolle, sondern auch der französische Königshof sowie der Kaiserhof in Wien, und zwar in der vierzehnten Elegie. Hier befasst sich Hornmold mit Lassos Meriten, die von ihm allerdings nicht immer historisch korrekt wiedergegeben werden. Der französische König Charles IX. habe den Komponisten besoldet und ihn in einen höheren Adelsrang erhoben. Später hätten die Kaiser Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolph II. diese Auszeichnung bestätigt und dafür gesorgt, dass sie auch nach Lassos Tod gültig bleibe. Tatsächlich wurde der Komponist in den erblichen Adelsstand erhoben, allerdings nicht vom französischen König, sondern im Jahr 1570 auf dem Reichstag zu Speyer.²¹ Zu diesem Zeitpunkt war Kaiser Ferdinand schon tot, Lassos erste Reise nach Paris zu König Charles IX. hingegen fand erst ein Jahr später statt.²² Doch auch wenn Hornmold hier einiges durcheinanderwirft, wird deutlich, was bereits Lassos Zeitgenossen wussten: Der Komponist unterhielt ausgezeichnete Beziehungen zu ausländischen Höfen. Interessanterweise wird Italien, wo Lasso „angeblich am 6. April von Papst Gregor XIII. zum Ritter des Goldenen Sporns erhoben“²³ wurde, auch hier wieder ausgeblendet. Es ist denkbar, dass Hornmold als Protestant die italienischen Lebensstationen Lassos bewusst aussparte. Auf die Frage nach konfessionellen Motivationen komme ich noch zurück.

Lasso und die Deutschen

Und noch etwas fällt auf: Auch wenn von Lassos Internationalität die Rede ist, liegt der Fokus der Elegien doch merkbar auf dem deutschsprachigen Raum. Bereits in der ersten Lasso-Elegie werden sie genannt: „Teutones Orlandum nominitamus eum“ (S. 241, V. 20), „Wir Deutschen nennen ihn Orlando“, schreibt Hornmold, obgleich es sicher zuerst die Italiener waren, die aus „Roland“ „Orlando“ machten. Wenn es in der siebzehnten Elegie um einen Vergleich der Musik mit der Malerei geht, wählt Hornmold Albrecht Dürer. Besonders deutlich wird der Dichter in der achtzehnten Elegie. Die Deutschen stünden allein Orlandos wegen in einem guten Ruf, worauf alle anderen Völker jenseits der Meere neidisch seien. Es geht also um eine Vorrangstellung im Vergleich mit den Nachbarländern *durch* den Komponisten. Diese Idee greift Hornmold in der letzten Lasso-Elegie nochmal auf, wenn er betont, das Land Germanien – er spricht hier vom Vaterland – habe Lasso hervorgebracht. Auf welche Weise der Dichter die Stellung der Deutschen mithilfe ‚ihres‘ Komponisten aufwertet, zeigt am besten die fünfzehnte Elegie: Einst seien die Germanen unkultiviert gewesen und hätten eine hässliche Sprache gesprochen, wie Cäsars *Bellum Gallicum* oder Tacitus’ *Germania* zeigten. Umso größer sei das Wunder, dass sich „in diesem unserem deutschen Land“ (S. 246, V. 17) eine solche Koryphäe der Musikkunst, von keinem Menschen

20 Vgl. Ignace Bossuyt, Art. „Lassus, Ferdinand de“ u. Art. „Lassus, Rudolph de“, in: *MGG* 10, Kassel 2003, Sp. 1306–1308.

21 Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 152–155.

22 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 155 ff.

23 Ebd., S. 52.

übertroffen, gefunden habe. In derselben Elegie bettet Hornmold den Komponisten in die humanistische – und vornehmlich deutsch geprägte – Tradition ein und nennt Philipp Melanchthon, Erasmus von Rotterdam und Johannes Reuchlin „Stützen des Landes“. Was diese Männer mit dreifacher Zunge machten, habe Lasso mit seiner Kenntnis des Gesangs geleistet. Eine Passage, die möglicherweise als Anspielung auf Lassos außerordentliche Sprachbegabung interpretiert werden kann, denn die „dreifache Zunge“ meint mit Sicherheit nicht nur die drei Humanisten selbst, sondern auch die drei alten Sprachen Latein, Griechisch und Hebräisch.²⁴ Sie zeigt außerdem, dass Hornmold den Komponisten vor allem für seine Leistungen als Sänger und Chorleiter bewunderte.

Lasso als Chorleiter und Neuerer

Eine Beobachtung, die zum einen durch die häufige Charakterisierung Lassos als „choragus“ oder „phonascus“ bestätigt wird, zum anderen durch die bloße Positionierung des Lasso-Zyklus innerhalb des *Liber Quartus*. Die Elegien 6–10 befassen sich nämlich, wie eine thematische Hinführung, mit den vier Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Bass sowie dem Gesang der Nachtigall, direkt daran schließt die erste Lasso-Elegie an. Offenbar siedelt Hornmold die Vokalmusik deutlich vor der Instrumentalmusik an, was freilich nicht nur den vokalen Schwerpunkt in Lassos Schaffen widerspiegelt, sondern ebenso die ungleiche Wertung von vokaler und instrumentaler Musik, wie sie im 16. Jahrhundert (und noch bis weit ins 18. Jahrhundert) allgemein üblich war. Doch es lassen sich auch Passagen über Lasso als Komponisten finden. Ein wichtiger Aspekt ist der Hinweis auf den neuartigen Klang seiner Musik. Bereits in der Eingangslegie schreibt Hornmold über eine „neue Kunst, ganz anders als die alte“, denn hier mische sich „in vielfältigen Tönen Gravität mit Lieblichkeit“ (S. 241, V. 35 f.). Dieser beschriebene Kontrast könnte auf die einzigartige Weise hinweisen, wie Lasso in seiner Musik den fließenden Satz aufricht, um verschiedene textierte Sinnabschnitte musikalisch ausdrucksstark voneinander abzusetzen. Auch in der neunten, vorletzten Lasso-Elegie kommt Hornmold auf den Aspekt des Neuen nochmal zu sprechen. Dort scheint er mit der Metapher eines neuen und dornigen Wegs, den der Komponist als Erster betreten habe, vor allem harmonische Neuerungen zu umschreiben.

Konkreteren Einblick in die damalige Musikpraxis bietet letztlich nur die zwölfte Elegie, in der berichtet wird, wie der Chor am Münchner Hof junge Männer aus aller Herren Länder angelockt habe. Tatsächlich ist Lasso nachweisbar zur Rekrutierung von Sängern und Musikern in verschiedene Länder gereist, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg.²⁵ Hornmold nennt Jünglinge, die mit halbierten Stimmen singen, sowie Männer, die man „brummende Bären nennen möchte“ (S. 243, V. 37). Mit den „brummenden Bären“ sind sicherlich die tiefen Bassstimmen gemeint, der ungewöhnliche Ausdruck der „halbierten Stimmen“ lässt hingegen verschiedene Interpretationen zu: Ergänzend zu den tiefen Stimmen könnten damit die hohen Stimmlagen gemeint sein, möglicherweise spielt der Dichter

24 Lasso beherrschte freilich weder Griechisch noch Hebräisch, dafür aber neben Latein auch Französisch, Deutsch und Italienisch.

25 Als Lasso 1560 die Niederlande bereiste, erhielt er einen Brief der Statthalterin Margarethe von Parma mit der Aufforderung, bei seinen Sängeranwerbungen Rücksicht auf die Interessen des spanischen Königs zu nehmen. Offenbar suchte Philipp II. zur gleichen Zeit wie Lasso nach Musikern und hatte, da die Niederlande damals zu seinem Herrschaftsgebiet gehörten, natürlich vorrangige Ansprüche. Von einer Reise nach Italien im Jahr 1574 brachte Lasso Sänger mit, mit denen Herzog Albrecht nicht recht zufrieden war. Vgl. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Bd. 1, S. 116 ff. bzw. S. 170 f.

auf die Oktave in Analogie zur Halbierung der Saite am Monochord an. Denkbar wäre auch ein Hinweis auf die, wenn auch damals wenig verbreitete, Technik des Falsettgesangs, bei dem die Stimmbänder ja nicht vollständig (sondern halbiert) schwingen.

Lasso als Komponist

Am meisten Aufschluss über Lassos Komponierweise geben die sechzehnte und die neunzehnte Elegie. Zum einen spielt Hornmold hier vermutlich auf die Kunst der Wortausdeutung an, wenn er in der Elegie Nummer 16 von „pictis ubi subjienda fuerunt verba notis“ (S. 248, V. 37 f.) schreibt. Zwar beschreibt der Dichter den Kompositionsvorgang so, dass Lasso Worte unter bereits gemalte Noten gesetzt habe (und nicht Noten zu den Worten malte), entscheidend scheint mir jedoch der Nachsatz: Der Komponist habe die Worte immer „apto loco“, „an geeigneter Stelle“ gesetzt. Viel verwunderlicher als diese eher diffuse Beschreibung ist jedoch, dass Hornmold sich an dieser Stelle, wenn überhaupt, das einzige Mal zu Lassos Fähigkeit der Wortausdeutung äußert, da doch gerade diese bereits seit seinen frühesten Biografien immer wieder besonders hervorgehoben wird. Offenbar war ihm die allgemeine Wirkungsästhetik in Lassos Musik wichtiger als das einzelne Wort-Ton-Verhältnis, denn damit beschäftigt der Dichter sich um einiges ausführlicher. Er attestiert dem Komponisten ein hervorragendes Gespür für Situationen und die Erfindung der dazu passenden Musik. Er habe, schreibt Hornmold in der neunten Lasso-Elegie, die Musik mal fröhlich, mal erhaben gestaltet, im schnellen Tempo oder eher getragen – ganz so, wie es die jeweilige Situation gerade erforderte. In derselben Elegie nennt er als weitere Stilmerkmale Lassos Imitation und Echowirkung, wobei er letztere sogar in Sprache umsetzt: „Nunc huc nunc illuc itque reditque sonus“ (S. 251, V. 26), schreibt er, „bald hierhin bald dorthin, vor und zurück geht der Ton.“

Die letzte Lasso-Elegie

Die letzte Elegie weist interessanterweise auf eine Lasso-Schule hin und spricht von einigen „im Vaterland, denen er alle Geheimnisse der Kunst mit sehr freundlichem Zutrauen enthüllte“ (S. 252, V. 31 f.) Nur einen dieser Eingeweihten nennt Hornmold mit Namen: Leonhard Lechner; ansonsten schiebt er bloß von „plures alii“, vielen anderen. Ein Blick in die Elegie über Lechner selbst bekräftigt die Sonderposition des Stuttgarter Kapellmeisters, denn dort berichtet Hornmold von einem freundschaftlichen Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen ihm und Lasso und nennt die beiden an einer Stelle sogar Brüder. Über die Frage, warum der Dichter gerade in Lechner den wichtigsten Lasso-Nachfolger sah, lässt sich nur spekulieren. Möglicherweise bestand zwischen Hornmold und dem Stuttgarter Kapellmeister eine persönliche Bekanntschaft oder gar Freundschaft. Dafür würde auch die Versanzahl der Lechner-Elegie sprechen: Sie ist mit 80 Versen nicht nur doppelt so lang wie jede einzelne Lasso-Elegie, sondern auch die längste Elegie des gesamten *Liber Quartus*. Bemerkenswert ist ein Detail, mit dem Lechner hier näher beschrieben wird: Er sei am Hofe desjenigen Herzogs unterhalten worden, der drei Hörner mit dem doppelten Fisch in seinem Wappen trage, schreibt Hornmold. Das von ihm beschriebene Wappen gehört zum württembergischen Herzogtum und mag eine Bekräftigung sein, dass der Dichter tatsächlich sehr gute Verbindungen nach Stuttgart unterhielt.

Musik und Konfession

Die geistliche Musik stehe über der weltlichen, schreibt Hornmold im vierten Buch des *Opus plane novum* immer wieder, führt die Aussage jedoch weder weiter aus noch belegt er sie an musikalischen Beispielen. Vermutlich stellte Hornmold vor allem aus seiner württembergisch-protestantischen Glaubensüberzeugung heraus die geistliche Musik an die Spitze. Diese wird nicht zuletzt bei Betrachtung der verschiedenen Widmungsträger im zweiten und dritten Buch des *Opus plane novum* deutlich. Hornmold adressiert seine Gedichte an Professoren der Theologie und Jurisprudenz, an Mediziner, Pädagogen und Philologen sowie an seine eigene Familie. Dabei entwirft er das Bild eines ganz bestimmten Personen- und Gesellschaftstypus: In der Mehrzahl männlich, im universitären und häufig im württembergischen Bereich tätig, überwiegend humanistisch und protestantisch. Die eindeutig protestantische Ausrichtung des zweiten und dritten Buches wird durch eine große Anzahl evangelischer Theologen bekräftigt sowie durch Adressaten, die als aktive Reformatoren tätig waren wie Bernhard Göler und Johannes Brenz. Auch die drei Brüder Eberhard, Johann Wilhelm und Reinhard von Gemmingen, denen Hornmold sein *Opus plane novum* gewidmet hat und die er in der Vorrede seine Förderer und Mäzene nennt, entstammen einer Familie, deren Vorfahren wahre Vorkämpfer für die neue Lehre Martin Luthers gewesen waren und zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Reformation im Kraichgau eingeführt hatten.²⁶ Mit Blick auf Hornmolds eigene Familiengeschichte, sein Großvater schloss während des Studiums in Tübingen Freundschaft mit Philipp Melancthon, wurde Protestant und deshalb der Universität verwiesen, scheint seine Fokussierung auf ein protestantisches Milieu einleuchtend.

Bei näherer Betrachtung des *Liber Quartus* ergibt sich allerdings ein überraschend anderes Bild: Immerhin zehn der 23 beschriebenen Musiker sind katholischen Glaubens. Einer davon, Orlando di Lasso, nimmt allein ein Fünftel der Gesamtzahl an Gedichten ein. Auch den katholischen Höfen in München, Wien und Paris kommt im Lasso-Zyklus eine gewisse Bedeutung zu. In diesem letzten Buch werden in den Elegien Personen, Regionen und sogar Institutionen katholischer Konfession panegyrisch beschrieben. Fast noch interessanter ist allerdings die Tatsache, dass Hornmold die Thematik der unterschiedlichen Konfessionen (wenn es etwa um die Beziehung zwischen Lasso und seinem protestantischen Schüler Lechner geht) gar nicht benennt. Spielt Glaubensspaltung also keine Rolle mehr, wenn es um die Musik geht? Sollte die Musik sich zur Entstehungszeit des *Opus plane novum* – mitten in einer Epoche, den die Historiker gerne als „Konfessionelles Zeitalter“ bezeichnen²⁷ und weniger als 15 Jahre vor Ausbruch des dreißigjährigen Krieges – den scharfen Trennungslinien der politischen, territorialen und religiösen Grenzen entzogen haben? Kann man sie als ein konfessionell neutrales Gebiet, ja vielleicht sogar als „Brücke“ zwischen den verschiedenen Konfessionen bezeichnen?

Das Unternehmen, Aufschlüsse über die Rolle der Musik zur Zeit der zunehmenden Konfessionalisierung zu gewinnen, gestaltet sich nicht ohne Schwierigkeiten und zeigt, wie widersprüchlich die Aussagen sind. Dies beginnt mit der Tatsache, dass die Geschichte der Kirchenmusik bis heute in zwei Forschungszweige getrennt ist, wie an den beiden einzigen, vollständig erschienenen Büchern zur Geschichte der evangelischen und katholischen

26 Vgl. Gerhard Kiesow, *Von Rittern und Prediger. Die Herren von Gemmingen und die Reformation im Kraichgau*, Ubstadt-Weiher 1997.

27 Vgl. etwa Harm Kluiting, *Das Konfessionelle Zeitalter. Europa zwischen Mittelalter und Moderne*, Berlin 2007.

Kirchenmusik gut erkennbar ist.²⁸ Auch der in neuerer Zeit erscheinenden *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden*²⁹ fehlt letztlich eine umfangreiche überkonfessionelle Darstellung der Musik in Deutschland für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts. Trotz zahlreicher Beispiele überkonfessioneller Musikgeschichte, deren vielleicht prominentestes niemand Geringeres als Martin Luther selbst ist, der in einem Brief an Ludwig Senfl die katholischen Herzöge von Bayern lobt, „weil sie die Musik so pflegen und ehren“³⁰ – die sogenannte „Meistererzählung von Reformation und Gegenreformation“³¹ ist aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken.

Die Beschäftigung mit Hornmolds Musikerelegien liefert jedoch andere Ergebnisse. Die bayerischen Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. standen im politischen Tagesgeschäft seit 1569 zwar der Gegenreformation nahe, nahmen auf dem Gebiet der Musik aber eine eher ambivalente Haltung ein.³² Ein Beispiel dafür ist der gute Kontakt zwischen der katholischen Münchner und der protestantischen Stuttgarter Hofkapelle, die sich gegenseitig Sängerknaben in die Ausbildung schickten, einander Musiker vermittelten und sogar in ähnlich organisierten Strukturen arbeiteten.³³ Ein Empfehlungsschreiben, das Herzog Wilhelm 1585 dem zum Protestantismus konvertierten Leonhard Lechner ausstellte, lässt ebenfalls auf konfessionelle Toleranz schließen.³⁴ Zudem lässt sich ein Zusammenhang zwischen der musikalisch vermittelnden Haltung der bayerischen Herzöge und den Idealen des Späthumanismus, mit denen Albrecht aufwuchs, feststellen. Denn der Humanismus war „zunächst und vor allem eine kulturelle Vision.“³⁵ Die Humanisten versuchten, eine Brücke zwischen den Konfessionen zu schlagen, und wie es scheint war die Musik ein Pfeiler dieser Brücke.

Konfessionellen Brückenbau kann man auch für Leben und Werk Orlando di Lassos konstatieren. Als Frankoflame war er Katholik und verbrachte fast sein ganzes Leben an katholisch geprägten Orten wie Italien und Bayern. Dennoch fand seine Musik auch in protestantischen Kreisen große Verbreitung, wie etwa das Beispiel der Stuttgarter Hofkapelle zeigt, in deren Besitz sich eine Vielzahl seiner Drucke befand. Die Tatsache, dass Lasso immer wieder Schüler des Stuttgarter Hofes unterrichtete und sich für manche von ihnen, etwa für Leonhard Lechner, zeitlebens einsetzte, spricht zudem für eine religiöse Toleranz

28 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, zweite neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Kassel 1965 sowie Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel 1976.

29 Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik, Bd. I,1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert, Bd. I,2: Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, Laaber 2011.

30 Zit. nach Johannes Schilling, „Musicam semper amavi“, in: *Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft* 3/2012, S. 133–144.

31 Silke Leopold, „Ein Lutheraner in Rom. Komponieren im Kontext der Konfessionen“, in: *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel 2010, S. 9–25, S. 11.

32 Vgl. dazu Adam R. Gustafson, *The artistic patronage of Albrecht V and the creation of Catholic identity in sixteenth-century Bavaria*, Athens 2011, S. 101: „Like his father, Albrecht V showed a high level of ambivalence about the religious disposition of his artists.“

33 Siehe dazu die Angaben in Fußnote 13.

34 Vgl. Klaus Aringer, Art. „Lechner, Leonhard“, in *MGG* 10, Kassel 2003, Sp.1409–1414, Sp. 1409.

35 Gerrit Walther, „Konfession und ‚sprezzatura‘. Aspekte des europäischen Späthumanismus“, in: *Die Anfänge der Münchener Hofbibliothek unter Herzog Albrecht V.*, hrsg. von Alois Schmid, München 2009, S. 10–27, S. 14. Zur vermittelnden, „erasmianischen“ Haltung der Humanisten vgl. auch Cornelis Augustijn, *Humanismus*, Göttingen 2003, S. 123.

des Komponisten selbst. Als ein musikalischer Hinweis, dass Lasso die Musik über die Konfession stellte, mag seine Komposition „Du fons de ma pensée“ angesehen werden. Der Tenor des vierstimmigen Satzes basiert auf der Melodie des 130. Psalms aus dem Genfer Psalter³⁶ – dem liturgischen Gesangbuch der calvinistischen Kirche, die sich bewusst von der altgläubigen Kirche distanzierte.

Gegen Ende seines Lebens wandte Lasso sich verstärkt der katholischen Kirche zu, verlagerte seine musikalische Produktion immer mehr auf geistliche Musik und identifizierte sich mit der Gegenreformation. Sebastian Hornmold scheint daran keinen Anstoß genommen zu haben. In seinen Gedichten geht er auf die konfessionelle Haltung des Komponisten nicht ein. Reformation und Gegenreformation, Protestantismus und Katholizismus spielen im *Liber Quartus* keine Rolle. Freilich: Dass Hornmold Italien aus Lassos Biografie ausspart, mag er als Protestant bewusst getan haben. Die ersten drei Bücher und die Widmungsrede des *Opus plane novum* sind ja auch durchaus protestantisch ausgerichtet. Umso mehr fällt auf, wie es im *Liber Quartus* vorrangig um die Musik geht, um diejenigen, die sie komponieren und ausführen, und zwar unabhängig von ihrer Konfessionszugehörigkeit. Es scheint, als habe Hornmold seine Musikedichtung im Sinne des humanistischen, konfessionsübergreifenden Ideals verfasst.

Fazit

Das *Opus plane novum* erfüllt unterschiedliche Funktionen: Zunächst einmal ist es eine bisher unbekannte Quelle zu Orlando di Lasso, die zwar keine neuen Informationen über sein Leben und Werk zutage fördert, aber durchaus als ein ergänzender Teil der Lasso-Rezeption gewertet werden kann. Darüber hinaus vermittelt Hornmolds Werk ein wichtiges Bild des Musiklebens um 1600, und zwar aus der Perspektive eines Staatsmannes, der sich nebenbei dichterisch engagierte und zudem über eine erstaunliche Kenntnis der zeitgenössischen Musikwelt verfügte. Vor allem aber reiht das vierte Buch der Elegiensammlung sich in zahlreiche Beispiele ein, die zeigen, dass die Musik sich in Zeiten der Konfessionalisierung nicht zwingend an die territorialen und politischen Grenzen hielt, sondern diese oftmals brückenartig miteinander verband. Vielleicht kann Hornmolds *Opus plane novum* ein Anstoß sein, sich mit dem Thema Musik und Konfession in Zeiten der Konfessionalisierung neu zu befassen, umzudenken und einer überkonfessionellen Perspektive mehr Raum zu geben.

36 Vgl. dazu Frank Dobbins, „Lassus: Borrower or Lender. The Chansons“, in: *Revue belge de Musicologie* 39/40 (1985/1986), S. 101–157, S. 134; Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001, S. 170; Judith Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing 2010, S. 34.

*Übersetzung der zehn Lasso-Elegien***Elegia Undecima
De Orlando Lasso Belgâ, Chori Musici in
Boiorum Aulâ magistro excellentissimo.**

PLURIMA nae miracula dedit Natura creatrix

Tot rerum, mundus quas ruiturus alit:
Miratur, stupet, & quasi raptus in ecstasin
omne
Anxius indagat Plinius istud opus.

5 Cùm primis maris & subjectas ipsus in undas

Spectans, miraculis, hoc praeit inquit, opus.
Cetera qui bene nosse volet, quid terra quid
aether,
Quid sit homo, solers haec aliunde petat.

Sat nobis hunc nosse DEUM, qui finxerit istaec

10 Omnia, Naturae conditor ipse DEUS.
En animans, Hominem, generosius omnibus
unum
Vult DEUS, exornans hunc ratione suâ.
Factus imago DEL cur non homo sensibus uti

Debeat & reliquis praevaluisse bonis;
15 Ast ita Numinibus placuit, discrimen ut esset,

Illis, quin homini saepe praeesset homo.

Istius ecce rei vivum proponitur orbi

Exemplum, Belgii quod sibi terra dedit.
Protulit haec genitum Laesa de stirpe
Rolandum.

20 Teutones Orlandum nominitamus eum.
Noluit ille domi nimium subsistere, tractus
Maluit externos visere rure, mari.

Vivida vis animi, labor, ars, industria, virtus

Fecit, honestatis quò sequeretur iter.

25 Italiam peragrat, Gallos invisit & Anglos,
Nunc mare, nunc terras, nunc mare rursus adit.

Et tantisper adit, patriae dum redditus orae

Adferat ingenij divitioris opes.
Quale decus secum tulit; (interfarier ausit

**Elegia Undecima
Über den Flamen Orlandus Lassus, den
herausragendsten Lehrer der Musikkapelle am
Hofe der Bayern.**

Die Schöpferin Natur schuf viele wunderbare
Erscheinungen von so vielen Dingen,
welche diese dem Untergang geweihte Welt nährt:
Plinius bewundert all dieses Werk, staunt darüber,
ist geradezu wie entzückt davon
und erforscht es genau.

Besonders als er auf die tiefen Fluten des Meeres
schaute,
sagte er: Dieses Werk übertrifft alle Wunder.
Derjenige, der die übrigen Dinge gut kennen
möchte, was die Erde, was der Himmel,
was der Mensch ist, der mag sein Wissen fleißig von
anderswoher holen.

Uns genügt es, diesen GOTT zu kennen, der all
dieses geschaffen hat:
denn GOTT ist ja auch der Schöpfer der Natur.
Siehe, allein den beseelten Menschen wollte GOTT
edler als alle ausgestattet,
indem er ihn mit seiner Vernunft auszeichnete.
Da er zum Abbild GOTTES gemacht wurde:
warum sollte da der Mensch nicht seine Sinne
benutzen
und den Vorrang vor allen Gütern besitzen.
Aber es gefiel den himmlischen Mächten, dass ein
Unterschied sein sollte zwischen ihnen,
ja, dass ein Mensch oft dem anderen überlegen sein
sollte.
Dafür wurde der Welt ein lebendes Beispiel vor
Augen gestellt,
das Flandern sich selbst geschenkt hat,
denn es brachte Rolandus aus dem Stamme Lassus
hervor,

wir Deutschen nennen ihn gewöhnlich Orlandus.
Jener wollte nicht zu sehr zu Hause verweilen,
er wollte lieber zu Lande und zu Wasser fremde
Landstriche aufsuchen.

Seine lebendige Geisteskraft, Anstrengung,
fachliches Können, Fleiß und Tugend
bewirkten, dass er den Weg der Ehrenhaftigkeit
ging.

Er durchwanderte Italien, er besuchte die Franzosen
und die Engländer,
bald begab er sich auf das Meer, bald auf das Land,
bald wieder auf das Meer.

Und auf solche Weise reiste er, bis dass er, zurück in
heimatlichen Gefilden,
die Reichtümer eines reicheren Geistes mitbrachte.
Was für eine Zierde brachte er mit? (könnte
vielleicht einer dazwischen

- | | | |
|----|---|--|
| 30 | <p>Fortè quis) in melicà cognitione basin.
 Hanc basin, aut spartam, qua tunc est actus,
 adornat
 Taliter, ut subdat cantica multa typis.
 Fama viri vires sibi sumit, & omnia regna
 Intrat & inventum creditur esse novum.</p> | <p>zu fragen wagen) Das Fundament der musikalischen
 Fachkenntnis.
 Diese Grundlage oder die Domäne, die er sich
 angeeignet hatte, schmückt er
 in der Weise aus, dass er viele Gesangsstücke zum
 Druck brachte.
 Der Ruhm des Mannes nahm zu und drang in alle
 Königreiche vor,
 und man glaubte, dass hier etwas Neues erfunden
 wurde.</p> |
| 35 | <p>Ars nova, dissimilis veteri, dulcedine namque
 Miscetur gravitas multiplicata tonis.
 Rumor is ad Boios adit & nova forma canendi,
 Dum vocet ad sese Dux Alebertus eum.
 Principis ille lubens adit aulam? iamque
 redundat</p> | <p>Eine neue Kunst, ganz anders als die alte, denn hier
 mischte
 sich in vielfältigen Tönen Gravität mit Lieblichkeit.
 Dieses Gerücht drang zu den Bayern vor und die
 neue Art zu singen,
 bis der Herzog Albrecht ihn zu sich rief.
 Betrat er den Hof des Fürsten gerne? Und dann war
 dessen Gunst
 so übermächtig, dass er ihm sofort als seinem Herrn
 folgte.</p> |
| 40 | <p>Gratia, quae facit, ut porrò sequatur herum.</p> | <p>so übermächtig, dass er ihm sofort als seinem Herrn
 folgte.</p> |

**Elegia Duodecima
 De eodem Orlando Lasso Musico.**

- NAM quid in hocce viro non progrediamur?
 amussim
 Laus erit Orlandi commemoranda mihi.
 Unde sed incipiam? Latum mihi panditur
 aequor,
 Oceanus, quem nunc Eulogiasta nato.
- 5 Est tamen intrandum pelagus, tranare licebit
 Forsan, & audentes fors aliquando juvat.
 Per Musas ego juro meas, pro numine terrae
 Posse recenseri jugiter huncce virum.
 Qui sua cum Musis commercia docta tot
 annis
- 10 Fecit, is in numero tunc reputatur eo.
 Laßus at à teneris, à primo flore juvente
 Se dederat resonis harmonicisque modis.
 Ductus & eductus fuerat semperque reductus
 Phocidos ad fontes limpidioris aquae.
 15 Dum sua prolueret satis ora sitimque levaret,
 Hoc est, cantandi nosset utrinque viam.
 Id sit, at in reditu, postquam digressus ab ist.
 Fonte, profanatos respuit ille tholos.

**Elegia Duodecima
 Über denselben Musiker Orlandus Lassus.**

- Denn was sollen wir bei diesem Mann nicht
 fortschreiten?
 Den Ruhm des Orlando werde ich vollständig
 erinnern müssen.
 Wo aber soll ich beginnen? Vor mir breitet sich ein
 Meer aus,
 ein Ozean, in dem ich jetzt als Lobredner
 schwimme.
 Es gilt dennoch, sich auf dieses Meer zu begeben,
 vielleicht ist es erlaubt, es zu durchschwimmen,
 und den Wagenmutigen hilft bisweilen ja auch der
 Zufall.
 Bei meinen Musen schwöre ich, dass dieser Mann
 immer als
 ein göttliches Wesen für die Erde eingeschätzt
 werden muss.
 Wer so viele Jahre gelehrten Umgang mit den Musen
 betrieben hat,
 der wird dann zu dieser Schar gerechnet.
 Lassus aber hatte sich von Kindheit, von der ersten
 Jugendblüte an
 den wohltonenden und harmonischen Melodien
 gewidmet.
 Er wurde geführt und aufgezogen und immer
 zurückgeführt
 zu den phokischen Quellen von sehr klarem Wasser.
 Während er dort gründlich seine Lippen netzte und
 seinen Durst löschte,
 das heißt, um beide Wege des Singens kennen zu
 lernen,
 geschieht dieses, doch beim Rückzug, als er diese
 Quelle verlassen hatte,
 verschmähte er die entheiligten Paläste.

- Namque superstitio Musas gentilis habebat
 20 Primitus, ut vatam fabula multa refert.
 Sic adit ille tholum IOVAE viventis, & unum
 Censet honorandum voce manuque DEUM.
 Hoc ad opus Musasque sacras castasque
 Patronus
 25 Boius Adelbertus fert quasi Numen opem.
 Ille juvans hominem non parci sumptibus,
 urgens,
 Sint praesto, melicum qui modulentur opus.
 Protenus accelerant Itali Gallique, nec'ulla
 Tunc fuerat, quae non, Natio, ferret opem.
 Nemo bonus subterfugium quaerebat, ad
 aulam
 30 Quò minùs istius provolitaret heri.
 Nemo pius sese clam subducebat, ut isti
 Verè magnifico nollet adesse choro.
 Ventitat huc properè puerorum pulchra
 corona,
 35 Cantantum secus haud, quàm modulator olor.
 Huc juvenes, qui dimidiato murmure cantant,
 Deveniunt, quorum Musica mater erat.
 Accersuntur eò, fremebundos dixeris ursos,
 Voce vibrissantes cantica nata viri.
 Cetera non addo; verè fuit aula beata,
 40 Orlando melicum tunc moderante chorum.

- Denn am Anfang besaß der heidnische Aberglaube
 die Musen
 für sich, wie wir aus den zahlreichen Erzählungen
 der Dichter erfahren.
 So wendet er sich dem Heiligtum des lebendigen
 JEHOVAS zu
 Und findet, dass nur der eine GOTT zu ehren sei
 mit Stimme und Hand.
 Zu diesem Werk und zu den heiligen und reinen
 Musen bringt der Schutzherr,
 der Bayer Albrecht, Beistand wie eine Gottheit.
 Er hilft dem Mann und spart nicht an Kosten,
 indem er energisch dafür sorgt,
 dass Leute zur Verfügung stehen, die das
 musikalische Werk gestalten.
 Sofort kommen sie aus Italien und Frankreich, und
 es gab damals keine Nation,
 die nicht zur Hilfe kam.
 Keiner von anständiger Gesinnung suchte eine
 Ausflucht, um nicht zum Hof
 dieses Herrn hin zu eilen.
 Kein Frommer entzog sich heimlich, um diesem
 wahrhaft großartigen Chor nicht angehören zu
 wollen.
 Herbei eilt die schöne Schar der Knaben,
 die fast so schön singen wie ein singender Schwan.
 Herbei kommen die Jünglinge, die mit halbiertes
 Stimme singen,
 deren Mutter die Frau Musica war.
 Angezogen werden auch Männer, die man
 brummende Bären nennen möchte,
 die mit ihrer Stimme erzeugte Gesänge trällern.
 Weiteres füge ich nicht hinzu; es war wahrhaftig ein
 gesegneter Hof,
 als Orlando den Musik-Chor leitete.

**Elegia Decima Tertia
 De Orlando Lasso Musico.**

- PERGIMUS: Orlando nemo praeclarior
 usquam
 Exitit ingenio iudicioque gravi.
 Iuvit eum Natura sagax in tempore primo,
 Pusio cum vel adhuc ille novennis erat.
 5 Huic tamen assiduum superaddidit
 incrementum
 Naturae pater & conditor ipse DEUS.
 Me miserum! (fas sit mihi jam transacta dolere)
 Qui non proderim tum generatus homo.
 Fortè forem nunc in parili novus arte canendi
 10 Musicus, hoc uno produce nempe meo.

**Elegia Decima Tertia
 Über den Musiker Orlando Lasso.**

- Wir fahren fort: Keiner war jemals berühmter als
 Orlandus,
 er ragte hervor durch Begabung und gewichtiges
 Urteilsvermögen.
 Die weise Natur unterstützte ihn schon in der
 frühesten Zeit,
 als er noch ein Knabe von eben neun Jahren war.
 Diesem hat jedoch eine ununterbrochene
 Fortbildung hinzugegeben
 der Vater der Natur und Schöpfer selbst GOTT.
 Ich Armer! (Es sei mir erlaubt, das schon Vergangene
 zu bedauern)
 Der ich nicht schon damals auf der Welt gewesen
 bin.
 Vielleicht wäre ich jetzt in der gleichen Sangeskunst
 ein neuer Musiker, einzig dadurch, dass er mir als
 Führer vorangegangen wäre.

<p>Quippe fidelis & eximiâ pietate phonascus In sibi subjectum vir fuit iste chorum.</p>	<p>Ein treuer Sangmeister und von herausragender Menschenfreundlichkeit war dieser Mann dem ihm unterstellten Chor gegenüber.</p>
<p>Genesisius hunc vixdum pater exeruisset amorem;</p>	<p>Der Schauspieler Genesisius als Vater hätte diese</p>
<p>Quantum vis maius nil sit amore patris. 15 At quia non mihi, non aliis Natura DEUSque</p>	<p>Liebe nicht so überzeugend zeigen können, obwohl es ja nichts Größeres gibt als Vaterliebe. Aber weil GOTT weder mir, noch anderen durch</p>
<p>Indidit hoc artis, me quoque subdo DE(O).</p>	<p>Natur diese besondere Kunst schenkte, unterwerfe auch ich mich GOTT.</p>
<p>Idque lubens facio demiâ mente, IEHOVAE</p>	<p>Und dies tue ich gern mit dem demütigsten Sinn, denn GOTT</p>
<p>Quando reluctari grande sit usque nefas. Dum fit id, interea retinet sibi solus honorem;</p>	<p>zu widerstreben, ist immer großes Unrecht. Wenn dies geschieht, behält inzwischen er allein für sich die Ehre</p>
<p>20 Et coryphaeorum creditur esse pater. Nil, quod in absurdum cadat, aut laudabile nunquam,</p>	<p>und gilt als Vater der Koryphäen. Nichts, das sinnlos oder stets unrühmlich wäre, veranlasst er in seinem weisen Tun,</p>
<p>Sed quod honestati convenit, aptus agit. Quò facit, ut Dux Boiorum celsissimus Heros</p>	<p>sondern nur das, was der Ehrenhaftigkeit zukommt. Dadurch bewirkte er, dass der Herzog der Bayern, der erhabene Ehrenmann,</p>
<p>Illi perpetuam polliceatur opem. 25 Hanc charin ad finem, regimen quoad huius in aulâ</p>	<p>ihm eine dauernde Besoldung versprach. Diese Gunst genoss er bis zum Schluss, solange dessen Herrschaft am Hof andauerte,</p>
<p>Durat, habet tali dignus honore senex. Credere perfacul est, capitis cecidisse coronam</p>	<p>und der alte Mann war einer solchen Ehre würdig. Es fällt überhaupt nicht schwer zu glauben, dass die Krone von seinem Haupt fiel,</p>
<p>Illius, Albertus cùm moreretur herus. Ipsus Apollo fuit sub eodem tempore questus, 30 Quassatum capitis tùm diadema sui.</p>	<p>als sein Herr Albrecht starb. Zur selben Zeit hat ja Apollo selbst geklagt, dass das Diadem auf seinem Haupt erschüttert worden sei.</p>
<p>Istriados flevêre Deae, flevêre Caménae</p>	<p>Damals weinten die Göttinnen Istriens, es weinten die Isar-Musen</p>
<p>Isarides, & adhuc Musicus ordo dolet. Nec tamen expirat jam gratia parta Dynastae.</p>	<p>und der ganze Musikerstand trauert bis heute. Und dennoch erlosch nicht die Gnade, die er beim Herzog erlangt hatte,</p>
<p>Num pare prosequitur gnatus amore Virum.</p>	<p>denn sein Erbfolger erwies ihm die gleiche Wertschätzung:</p>
<p>35 Dives opum, Dux magnanimus Gulielmus amator Praecipuus melicae, ceu pater antè, rei.</p>	<p>der reiche, hochherzige Herzog Wilhelm, ein hervorragender Liebhaber der musikalischen Sache, ganz so wie vorher der Vater.</p>
<p>Ille patrocínio fovet & tegit huncce choragum</p>	<p>Er förderte den Chorleiter, trat für ihn ein und schützte ihn</p>
<p>Tantisper, fato dum cadat ille senex. Musicus unde decor periisse simillimus umbrae</p>	<p>so lange, bis er in hohem Alter starb. Der Glanz der Musik sei damit wie ein Schatten vergangen, sagt man,</p>
<p>40 Fertur, & ad manes creditus iisse suos.</p>	<p>und man habe damals gemeint, er sei ebenfalls in das Totenreich entschwunden.</p>

Elegia Decima Quarta
De eodem Orlando Lasso.

ECCE reviviscit flos Musicus ille vetustus,
Et viget in Boiâ pristinus arce decor!

Nam licet ille viam carnis terat, unde putrescat

Mortuus, & fiat, qui fuit antè, cinis.

5 Non tamen illius interiit nova forma canendi.

Ars, labor, ingenij vis operosa sui.

Sed manet, & porrò mansurum nomen in orbe

Ampliter extendet se, quoad orbis erit.

Is fuit Alberti Boij Ducis una voluptas,

10 unum delictum mentis, amica quies.

Lumen erat, lenimen erat, si quando rotabat

Sors vaga diversas hîc alibique vices.
Propter id Albertus donavit honoribus illum,
Praeter & istud opum divitiore penu.

15 Insuper invictus, quo non robustior alter

Vixerat in terris, Carolus auxit opes.
Et sic auxit, ut iis super adderet ornamentum,

Condecorans illum nobiliore gradu.
Ut mox in numero foret Ordinis ipsus equestris,

20 Et velut emeritus miles ubique foret.

Hocce manere ratum cupiens ornamen in
aevum
Fernandus manuum firmat id omne notâ.

Imperij successor agit, confirmat & auget

Chirographo proprio Maximilianus idem.

25 Illud idem firmans & adaugens porrò
Rudolphus,
Rerum summus apex Induperator agit.
Omnes semidei: sic nobilitatis origo

Coepit in Orlando, sic moderante DEO.
Ut sua posteritas generosa vocetur, & artem

30 Hanc sciat aeternum promeruisse decus.
Dignus utrinque vir hic, quocumque sit auctus
honore.
Sive penu, rerum copia quanta siet.

Enthea vis in eo poterat meruisse coronam,

Elegia Decima Quarta
Über denselben Orlandus Lassus.

Siehe, es wird wieder lebendig die Blume der Musik
und ihr vormaliger Glanz ist am bayrischen Hof
wieder voll entfaltet!

Denn wenn er auch den Weg alles Fleisches ging,
deswegen jetzt als Vermoderter
verwest und zu Asche wurde, die er auch vorher war:
Trotzdem nicht untergegangen ist die neue Form des
Gesangs,
seine Kunst, seine Anstrengung und die
einsatzfreudige Kraft seines Geistes.
Aber sein Name bleibt und wird weiter bleiben und
sich
auf dem Erdenkreis weit verbreiten, so lange die
Erde bestehen wird.
Dieser war die einzige Freude des bayrischen
Herzogs Albrecht,
er war das Entzücken seines Geistes und seine
willkommene Erholung.
Er war sein Licht, er war sein Trost, wenn bisweilen
das unstete Schicksal
ihm hier und dort widrige Wechselfälle bereitete.
Deswegen beschenkte ihn Albrecht mit Ehren,
und außer diesem auch mit ziemlich reicher
Versorgung.
Darüber hinaus vermehrte der unbesiegte Karl –
kein stärkerer
hat je auf Erden gelebt – seine Besoldung.
Und er vermehrte sie so, dass er ihm darüber hinaus
eine Auszeichnung verlieh,
indem er ihn mit einem höheren Adelsrang versah,
sodass er selbst bald dem ritterlichen Stand
angehörte
und in allem ganz wie ein verdienter Ritter leben
konnte.
Ferdinand wünschte, dass diese Auszeichnung auf
Lebenszeit rechtskräftig bliebe
und bestätigte dies alles eigenhändig mit einer
Urkunde.
Maximilian, der Nachfolger in der Herrschaft,
betrieb, bestätigte und vermehrte
dasselbe durch eigene Urkunde.
Ebenso verfuhr daraufhin Kaiser Rudolph, der
höchste Herrscher der Welt,
indem er dasselbe bestätigte und vermehrte.
Sie waren alle Halbgötter: und so nahm der Adel
Orlandos seinen Anfang,
da Gott es so fügte.
Sodass seine Nachkommenschaft edel genannt
würde und wusste,
dass diese seine Kunst ewigen Glanz verdient hatte.
Mit welcher Ehre er auch immer ausgezeichnet
wurde oder mit welcher Versorgung,
und wie reich er auch immer sein mochte: beides hat
sich dieser Mann verdient.
Die von Gott erfüllte Kraft in ihm war mächtig
genug, um die Krone zu verdienen

- Et palmam cunctis praeripuisse plagis.
 35 I nunc, quisquis es, & talem tantumque
 choragum
 Despice, comminuens ipsius hocce decus.
 Invenies equidem te fallere posse te ipsum.
 Quò minùs agnoscis manera día viri.
 Qualis erat semperque fuit, mansurus is idem
 40 Est & erit, cunctus Musicus arte prior.
- Elegia Decima Quinta
 De eodem Orlando Lasso.**
- UT micat ex auro regis diadema, pyropus
 Quando subest illi, vel preciosus onyx:
 Quando flammeolo scintilla resultat ab orbe,
 Ceu radians tremulo solis ab igne jubar:
 5 Sic meus Orlandus coryphaeus in arte
 triumphat
 Harmonicâ, cui non par reperitur homo.
 Ille praeest Musis (ita iussit Apollo) locumque
 Semper honoratum servat habetque suum.
 Qualiter arboreae regina propaginis omnes
 10 In saltu frutices Laurus honore praeit.
 Cedrus ut in Lybano praeit; aut Philomela
 catervae
 Alituum cantu multiplicante praeit.
 Dicite navigeri Nymphae, pia pectora, Nicri,
 Per caput hoc juro, dicite vera mihi.
 15 Dicite, num vestrís in tractibus unus & alter
 Musicus hunc melicâ vicerit arte virum.
 At mirum fuerat, quòd in hac Germanide terrâ
 Fortè sit inventus, qui sit in arte potens.
 Novimus, inculti fuerint quàm Teutones olim,
 20 Qua cum barbarie raucida rusticitas.
 Iulius hoc Caesar, quartusque Monacha,
 Quiritum
 Dictator, quando belligerabat, ait.
 Non tacet hoc Tacitus, de gente Thuisconis aptè
 Et verè faciens verba frequenter ait.
 25 Id Frischlinus ait, redivivum dramate Iulum
- und in allen Regionen der Welt die Siegespalme zu
 erringen.
 Und jetzt geh, wer auch immer du bist, und verachte
 einen so begabten und großen Chorleiter
 und schmälere ihm diesen Ruhm:
 Du wirst herausfinden, dass du dich selber täuschen
 kannst.
 wenn du nicht die göttlichen Leistungen dieses
 Mannes anerkennst.
 Wie er war, und wie er immer gewesen ist, so wird er
 immer sein und bleiben,
 ein Musiker, der mit seiner Kunst alle überragt.
- Elegia Decima Quinta
 Über denselben Orlandus Lasso.**
- Wie das Diadem des Königs aus Gold schimmert,
 wenn Goldbronze
 ihm unterliegt, oder wertvoller Onyx.
 Wenn der Funke widerscheint vom flammenden
 Kreis
 gleich dem strahlenden Glanz, der vom zitternden
 Feuer der Sonne ausgeht.
 So triumphiert Orlandus als eine Koryphäe in der
 Kunst der Musik,
 dem kein Mensch gleich gefunden wird.
 Er ist der oberste Führer der Musen (so hat es Apollo
 befohlen) und diesen
 Ehrenplatz bewahrt und besitzt er für immer.
 Sowie der Lorbeerbaum als König der Baumwelt
 alle Gewächse an Vornehmheit überragt.
 Wie die Zeder im Libanon der vornehmste Baum ist;
 oder eine Nachtigall durch
 ihren melodischen Gesang die ganze Vogelschar
 übertrifft.
 Sagt, ihr Nymphen des schiffeführenden Neckars, ihr
 frommen Gemüter,
 – und bei diesem Haupt beschwöre ich euch, sagt
 mir die Wahrheit.
 Sagt, ob in eurer Gegend irgendein Musiker
 in seiner Musikkunst diesen Mann übertroffen hat.
 Aber es war ja auch ein Wunder, dass sich in diesem
 unserem deutschen Land
 einer gefunden hat, der diese Kunst beherrschte.
 Wir wissen ja, wie unkultiviert die Deutschen einst
 waren,
 von welcher Ungeschliffenheit ob ihrer hässlich
 klingenden Sprache.
 Dies sagte Julius Caesar, der vierte Diktator der
 Römer
 als er Krieg führte.
 Dies verschweigt auch nicht Tacitus, der das oft
 betont, wenn er zutreffend
 und wahrheitsgemäß vom Stamm des Tuisto
 berichtet.
 Dies sagt auch Frischlinus, indem er in einem Drama
 den wieder lebendig gewordenen Iulus

Producers, patriae mos vetus unde patet.	auf die Bühne bringt, wodurch die alte Sitte unseres Vaterlands sichtbar wird.
Gratia sit superis, quòd nos utrobique beàrint.	Dank sei den Höheren, dass sie uns zweifach beglücken
Dotibus ingenij iudicique gravis.	mit den kreativen Gaben des Geistes und des gewichtigen Verstandesurteils.
Gratâ mente pol inventas agnoscimus artes,	Mit wahrhaft dankbarer Gesinnung anerkennen wir die Künste, die erfunden wurden,
30 Et colimus, primos qui reperere gradus.	und wir verehren diejenigen, die die ersten Stufen gefunden haben.
Phoenix ille triplex Reuchlinus & acer Erasmus,	Jener dreifache Phoenix Reuchlin & der scharfsinnige Erasmus
Hippophilosque soli fulcra Melanthon erant.	und der Pferdefreund (Philipp) Melancthon waren die Stützen des Landes.
Quando repertores hos tres agnoscere nolis,	Wenn du diese drei nicht als Erfinder anerkennen willst,
Restauratores forsitan artis erunt.	dann wirst du sie vielleicht als Erneuerer der Kunst gelten lassen.
35 Quod tres hi fecère viri cum triplice linguâ,	Was diese drei Männer mit dreifacher Zunge machten,
Lassus id in cantûs cognitione facit.	dies leistete Lassus mit seiner Kenntnis des Gesangs.
Sed quid opus digito monstrare, vel indice cuncta	Aber wozu muss man darauf mit dem Finger zeigen und alles mit dem Zeigefinger abtasten?
Tangere? praesentem res facit ipsa fidem.	Die Sache beweist sich ja selbst.
Ardua res adjuta fide se protrahit ultro,	Eine schwierige Sache geht von selbst voran, wenn sie von Vertrauen gestützt wird.
40 Non opus est igitur testibus, omne ratum.	Nicht nötig sind also Zeugen, das Ganze ist gültig.

**Elegia Decima Sexta
De eodem Orlando Lasso.**

SI vacat, Orlandi laudes pertexere pergam;	Wenn es freisteht, werde ich fortfahren, die Loblieder des Orlando auszuführen;
Carminis est etenim caussa caputque mei.	Er ist ja auch der Gegenstand und Ausgangspunkt meines Gedichts.
Prona mihi tantum detur proclivis & auris	Möge mir nur ein williges und geneigtes Ohr geliehen werden
Horum, quos pietas urget & arctus amor.	von denen, die menschliche Verbundenheit und enge Freundschaft dazu treibt.
5 Quid loquar? Orlandi dum quasi numen inhaeret,	Was soll ich sagen? Da in Orlando eine Art von göttlicher Macht wohnt,
Comminus angelicum dixeris esse melos.	könnte man ohne weiteres sagen, dass der Gesang engelsgleich ist.
Spirat is arcani quiddam, quod ab axe videtur	Er verströmt etwas Geheimnisvolles, das vom Himmel
Aetheris emissum, non aliunde datum.	geschickt scheint, und nicht von woanders gegeben.
Ecquis erat, cum neuter adhuc nos inter in aura	Wer war denn, da doch bis jetzt kein solcher unter uns in die Öffentlichkeit trat,
10 Prodiret, tantae Musicus artis apex?	ein solcher Gipfel der musikalischen Kunst?
Nolumus infictas ita planitus ire, quòd olim	Wir wollen nicht platterdings bestreiten, dass es auch in vergangenen Zeiten
Non etiam fuerit Martis & artis honos.	Ehre auf dem Gebiet des Krieges und der Kunst gegeben hat.
Ast alios alij superârunt divite venâ,	Jedoch man überwand einander durch eine reiche Begabung,
Vena sed haec fuerat vox agilisque manus.	und diese Begabung betraf die Stimme und die Hand.

**Elegia Decima Sexta
Über denselben Orlandus Lassus.**

- 15 Potimus exemplum: stellam supereminet aethra
 Stella, gradu siquidem nobiliore cluet.
 Utilis est status, & rerum pulcherrimus ordo,
 Quo nil terrarum clarius orbis habet.
 Huc quadrat Orlandus, praeit is ceu stella
 coruscans
- 20 Omnibus, harmonicos qui docuere modos.
 Ille quidem tali sese dignatus honore
 Non fuit, & multos praetulit ipse sibi.
 Fecit id ingenio praescripta modestia, certos
 Nec voluit fines transsiliisse vafer.
- 25 Quò magis obticuit, magis hòc nos pangimus,
 immò
 Pandimus, externus dum sciat istud Arabs.
 Saecula seu nova sint, fuerint seu prisca, quis,
 oro,
 Se talem tantà praebet in arte virum?
 Sit sua laus illis, qui maiestate tremendà,
- 30 Nervosèque graves personuere tonos.
 Hoc pater Orlandus, ceu nunc in utrumque
 paratus,
 Nec tamen adstrictus legibus artis, agit;
 Ut simul insigni cum maiestate choreuma
 Scribat, & ad dulces detque regatque sonos.
- 35 Hoc est artis & ingenij sublimis, amussim
 Subtilis, res est ingeniosa nimis.
 Additur hoc, pictis ubi subjicienda fuerunt
 Verba notis, apto sunt ea pòsta loco.
 Quin etiam si quid fors in sublime vehendum,
- 40 Id vehit, at maestis triste melisma canit.

Wir geben ein Beispiel: ein Stern des Himmels
 überragt
 den anderen Stern, wenn er einen vornehmeren
 Rang einnimmt.
 Nützlich ist die Stellung, und die wunderbare
 Ordnung der Welt,
 wie es auf der Erde nichts Schöneres gibt.
 Hierhin passt Orlandus, dieser geht wie ein funkeln-
 der Stern
 allen voraus, die die harmonischen Regeln gelehrt
 haben.
 Zwar hat er sich einer solchen Ehre nicht für würdig
 befunden
 und zog viele sich selbst vor.
 Dies bewirkte die seinem Talent vorgeschriebene
 Bescheidenheit,
 und er wollte nicht keck die ihn bestimmten Grenzen
 überspringen.
 Je mehr er schwieg, desto mehr besingen wir ihn,
 ja verbreiten (die Kunde), bis dass der letzte Araber
 sie erfährt.
 Ob es sich um die neuen Zeiten handelt oder die
 alten: wer, frage ich,
 erwies sich als ein solcher Mann in so großer Kunst?
 Es sei denen ihr Lob gegönnt, die mit furchtbarer
 Erhabenheit
 und mit Nachdruck würdevolle Töne zum Klingen
 gebracht haben.
 Doch Vater Orlandus, jetzt gleichsam in beide
 (Richtungen) bereit,
 und dabei doch nicht starr gebunden an die Gesetze
 der Kunst, bringt es zustande,
 zugleich mit ausgezeichnete Erhabenheit ein
 Tanzlied
 zu schreiben, und dieses den süßen Tönen zu geben
 und zu lenken.
 Dies ist Beweis einer hervorragenden, durch und
 durch vollkommenen Kunst
 und Begabung, schlechthin genial.
 Hinzuzufügen ist, wo unter die gemalten Noten
 Worte einzutragen waren,
 sind diese an geeigneter Stelle gesetzt.
 Ja sogar auch, wenn etwas zufällig in die Höhe zu
 führen ist,
 so führt er es, aber den Traurigen singt er ein
 trauriges Lied.

**Elegia Decima Septima
 De eodem Orlando Lasso Musico.**

FAMA fidem fecit, fuerit vir quantus Appelles
 Pictor, tùm patriae gloria prima suae.
 Pinxit is eximiè Venerem, quam vivere dicas,
 Fortè quòd in Venerem luxuriosus erat.

**Elegia Decima Septima
 Über denselben Musiker Orlandus Lasso.**

Das Gerede machte Glauben, was für ein großer
 Mann der Maler Apelles
 gewesen ist, damals erster Ruhm seines Vaterlandes.
 Er malte vortrefflich die Venus, von der man gesagt
 hätte, sie lebe,
 vielleicht weil er gegenüber der Venus
 verschwenderisch war.

- 5 Sic expressit eam, vivos in imagine sensus
 Er malte sie so aus, dass er dem Bild lebendige
 Gefühle
 Ut spiraret, in hoc tam genuinus erat.
 einhauchte, so unverfälscht war er dabei.
 Tam pictura loquens fuit, ad spectacula vanae
 Das Gemälde war so sehr sprechend, dass es
 jedermanns Augen
 Ut traheret formae lumina quaeque suae.
 auf den Anblick des Schaustücks seiner eiteln
 Schönheit zog.
 Noricus alter erat pictor Direrus Appelles,
 Ein zweiter Apelles war der aus Nürnberg
 stammende Maler Dürer,
 niemandem nachstehend an Gewandtheit der
 Hand.
- 10 Nun ulli cedens dexteritate manūs.
 Er konnte den Menschen so malen, während er
 lebte, dass man Zweifel bekam,
 Pingere sic hominem poterat, dum vixit, ut
 illum
 ob ihn der Maler oder der Vater gemacht habe.
 Subdubites pictor fecerit anne pater.
 Diese zwei Maler waren Wunder der weiten Welt,
 Hi duo pictores lati miracula mundi,
 und große Geschenke des freigiebigen GOTTES.
 Magnaque munisici dona fuere DEL.
 Beide stehen in höchstem Ansehen und keiner will
 dem andern weichen,
 15 Pollet uterque suā nec cedere laude cuiquam
 bis dass Apoll diese Art des Streits trennt.
 Vult, quoad hoc dirimat litis Apollo genus.
 Dieser Gott gilt ja als Erfinder der Kunst, er ist den
 Creditur inventor Deus artis hic, artibus ergo
 Künsten also
 Praeficitur custos, dux, pater, auctor, amor.
 an die Spitze gestellt als Wächter, als Führer, als
 Vater, als Urheber, als Liebhaber.
 Hic ubi lance pari duo jurgia ponderat artis,
 Wenn dieser mit gerechter Waage den Streitfall
 zwischen den beiden Künstlern entscheidet,
 20 Erumpens tandem censor ut aequus ait:
 sagt er schließlich entschlossen auftretend als ein
 gerechter Richter:
 Estis uterque viri prope Diū, quasi coelitūs orti,
 Ihr seid beide nahezu Götter, gewissermaßen
 himmlischen Ursprungs,
 Par honor est artis, par utriusque manus.
 gleich ist die Ehre eurer Kunst, und gleich die Hand
 von jedem von beiden.
 Hoc unum discrimen ego reor inter utrumque
 Ich glaube, dass dieser eine Unterschied ist zwischen
 euch beiden,
 Quod vos sejungant tempora, terra, fides.
 dass euch trennen Zeiten, Land und Glauben.
 25 Graecus Olympiades cūm dinumeraret, Apelles
 Als der Grieche nach Olympiaden zählte, lebte
 Apelles,
 Vixit, at hic nostro tempore vixit homo.
 aber dieser Mensch lebt in unserer Zeit.
 Cous Appelles erat sed Noricus iste Direrus,
 Aus Kos war Apelles, aber Nürnberger ist dieser
 Dürer hier,
 Christ dieser Dürer, jener aber war Heide.
 Christias hic Direr, ast ethnicus ille fuit.
 Sie mögen berühmte Männer sein und bleiben, es
 Sint maneantque viri celebres, sua quemque
 voluptas
 jeden von ihnen seine Lust
 30 Arsque trahat, nobis mens aliena datur.
 und seine Kunst fesseln, uns aber wurde ein anderer
 Geist geschenkt.
 Principis est titulo dignissimus unus & unus
 Allein Orlando und nur er verdient den Titel des
 höchsten Musikers,
 Orlandus melicae cognitionis apex.
 er ist der Gipfel der Musikkennntnis.
 Nec sine mente loquor, nam munia iudicis
 aequi
 Nicht ohne Verstand spreche ich, denn ich versehe
 Exequor, & nullis partibus insto dolum.
 das Amt eines gerechten Richters
 und bin nicht hinterhältig und parteiisch.
 35 Est aliquid pictura tacens & sensibus expers,
 Es ist schon etwas Respektables: ein schweigendes
 Bild, ohne Sinne,
 Nec quiquam, nisi quòd lumina pascat, agit.
 und das nichts tut, als die Augen zu weiden.
 Est instar speculi, de quo si fortè recedis,
 Es gleicht einem Spiegel: wenn du von ihm
 weggehst,
 Inscius es vultūs, qui fuit, antè tui.
 hast du gleich vergessen, wie du vorher ausgesehen
 hattest.

	Sed vir hic ad vivum sua cantica promit & auri	Hingegen trägt dieser Mann seine Gesänge als etwas Lebendiges vor,
40	Aptat, ut ad sensus convenienter eant.	er macht sie dem Ohr angenehm, damit sie angenehm in die Sinne eingehen.
	Elegia Decima Octava De eodem Orlando Lasso.	Elegia Decima Octava Über denselben Orlando Lasso.
	PHOEBE novensilibus comitate Deabus Apollo, Censoris subiens cum ratione vices. Tute modò dextrè, justè, sollerter, & aptè	Phoebus Apoll, begleitet von den neun Musen, der du mit Recht das Amt des Richters annimmst. Du hast auf geschickte, gerechte, kunstfertige und angemessene Weise
5	Dixisti, melicà quis sit in arte prior. Nae bene, nae pulchrè dixti: quapropter habenda est Pol non vulgaris gratia, Phoebe tibi. Dicimus ac erimus memores, agnoscimus aequum, Et quòd ames verum, ponè videre datur.	gesagt, wer der erste in der Musikkunst ist. Fürwahr gut, fürwahr schön hast du gerichtet: Deswegen ist, dir Phoebus, wahrhaftig kein gewöhnlicher Dank zu sagen. Wir sagen es und wir werden es nicht vergessen, und wir erkennen es als gerecht an, und dass du die Wahrheit liebst, das sieht man hinterher.
	Quid multis? Equidem sententia congrua juri	Was bedarf es vieler Worte? Diese Entscheidung stimmte ja doch,
10	Ac aequo, quaquà videris, ista fuit.	wohin man auch sieht, mit dem Rechten und Billigen überein.
	Nunc ringatur iners cuculus, rubeta coaxet	Mag jetzt auch der plumpe Kuckuck grollen, mag die Kröte quaken
	Nunc sub aquà crocitet pica vel anser hiet.	unter Wasser, mag die Elster krächzen oder die Gans den Schnabel aufsperrn:
	Nil curamus: Homo facit hoc, praestatque creatis Omnibus in tantae nobilitate rei.	Das kümmert uns nicht. Der Mensch macht dies, und übertrifft alle Geschöpfe durch seine herausragende Stellung in einer so großen Sache.
15	Terra globosa, maris quam circumfluctuat unda, Mundus hic est unus, mundus at alter Homo.	Die kugelförmige Welt, die die Welle des Meeres umfließt, ist die eine Welt, die andere Welt aber ist der Mensch.
	Hic microcosmus, homo, praeiens tot mille creatis, Nobiscum pariter hic quoque Lassus erat. Nomen honratum dedit illi patria, verùm	Dieser Mikrokosmos, der Mensch, der so viele tausend Geschöpfe übertrifft, war auch Lassus ebenso wie wir. Das Vaterland verlieh ihm einen ehrenvollen Titel, aber
20	Dignius harmoniacà nomen ab arte tulit.	einen würdigeren Namen erhielt er von der Musik-Kunst.
	Haec res conveniens & praecedente labore.	Diese geziemende Sache war, nachdem so viel Mühe aufgebracht war,
	Et merito merces digna quotannis erat. Nam nisi nomen, opes & honores inde referret	der würdige, jährliche Lohn für sein Verdienst. Denn wenn dieser große Mann nicht Ruhm, Reichtum und Ehren davongetragen hätte, wäre auch den Musen die Ehre verloren gegangen.
25	Vir tantus, Musis jam periisset honor. Fòrs nihil harmoniae pridem sparsisset in auras,	Wenn er vielleicht damals nichts an Wohlklang in die Lüfte hinaus geschickt, und nicht die Gesänge zufällig zum Druck gebracht hätte.
	Non subjecisset cantica fortè typis.	Wodurch wir die klar fließende Süße des Gesangs entbehren müssten,
	Unde careremus liquidò dulcedine cantùs, Quò minus & gravitas vocis inesset ei.	dass ihm sogar auch die Gravität der Stimme fehlte:

<p>Eheu quae jactura foret! proh quanta ruina 30 Esset, amabilibus tot caruisse bonis!</p> <p>Laus sit honorque DEO, qui nos in honore locavit. Hunc propter solum per bona fata virum. Hactenus audivit bene Teutonis ora Rolandum Propter, & in summo constitit illa gradu. 35 Quamlibet audierint aegrè trans aequora gentes,</p> <p>Invideantque plagis hisce perenne decus. Nil minus est factum, viridisque corona triumphi Huic impòsta viro, sic agit ante DEO.</p> <p>Novit is, ac indit populo, cui danda chorágo 40 Serta trophaeorum, quae vir hic unus habet.</p>	<p>O wehe, was wäre das für ein Verlust! Welch großes Unglück wäre es, so vieler liebenswürdiger Güter zu entbehren. Lob und Ehre sei GOTT, der uns in eine ehrenvolle Lage brachte, durch gutes Geschick allein dieses Mannes wegen. Bis jetzt standen die Deutschen in gutem Ruf und in hohem Ansehen allein wegen Roland. Auch wenn es die Völker jenseits der Meere ungerne hören, und unserer Gegend eine solche Zierde neiden – Nicht weniger ist geschehen: der frisch grünende Kranz des Triumphs ist diesem Mann aufgesetzt worden, und GOTT hat es bewerkstelligt. Der weiß es und bringt dem Volk bei: es muss dem Chorleiter die Siegeskränze übergeben, die dieser Mann allein besitzt.</p>
--	--

**Elegia Decima Nona
De eodem Orlando Lasso.**

SIC manet Orlandus melicà coryphaeus in arte,
Et laudum nulli cedere jussus habet.

Dux manet artis, & est, Phoebo praeunte chorágus
Optimus, instituas quomodocumque chorum.
5 Hoc sibi laudis habet primo sub flore juventae,
Et retinet jam per plurima lustra senex.

Huic pridem fecère fidem tot pura, sacrata
Et pia publicitùs cantica missa typis.

Aula Ducis, chorus Alberti, Dux ipse probavit
10 Haec ea, quae nòrunt omnia regna soli.
Nam quid in hocce viro quisquam reprehendere posset,
Quò minus in summo nunc foret ille gradis?
Est ita; jamque manet vextex¹ & prima Dearum

Gloria, sic Phoebo constitente gradum.
15 Illius ingenio praecellens gratia cantùs
Infidet, ut dicas numen inesse viro.

Alterius generis sunt haec & vocis aliùs
Cantica, quàm veteres non² docuere priùs.
Primus inaccessam scrutans sollerte cerebro

**Elegia Decima Nona
Über denselben Orlandus Lassus.**

So also bleibt Orlando das Oberhaupt in der Musikkunst und ihm ist bestimmt, keinem in der Anerkennung zurückzustehen.
Er ist und bleibt der Führer in dieser Kunst und der beste Chorleiter, unter Führung des Phoebus, wie auch immer man den Chor ausstattet.
Diesen Ruhm besaß er schon in der ersten Blüte der Jugend,
und er behielt ihn im Alter noch nach so vielen Jahren.
Ihm verschafften früher schon so viele reine, heilige und fromme Lieder, im Druck veröffentlicht, Anerkennung.
Der Hof des Fürsten, der Chor Albrechts und der Fürst selbst billigten diese alle, die nun alle Reiche der Welt kennen.
Denn wer könnte an diesem Mann irgendetwas tadeln,
so dass er jetzt nicht auf der höchsten Stufe stünde?
So ist es; und schon bleibt er die Spitze und der erste Ruhm der Musen,
wobei Apollo diesen Rang bestimmt.
Es wohnt in seiner Begabung so eine herausragende Gnade des Gesangs,
dass man sagen könnte, dass dem Mann etwas Göttliches innewohne.
Diese Gesänge sind von anderer Art und anderem Klang,
als die Vorgänger uns früher lehrten.
Als erster erforschte er mit schöpferischer Geisteskraft die unzugängliche Harmonie/Harmonik

1 Druckfehler, muss lauten „vextex“.
2 Druckfehler, muss lauten „nos“.

- 20 Harmoniam, sibi mox nomen in orbe parit.
Ille novum tentavit iter, non ullibi visum,

Nullibi tentatum cognitione pari.

Dumque viam terit hamatis quasi vepribus
hirtam,
Obseptamque, subit grande laboris onus.
- 25 Quippe sub abstrusâ repedans ambage viarum
Nunc huc nunc illuc itque reditque sonus.

Nil intentatum penitus, nil linquit inausum,

Donec apiscatur culmina summa gradûs.
Quis potis est melius modulos discernere vocum
- 30 Praeter honoratum, ceu reor, huncce virum.

Quando necesse fuit cum maiestate melisma

Fingere, tunc posuit cum gravitate notas.
Quando necesse fuit cum flebilibus lamentis

Cantillare, fuit triste pol istud opus.
- 35 A Duce quando fuit frontes expôrgere jussus,

Laetaque confieri cantica, fecit idem.

Nunc poterat voces lento producere tractu,

Nunc celeris numeri multiplicare notas.
Quid loquar? Orlandus fuit omni parte
rotundus,
- 40 Perfecta florens integritatis apex.

und verschaffte sich früh einen Namen in der Welt.
Er erprobte einen neuen Weg, der noch nirgendwo
gesehen
und nirgendwo mit vergleichbarer Kenntnis versucht
worden war.
Und während er den Weg beschritt, struppig wie von
stachligen Dornenbüschen
und unzugänglich, unterzog er sich der großen Last
der Arbeit.
Denn zurückweichend in versteckter Irrnis der Wege
geht der Ton bald hierhin bald dorthin, vor und
zurück.
Überhaupt nichts lässt er unangetastet, nichts
unversucht,
bis er die höchsten Gipfel der Stufe erreicht.
Wer ist imstande, besser die Formen der Stimmen
einzusetzen
als, ganz wie ich es glaube, dieser hochgeehrte
Mann?
Wenn es darum ging, Musik mit Erhabenheit zu
gestalten,
dann setzte er die Noten mit Schwere.
Wenn es darum ging, mit jammernden Klagen zu
singen,
war sein Werk wahrhaftig traurig.
Als er vom Herzog beauftragt war, die Grenzen
auszuweiten
und fröhliche Gesänge zu schaffen, machte er eben
dies.
Bald konnte er Stimmen in langsamer Bewegung
ertönen lassen,
bald die Noten in rascher Zahl vermehren.
Was soll ich sagen? Orlando war rundherum perfekt,

ein überragender Künstler von höchster
Vollkommenheit.

**Elegia Vicesima
De eodem Orlando Lasso.**

- VESPER adest, & prona ferè ruit Oceano nox.

Cùm sua nota satur saepta revisit ovis.

Sat bibimus, satis Eulogiasta recensuit omne

Unius Orlandi pro ratione decus.
- 5 Ergo susurrantis sileat nemoralis aquae fons,

Quà strepit è gelidis unda voluta jugis.

Subticeant omnes nullo quasi murmure rivi,

Carminis est finis, caussaque porrò subest:
Occidit Orlandus: quem nuper ad aetheris axes
- 10 Laudibus extulimus, mente recessit eò.

**Elegia Vicesima
Über denselben Orlandus Lasso.**

Der Abend stellt sich ein und die Nacht fällt rasch
hinab in den Ozean,
wenn das Schaf gesättigt in sein bekanntes Gehege
zurückkehrt.
Wir haben genug getrunken, genug berichtete der
Lobredner mit Bedacht
über die ganze Zierde des einzigartigen Orlando.
Also möge die säuselnde zum Hain gehörige Quelle
des Wassers schweigen,
mit dem die Welle aus den eiskalten Gebirgszügen
fließend hervor rauscht.
Schweigen mögen alle Flüsse gleichsam ohne ihr
gewöhnliches Murmeln.
Das Lied ist zu Ende, und die Ursache dafür ist:
Orlando ist tot: der, den wir vor nicht langer Zeit
durch
Lobreden in den Himmel gehoben haben, ist mit
seiner Seele dorthin zurück.

	Flebilibus numeris percussa remurmurat Echo	Echo murmelt zurück, erschüttert von den Klageliedern,
	Istud, an hoc ita sit, subdubitare facit.	macht zweifeln, ob dieses oder jenes so ist.
	At nimis est, eheu, verum: proh tempora, mores!	Aber ach, es ist zu sehr wahr: O Zeiten, O Sitten!
	Unde resarciri Musica quibit? Abit.	Von wo wird die Musik wiederhergestellt werden können? Sie geht fort.
15	En commune bonum, doctrinula vitrea non hic	Doch siehe das gemeinsame Gut, gläserne Lehren, ist hier
	Occidit aut perit hoc emoriante viro.	nicht zu Grunde oder verloren gegangen, auch wenn dieser Mann gestorben ist.
	Propter id extra Ephesum templum nemorale Dianae	Deswegen trauert und weint außerhalb des ephesischen Haintempels der Diana
	Luget, & 'ulvosae flet pater Ister aquae.	der Donaufluss mit seinem schilfreichen Wasser.
	Moeret Hamadryadum chorus, Orcades atque Napaeae	Es ist betrübt der Chor der Baumnympfen, die Orcades und die
20	Naiades, & Charitum triga venusta dolet.	Talnymphen und das anmutige Dreigespann der Grazien trauern.
	Pennipotens geus alituum silet omne, quousque	Das gesamte geflügelte Geschlecht der Vögel ist verstummt,
	Quid crocitet raucis exequiale sonis.	bis es nur mit rauen Tönen den Leichengesang krächzt.
	O ingens jactura boni! Tua Phoebe corona	O große Einbuße des Guten! Wie sehr wird deine Krone, Phoebus,
	Ut quatitur! Nostri quanta ruina chori!	erschüttert! Welch tiefer Absturz unseres Chores!
25	Ars labefacta ruit, sit ubi metamorphosis, instar	Die strauhelnde Kunst stürzt nieder, wenn eine solche Veränderung eintritt, es ist
	Sedis in Imperio, quae sine rege vacat.	wie beim Thron im Reich, wenn er, ohne Herrscher, vakant ist.
	At DEUS hoc noluit, vitae dator, huius ademptor	Aber dies wollte GOTT nicht, der das Leben gibt und es wieder wegnimmt,
	Rursus, & est alter dicere, grande nefas.	(ein großer Frevel, es anders zu sagen).
	Sit satis hunc prodūxe virum Germanidos oram,	Es sei genug, dass das Land Germanien einen solchen Mann hervorgebracht hat,
30	Esto sat hunc artem distribuisse suam.	und es soll genug sein, dass er seine Kunst mitgeteilt hat.
	Nam sunt in patriâ, quibus artis operta phonascus	Denn es gibt solche im Vaterland, denen der Sangmeister
	Omnia detexit candidiore fide.	alle Geheimnisse der Kunst mit sehr freundlichem Zutrauen enthüllte.
	Exemplo Lechnerus erit, quem nutrit in aulâ	Das wird zum Beispiel Lechner sein, den der Herzog am Hofe unterhielt,
	Dux, tria qui duplici cornua pisce gerit.	welcher drei Hörner mit dem doppelten Fisch (im Wappen) trägt.
35	Et plures alii; sic ars decrescit, ut huius	Und viele andere; so wird die Kunst kleiner, damit die Spitze dieser Kunst
	Artis apex tangat Solis utrumque domum.	beide Häuser der Sonne berührt.
	Salveat Orlandus nunc in politeuma receptus	Orlandus möge hoch leben, der jetzt aufgenommen ist in die Gemeinschaft
	Aetheris, & valeat non removendus eo.	des Himmels, und es möge ihm wohl ergehen und er soll dort bleiben.
	Florida pro lacrumis cineri dabo sarta quot annis,	Ich werde Jahr für Jahr seiner Asche statt Tränen blühende Kränze geben,
40	Veris odoratas semper habebit opes.	er soll immer den duftenden Reichtum des Frühlings haben.

Kateryna Schöning (Leipzig)

Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts¹

1. Fragestellung und methodische Überlegungen

Der vorliegende Beitrag behandelt ein Thema, das immer wieder zu lebhaften Diskussionen anregt. Das System der Modi, das im polyphonen Musikdenken tief eingewurzelt schien und zu einem wesentlichen Ordnungs- und Kompositionsprinzip des polyphonen Œuvres des 16. Jahrhunderts entwickelt wurde, sollte damals in genuin instrumentalen Formen – wie z. B. Tiento, Tokkata oder Intonation – von den Komponisten überdacht oder jedenfalls auf eine bestimmte Weise mit neuen musikalischen Ergebnissen, d. h. mit mehrstimmigen akkordischen Klangfolgen und polyphoniefreien Passagenabschnitten, in Zusammenhang gebracht werden. Infolge der stilistischen Veränderungen wäre es einerseits zu erwarten, dass die freien² instrumentalen Formen dem Usus des Modusgebrauchs nicht ganz folgen konnten. Anzunehmen wäre auch, dass einige Merkmale des Tonartensystems weiter gepflegt wurden und die anderen eben keine Resonanz fanden. Andererseits ergibt sich die Frage, wie die Komponisten mit den Gewohnheiten der Modusanwendung umgegangen sind. Stand das Bestreben im Vordergrund, innovative Verfahren (z. B. in den norditalienischen Orgel-Tokkaten und -Intonationen das 12-tönige Glareanische Tonartensystem) aufzuarbeiten? Oder waren zurückhaltende traditionsgebundene Tendenzen (z. B. das 8-tönige Tonartensystem) eher von Bedeutung? Inwiefern gingen die Komponisten den theoretischen Schemata nach? Oder umgekehrt: Orientierte sich die theoretische Grundlage an der Kompositionspraxis? Und dann: War diese Grundlage für die Instrumentalmusik spezifisch? Die Problematik ergibt sich also zunächst aus dem Phänomen der Tradition und deren praktischer Aufarbeitung in den neuen Formen der Instrumentalmusik um 16. Jahrhundert.

Die praktische Seite konkretisiert sich unter anderem in der Frage, in welcher Verbindung die aus der realen Musik erschließbaren Ergebnisse mit den von Verfassern oder Herausgebern im Titel des Stückes so akkurat angekündigten Modi standen. Das Unterscheiden zwischen dem bloßen Zuordnungsprinzip und der tatsächlich auskomponierten Grundlage wird sodann zu einem der methodisch grundsätzlichen Ansätze.³ Diese methodische Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis ermöglicht es heute, eine binäre Betrachtungsweise zu formulieren und zu einem komplexen analytischen Ergebnis zu kommen, das potenziell zwei nicht widersprüchliche Befunde beinhalten kann. Zum einen kann das Stück in

1 Diese Studie entstand im Rahmen des Projektes *Instrumentalgattungen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: Improvisation – Stil – Gattung*, das durch die Alexander von Humboldt-Stiftung gefördert wurde.

2 Den Begriff „freie Formen“ verwende ich als Synonym für „improvisationsnahe Formen“. Unter dem Begriff sind entsprechend hier und im Weiteren Formen gemeint, die größtenteils aus Passagen und Akkorden bestehen und nicht durchgehend imitativ-polyphon sind. Die Bezeichnung „frei“ deutet also auf die Art der stilistischen Mittel und keineswegs auf die regellose Gestaltung der Komposition hin.

3 Das Problem wurde von Thomas Schmidt-Beste hervorgehoben: Thomas Schmidt-Beste, Art. „Modus“, in: *MGG2*, Bd. 6, Kassel 1995, Sp. 428.

Hinsicht auf die präskriptive Theorie betrachtet werden. Insbesondere gilt dies im kontrapunktischen Satz (auch in den Anfängen oder innerhalb der genuin instrumentalen Komposition). Dass mit dieser Methode das Tonartensystem als hypothetisch vorhandene und wirkende theoretische Basis für die genuin instrumentalen Formen im 16. und später im 17. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, bestätigt die grundlegende Studie von Bernhard Meier.⁴ Hierzu gehört auch die äußere Nomenklatur der Modi. Auf der anderen Seite kann man den Blick auf die Merkmale des Stückes richten, welche der Musik inhärent sind, d. h. auf die Kriterien, die im kontrapunktfreien Satz zweifellos festzustellen sind. In den akkordisch-passagenartigen Stücken sind dies die Finalis (oder schon der Grundton eines mehrstimmigen Klanges) und der Kadenzplan des ganzen Stückes (unabhängig davon, ob die Kadenzen noch linear als Stimmkadenzen oder schon mehrstimmig harmonisch interpretiert werden).⁵

Die Unterscheidung der zwei Methoden begründet sich darin, dass die Kriterien der Moduslehre, wie „Stimmendisposition“, „Ambitus“ und „melodische Beschaffenheit des Initialmotivs“,⁶ für akkordisch-passagenartige Kompositionen im 16. Jahrhundert nicht so aktuell waren, wie z. B. für die nach vokalem Vorbild komponierten strengen imitativen vierstimmigen Sätze in Ricercaren, Canzonen u. a. Die Analyse von Bernhard Meier bestätigt dies in vielen Tokkaten, Intonationen und Tientos.⁷ Zu interessanten Ergebnissen kam Louis Jambou in seiner speziell dem Tiento des 16. Jahrhunderts gewidmeten Studie. Er wandte die präskriptive Methode an und stützte sich auf die Lehre von Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales, Libro quarto*, 1555) und Tomás de Santa María (*Libro llamado arte de tañer fantasia*, 1531–1557, gedruckt 1565). Jedoch steuerte dies seine analytischen Ausführungen zu kontrapunktisch gestalteten Tientos (bevorzugt Miguel de Fuenllana und Alonso Mudarra) und schloss freiere Tientos von Luys Milán aus.⁸

Die Idee, die Analyse von akkordisch-passagenartigen und imitativen Sätzen voneinander methodisch zu trennen, erwuchs freilich langsam im musikwissenschaftlichen Schrifttum. Die Abschnitte mit Passagen wurden – im Unterschied zu polyphonen – als in modaler

4 Bernhard Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 2005.

5 Dieses Analysemodell ist den Methoden von Harold S. Powers, Cristle Collins Judd und Frans Wiering gewissermaßen ähnlich. Außer dass die Methoden an der realen Musik orientiert sind, bieten sie auch im Vergleich zur Meiers Theorie jeweils eingeschränkte Moduskriterien an: z. B. für den „tonal type“ (Powers) bestimmend sind das Tonsystem, die Schlüsselung und der Grundton; für die „modal types“ (Judd) sind Exordien, Repercussa-Töne und Schlüsselung notwendig. Der entscheidende Unterschied liegt allerdings darin, dass diese Methoden explizit für die kontrapunktische vokale Musik zugeschnitten sind. Harold S. Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, in: *JAMS* 34/3 (1981), S. 428–470; Cristle Collins Judd, „Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonality: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500“, in: *JAMS* 45/3 (1992), S. 428–467; Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York u. London 2001.

6 Meier, *Alte Tonarten*, S. 36.

7 S. z. B. die folgenden Analysen: *Tientos* 1, 2, 3, 5, 6, 13, 16, 21 von Antonio de Cabezón (Meier, *Alte Tonarten*, S. 41–42, 50, 51, 57, 59, 76–78), *Tiento de IV Tono, de Falsas* von Aguilera de Heredia (Ebd., S. 78); Tokkaten 1/I–5/I von Claudio Merulo (Ebd., S. 106–108), Tokkata 4 von Ercole Pasquini (Ebd., S. 113), Tokkata 2 von Sperindio Bertoldo (Ebd., S. 120–121), Tokkaten von Giovanni Maria Trabaci (Ebd., S. 140ff.); Intonationen von Andrea Gabrieli: 1, T.1–5; 2 (Ebd., S. 109); Intonationen von Giovanni Gabrieli: 5, 6 (Ebd., S. 117–118).

8 Louis Jambou, *Les origines du Tiento*, Paris 1982, vgl. S. 107 ff. und S. 133 ff.

Hinsicht undeutlich bezeichnet, wie dies z. B. Arnfried Edler andeutete.⁹ Theodor Göllner sprach über die Freiheit der Verbindung von unkolorierten Klängen.¹⁰ Dass die genannten Kriterien in den Abschnitten und Kompositionen mit dem Übergewicht von Passagen und Akkorden mit Einschränkungen galten, vermerkte Meier:

„Dies spiegelt sich aufs deutlichste in den Ausführungen, die die Musiklehre der Renaissance den Modi einerseits und andererseits den Konsonanzen widmet: Wo von den Modi gesprochen wird, hören wir nichts von Klängen und Klangfolgen; und wo von diesen die Rede ist, vernehmen wir nichts von den Modi.“¹¹

„Auch die allmähliche Entstehung des Dreiklangsbegriffes können wir an Zeugnissen seit etwa 1550 deutlich ablesen; und noch vor dem Jahrhundertende (1591) sieht ein deutscher Theoretiker, Cyriacus Schneegaß, im Zusammenklang von Basston, Terz und Quint erstmals ein trinitarisches Symbol. Diese ‚moderne‘ Seite der Musik der Renaissance ist aber nicht das Ganze und geschichtlich allein ‚Zählende‘.“¹²

„Antreffen werden wir die aus dem 16. Jahrhundert uns bezeugten ‚Dur-‘ und ‚Moll-‘ Wirkungen im übrigen hauptsächlich dort, wo man nicht, wie im ‚fugierten‘ Satz, vor allem *Motiv-Durchführungen* hört [...], sondern wo der Hörer vornehmlich *Zusammenklänge* wahrnimmt: also an Stellen, die im Satz nota contra notam oder in einer dieser Satzweise nahekommenden Art gehalten sind.“¹³

Wenden wir uns den Quellenschriften zu, so sehen wir, dass die voneinander getrennten Darstellungen vom imitativ-polyphonen und akkordisch-passagenartigen Satz im damaligen theoretischen Denken vorgeformt waren. Man erinnert sich daran, dass Girolamo Diruta seine Studien über Modi (*Il Transilvano*, 1609), die er von Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta und Claudio Merulo übernehmen sollte, anhand der unbenannten imitativen Stücke und polyphonen Ricercare und Canzone und nicht der Tokkaten niederlegte.¹⁴ Tomás de Santa María (*Libro llamado*, 1565) erläuterte seine Vorstellungen der Modi auch am Beispiel der streng imitativen Stücke (der Fantasien).¹⁵ Die Abweichungen von den Regeln wurden zwar angedeutet, aber sie richteten sich nicht unmittelbar auf die freien Formen.¹⁶

9 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 7,1), Laaber 1997, S. 377.

10 Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 87.

11 Meier, *Alte Tonarten*, S. 14.

12 Ebd., S. 20.

13 Bernhard Meier, „Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System“, in: *BjBHM* 16 (1992), S. 58.

14 Girolamo Diruta, ‚*The Transylvanian*‘ (*Il Transilvano*) (= Wissenschaftliche Abhandlungen, XXXVI-II/2), hrsg. von Murray C. Bradshaw und Edward J. Soehnlén, Bd. II, Übers. der Ausgabe 1609, Henryville – Ottawa – Binningen 1984, S. 106, 103 ff.

15 *The art of playing the fantasia (Libro llamado El Arte de Taner Fantasia) by Fray Thomas de Sancta Maria [Valladolid, 1565]*, hrsg. von Almonte C. Howell und Warren E. Hultberg, Bd. I, Pennsylvania 1991, S. 192–199. Vgl. auch Macário Santiago Kastner, „La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos“, in: *Nassare* 3 (1987), S.113–127.

16 Tomás vermerkt, dass es Stücke gebe, wo man den Modus nicht bestimmen oder wo einiges nicht nach den Regeln laufen könne. Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 201. Diruta nannte mixti tuoni für diejenigen Stücke, die zu keinem Modus passen. Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 118; Vgl. auch Faksimile Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (= Bibliotheca musica Bononiensis, II, 132), Nachdr. der Ausg. 1593 und 1609, Bologna 1997, Libro II/3, Fol. 12; Paul A. Boncella, *The classical Venetian organ toccata 159–1604. An ecclesiastical genre shaped by printing technologies and editorial policies*, Diss. Univ. New Brunswick 1991, S. 70.

Um nachvollziehen zu können, wie ein instrumentales Stück modal auskomponiert werden sollte, muss man von den Behauptungen ausgehen, die von der Theorie des 16. Jahrhunderts sowohl für die kontrapunktische als auch für die freie Musik deutlich postuliert wurden. Diese sind schwierig zu finden. Eine der allgemein geltenden Regeln, auf die die Theoretiker sich einigten, war allerdings diese: Jedes Stück fußt kontinuierlich vom Anfang bis zum Ende auf einer Kadenzdisposition. Auf diese Weise sollte das Stück als ein Ganzes empfunden werden. Die Diskussion ergab sich zuvörderst aufgrund der regelgerechten Kadenzordnung in den textgebundenen polyphonen Kompositionen (Pietro Aaron, *Toscanello* 1539).¹⁷ Die Regeln wurden weiterhin auf die zahlreichen Intabulierungen extrapoliert und schließlich jeder Art der Musik vertraut gemacht (Tomás, *Libro llamado* 1565 und Diruta, *Il Transilvano*, 1609)¹⁸:

Transylvanian. Quando si troverà qualche Cantilena, che modularà per altre specie, che per le sue prop'ie, come se la corda finale sarà del Primo Tuono, e che la compositione sia d'altre specie composta, haverò da far giuditio sopra la corda finale, ovvero sopra le specie, che modula la Cantilena?

Diruta. Il dubbio, che mi dimandate non è di poca importanza, atteso che si trovano delle compositioni fatte d'alcuni Compositori senza fondamento alcuno sopra le specie delli Tuoni. Questi simili si possono più tosto demandare Tuoni misti, che naturali. Quando adunque haverete da far giuditio di qual si voglia compositione, dovrete considerare bene dal principio al fine: & vedere sotto qual specie si trova composta, se sotto alle specie del primo, ò del secondo, ò di qualunque altro Tuono, havete à guardare alle cadenze regolari, le quali danno gran lume in tal cosa; & di poi far giuditio in qual Tuono ella sia composta; ancora achè non havesse il suo fine nella sua propria corda finale; mà fabene nella mezana, ovvero in qualunque altra, che tornasse bene, & più al proposito, come per esperienza si vede, che il primo Tuono terminà alle volte nella corda mezana, cioè in A, la, mi, re, come anco tutti gli altri Tuoni. E di queste compositioni se ne trovano infinite tanto nel Canto figurato quanto] nel Canto fermo: nel Canto figurato si trova quasi sempre il secondo Kyrie, ovvero Christe eleison terminare nella corda mezana; & anco la prima parte della Gloria.

Transylvanian. Wenn sich ein paar Melodien finden, die sich in anderen Spezies als ihren eigenen bewegen, als wäre der Schlussklang der erste Ton, und die Komposition in einer anderen Spezies komponiert, sollte ich dann nach dem Schlussklang („corda finale“) oder nach der Spezies, die die Melodie bestimmt, urteilen?

Diruta. Die Frage, die ihr mir stellt, ist von nicht geringer Bedeutung, schließlich gründet bei einigen Komponisten so manche Komposition nicht auf der Spezies des Tons. Diese Töne könnten eher als *Toni mixti*, als *Toni naturali* bezeichnet werden. Wenn ihr euch ein Urteil über irgendeine Komposition bilden sollt, dann prüft sie sorgfältig vom Anfang bis zum Ende: achtet darauf, unter welcher Spezies sie komponiert wurde, ob unter dem ersten, zweiten oder einem anderen Ton, berücksichtigt die regulären Kadenzen, was viel Klarheit in solchen Fällen bringt; beurteilt dann, in welchem Ton die Komposition komponiert ist; bedenkt auch, dass die Komposition nicht unbedingt auf ihrem eigenen Ton enden könnte, sondern auf einem intermediären oder irgendeinem anderen Ton, der besser passt, erfahrungsgemäß endet der erste Ton gelegentlich auf einer intermediären Note („corda mezana“), nämlich auf A, la, mi, re, so wie alle anderen Töne auch. Eine große Anzahl solcher Kompositionen findet sich sowohl in der Canto figurata-Musik als auch in der Canto fermo-Musik:

17 Hierzu die häufig zitierte Ausführung des Traktats, „dass man erst die Form der Tonart betrachten und die Kadenzen einrichten müsse, bevor man eine Komposition ausarbeite“. Zit. nach *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre* (= Geschichte der Musiktheorie, 7), hrsg. von F. Alberto Gallo, Renate Groth, Claude V. Palisca und Frieder Rempp, Darmstadt 1989, S. 118.

18 Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 21988, S. 192 ff.

Li Motetti, li Madrigali, quando hanno la seconda parte, la prima termina nella corda mezana.¹⁹

in der Canto figurata-Musik endet das zweite Kyrie, also das *Christe eleison*, fast immer mit einer Kadenz auf einer intermediären Note; ebenso wie der erste Teil des Gloria. Wenn Motetten und Madrigale einen zweiten Teil haben, endet der erste Teil auf einer intermediären Note.²⁰

Unmittelbar zur modalen Ausformung der genuin instrumentalen Komposition äußerte sich Luys Milán (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia 1536, = Brown 1536₅). Das Hauptthema seiner theoretisch-praktischen Anweisungen war ebenso wie später bei Tomás die Fantasie und das Fantasieren, jedoch behandelte Milán im Unterschied zu ihm sowohl leicht polyphonisierte als auch reine akkordisch-passagenartige Fantasien. Die polyphoniefreien Fantasien betrachtete er als Synonyme zu Tientos. In seiner „Erklärung der Tonarten, die in der Vokalmusik gebräuchlich sind“²¹ beschränkte sich Milán auf folgende Kriterien: Das Stück soll richtige Clauseln und Finalis haben; es soll mit richtigen Clauseln bis zu seinem Endpunkt komponiert werden und die Hauptstimme der Komposition soll die obere Stimme sein. Dies verdeutlichte er gleich am Beispiel der freien Fantasie.²² Bemerkenswert ist, dass diese eine der ersten gedruckten Quellen der genuin instrumentalen Musik uns genaue Hinweise zu den wenigen modalen Kriterien überliefert, die zu allen (kontrapunktischen und freien) Stücken als passend betrachtet wurden und die ein Verständnis des Stückes als Ganzes gewährleisten sollten – ein Bezug, der aus den späteren Quellenschriften gänzlich verschwindet.

Inwieweit wir daher die Moduslehre in Bezug auf die akkordisch-passagenartigen Abschnitte oder Stücke analytisch zulassen können, lässt sich dem alten Schrifttum nur schwer entnehmen. Mit Sicherheit lässt sich jedenfalls feststellen, dass die akkordisch-passagenartigen Sätze eine gesonderte Position im Musikdenken des 16. Jahrhunderts eingenommen haben. Die Überlegungen zu ihrer kompositorischen Ausformung anhand der Modi gehen auf die 1530er Jahre zurück und zeigen insgesamt nur wenige Kriterien. Dies ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass mit dem Aufbruch des Notendrucks seit dem Jahrhundertanfang die freien Formen die existenzielle Wahrnehmung der musikalischen Form in Gefahr brachten. Die nun schriftlich fixierte Praxis ex tempore benötigte neue Erkenntnisse, wie ein notiertes polyphoniefreies Stück komponiert werden sollte und auf welche Grundlage es sich stützte. Man benötigte eine neue Grundlage, die möglicherweise nicht gleich theoretisch begriffen werden konnte, was jedoch ihre Existenz keinesfalls in Frage stellt. Man erwartet auch nicht unbedingt, dass das Denkgerüst in Opposition zu kontrapunktischen Normen stehen würde.²³

19 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 3. Vgl. Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 155. Die Beispiele, die Tomás zu seiner Erklärung der Kadenz beifügt, sind imitativ, wie auch seine am Ende des zweiten Buches vorgeschlagene *Fantasia a Concierto*. Vgl. ebd., S. 388 f.

20 Für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Italienischen danke ich Elisabeth Sasso-Fruth ganz herzlich.

21 „Intelligencia y declaracion delos tonos que en la musica de canto figurato se vsan“. Luys Milán, *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (= *Publikationen älterer Musik*, 2), hrsg. von Leo Schrade, Wiesbaden 1967, S. 378–380.

22 Ebd., S. 378–380.

23 Die formale Funktion der modalen Kadenz ist eigentlich unabhängig davon zu erkennen, inwieweit das passagenartige oder/und akkordische Stück polyphon geprägt ist. Auf die formalen Funktionen der Klauseldisposition deutete Dahlhaus hin. Er meinte jedoch vokale textgebundene Cantus-firmus-Stücke. Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 192ff. Leicht angekündigt scheint das Problem in der Dissertation von Luca Bruno, wo er die *Canzone villanesche* betrachtet. Luca Bruno, *Theory and Analysis of Harmony*

In der vorliegenden Studie werden freie Instrumentalstücke mit der angekündigten alternativen Methode betrachtet, wobei im Vordergrund die Kriterien der Finalis, der Kadenzordnung und deren Ausformung in der Komposition des ganzen Stückes stehen werden. Darüber hinaus ist es erstens notwendig, nicht nur die freien Stücke um 1600, die auf die eine oder andere Weise von den kontrapunktischen instrumentalen Traditionen geprägt wurden (in Italien z. B. ist es der Einfluss des Ricercars auf die Tokkata), sondern auch polyphoniefreie Stücke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Für diese Studie wurden daher aus dem spanisch-italienischen Raum sowohl Tokkaten aus der Sammlung von Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, I. Buch, 1593, = Brown 1593₃), Tokkaten von Claudio Merulo (*Toccate d'intavolatura d'organo*, I. und II. Buch, 1597, 1604, = Brown 1598₉; RISM M2376, M2377) und Intonationen von Andrea und Giovanni Gabrieli (*Intonazioni d'organo*, 1593, = Brown 1593₄), wie auch Tientos von Luys Milán (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia 1536, = Brown 1536₅) und Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifras para vihuela*, II. Buch, Seville 1546, = Brown 1546₁₄) ausgewählt. Das Material bilden vollständig überlieferte modale Kompositionszyklen. Im Zentrum der Analyse stehen ausdrücklich imitationsfreie Kompositionen oder Stücke mit überwiegender Anteil an polyphoniefreier Gestaltung. Um den Blick auf die Problematik zu schärfen, werden diese auch mit imitativen Kompositionen, z. B. mit Tientos von Miguel de Fuenllana (*Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, 1554, VI. Buch, = Brown 1554₃) verglichen. Die Analyse richtet sich zweitens auf die ganze Komposition und nicht nur auf ihren jeweiligen Anfang. Um mich mit dem genuin instrumentalen Stück einerseits von der Seite der Theorie, und andererseits hinsichtlich der Musik selbst zu befassen, vergleiche ich die in den Überschriften vorgegebene Zyklusordnung (2.1) mit der realen Kadenzdisposition inklusive Transposition (2.2.).

2.1. Zyklusordnung – Zuordnungsprinzip

Die vollständig überlieferten Tiento-Zyklen von Luys Milán und Alonso Mudarra, sowie die Tokkaten von Claudio Merulo und Intonationen von Andrea und Giovanni Gabrieli zielten eindeutig auf das Erlernen der Modi. Laut der Titelangaben sollten die Kompositionen dem jeweils aktuellen Stand der theoretischen Vorschriften entsprechen und nach dem 8-tönigen oder dem 12-tönigen Moduszyklus angeordnet sein.²⁴ Die Spanier Milán (1536) und Mudarra (1546) unterstützen hierbei das 8-tönige System, welches etwas später Juan Bermudo (*Declaracion, Libro secundo*, 1555) und Tomás de Santa Maria (*Libro llamado*, 1531–1557, gedruckt 1565) auf spanischem Gebiet ausführlich verankerten.²⁵ Milán betrachtete die Modi paarweise, was aus seiner „Erklärung der Tonarten“ hervorgeht: Die

in Adrian Willaert's *Canzone villanesche alla napolitana (1542–1545)*, Diss. Università Della Calabria, 2008. Unmittelbar mit der Frage der kompositorischen Paradigmen („compositional paradigms“) auf der Grundlage der modalen Kadenzdisposition in den imitativ-polyphonen Tientos und Fantasien von Antonio de Cabezón und Tomás de Santa Maria beschäftigte sich Miguel A. Roig-Francolí, „Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theorie and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa Maria“, in: *Journal of Music Theory* 38/2 (1994), S. 252 f.

²⁴ Die Analyse der Titelbezeichnungen wurde in der Literatur vielseitig besprochen, vgl. z. B. Jambou, *Les origines*, S. 33 ff.; Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 63 ff.; Meier, *Alte Tonarten*, S. 31–36 u. a.

²⁵ Zum spanischen modalen System s. Jambou, *Les origines*, S. 31–71.

Fantasien im 1. und 2. Modus mit der Finalis *d* fußen auf Kadenz *a – d* („*dlasolre*“), die Fantasien im 3. und 4. Modus mit der Finalis *e* sollten Kadenz *a – e* („*elami*“) haben, für die Fantasien im 5. und 6. Modus mit der Finalis *f* sind Kadenz *f – c* („*ffaut*“) vorgesehen und die Fantasien im 7. und 8. Modus bleiben schließlich mit der Finalis *g* bei Kadenz *g – d – c* („*gsolreut*“).²⁶ Milán ordnete die ganze Sammlung *El Maestro* der modal-zyklischen Organisation unter: Er schuf vier volle Zyklen, davon zwei aus Fantasien und jeweils einen aus Pavanen und Tientos. Die Überschriften bestätigen die theoretischen Thesen Miláns, wobei man den Eindruck gewinnt, dass er sich nicht bemühte, in den Tientos, sowie den anderen Kompositionen, authentische und plagale Modi zu unterscheiden. Er schrieb jeweils einem Tiento ein Moduspaar zu (Tabelle 3). Als eindeutiger Hinweis auf das Zuordnungsprinzip begegnen uns auch 8 Modi in den Tiento-Zyklen von Mudarra (1546) und Fuenllana (1554): Jeweils 8 Tientos sind den 8 Modi in den Titeln plakativ zugeordnet. Die authentischen und plagalen Modi sollten sich angeblich unterscheiden (Tabelle 1 und 2). An diese Tradition schließt auch eines der frühesten überlieferten Beispiele der italienischen Zyklen konsequent an – der Intonationszyklus von Andrea Gabrieli (postum 1593) (Tabelle 4).

Die späteren norditalienischen Stücke von Giovanni Gabrieli, Merulo und die aus Dirutas Sammlung sollten hingegen, gemäß der Intentionen in den Überschriften, auf dem 12-tönigen System fußen. Sie beziehen sich eher auf die Schriften von Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547), Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche* 1558, ³1573) und Diruta selbst (*Il Transilvano*, II. Buch, 1609). Das 12-tönige Modussystem etablierte sich allerdings mit seiner Kontroverse in Fragen der Unterscheidung des 3. und des 4. Modus sowie des 5. und des 6. Modus.²⁷ Diruta betonte:

Il Quinto, & il Sesto Tuono si cantano per B quadro, & questi tali li cantano, & suonano per B molle. Io confesso d'esserni incorso in quest'errore del sesto Tuono in quella Toccata del salto cattivo, secondo la formatione delli Tuoni, e del Duodecimo Tuono trasportato alla Quinta Bassa [...]

Dico per conclusione del Quarto Tuono, che molti Compositori, & Organisti danno il nome di Quarto Tuono à quel che è Terzo, & non sanno le modul'tioni differenti dal suo Autentico.²⁸

Der fünfte und sechste Ton werden in B naturale gesungen, sie aber singen und spielen sie in B molle. Ich gestehe, dass mir dieser Fehler beim sechsten Ton in meiner Toccata del salto cattivo und bei der Transposition des zwölften Tones um eine Quinte tiefer unterlaufen ist [...]

Abschließend möchte ich zum vierten Ton noch anmerken, dass viele Komponisten und Organisten die Stücke nach dem vierten Ton bezeichnen, obwohl sie im dritten Ton sind, denn sie unterscheiden nicht die anderen Modulationen vom authentischen Ton.

Diruta und sein Lehrer Merulo ordneten dementsprechend die Tokkaten in 12 Tönen an, wobei in Dirutas Überschriften die Stücke in den Modi 5, 7 und 9 fehlen. Merulo bezeichnete die Tokkaten im 5. und 6. Modus doppelt als *Undecimo detto Quinto Tuono* und *Duodecimo detto Sesto Tuono*.²⁹ Giovanni Gabrieli vereinigte den 3. und den 4. Modus in Intonationen (Tabelle 6). Diruta ergänzte dazu noch den 11. und den 12. Modus. Den Überschriften nachgehend lässt sich insgesamt feststellen, dass das 12-tönige Modussystem bis zu einem 8-tönigen (Diruta), einem 10-tönigen (Merulo) oder einem 11-tönigen (Giovanni Gabrieli) gekürzt wurde. Es ist außerdem immer wieder unterschiedlich geformt.³⁰

26 Luys Milán, *Libro de musica*, S. 380.

27 Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 79 ff.

28 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 11.

29 Vgl. Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 63 und Meier, *Alte Tonarten*, S. 32 f.

30 Vgl. Meier, *Alte Tonarten*, S. 34–35, Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 84 f.

Daraus kann man erschließen, dass, erstens, die Komponisten in ihren theoretischen Vorschriften (auch in der Art der Hinweise in Titeln) einem damals wohl verbreiteten Trend folgten, die Stücke in die modal angeordneten Zyklen einzuschreiben und dies zumindest als Zuordnungs-, wenn nicht als Kompositionsprinzip zu entwickeln.³¹ Und zweitens, dass keine einheitliche Tendenz in den Zyklusorganisationen zu sehen ist: Von Bedeutung war mehr die stützende kompositorische Funktion des Moduszyklus als die Anbindung an die konkrete Anzahl der Modi. Dies bestätigen zum Teil die Quellschriften. Einerseits war das Modusystem eine wichtige Zuordnungsmöglichkeit in Hinsicht auf die Aufführungspraxis. Wenn die freien Formen für den Gottesdienst verfasst wurden, sollten sie an die Kirchentonarten angepasst werden:³² Giovanni Gabrieli veröffentlichte 1593 acht Intonationen seines Onkels Andrea in allen acht Tönen zusammen mit einer eigenen Fassung des Intonationenzyklus in 12 Modi.³³ Eine enge Anbindung an die Praxis zeigen auch Tientos von Mudarra, welche durch den Modus an Intabulierungen von liturgischen Stücken gekoppelt waren.³⁴ Andererseits galt es hingegen nicht als Hauptaufgabe der Tokkaten Dirutas, die Modi darzustellen, sondern die Diminutionen einzustudieren. Diruta teilte diese Aufgaben sogar in zwei zeitlich voneinander abgetrennte Bücher – *Il Transilvano* aus den Jahren 1593 und 1609 – auf. Von den Modi handelt das zweite Buch. Dafür schrieb Diruta auch spezielle Übungen – Modalzyklen aus Innis und Magnificats –, welche durch die zugewiesenen Psalmelodien ihre Funktion im liturgischen Gebrauch deutlich nachweisen. Den Modalzyklus in Tokkaten ließ er also als ein selbststehendes Kompositionsprinzip, das von der liturgischen Funktion nicht unbedingt abhängig sein sollte.

2.2. Kadenzdisposition und Transposition – Kompositionsprinzip

Inwiefern die theoretischen Anweisungen der tatsächlichen Musik entsprachen, beobachten wir nun in den Kadenzdispositionen. In einem Modus richtig zu komponieren oder den Modus einer fertigen Komposition fehlerlos zu bestimmen, hing vor allem davon ab, ob die modalen Rahmentöne der Quint- und Quartgattungen oder Terz und Quinte über der Finalis regelhaft waren, d. h. ob „generales clausulas“ und „medio clausulas“³⁵ auf den richtigen Tönen in der Komposition standen.

Beispielsweise standen die Kompositionen von Milán, der sich mit dem Modus theoretisch beschäftigte, der Theorie nicht so nahe wie Mudarras Tientos. Der Vergleich der Kadenzdisposition in dessen Tientos mit Bermudos und Tomás' Empfehlungen und auch mit dem Kadenzplan in Beispielen von Tomás zeigt, dass Mudarra sich streng an alle Regeln hielt (Tabelle 1).³⁶ In Hinsicht auf die Kadenzdisposition behielt er den Unterschied zwischen den authentischen und plagalen Modi bei.³⁷ Eine leichte Abweichung zeigen der 3. und der

31 Über die modalen Zyklen s. *MGG2*: „Modus“, Sp. 428–429; s. auch dort Beispiele zu Chanson-, Magnificat, Madrigal- und Ricercar-Zyklen.

32 Boncella, *The classical Venetian organ toccata*, S. 85.

33 Boncella meint, dass Giovanni 12 Modi mit seinen *Intonazioni* praktisch bestätigen und damit die 8 *Intonazioni* in 8 Modi seines Onkels Andrea Gabrieli erweitern wollte, ebd. S. 91.

34 Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 97.

35 Luys Milán, *Libro de musica*, S. 378–380.

36 Die Tientos wurden in der Vihuela-Stimmung A übertragen. S. auch die Kadenzschemata in Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 115.

37 In seinem Text verzichtet Tomás, ebenso wie Milán, auf den Unterschied zwischen authentischen und plagalen Modi: es gebe gemischte Modi, Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 168, 170. Doch in den No-

4. Modus. Mudarra ging im 3. Modus noch auf die Oberquart *d*, welche, laut Tomás, zu dem 4. und nach Bermudo doch zu beiden, zum 3. und 4. Modus, gehören soll.³⁸

Wenden wir uns nun den polyphon gestalteten Tientos von Fuenllana zu, so bemerken wir, dass in diesen Stücken noch mehrere Abweichungen auftreten (Tabelle 2). Die Aufteilung in authentische und plagale Modi blieb partiell erhalten (2., 4. und 8. Modus). Dafür korrigierte Fuenllana die Kadenz im 1., 3. und 5. Modus. Im 1. Modus verschwindet die Kadenz auf *a* und im 3. Modus erklingt als Finalis die Oberquart *a* statt *e*. Das Mixolydische gewinnt außerdem im 6. und 7. Modus bevorzugte Positionen.

Diese imitativ gestalteten Tientos, von denen man erwartet, dass sie durchaus die Tonartenschemata wiedergeben, sind faktisch etwas freier komponiert als die akkordisch-passagenartigen Tientos. Die besondere Beachtung der Modus-Tradition bestätigt sich weiterhin sogar in den freien Formen, in denen die Modusnomenklatur an sich schon nicht mehr streng war. Miláns Anweisungen zu seinen Tientos könnten beispielsweise den Eindruck erwecken, dass dieser Komponist mit 8 Modi freier als Mudarra und Fuenllana umgegangen ist und die Modi bis auf 4 reduziert hat. Auch hinsichtlich seiner eigenen theoretischen Anweisungen wäre dies anzunehmen. Dennoch komponierte Milán die Kadenzdispositionen etwas rücksichtsvoller, als er es selbst beschrieb (Tabelle 3). Während die Modi 1 und 2 sowie 5 und 6 nur auf die Kadenz der Finalis und deren Oberquint und die Modi 7 und 8 auf ein dreigliedriges Schema Finalis – Oberquart – Oberquint gründen, genau nach Miláns Vorschriften, werden die Modi 3 und 4 mit einer Kadenzdisposition Finalis – Oberquart – Obersext statt einer einfacheren Finalis – Oberquart auskomponiert. Die Kadenz der authentischen und plagalen Kadenzschemata wurden praktischerweise vereinigt. Nicht unbeachtet blieb außerdem das seinerzeit immer seltener vorkommende Lydische.

Auf eigene Art lapidar und der Tradition verhaftet scheinen die Intonationen von Andrea Gabrieli. Die möglichen „regulären Kadenz“³⁹ reduzierte er bis auf Finalis-Kadenz und Oberquint-Kadenz (1., 2., 6. und 7. Modus) im 3. und 4. Modus bis auf Finalis-Kadenz und Oberquart-Kadenz (Tabelle 4). Die *Intonazione del Primo Tono* wurde beispielsweise durch drei Kadenz strukturiert: auf Oberquint *a* und zwei Mal auf Finalis *d* (Beispiel 1, T. 5, 13 und 16). Nur der 5. und der 8. Modus blieben aufgrund der fehlenden passenden Kadenz nicht leicht erkennbar.

tenbeispielen zu den 8 Modi und in seinen Erklärungen zu den Kadenz ist noch eine ältere Tradition in Kraft, ebd. S. 191–199.

38 Vgl. auch Jambou, *Les origines du Tiento*, S. 66.

39 Zu den Regulären gehören Kadenz auf allen Tönen, die innerhalb der Modi-species liegen und den Anfang, die Mitte und den Schluss der Komposition normieren: „Die als regulär bezeichneten Kadenz sind diejenigen, die auf Tönen und intermediären Noten in der eigenen Spezies gemacht werden: die nicht-regulären Kadenz sind solche, die außerhalb der eigenen Spezies gemacht werden und die abhängig vom kompositorischen Plan ausfallen, die regulären Kadenz verwendet man am Anfang, in der Mitte und am Ende der Komposition („Cantilena“), sodass die Töne ihre Eigenheit und Form nicht verlieren“ / „Le cadenze chiamate regolare sono quelle, che si fanno nelle proprie specie, delli Tuon & anco nelle corde mezane: le irregolari sono quelle, che si fanno fuora delle proprie specie, e di queste se ne fanno seconda li propositi, che occorrononella compositione, pur che nel principio, mezo, e fine della Cantilena si faccino le sue proprie, acciò il Tuono non perda la sua propria natura, & forma“, Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 3. Diese Kadenzverteilung übernahm Diruta von Gioseffo Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Originaltext und Übers. von Christoph Hohlfeld, Bd. 4, Übersetzungsmanuskript aus der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Sign. ÜM 196, S. 89 ff.

Tabelle 1

Nr.	Modus im Titel	Tientos von Alonso Mudarra: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565 ³	Kadenzplan in Beispielen von Tomás
1.		g ^{#4} – d# – g#; g ^{dor} .	→ 4	a – g – (f, c) – d	a# – d#	a# – d#
2.		b# – g# – g – g#; g	→ 4	a – g – (f, c, h, a) – d	f# – (a) – d#	a – f#*5 – d#
3.		f# – f# – d# – d# – a#; a ^{fryg} .	→ 4	h – a – (g, d) – e	c# – (g#) – e	c# – e
4.		d – a – d# – a#; a ^{fryg} .	→ 4	h – a – (g, d, c, h) – e	(a#) – e	a# – e
5.		b# – f# – c# – d# – b# – b# – b#; b ^{myx} .	→ 4	c – h – (a) – f	c# – f#	f# – f# – f# – c# – f#
6.		d – f# – b# – f# – b#; b ^{myx} .	→ 4	c – h – (a, d, c) – f	a – (c#) – f#	f# – f# – f# – c#* – a – f#
7.		d# – f – c# – g# – d – g#; g ^{myx} .	→ 4	d – c – g	d# – g#	g# – g# – g# – d# – g#
8.		f# – c# – c# – c#; c ^{myx} .	→ 4	d – c – g	c# – g#	c# – g#* – c# – g#

¹ Luys Milán, *Libro de musica*, S. 380.

² Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado declaración de instrum-etos musicales*.... Ossuna 1555, Biblioteca Digital Hispánica; http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/R/?func=dbin-jump-full&object_id=206425¤t_base=GEN01 S. Fol. 188.

³ Tomás, *El Arte de Tiner*, Bd. I, S. 191–199.

⁴ Das Zeichen # verweist auf die halbtönen melodischen Kadenzen und die runden Klammern auf die in der Kadenzordnung am tiefsten gestuften nebenrangigen Kadenzen.

⁵ Das Zeichen * bezeichnet Kadenzen, die ausschließlich als melodische Kadenzen in einer der Stimmen geformt wurden.

Tabelle 2

Nr.	Modus im Titel	Tientos von Miguel de Fuenllana: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565	Kadenzplan in Beispielen von Tomás
1.		b# – g# – g#; g	→ 4	a – g – (f, c) – d	a# – d#	a# – d#
2.		c# – a#; a ^{dor} .	→ 5	a – g – (f, c, h, a) – d	f# – (a) – d#	a – f#* – d#
3.		a# – c# – a# – c# – e – a#; a ^{fryg} .	ohne tr.	h – a – (g, d) – e	c# – (g#) – e	c# – e
4.		g – c# – g; g ^{fryg} .	→ 3	h – a – (g, d, c, h) – e	(a#) – e	a# – e
5.		g# – (b# – f#) – g# – (b# – f#) – g#; g	→ ?	c – h – (a) – f	c# – f#	f# – f# – f# – c# – f#
6.		g# – d# – g# – e – g#; g ^{mix} .	ohne tr.	c – h – (a, d, c) – f	a – (c#) – f#	f# – f# – f# – c#* – a – f#
7.		g# – g# – d# – g#; g ^{mix} .	ohne tr.	d – c – g	d# – g#	g# – g# – g# – d# – g#
8.		c# – [g#] – c#; c	→ 4	d – c – g	c# – g#	c# – g#* – c# – g#

Tabelle 3

Nr. Modus im Titel	Tientos von Luys Milán: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Trans- position (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)	Kadenzplan in Beispielen von Tomás
1. 1.&2.	$g\# - d\# - g\#$; $g_{dor.} = 1$. (1.? und 2.) Modus	→ 4	Milán <i>El Maestro Declaracion</i> 1536 a – d a – d a – e a – e c – f c – f d – c – g d – c – g	Tomás <i>Libro llamado</i> 1565 a# – d# f# – (a) – d# c# – (g#) – e (a#) – e c# – f# a – (c#) – f# d# – g# c# – g#
2. 3.&4.	$g - c - es - g$; $g_{fyg.} = 3$. und 4. Modus	→ 3	Bermudo 1555 a – g – (f, c) – d a – g – (f, c, h, a) – d h – a – (g, d) – e h – a – (g, d, c, h) – e	a# – d# a – f#* – d# c# – e a# – e
3. 5.&6.	$b\# - f\# - b\#$; $b_{lyd.} = 5$. Modus	→ 4	c – h – (a) – f c – h – (a, d, c) – f d – c – (h, f) – g d – c – (h, f, e, d) – g	f# – f# – f# – c# – f# f# – f# – f# – c#* – a – f# g# – g# – g# – d# – g# c# – g#* – c# – g#
4. 7.&8.	$d\# - a\# - g\# - d\#$; d = 7. und 8. Modus	→ 4		

Tabelle 4

Nr. Modus im Titel	Andrea Gabrieli <i>Intonazioni</i> : 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (außer ion. und äol.)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)
1.	$a\# - d\# - d\#$; $d_{dor.} = 1$. Modus	ohne tr.	Giovanni Lanfranco <i>Practica musica Scintille</i> 14976 a – d f – d
2.	$d - g\# - g$; $g_{dor.} = 2$. Modus	→ 4	15337 a – d f – d
3.	$a\# - c$; $e_{fyg.} = 3$. oder 4. Modus	ohne tr.	h – e a – e
4.	$a\# - a\# - e\#$; $e_{fyg.} = 4$. Modus	ohne tr.	a – e c – f
5.	$c\# - f\# - c\#$; c = 5. oder 8. Modus	→ 5	c – f c – f
6.	$c\# - f\# - c\# - f\#$; f = 6. Modus	ohne tr.	a – f d – g
7.	$g\# - d\# - g\#$; $g_{mix.} = 7$. Modus	ohne tr.	d – g c – g
8.	$g\# - g\#$; $g_{mix.} = 7$? 8.? Modus	ohne tr.	c – g

6 Franchino Gaffurio, *Musice utriusque cantus practica: ... libris quatuor modu latissima / excellentis Franchini Gaffori Laudensis*, Angeli Britannici: Brixiae, 1497, digitale Quelle aus *Der Musikdrucken der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630*, <http://www.fischer-download.de/Search.aspx?ISBNID=e56e20f6-59c8-441d-a070-2d5722bf440&Aufnruf=UeberUrtl&SucheTyp=Katalog#Ergebnisse>, s. Buch 1, Kapitel 8. Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119–120.

7 Giovanni Lanfranco, *Scintille di musica...*, 1533, digitale Quelle: http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/view-title/index.php?katalog=EROMM_WEBSITE&url=http%3A%2F%2Fgallica%2Ebnf%2Efr%2Fark%3A%2F12148%2Fbpt6k582203&showCoverImg=1, S. 107.

8 Pietro Pontio, *Regionamento di musica*, Faks.-Neudr. der Ausgabe 1588, hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel [u.a.] 1959, S. 96ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119.

1. Intonazione del primo tono

10

4

6

8

12

13

15

C II

*) vgl. Krit. Bericht

Beispiel 1

Andrea Gabrieli *Intonazione del Primo Tono*

Abdruck mit freundlicher Genehmigung aus: Andrea Gabrieli: Sämtliche Orgelwerke, Heft 1, hrsg. von Giuseppe Clericetti

© Copyright 1997 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien (DM 1141), S. 4-5

Diese auf das Nötigste reduzierte schematische Kompositionsdarstellung zeigt nicht nur eine Verringerung von Skalen, da die Stücke auf nur wenige Tonhöhe-Lagen (*d, e, c, f* und *g*) fokussiert sind. Sie demonstriert eine höchst interessante Tendenz, die gerade in Italien gut nachweisbar ist: In den freien Formen wurden die Kadenzten verringert. Dabei lag das von Gabrieli demonstrierte Schema Finalis – Oberquint und für den 3. bzw. 4. Modus Finalis – Oberquart zugrunde. Ausschließlich die Quinttöne als Confinalis anzugeben, geht auf die italienische Musiktheorie bis Stefano Vanneo (*Recanetum*, 1533)⁴⁰ und weiter bis zu Franchino Gaffurio (*Practica musice*, 1497)⁴¹ zurück. Es handelte sich natürlich noch nicht um instrumentale Musik, und die gliedernde Funktion des Modus war – zumindest um 1500 – theoretisch noch nicht so aufgearbeitet, wie später ab Pietro Aaron (*Trattato*, 1525).⁴² Auffallend ist aber, dass die Einschränkung der Kadenztöne mit jeweils freier komponierter Musik in Verbindung stand. Eine weitere Differenzierung und komplexe hierarchische Abstufung der Kadenztöne, die die italienische Theorie reichlich nachweist,⁴³ wurde für die freien Kompositionen nicht aufgenommen. Außer dem berühmten Beispiel der mehrstufigen Kadenz-Hierarchie bei Aaron (*Trattato*, 1525), entstand z. B. 1533 der Traktat *Scintille* von Giovanni Maria Lanfranco, mit dem gleichen Jahrgang wie *Recanetum* von Vanneo, in dem der Verfasser die Kadenzordnung differenzierter als Vanneo darlegte. Laut Lanfranco fundiert der Modus auf Finalis und Oberquint (1, 3, 5, 7 Modus), Finalis und Oberterz (2 und 6 Modus) und Finalis und Oberquart (4, 8 Modus)⁴⁴ – eine Darstellung, die von Andrea Gabrielis Intonationen abweicht. Auch die Kadenz-Hierarchie, die kurz nach dem Tod des Komponisten öffentlich gemacht wurde – diejenige von Pietro Pontio (*Ragionamento di Musica*, 1588)⁴⁵ –, bietet, obwohl sie sehr schlicht konzipiert wurde, mehr Möglichkeiten als Gabrieli in den Intonationen genutzt hat (Tabelle 4).

Die Neigung zu einer reduzierten schematischen Darstellung der Kadenzanordnung in den freien Formen entwickelte sich beim Übergang zum 12-tönigen Tonartenschema. Hierbei sind zweierlei Formen der Behandlung der Modi zu entdecken. Von Bedeutung war nach wie vor das alte 8-tönige System. Es bildete immer noch eine Grundlage für die Intonationen und Tokkaten, auch dann noch, wenn das 12-tönige System vom Verfasser in den Überschriften der Stücke angekündigt wurde. Eine andere Tendenz bestand darin, die freien Formen an das moderne 12-tönige theoretische Konzept anzupassen und dadurch neue Wege der modalen Gestaltung zu beschreiten.

40 Stephanus Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, 1533 (= Bibliotheca musica Bononiensis, II, 16), Faks., Bologna 1969; http://books.google.de/books?id=yIEyAQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Buch I, Kapitel 48, Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119 ff.

41 Franchino Gaffurio, *Musice utriusque cantus practica: ... libris quatuor modu latissima / excellentis Franchini Gafori Laudensis*, Angeli Britannici: Brixiae 1497, digitale Quelle aus *Der Musikdrucken der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488-1630*, <http://www.fischer-download.de/Search.aspx?ISBNID=e56e20f6-59c8-441d-a070-2df5722bf440&Aufruf=UeberUrl&SucheTyp=Katalog#Ergebnisse>, s. Buch I, Kapitel 8. Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 119 f.

42 Hierzu *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 117.

43 Ebd. S. 119 ff.

44 Giovanni Lanfranco, *Scintille di musica...*, 1533, Digitale Quelle: http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk/view-title/index.php?katalog=EROMM_WEBSEARCH&url=http%3A%2F%2Fgallica%2Ebnf%2Efr%2Fark%3A%2F12148%2Fbpt6k582203&showCoverImg=1, S. 107.

45 Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Faks.-Neudr. der Ausgabe 1588, hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel [u. a.] 1959, S. 96 ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S.119.

Zum Beispiel: Die Kadenzdisposition in den Tokkaten aus Dirutas *Il Transilvano* (1593) entspricht nicht der Rangordnung der „regulären Kadenz“, die Diruta, Zarlino folgend, im zweiten Buch seines Traktates (1609) selbst vorschlug. Als Grundlage für diese Tokkaten galten eher frühere Normen, die beispielsweise Pontio (1588) beschrieb. Einige Parallelen sind zu den Kadenz-Hierarchien von Tomás (1565) und Bermudo (1555) zu sehen (Tabelle 5 und Kadenzschemata von Bermudo und Tomás aus der Tabelle 3). Nominell stützen sich diese Tokkaten auf 12 Modi, ohne den 5., 7. und 9. Modus. Praktisch gesehen, zeigen sie hingegen die Kadenzordnungen von nur noch 8 Modi, unter denen der 1. bis 5. Modus und 8. Modus vorhanden sind. Der 6. Modus fehlt, während der 1. und 2. sowie der 7. und 8. zusammengestellte „toni mixti“⁴⁶ bilden. Die neumodischen Modi 10, 11 und 12 lassen sich schwierig definieren, weil sie einerseits von Dirutas Musterbild abweichen und andererseits ein verbreitetes Kadenzschema Finalis – Oberquart und Finalis – Oberquint enthalten, infolge dessen diese Stücke auch in den alten Modi verstanden werden können. *Toccata del XI et XII. Tuono di Girolamo Diruta* (Nr. 13) hat die gleiche Kadenzordnung wie *Toccata di salto cativo del Sesto Tuono di Girolamo Diruta* (Nr. 3), die im 5. Modus komponiert wurde. Der 5. Modus kommt dazu in der *Toccata di salto cativo del Sesto Tuono* durch die Alterationen verändert vor: Es handelt sich um einen ionischen Modus auf *f*, in Analogie zu dem Ionischen auf *c* in der *Toccata* Nr. 13. Die Kadenz sind also sparsamer platziert als dies auch die älteren theoretischen Hierarchien der regulären Kadenz von Bermudo, Tomás und Pontio zulassen.

Eine ähnliche Behandlung der Tonarten sieht man in den Intonationen von Giovanni Gabrieli (1593). Die Relikte des alten 8-tönigen Modusystems zeigen sich hier unter anderem in der Anwendung des Lydischen (Tabelle 6).⁴⁷ Der 1., der 5. und der 7. Modus finden eine klare Ausprägung durch ein entsprechendes Verhältnis der Kadenz auf Finalis und Oberquint. Dies ist aber auch eine Vereinfachung im Vergleich dazu, was Diruta in seinem Traktat verlangte. Die Kadenz-Hierarchie neigt erneut zu den früheren Kadenzordnungen, beispielsweise zu einer von Pontio (1588). Die Kadenzordnung bei Gabrieli sieht dazu auch wiederum lapidarer als in der Theorie aus. Als Basis nutzte Giovanni Gabrieli wie sein Onkel das substantielle Gerüst: Finaliston – Oberquintton. Gabrieli greift hier also auf die altüberlieferte italienische Gewohnheit, das Quintgerüst auszukomponieren, zurück. Nun geschah dies, nach Andrea Gabrieli, wiederholt in den instrumentalen freien Formen.

Parallel dazu hatte Giovanni Gabrieli Überlegungen hinsichtlich einer neuen Gestaltung eines modal angeordneten Zyklus. Das Quintgerüst übertrug er auf andere Intonationen. Das hat zur Folge, dass bei dem Versuch der Rekonstruktion die Modi durch ihre Kadenzordnung nicht mehr erkennbar sind. Der 2. Modus sieht dem 1. Modus ähnlich, erhält aber durch die Alterationen eine äolische Färbung. Die Kadenzdisposition im 6. Modus stimmt mit dem 5. Modus überein. Der 3. und 4. Modus werden in der Intonation *Terzo e Quarto Tono*, wie eingetragen, vereinigt, freilich mit nur einem Kadenzschema Finalis – Oberquarte. Dieses Muster mit der Quartkadenz übernahm Giovanni ebenfalls für den 9. Modus, obwohl dieser Modus, laut Dirutas Vorschriften, eine mittlere Kadenz auf der

⁴⁶ Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 96.

⁴⁷ Zu den 12 Tönen in den Intonationen von Giovanni Gabrieli schrieb Bernhard Meier: „Die von 1-12 reichende Zählung der Modi erweist sich als bloßer Schein. Was tatsächlich vorliegt, ist auch bei Giovanni Gabrieli ein System von zehn oder genauer von neun Modi, fundiert letztlich auf dem altüberlieferten System, dem gleichfalls die zwei „in *la*“ fußenden Modi hinzugefügt sind. Die verschiedenen Namen, wie etwa *Quinto* und *Undecimo Tono*, *Sesto* und *Duodecimo Tono*, bezeichnen wiederum nur verschiedene Tonhöhen-Lagen“, Meier, *Alte Tonarten*, S. 34–35.

Tabelle 5

Nr. Komponist	Modus im Titel	Girolamo Diruta <i>Il Transilvano</i> , Tokkaten: 1. der Kadenzplan, 2. Tonhöhe-Lage und vorhandene modale Verfärbung (ion. und äol. nur für 9.–12. Modi)	Transposition (Intervall)	vorgeschriebene Kadenz: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)
1. Diruta		a# – d#: d _{dor} = 1. Modus (→ Lanfranco?)	ohne tr.	
10. Bell'Haver		d# // d# – g# – d# – g# – d# – d# // d#: d _{dor} = 1. & 2. Modus (→ Bermudo)	ohne tr.	
2. Diruta		g# – g# – d# – g#: g _{dor} . (→ Gaffurio)	→ 4	II. Buch 1609 ⁹ d – f# – a – d#
6. G. Gabrieli		g# – d# – g# – c# – g#: g _{dor} = 1. & 2. Modus (→ Bermudo)	→ 4	d – a – f# – d#
11. Guami		d# – (f#) – g# – (f#) – g#: g _{dor} = 2. Modus (→ Bermudo?, Pontio?)	→ 4	e – g# – h – e#
4. Merulo		a# – a# – e – a# – a# – a# – e: e _{iryg.} = der 3. Modus (→ Milán, Bermudo? Pontio?) und = 4. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	
7. Luzzasci		c# – e – e – c# – g# – e: e _{iryg.} = 3. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	h – g# – e – h#
3. Diruta		f# – f# – c# – f#: f = 5. Modus ¹⁰ (→ Milán, Lanfranco, Tomás)	ohne tr.	f# – c# – a – f#
5. A. Gabrieli		f# – c# – f# – // f# – f# – f# // f# – f#: f = 5. Modus (→ Milán, Lanfranco Tomás)	ohne tr.	
8. Romanini		c# – c# – c# – g#: g _{mix.} = 8. Modus (→ Tomás)	ohne tr.	d – h – g#
9. Quagliati		c# – d# – c# – g# – c# – g#: g _{mix.} = 8. Modus (→ Milán, Bermudo, Pontio)	ohne tr.	
12. A. Gabrieli		d# – a# – a# – a#: a _{sol.} = ? 10. Modus	ohne tr.	e – c# – a#
13. Diruta		c# – c# – g# – c#: c _{on.} = ? 11 & 12. Modus ¹¹	ohne tr.	c# – e – g – c#: g – e – c#

⁹ Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 101.¹⁰ Hier und an ähnlichen Stellen erkennt man den anderen Modus nur durch die Kadenzdisposition. In dem Fall geht es also nicht darum, dass das Lydische benutzt wurde.¹¹ Vgl. auch Meter, *Alte Tonarten*, S. 161–162.

Oberquinte haben sollte. In den üblichen Modi zeichnet sich außerdem noch eine Tendenz ab, die zukünftig immer mehr in den freien Formen zunimmt: Die Mittelkadenzen werden im fließenden Stimmgefüge versteckt, so dass der Modus sich eigentlich nur auf eine Finalis-Kadenz stützt. Dies vertuscht zunehmend die Merkmale der Tonarten und stellt ihre Existenz in Frage. Das Verfahren ist in Gabriellis Intonationen im 8., 10., 11. und 12. Modus zu beobachten. Der 8. Modus tendiert durch seine mixolydische Gestaltung zum 7. Modus; der 10. Modus wird äolisch und ist dem 9. und dem 2. Modus sehr ähnlich; der 11. und der 12. Modus sind ionisch auf *f* und *c*, was auf Gabriellis 6. Modus zurückgeht. Insgesamt beinhalten die Intonationen von Gabrieli nur 4 nach der Kadenz-Hierarchie bestimmbare Tonarten: den 1., den 3. und 4., den 5. und den 7. Modus.

Eine kontroverse Mischung aus traditionelleren und neueren Elementen weisen die Tokkaten von Merulo (1593, 1604) auf. Bis hin zu Merulos Tokkaten ist anzumerken, dass die Anzahl der Kadenzen, auch der Kadenzen, die theoretische Anweisungen widerspiegeln, in den freien instrumentalen Formen um 1600 langsam steigt, obwohl die zurückhaltenden Tendenzen dominierten. Der Neigung zu den altüberlieferten Elementen folgend wäre wahrscheinlich anzunehmen, dass Merulos Tokkaten einen jüngeren Usus, also andere Traditionen als z. B. Andrea Gabriellis *Intonationi*, aufweisen. Seit Zarlinos *Istitutioni*³ 1573 kam in der Musiktheorie der Brauch auf, jeden Modus in Finalis, Oberterz und Oberquint zu unterteilen.⁴⁸ Diese Theorie wurzelt in Lanfrancos Ausführungen (*Scintille*, 1533)⁴⁹ und geht später ins theoretische Denken bei Diruta ein (*Il Transilvano*, 1609).⁵⁰ Doch folgten den Regeln weder Diruta selbst noch Merulo. Bei Merulo kann man einerseits noch deutliche Spuren der älteren Kadenz-Hierarchien sehen, z.B. der Hierarchie von Pontio (1588). Diese sieht man insbesondere gut in der *Toccata Sesta dell' Terzo Tuono* (II/6).⁵¹ Die Finalis-Kadenz auf *e* korrespondiert mit der Kadenz des mittleren Abschnittes auf Oberquarte *a#*. Der ganze Kadenzplan des Stückes erklingt nach dem folgenden Schema (fett gedruckt sind die Schlusskadenzen der größeren Abschnitte): *a# – d# – a# – d# – a# – d# – g# – d# – a# – a# // a# – d# – a# – e*.⁵² Dominant bleibt hierbei eine äolische Ausprägung. Eindeutig verkörpert sich der um eine Sekunde transponierte 7. Modus in der *Toccata Sesta Settimo Tono* (II/6). Es fällt andererseits auf, dass diese und andere Kadenz-Schemata von Merulo auch die Regeln der Modusbehandlung widerspiegeln, die im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr reflektiert wurden (Adriano Banchieri, *L'Organo suonario*, 1605; Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, 1678).⁵³ Eine der entscheidenden Voraussetzungen dafür war die zunehmende Reduzierung der Skalen bis zum Ionischen und Äolischen. Der 3. Modus als eine äolische Tonart in *a* oder in *e* war z. B. für Bononcini eine geläufige Sache.⁵⁴ Der andere Modus – der 8. – zeigt sich in Merulos *Toccata Settima dell' Ottavo Tono* und *Toccata Ottava dell' Ottavo Tuono* (III/7, III/8) durch einen sich auf das Kadenzschema Finalis *g#* – Oberquart *c#* stützenden Kadenzplan, der auf den ersten Blick mit Pontios Anweisungen partiell übereinzustimmen scheint. Der ganze Kadenzplan in der *Toccata Ottava dell' Ottavo*

48 Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Bd. 4, S. 54 ff.; vgl. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 118 ff.

49 Lanfranco, *Scintille di musica*, S. 107.

50 Diruta, *Il Transilvano*, Bd. II, S. 101.

51 Diese Bezeichnung bei Merulos Tokkaten verweist auf das Buch und die Nummer der Tokkata.

52 Durch das Zeichen „//“ wurden die Abschnittsgrenzen gekennzeichnet.

53 Adriano Banchieri, *L'Organo suonario*, Repr. der Ausgabe 1605, 1611, 1638 (= Biblioteca organologica, XXVII), Amsterdam 1969, S. 41; *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 358 ff.

54 Vgl. auch *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 362.

Tabelle 6

Nr.	Modus	Giovanni Gabrieli <i>Intonazioni</i> : im Titel	vorgeschriebene Kadenzen: Mittel- – Schlusskadenz (Finalis)
1.	(a) ¹³ – d#:	d _{dor} = 1. Modus, (→ Pontio)	Diruta II <i>Transilvano</i> , II. Buch 1609 ¹²
2.	d# – g#:	g = 1.&2. Modus (→ Milán, Gaffurio)	d – f# – a – d#
3.	a# – e – a# – e:	e _{fivg} = der 3.&4. Modus (→ Milán) und = 4. Modus (→ Lanfranco, Tomás)	d – a – f# – d#
3.	f# – c#:	f _{id} = 5. Modus	e – g# – h – c#; h – g# – e – h#
4.	c# – f# – f#:	f = 5. Modus (→ Milán, Lanfranco, Tomás)	f# – a – c# – f#
5.	d# – g#:	g _{mix} = 7. Modus (→ Lanfranco, Tomás, Pontio)	f# – c# – a – f#
6.	g# – (d, c) – g#:	g _{mix} = 7. oder 8. Modus (→ Milán, Bermudo) und = 8. Modus (→ Pontio)	g# – h# – d# – g#
7.	d# – a – a#:	a _{3ol} = 9. Modus?	d – h – g#
8.	a# – (d) – a#:	a _{3ol} = 10. = 9. Modus?	a – c# – e – a#
9.	f# – f#:	f _{ion} = 11. Modus?	e – c# – a#
10.	c#:	c _{ion} = 12. Modus?	c# – e – g – c#
11.			g – e – c#
12.			

¹² Diruta, II *Transilvano*, Bd. II, S. 101.

¹³ In runden Klammern sind hier die Kadenzen, die nicht deutlich sind.

Tuono ist: $g\# - g\# - g\# - c\# // g\# - g\# - a\# - c\# - g\# // g\# - c\# - g\# - g\# - c\# - g\# - g\# - g\#$. Wie in der *Toccata Sesta dell'Terzo Tuono* gelten die den Modus bestimmenden Kadenzen als Schlusskadenzen in den größeren Abschnitten (fett gedruckt). Angesichts des herrschenden Ionischen auf *g* neigt der Plan aber eher auch in Richtung von Bononcinis Regeln. In der Gruppe von Tokkaten im 5. und im 6. Modus präferierte Merulo den Modus in *f* oder in *c per b. molle* mit entsprechenden Kadenzverhältnissen $c\# - f\#$ (II/2, II/3, II/4) oder er machte den modalen Kadenzplan schwierig erkennbar (II/1). *Toccata Prima Undecimo detto Quinto Tuono* (II/1) ist in *f per b. molle* komponiert und beruht fast komplett auf der Kadenz $f\#$. Die Kadenzen *c* und *b* werden in dem Stück nur in den durchgehenden Konsonanzen umspielt: $f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - f\# - (c\#) - f\#$ (*b*) $- f\#$. Eben solche Tonarten in *f* oder in *c per b. molle* fungierten anstelle des 5. und 6. Modus nach Bononcini in der Praxis des 17. Jahrhunderts.⁵⁵ Man findet bei Merulo schließlich immer mehr individuell gestaltete Kadenzpläne mit anderen Stufen als Basis, wie z. B. im 10. Modus in *Toccata Decima del Decimo Tono* (II/10) bei der Finalis-Kadenz $a\#$ und Mittelkadenzen auf $c\#, g\#, d\#$ und $f\#$. Unter den Kadenzen an den Abschnittsgrenzen kommt allerdings immer wieder nur die Kadenz auf $a\#$ vor: $a\# - c\# - g\# - c\# - a\# // d\# - a\# - a\# // g\# - d\# - a\# - f\# - a - a\# // a\# - a\# - d\# - g\# - d\# - a - a\# // a\# - a\#$. Dies erinnert wiederum an einen Hinweis Bononcinis auf den 10. Tono als eine äolische Tonart in *a*.⁵⁶

Ein Zusammenhang aus den längst etablierten didaktisch-praktischen Richtlinien und weitgehenden zukünftigen Tendenzen bestätigt sich in den freien Formen durch die Transposition. Tomás und Diruta vertraten zwei verschiedene Ansichten hinsichtlich des Problems. Tomás' Meinung nach war es ungünstig oder sogar verboten, den Modus im Stück zu verlassen;⁵⁷ dennoch sollte man zugleich in allen Modi spielen können.⁵⁸ Er schlug eine Reihe von Tönen vor – vorwiegend die untere und obere Sekunde, obere Quarte und Quinte –, welche gelegentlich für die Transposition nutzbar sein könnten.⁵⁹ Dirutas Schüler sollten aus dem Kopf zwei- bis vierstimmige Stücke nicht transponiert und dann in allen Modi transponiert spielen können:

Et per facilitarvi, farò sopra à tutti li Tuoni un Duo, & lo trasportarò in quanti luoghi si può trasportare, per poter rispondere al Choro. Prima lo dovete praticare nelli suoi tasti naturali, & poi nelli luoghi trasportati; perche facilmente sonarete four di strada à tre, & à quartro, tenendo l'istesso ordine, cioè sonare un Ricercare alla mente nelli tasti ordenarij, & poi sonarlo nelli luoghi trasportati.⁶⁰

Damit es einfacher für euch wird, mache ich Duos in allen Tönen und transponiere sie in alle möglichen Schlüssel, so dass man dem Chor respondieren kann. Zuerst solltet ihr nicht transponiert üben („tasti naturali“) und dann könnt ihr mit Transpositionen üben; auf diese Weise könnt ihr ganz einfach drei- und vierstimmige transponierte Stücke spielen, so wie man ein Ricercar auswendig zuerst ohne Transposition und dann transponiert spielt.

Obwohl Diruta bei der Erklärung der 12 Modi, ebenso wie Tomás, einen relativ engen Rahmen für die Transposition – auf die Oberquarte – vorgab,⁶¹ zeigte er in seinen Beispielen

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Tomás, *El Arte de Taner*, Bd II, S. 96.

58 Ebd., Bd. I, S. 156; vgl. auch Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.] ²1984, S. 54.

59 Tomás, *El Arte de Taner*, Bd I, S. 200.

60 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 4.

61 Ebd. S. 97–99. Die Transposition um die Quarte oder die Quinte bevorzugte auch Zarlino, *Das musikalische Gesamtwerk (Istitutioni harmoniche 1558–1562)*, Bd. 4, S. 89 ff. Zarlinos Anweisungen richten

umfangreiche Transpositionen um Sekunde, Terz, Quarte und Quinte.⁶² Betrachten wir nun, wie und ob die Tientos von Mudarra, Fuenllana und Milán transponiert wurden, so sehen wir regelmäßige Transpositionen auf die Oberquarte, wie es eben Tomás bevorzugte (Tabellen 1, 2, 3). In einzelnen Fällen kommt die Oberquinte oder die bei Tomás nicht erwähnte Oberterz vor. Abgesehen davon, dass diese Transpositionen größtenteils von der Vihuela-Stimmung gefördert wurden, scheinen sie doch unabhängig davon auf das Nötigste eingeschränkt zu sein.⁶³ Eine solche Limitierung der elementaren Aufgaben weisen auch Orgeltokkaten und -intonationen auf. Selbst Diruta vermochte die Tokkaten bis auf wenige Ausnahmen in den originalen Lagen abzdrukken (Tabelle 4). Auch Giovanni Gabrieli schrieb fast ausschließlich nicht transponierte Intonationen auf (Tabelle 5), und doch hinterließ er jeweils eine notierte Transposition um eine Quarte oder um eine Quinte auf- oder abwärts zu jeder Intonation.⁶⁴ Hiermit kündigte sich eine Transpositionsordnung an, die erst um 1600 im Orgelrepertoire fest geregelt wurde.⁶⁵

* * *

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die freien instrumentalen Formen bis um 1600 tendenziell auf dem alten 8-tönigen Modussystem gefußt haben. Die Veränderungen des Systems bestanden in der Verringerung der Anzahl der Modi und der sehr sparsamen Anwendung der Kadenzstufen. Die modale Grundlage war in den damals neuen instrumentalen Formen meist traditioneller, als diese in den schon länger tradierten polyphonen Kompositionen. Die Berufung auf jeweils ältere modale Traditionen sorgte für die Uneinheitlichkeiten mit nominellen Modusbezeichnungen und naturgemäß mit zeitgenössischen theoretischen und praktischen Vorschriften. Angesichts der Kadenzdisposition zeigen die freien Formen ein interessantes Phänomen: Sie klammern das 12-tönige Modussystem aus ihrer Entwicklung aus, obwohl Tokkata, Intonation und Tiento ihre modale Gestaltung eigentlich der Praxis des Einsingens oder -spielens verdanken und von daher eine pedantisch klare Anwendung der Modi zeigen sollten. Erinnert man sich daran, dass die moduseigene Kadenz-Hierarchie in den Quellschriften des 16. Jahrhunderts generell uneinheitlich und variabel war – also, wenn wir nicht nur die Traktate, die instrumentale Musik einbeziehen, berücksichtigen –, scheinen gewisse Einschränkungen auf die alten Normen in den freien instrumentalen Formen noch bemerkenswerter.

Um 1600 wechselt das altüberlieferte, im Grunde 8-tönige Tonartensystem in den freien Formen unmittelbar zu einem ebenso limitierten und praktisch nur auf wenige Tonarten fokussierten Tonartensystem des 17. Jahrhunderts. Dies findet früher statt als das neue Tonartensystem theoretisch erschlossen wird. Die modale Kadenz-Hierarchie ist mit Ausnahme

sich aber ausschließlich auf die vokalen Formen – Motette, Madrigale, Messen, Psalmen und, laut Zarlino, auf die ‚anderen Gesänge‘, ebd.

62 Diruta, *Il Transilvano*, Libro II/3, Fol. 1–6 und Libro II/4, Fol. 7–14; Kinkeldey, *Orgel und Klavier*, S. 130–131.

63 Die Verbreitung der Transposition im Schrifttum des 16. Jahrhunderts hat Kinkeldey kurz zusammengefasst. Unter anderem handelt es sich um die Probleme der Orgel- und Lautenstimmung, Kinkeldey, *Orgel und Klavier*, S. 127–132.

64 Es handelt sich hierbei natürlich nur um das schriftlich überlieferte Repertoire. Diese Stücke könnten auch als Beispiele für die nicht notierten Übungen gelten. Auf dieser Grundlage können sich aber wissenschaftliche Spekulationen entwickeln, weil es nicht zu belegen ist. Aber wenn die Intonationen tatsächlich ein Anstoß für die Improvisationen gäben sollten, hätten die notierten Stücke doch eine privilegierte Lage, weil sie ein vorbildliches Muster bildeten.

65 Hierzu *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 359 ff.

der Finalis oft nicht mehr erkennbar und die Finalis verweist auf eine Tonhöhe-Lage und nicht auf einen Modus.

Dass die freien Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts solche Unterschiede in dem theoretisch-praktischen Diskurs aufdecken, erklärt sich dadurch, dass der Zusammenhang von modalen Kadenzten, der den Verlauf des ganzen Stückes regelte, für die freien instrumentalen Formen bis um 1600 die einzige stützende modale Grundlage bildete. Die Finalis und die Kadenzdisposition sowie die Einschränkung auf ihre wenigen Schemata (insbesondere Finalis – Oberquint) galten als grundlegende kompositorische Basis, die immer wieder wiederholt werden musste, damit die freie instrumentale Komposition als Ganzes aufgefasst werden konnte. Ein einfaches und traditionelles Kadenzschema war eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Überlieferung dieser Formen. Diese besonderen Funktionen der Kadenzordnung zeigen sich als ein für die Instrumentalmusik spezifisches Indiz, obwohl die Kadenzordnung sich im Allgemeinen von der vokalen Musik ableiten lässt.