

Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muzikwetenschap 72 (2018). Mit dem Tagungsbericht *Le plus que divin Orlande, Mons 10. VII. 2015*, hrsg. von Henri Vanhulst

Wenn Komponisten ein Sammelband – hier in Form eines von Henri Vanhulst herausgegebenen Themenhefts der *Revue belge de musicologie/Belgische tijdschrift voor muzikwetenschap* – gewidmet wird, geschieht das meistens anlässlich eines runden Jahrestags.³ Beim vorliegenden Projekt war aber nicht sosehr der Komponist Orlando di Lasso, sondern sein Geburtsort der Grund zur Feier: Die Ernennung von Mons zur Kulturhauptstadt Europas im Jahr 2015 gab Anlass zur Organisation der Tagung mit dem Pierre de Ronsards Vorwort zur *Mellange de chansons* (1572) entlehnten Titel „Le plus que divin Orlande“.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die Bandbreite der behandelten Themen ist denkbar groß, und auch wenn nicht alle Gattungen zur Sprache kommen – was bei Lassos Vielseitigkeit wahrscheinlich kaum realistisch gewesen wäre –, so lassen sich doch klare Schwerpunkte erkennen und es sind mit Beiträgen zu Messen, Motetten, Magnificat-Vertonungen und Chansons große Bereiche im Schaffen des Komponisten abgedeckt.

Das Heft wird eröffnet von einem Beitrag von David Burn zu einem Themenfeld, über das er in Bezug auf andere Komponisten schon häufiger publiziert hat, das für die Lasso-Forschung jedoch auf den ersten Blick überraschen mag. Während in der Sekundärliteratur (sogar aus jüngster Zeit) immer wieder hervorgehoben wird, dass Lasso nur selten mit Cantus firmi arbeitet – dies würde, so etwa Edward Lowinsky in seiner berühmten Studie zum Antwerpener Motettenbuch, dem Drang nach individuellem Ausdruck entgegenwirken –, plädiert Burn dafür, dass eine genauere Beschäftigung mit Lassos Verwendung des gregorianischen Chorals nicht nur in historiografischer Hinsicht ein wichtiges Korrektiv darstellen könnte, sondern auch neues Licht auf die sich ändernde Beziehung zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werfen kann. So zeigt Burn einerseits, dass die Einbettung von präexistentem Material in Hunderten von Kompositionen (und eben nicht, entgegen der gängigen Meinung, in einer beschränkten Zahl) in so unterschiedlichen Gattungen wie Messen, Motetten, Hymnen, Lektionen usw. vorkommt und andererseits, dass der Umgang damit viele Formen annehmen kann. Burn präsentiert eine Typologie, deren vier Kategorien sich von einer strikten zu einer freien Behandlung

³ Vgl. etwa die zwei Bände *Orlandus Lassus and his Time* (= Yearbook of the Alamire Foundation 1) und *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, die das Ergebnis von Symposien im Jahr 1994, dem 400. Todesjahr des Komponisten, sind. Weiterhin zu erwähnen sind die 1999 von Peter Bergquist herausgegebenen *Orlando di Lasso Studies*.

des Chorals erstrecken. Bei seinen Überlegungen spielen nicht zuletzt auch institutionsgeschichtliche Faktoren eine Rolle, insbesondere bei der Frage, ob und inwieweit Lasso lokale Varianten von Melodien berücksichtigt hat.

Barbara Eichners eindrucksvoller Beitrag *The Woman at the Well: Divine and Earthly Love in Orlando di Lasso's Parody Masses* knüpft sich – vor dem Hintergrund der vieldiskutierten Frage nach den Auswirkungen des Trienter Konzils – zwei Messen Lassos vor, denen eine scheinbar ganz unterschiedliche Vorlage zugrunde liegt. In der *Missa Entre vous filles* verarbeitet Lasso eine Chanson von Clemens non Papa mit ausgesprochen frivolem Inhalt, während der Ausgangspunkt der *Missa Veni hortum meum* eine Hoheliedmotette Lassos ist. Eichner zeigt überzeugend, dass es bei genauerer Betrachtung nicht nur inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen den Texten der beiden Vorlagen gibt, sondern dass sie wahrscheinlich sogar als Paar konzipiert wurden, wofür sowohl kompositions- als auch überlieferungstechnische Argumente angeführt werden. Eine gemeinsame Lektüre der beiden Messen dient – so Eichner – nicht dazu, „[to] simply neutralise the ‚lasciviousness‘ of the former model [*Entre vous filles*]“ (S. 39), sondern sie versucht, „their interaction through the lens of contemporary spirituality“ (ibid.) zu deuten. Dazu stellt Eichner liturgische Überlegungen an, zitiert mehrere Bibelkommentare und warnt sogleich davor, die heutige Sicht auf Spiritualität und Sensualität unkritisch auf die damalige Zeit anzuwenden.

Christian Thomas Leitmeirs Fokus liegt ebenfalls auf der Gattung Messe. Er untersucht die vierstimmige *Missa Iager*, die nicht nur eine ausgesprochen lange Überlieferungsgeschichte aufweist (sie wurde noch 1687 in Paris neu aufgelegt), sondern auch unter zahlreichen Namen kursierte. In seinem – passenderweise mit Jagdmetaphorik gespickten – Aufsatz kann Leitmeir zeigen, dass die traditionelle Auffassung, diese Messe wäre im Rahmen eines Jagdausflugs Albrechts V. komponiert worden (was angeblich ihre Kürze erklären solle), nicht stichhaltig ist. Vielmehr scheint der Begriff „Jägermesse“ immer wieder in einem moralisierenden Kontext verwendet worden zu sein, und die damit angedeutete Kürze wurde sogar sprichwörtlich. Auch die Vorlage von Lassos Messe wird kritisch beleuchtet. Die Parallelen mit dem von Siegfried Hermelink 1965 vorgeschlagenen *Kyrie XII Pater cuncta* stellen sich bei näherem Hinsehen als minimal heraus. Leitmeir deutet die Messe vielmehr als eine „fantasia on ascending and descending fifths“ (S. 64) – eine motivische Besonderheit, die sie trotz aller Unterschiede mit Lassos *Missa cantorum* zu teilen scheint. Abschließend stellt Leitmeir die „Nachkommen“ der *Missa Iager* vor, die sich bis ins 18. Jahrhundert verfolgen lassen und sich insbesondere in Klöstern und am Wittelsbacher Hof großer Beliebtheit erfreuten.

Anne Emmanuelle Ceulemans nimmt Lassos *Psalmi Davidi Poenitentiales* und *Lagrima di San Pietro* zum Anlass, die Rolle der Modalität in der Musik des

16. Jahrhunderts erneut unter die Lupe zu nehmen. Die Frage, ob die Modi ein a priori-Kompositionsprinzip sind oder vielmehr das Ergebnis einer post factum-Klassifizierung, wurde in den Theorien von Bernhard Meier und Harold S. Powers kontrovers diskutiert. Ceulemans verbindet sie mit einer Relektüre der damaligen theoretischen Schriften, insbesondere im Hinblick auf Tessitur und Kadenzbehandlung. Vor diesem Hintergrund ist die Auswahl der beiden Zyklen methodisch umso interessanter, da hier die modale Anordnung vom Komponisten selbst (und nicht etwa von einem Herausgeber) vorgenommen wurde. Besonders herausstechend ist freilich „Vide homo“, der Schluss der *Lagrima*: Diese Motette kann keinem Modus zugeordnet werden und zeigt, so Ceulemans, wie Modus und Kontrapunkt unabhängig voneinander agieren können.

Die Bußpsalmen sind auch Gegenstand von Diane Temmes Beitrag. Sie untersucht harmonische Strukturen insbesondere in der (oft homophon oder quasi-homophon komponierten) kleinen Doxologie des jeweiligen Psalms und zeigt die Verwendung von bestimmten harmonischen Schemata, die nicht selten symmetrisch strukturiert sind.

In seinem faszinierenden Beitrag geht David Crook von der Feststellung aus, dass im Gegensatz etwa zu Motettensammlungen von Ruffo, Victoria oder Palestrina, kein einziger Druck Lassos eine Anordnung nach dem Kirchenkalender aufweist. Doch wie und in welchem Kontext wurden Lassos Motetten aufgeführt? Crook geht dieser Frage anhand einer Fallstudie nach: Im Jahr 1592 verfasste Enoch Widmann, zur damaligen Zeit Konrektor des Gymnasiums in Hof, eine Schulordnung, die nicht nur genaue Angaben zu den Musikbeständen der Schule enthält, sondern auch die ausgeführte Musik (Messen, Magnificat-Vertonungen und Motetten von ca. 60 Komponisten) auflistet und bei Motetten angibt, an welchem Punkt in der Liturgie diese gesungen wurden. Mit dieser Studie baut Crook seine in früheren Veröffentlichungen geäußerte These, die Motette fungiere als Kommentar zum Hauptthema des Tages, an dem sie gesungen wird, weiter aus (vgl. insbesondere Crooks Aufsatz zu „The Exegetical Motet“ im *Journal of the American Musicological Society* von 2015). Wie die Tabelle mit allen Erwähnungen von Lasso-Motetten in Widmanns Ordo (S. 134–138) zeigt, ist die semantische Verbindung zwischen dem Motettentext und dem spezifischen liturgischen Kontext oft offenkundig (wie etwa für *Gustate et videte*, dessen Aufführung am siebten Sonntag nach dem Dreifaltigkeitsfest vom Evangeliumstext dieses Tages – der Speisung der Viertausend [Markus 8:1–9] – inspiriert zu sein scheint). Doch muss es nicht notwendigerweise einen Zusammenhang mit der Liturgie des jeweiligen Tages gegeben haben, und solche Beispiele verdeutlichen umso mehr, wie subtil und vielfältig Motetten das Thema eines bestimmten Festes glossieren konnten.

Dass die *Prophetiae Sibyllarum* und die *Lectiones ex propheta Job* gemeinsam in ein Set von Stimmbüchern (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. ms. 18.744) eingetragen wurden, ist der Forschung längst bekannt. Franz Körndle zeigt in seinem Beitrag jedoch, dass es an der Zeit ist, nicht nur die dazu geäußerten Hypothesen neu aufzurollen, sondern auch nach dem Grund für den „gemeinsamen Auftritt“ der beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Zyklen zu fragen. Insbesondere zu Lassos *Prophetiae* gibt es zahlreiche Studien, die nicht zuletzt den Entstehungsort und -zeitpunkt des Zyklus sowie deren Textvorlage behandeln. Körndle konnte nun anhand einer weiteren Lassoquelle unzweifelhaft die Vorlage feststellen: Im Kommentarband zu den oben bereits genannten Bußpsalmen (Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. A) nennt Samuel Quickelberg im Zusammenhang mit der Abbildung der zwölf Sibyllen im dritten Psalm Johannes Herolds *Orthodoxographa* (Basel 1555) als Quelle für Mielichs Miniaturen. Und es stellt sich heraus, dass die Texte in Lassos *Prophetiae* genau dieser Quelle entsprechen, was zusammen mit weiteren Argumenten für einen Münchener Entstehungskontext des Zyklus spricht. Letzteres macht wiederum die Frage nach der Verbindung mit den Hiobslektionen erforderlich. Zwar wurde von der Forschung (insbesondere von John Winemiller in dessen Aufsatz zu „Lasso, Albrecht V, and the Figure of Job“ im *Journal of Musicological Research* von 1993) bereits darauf hingewiesen, dass Hiob – ähnlich wie die Sibyllen – eine prophetische Figur und eine Präfiguration von Christi Leiden und Auferstehung darstellt, aber Körndle führt die Bedeutung Hiobs in der damaligen Literatur noch weiter. Insbesondere seine Rolle als Fürsprecher bei Gott macht ihn – wiederum ähnlich wie die Sibyllen, wie dies auch aus ihren Attributen in der Ikonografie hervorgeht – zum Teil des göttlichen Heilsplans. Körndle vermutet daher, dass Herzog Albrecht die Wiener Stimmbücher „in der Tradition der Stundenbücher im Sinne der Jenseitsfürsorge für sein Seelenheil [hat] anlegen lassen“ (S. 170).

Richard Freedman lenkt die Aufmerksamkeit auf Lassos Chansons und bringt einige von ihnen mit Melancholie in Verbindung. Zwar betrachtet er die Aussage von Lassos Witwe, ihr Mann habe in seinen letzten Jahren unter „varig melangolley“ gelitten, mit Vorsicht (zumal sie in der Forschung zu diversen ‚Scheindiagnosen‘ über Lassos psychischen Zustand generell geführt hat), aber Melancholie sei laut Freedman eine wichtige Kategorie für die Interpretation von einigen französischen Liedern Lassos und seinen Zeitgenossen. Er stellt dazu ziemlich allgemeine Überlegungen zum Phänomen der Melancholie in der damaligen Zeit an, und wenn es darauf kommt, diese in Musik festzustellen, reduziert er die „signs of melancholia“ (S. 177) fast ausschließlich auf die Verwendung der absteigenden Quarte, die er als „tear motif“ bezeichnet, und des Halbtonschritts. Dazu kommt, dass bei den von ihm untersuchten Chansontexten zwar Begriffe wie „douleur“ und „tristesse“ häufig vorkommen, diese aber mitnichten

mit Melancholie gleichzusetzen sind, sodass die methodische Grundlage für sein Unterfangen leider ziemlich wacklig erscheint.

Totenklagen auf verstorbene Komponisten haben in der Musikgeschichte eine lange Tradition. Es wirkt daher geradezu krude und blasphemisch, wenn ein solches Werk nicht wie üblich zum postumen Lob, sondern zur Verhöhnung des Verstorbenen dient. Doch das ist genau, was Lasso mit dem (vermutlich von ihm selbst verfassten) Epitaph *Tristis ut Euridicen* auf den Tod Clemens non Papas bezweckt hat. Dadurch, dass er das fünfstrophige Gedicht in *Les meslanges* (Paris: Le Roy & Ballard, 1576) auf die Musik der berühmten „Trinkmotette“ *Fertur in conviviiis* singen lässt (vgl. die Edition auf S. 206–211), hebt er unzweideutig Clemens' genügend bekannte Reputation als Trunkenbold hervor. Diese Verspottung könnte, so Henri Vanhulst, eine Reaktion auf Clemens' Chanson *Musiciens regardez devant vous* sein, in der er die Komponisten „qui venés d'Italie“ und deren Madrigalstil parodiert.

Die 2018 verstorbene Annie Coeurdevey bleibt mit ihrem Beitrag im weltlichen Bereich. Anhand von ausgewählten Chansons untersucht sie die Unterschiede zwischen der 1570 bei Le Roy & Ballard gedruckten *Mellange* und den sechs Jahre später ebenfalls dort erschienenen *Meslanges d'Orlande* de Lassus, insbesondere im Bereich der Akzidentien (aber auch der Ligaturen und der modalen Anordnung der Stücke). Daraus ergibt sich die Frage, wer für diese Änderungen zuständig war, und die Vermutung liegt nahe, dass diese auf Lasso zurückzuführen sind, denn es heißt ja schließlich auf der Titelseite der *Meslanges* „reveuz par luy“. Die Autorin verbindet diese Frage mit allgemeinen Überlegungen zu den „modalités techniques du travail éditorial“ (S. 216), kommt aber letztendlich zum Schluss, dass sich bei einem Vergleich aller Chansons keine konsistente Praxis herauskristallisiert.

Laurent Guillo wirft neues Licht auf eine handschriftliche Sammlung mit Magnificat-Vertonungen in der Pariser Bibliothèque nationale (F-Pc, Rés F 853). Das Chorbuch enthält unter anderem einen vierstimmigen Zyklus Magnificat octo tonorum, der in der Handschrift als „Magnificat venatoria“ bezeichnet wird. (Obwohl in einer Fußnote auf den oben besprochenen Aufsatz von Christian Thomas Leitmeir hingewiesen wird, findet leider keine nähere Auseinandersetzung mit dessen Forschungsergebnissen statt.) Guillo identifiziert aufgrund von Vergleichen mit Handschriften aus der Bayerischen Staatsbibliothek den in den 1560er-Jahren als Kopist am Münchener Hof tätigen Hanns Mayer als Schreiber. Er vermutet darüber hinaus, dass die Quelle für Karl IX. angefertigt und 1571 von Lasso dem König geschenkt wurde, was die Präsenz des Chorbuchs in der Pariser Bibliothek erklären könnte.

Der Beitrag von Bernhold Schmid eröffnet gewissermaßen eine Reihe von Aufsätzen, die am Ende des Themenhefts unterschiedliche Formen der Lasso-Rezep-

tion vorstellen. Thema seiner Studie sind Werke Lassos – deutsche Lieder, aber auch Motetten und Madrigale –, die in Sammlungen ab dem frühen 17. Jahrhundert von Komponisten wie Nicolaus Zangius und Melchior Franck in Quodlibets verarbeitet werden. Anhand der von Michael Praetorius im dritten Band des *Syntagma musicum* aufgestellten Kategorien des Quodlibet stellt Schmid unterschiedliche Typen der Verarbeitung vor: Mal erscheinen Lasso-Zitate simultan mit Anspielungen auf andere Werke (was in einigen Fällen zur Mehrsprachigkeit führt), mal werden sie blockhaft übernommen und aneinandergereiht, was manchmal – wie das für das Beispiel aus Georg Engelmanns *Quodlibeticum novum* gilt – zu absolut humorvollen Effekten führt, werden doch Texte, die ursprünglich nicht zusammenpassen, miteinander verbunden und erhalten dadurch einen gänzlich neuen (hier erotisch-obszönen) Sinn.

Die sogenannte Barbarino-Handschrift, die sich heutzutage in der Krakauer Bibliothek Jagiellonska (Ms. 40032) befindet, aber ursprünglich aus Neapel stammt, ist der Gegenstand von Christine Ballmans Beitrag. Unter den etwa 350 Werken – das Manuskript ist unvollständig und es fehlen mehr als 80 Seiten – befinden sich Tabulaturen von (hauptsächlich) Chansons Lassos, darunter auch mehrere Bearbeitungen des berühmten *Susanne un jour*. Einige sehen auch eine Singstimme vor, und wie Ballman zeigt, wurde diese von einem Kastraten gesungen.

Im abschließenden Beitrag stellen Laurent Guillo und Florence Gréteau das Weiterleben von Lassos Œuvre in Frankreich bis in das 17. Jahrhundert vor und tun dies anhand von späten Ausgaben und ikonographischen Quellen (beliebt scheinen insbesondere einige Chansons und Motetten für Gemälde mit Vanitas-thematik zu sein). Etwas ausführlicher hätte man sich den Teil über die Präsenz von Werken Lassos in der Form von Kontrafakten gewünscht – die Übersicht auf S. 295 böte hier sicher Stoff für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Thema.

Nach mehreren Sammelbänden, die bereits zu Lasso erschienen sind, liefert das vorliegende Themenheft mit zahlreichen hervorragenden Beiträgen einen weiteren willkommenen Impuls für die Lassoforschung. Bedauerlich ist nur, dass die Qualität der Notenbeispiele nicht in allen Aufsätzen gleichmäßig ist (in manchen Fällen sind die Beispiele sehr kleinformatig, was der Lesbarkeit nicht zugutekommt) und dass bei einigen Tabellen und Notenbeispielen eine Überschrift fehlt. Hier hätte das Heft von einer genaueren Redaktionsarbeit profitieren können.

Katelijne Schiltz