

Susanne ung jour: Didier Lupis Chanson und ihr Umfeld in handschriftlichen Quellen und Tabulaturen der Bayerischen Staatsbibliothek, München¹

Didier Lupis (fl. 1547–1559) Chanson spirituelle *Susanne ung jour*, der ein zehnzeiliges Gedicht des Hugenotten Guillaume Guérout (ca. 1500–1564) zugrunde liegt, hat eine Erfolgsgeschichte ausgelöst, einen regelrechten Hype, der in der Musikgeschichte der Renaissance und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein seinesgleichen sucht. Dies zeigt sich auch in den historischen Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek, wo Sätze über *Susanne ung jour* und weitere Stücke um den Susannen-Stoff in zahlreichen gedruckten und handschriftlichen Quellen zu finden sind. Im Folgenden seien die in handschriftlichen Stimmbüchern und Tabulaturen der Münchner Bibliothek überlieferten Kompositionen vorgestellt. Doch vorher ist ein Überblick über den gesamten Komplex zu geben.

I

Guérout's Text beruht auf der Geschichte um die keusche Susanna aus dem apokryphen Kapitel 13 des Buches Daniel; Lupi vertonte das Gedicht im Jahr 1548.²

¹ Bei dem Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete Fassung eines Referats, das der Verfasser bei der Tagung „*Etlich Liedlein zu singen oder uff der Orgeln und Lauten zu schlagen*“. *Stimmbücher und Tabulaturen aus dem 16. und 17. Jahrhundert in der Bayerischen Staatsbibliothek* (22.–23. März 2018, Bayerische Staatsbibliothek, München) gehalten hat.

² RISM [L 3087, 1548: *Premier livre de chansons spirituelles, par Guillaume Guérout, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi second & aultres*, Lyon: Beringen, 1548, fols. 23^v–24^r. Zu Guérout und Lupi siehe Olga Bluteau, „Le cantus firmus *Suzanne ung jour* (1548–ca. 1650)“, in: Édith Weber (Hrsg.), *Itinéraires du cantus firmus*, 6: *Le cantus firmus – exploitation à travers les siècles*, Paris 2004, S. 107–129, hier S. 108–109.

Lupi:
Tenor

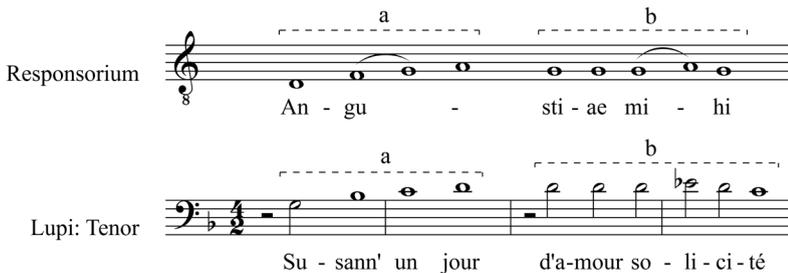


Sv-sanne vn iour d'a-mour sol-li-ci-té-e, / Par deux vieill-ars con-uoi-tants sa beau-té, /
Fut en son coeur triste et des-con-for-té-e / Voy-ant l'ef-fort faict à sa cha-ste-té. /
9
El-le leur dict, si par des-loy-au-té / De ce corps mien vous a-ues io-y-flan-ce /
17
C'est faict de moy, si ie fay re-si-stan-ce / Vous me fe-res mou-rir en des-hon-neur. /
26
Mais i'ai-me mieulx per-ir en in-no-cen-ce, / Que d'of-fen-ser par pe-ché le Sei-gneur.

Notenbeispiel 1: Didier Lupi, Susanne ung jour, Tenor und vollständig unterlegter Originaltext.

Der Beginn des Tenors (Notenbeispiel 1) wurde mit dem Officiums-Responsorium *Angustiae mihi sunt undique* in Verbindung gebracht, das in die dritte Nocturn der Matutin des ersten Sonntags im November (*De Prophetis*) gehört (Notenbeispiel 2).³

Responsorium



An-gu-sti-ae mi-hi

Lupi: Tenor

Su-sann' un jour d'a-mour so-li-ci-té

Notenbeispiel 2: Beginn des Tenors aus Lupis Chanson im Vergleich zum Beginn des Responsoriums *Angustiae mihi sunt undique*.

³ Vgl. Jeremy L. Smith, „Imitation as Cross-Confessional Appropriation: Revisiting Kenneth Jay Levy’s ‚History of a 16th-Century Chanson“, in: Kristine Forney und Jeremy L. Smith (Hrsg.), *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, Hillsdale, NY 2012, S. 285–302, hier S. 287–289. Notenbeispiel 2 nach S. 288. – Der Zusammenhang zwischen Lupis Tenor und dem Responsorium ist hier kurz zusammengefasst nach Bernhold Schmid, „*Susanne un jour, Angustiae mihi sunt undique, Ingemuit Susanna et al.*: Zu den musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffs“, in: Christian Speck (Hrsg.), *Musik-edition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag* (Ad Parnassum Studies, Bd. 9), Bologna 2016, S. 23–48, hier S. 30–31 ebenfalls mit Notenbeispiel.

Der Text des liturgischen Gesangs entstammt der Susannen-Geschichte aus Daniel (13:22–23). Lupis viertöniges Melodieincipit entspricht wörtlich dem Beginn des Responsoriums, wird aber transponiert: Original beginnt es auf *d* statt wie bei Lupi auf *g*. Die folgende Tonrepetition – bei Lupi mit dem abschließenden Ton des viertönigen Anfangsmotivs beginnend – steht im Responsorium einen Ton tiefer. Trotz dieser Abweichungen ist anzunehmen, dass Lupi tatsächlich auf das Responsorium zurückgegriffen haben dürfte. Da die gregorianische Melodie mit Text aus der Erzählung von Susanna unterlegt ist, wird die melodische Ähnlichkeit kein Zufall sein; Lupi mag sich die gregorianische Vorlage für seinen mehrstimmigen Satz passend gemacht haben. Zudem gibt es mehrstimmige Sätze über den originalen Bibeltext *Angustiae mihi sunt undique*, die ebenfalls mit dem von Lupi und dem Responsorium her bekannten Viertonmotiv beginnen.

In den folgenden 100 Jahren entstanden mehr als 40 Kompositionen über den Text.⁴ Meist bildet der Tenor der Chanson die Basis der Sätze. Prominente und auch weniger bekannte Komponisten wie William Byrd (ca. 1539/40–1623), Tho-

⁴ Beim folgenden Überblick handelt es sich um eine gekürzte, nur in Ausnahmen ergänzte Fassung aus Schmid, „*Susanne un jour*“, S. 23–27 (dort in Fußnoten jeweils die Nachweise). Nur für die wenigen Ergänzungen gegenüber dem genannten Aufsatz werden hier Belege in Fußnoten gegeben; außerdem, wenn auf andere als die von S. 23–27 Bezug genommen wird. Eine erste Überblicksdarstellung bei Kenneth Jay Levy, „*Susanne un jour*: The History of a 16th-Century Chanson“, *Annales Musicologiques Moyen-Age et Renaissance* 1 (1953), S. 375–408, dort S. 402 eine Liste mit Stücken. Weitere neuere Literatur, die sich ausschließlich mit musikalischen Bearbeitungen der biblischen Geschichte von Susanna auseinandersetzt: Bluteau, „Le cantus firmus *Suzanne un jour* (1548–ca. 1650)“, S. 107–129, dort S. 110–113 eine Liste mit Stücken, die über diejenige Levys hinausgeht, sowie S. 125–129 eine Bibliografie und eine Diskografie; Margaret Hiley, „*Susanne un jour*“. Lassos Chanson in zwei Intavolierungen für Laute aus der Münchner Handschrift Mus.ms. 266“, *Musik in Bayern* 65/66 (2003), S. 7–31; Marko Motnik, *Susanne un jour. Geschichte einer Chanson spirituelle*, Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2004; Gabriele Giacomelli, „*Susanne un jour*“ da Orlando di Lasso a Claudio Merulo“, in: Marco Capra (Hrsg.), *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533–1604) tra Venezia e Parma*, Parma/Venice 2006, S. 219–259; Smith, „Imitation as Cross-Confessional Appropriation“, S. 285–302; Bernhold Schmid, „*Susannen frumb. Cipriano de Rore's Susanne un jour* in deutscher Übersetzung“, in: Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz (Hrsg.), *Cipriano de Rore: Essays*, Turnhout 2016, S. 272–290; Bernhold Schmid, „Ornamentum. Decus. Exemplar. Et Speculum omnium mulierum Susanna.“ *Wien 2129* und Daniels Erzählung von Susanna, in: Björn Tammen unter Mitwirkung von Nicole Schwindt (Hrsg.), *Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit von 1568* (Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, Bd. 15 [2016]), S. 161–182, <<https://journals.qucosa.de/troja/issue/view/196>> (letzter Zugriff: 4.3.2023). Aus theologischer Sicht hat sich Dan W. Clanton, *The Good, the Bold, and the Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*, New York 2006, mit dem Susannen-Stoff beschäftigt.

mas Champion (ca. 1525–1580), Ludovicus Episcopus (ca. 1520–1595), Nicolas le Febure (?–?), Alfonso Ferrabosco I. (1543–1588), Christian Hollander (ca. 1510 / 15–ca. 1568 / 69), Orlando di Lasso (ca. 1532–1594), Philippe de Monte (1521–1603), Andreas Papius (ca. 1551 / 52–1581), Cipriano de Rore (ca. 1515 / 16–1565), Gérard Turnhout (ca. 1520–1580), Jaques Vredeman (ca. 1557 / 58–1621) etc. nahmen sich des Texts an, dazu kommen anonyme Sätze. Guéraults französisches Original wurde zahlreich in diverse andere Sprachen übersetzt, es existieren zudem Nachdichtungen, die Tabelle 1 auflistet, soweit sie mir bekannt geworden sind.

<i>Susanne ung jour d'amour sollicitée</i>	Lupi, Lasso, Rore u.a.
<i>Susannen frumb wollten Jr Ehr verletzen</i>	Lasso; häufig als Kontrafakt
<i>Susanna zart, die fromm und schönst</i>	Text in Felix Platters Liederbuch
<i>Susan hertzlich betrübt und trawrig sehre</i>	Text: Lobwasser, Musik: Champion
<i>Susanna se videns rapi stuprandam</i>	Hollander; häufig als Kontrafakt
<i>Susanna faire, sometimes of love requested</i>	Kontrafakt nach Lasso und Ferrabosco
<i>Susanna fair, sometime assaulted was</i>	William Byrd
<i>Susanna heur baeiende in een fontein</i>	Turnhout, Episcopus
<i>Als on ver hoetz Susanen over gin gehen</i>	Kontrafakt nach Papius
<i>Susanna schoon ginck op eenen bequamen dach</i>	Kontrafakt nach Faignant und Flori
<i>Susann' een reys verzocht tot wulpsche minne</i>	Kontrafakt nach Lupi
<i>Siendo de amor Susana requerida</i>	Kontrafakt nach Lasso
<i>Susanna un giorno</i>	Arrangement für Tasteninstrument
<i>Ingemuit Zusanna videns se</i>	Kontrafakt nach Lasso
<i>[Ingemuit Susanna et ait / Susanna erseufzete und sprach]</i>	[originaler Bibeltext vermutlich kontrafazierend unterlegt]

Tabelle 1: Textfassungen von Guéraults Gedicht.⁵

Diese Textfassungen wurden teils präexistenten Kompositionen unterlegt, teils aber bilden sie die Grundlage für Originalkompositionen. So vertonte Lasso

⁵ Die jeweiligen präzisen bibliografischen Angaben bei Schmid, „*Susanne un jour*“, S. 25–27. Dort nicht gelistet ist Felix Platters Textfassung: Der Schweizer Arzt Felix Platter (1536–1614) hat einen Gedichtband hinterlassen, der Übersetzungen u. a. von Texten einiger Chansons und Motetten von Lasso und anderen Komponisten enthält. Vgl. CH-Bu AG V 30, S. 234 die deutsche Paraphrase von *Susanne ung jour*. Online einsehbar unter <<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-13220>> (letzter Zugriff: 4.3.2023). Zu Platters Sammelband vgl. John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie 2, Bd. 35), Bern u. a. 1995, S. 187–224 und 275–279. Außerdem fehlt bei Schmid, „*Susanne un jour*“ noch die spanische Textfassung *Siendo de amor Susana requerida*. Vgl. dazu Antonio Ezquerro-Esteban, „Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain“, *Yearbook of the Alamire Foundation* 7 (2008), S. 121–166, hier S. 144.

*Susannen frumb*⁶ und Christian Hollander die lateinische Version *Susanna se videns*, eine Motette, der in einer Quelle auch biblischer Originaltext aus dem Susannenkapitel *Ingemuit Susanna et ait*, in einer anderen Handschrift ein aus kurzen Zitaten des *Hohelieds* kompilierter Text unterlegt wird.⁷

Zudem wurden Passagen aus dem Kapitel 13 des Buchs Daniel vertont, die ebenfalls kurz aufgelistet seien (vgl. Tabelle 2).⁸

<i>Angustiae mihi sunt undique</i>	Phinot, Rore, anonym
<i>Ingemuit Susanna et ait</i>	Crecquillon, Ferrabosco, Gallus, Reiner, Tonsor
<i>Susanna ab improbis senibus</i>	Palestrina
<i>In diebus illis</i>	Willaert
<i>Deus, qui Susannam de falso illato crimine liberasti</i>	Schwaiger
<i>Eximie castitatis exemplar Susanna</i>	anonym

Tabelle 2: Sätze über Originaltext aus dem Buch Daniel, Kapitel 13 sowie über Paraphrasen des Bibeltexts.

Die mit „*Angustiae mihi sunt undique*“ beginnenden Sätze greifen am Anfang das von Lupi und dem Responsorium her bekannte Viertonmotiv auf; dass nicht Lupi Tenor, sondern das Responsorium Pate gestanden hat, ist wahrscheinlich.

Diverse Sätze wurden zur Basis von Parodie-Kompositionen. So schuf Lasso ein Magnificat über sein *Susanne un jour* und Giovanni Valentini publizierte im Jahr 1621 in Venedig eine Messe zu acht Stimmen über eine nicht identifizierte Vorlage. Vor allem gibt es zahlreiche Instrumentalbearbeitungen, weshalb Lassos *Susanne un jour* (die wohl insgesamt verbreitetste Vertonung von Guéraults Gedicht⁹) derzeit in 22 gedruckten Tabulaturen nachweisbar ist; die handschriftlichen Überlieferungen wären zu zählen, allein die Bayerische Staatsbibliothek besitzt zwei Intavolierungen nach Lassos Stück.

⁶ Deutsche Fassung: Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text*, Teil I: *Die drei Teile fünfstimmiger Lieder, München 1567, 1572 und 1576* (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 18), hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1970, dort die Nr. III 1. Französische Fassung: *Orlando di Lasso, Kompositionen mit französischem Text*, Teil II: *Die fünf- und achtstimmigen Chansons aus „Les Meslanges d’Orlande de Lassus“*, Paris 1576 (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 14), hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1981, dort die Nr. I 64. Quellenangaben zu den Erstdrucken vgl. Fußnote 16.

⁷ Vgl. Schmid, „*Susanne un jour*“, S. 36–43.

⁸ Zum Folgenden vgl. Schmid, „*Susanne un jour*“, S. 28–35, dort jeweils exakte bibliografische Angaben.

⁹ Der Satz ging auch in Quodlibets ein; dazu ausführlicher in Bernhold Schmid, „Lasso und das Quodlibet“, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 72 (2018), S. 245–264, hier S. 254–256.

II

Die hier zur Debatte stehenden Quellen der Bayerischen Staatsbibliothek enthalten insgesamt vier Kompositionen über die Susannen-Geschichte – drei davon über *Susanne ung jour*, eine über *Angustiae mihi sunt undique* –, die in insgesamt sechs handschriftlichen Stimmbuchätzen bzw. Tabulaturen unterschiedlichen Typs zu finden sind (Tabelle 3). Bemerkenswert ist die Vielfalt an Quellentypen, die auf die Verbreitung und unterschiedliche Verwendung der Kompositionen schließen lassen.

Didier Lupi: <i>Susanne ung jour</i>		
Mus.ms. 1501, Nr. 49	Um 1540–1560, Bibliothek Herwart.	Stimmbücher
Mus.ms. 2987, Nr. 36	Mitte 16. Jahrhundert, die Nr. 36 wahrscheinlich um 1570–1575, Bibliothek Herwart. Der Schreiber des Stücks ist identisch mit demjenigen der Nr. 13 aus Mus.ms. 266.	Italienische Lautentabulatur
Mus.ms. 4748, Nr. 83	1602, aus Franken (Schweinfurt?), laut Titelblatt aus dem Besitz von Wilhelm Sixt.	Neuere deutsche Orgeltabulatur
Orlando di Lasso: <i>Susanne ung jour</i>		
Mus.ms. 1501, Nr. 52	Um 1540–1560, Bibliothek Herwart.	Stimmbücher
Mus.ms. 266, Nr. 13	Um 1550–1570, Bibliothek Herwart. Der Schreiber des Stücks ist identisch mit demjenigen der Nr. 36 aus Mus.ms. 2987.	Italienische Lautentabulatur
Mus.ms. 266, Nr. 149	Um 1550–1570, Bibliothek Herwart.	Italienische Lautentabulatur
Fehlzuschreibung an Lasso: <i>Susanna se videns</i>		
Mus.ms. 4480, Nr. 15	Um 1600, aus Süddeutschland (?).	Französische Orgeltabulatur
Anonymus: <i>Ingemuît Susanna et ait</i>		
Mus.ms. 1640, Nr. 109 (Fragment)	1596–1610, Augustinerchorherrenstift Au am Inn, laut Titelblatt von Frater Thomas Vorburger gesammelt.	Neuere deutsche Orgeltabulatur

Tabelle 3: Die in handschriftlichen Stimmbüchern und Tabulaturen der Bayerischen Staatsbibliothek überlieferten Sätze.¹⁰

¹⁰ Die Angaben zu den Quellen nach dem OPAC plus der Bayerischen Staatsbibliothek, München; dort jeweils Links auf die Digitalisate der Quellen: Zu Mus.ms. 266 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV035112342>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). – Zu Mus.ms. 1501 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV035112342>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). – Zu Mus.ms. 1640 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037260974>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). – Zu Mus.ms. 2987 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV036464880>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). – Zu Mus.ms. 4480 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV022312917>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). – Zu Mus.ms. 4748 vgl. <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV042749460>> (letzter Zugriff: 5.3.2023). Dort ist



Abb. 1: Mus.ms. 1501, fol. 27^r, Nr. 49: Tenor aus Lupis Chanson (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104658?page=312>>; mit freundlicher Genehmigung).

Werfen wir zunächst einen Blick auf Lupis Chanson (Abb. 1). Mus.ms. 1501, bestehend aus vier Stimmbüchern (ein fünftes ist verloren), kam aus der Bibliothek Johann Heinrich Herwarts nach München. Die Musikalien des Augsburger Patriziers Herwart. (1520–1583)

„wurden zwischen 1585 und 1587 aus seinem Nachlaß von der Münchner Hofbibliothek erworben und bilden einen wichtigen Teil der historischen Bestände. 12 der insgesamt 15 heute in D-Mbs verwahrten handschriftlichen Lautentabulaturen des 16. Jh. entstammen der Bibliothek Herwarts.“¹¹

angegeben: „Auf dem Vorderdeckel des originalen Pergament-Einbandes (stark beschädigt und daher nicht mehr verwendet) nach KBM 5/2: ‚Wilhelmus Sixtus Organista Suinfurtensis. Anno Gratiae 1602.‘“ KBM 5/2: Marie Louise Göllner, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften, Bd. 2: Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 5/2), München 1979; dort die Einträge unter den Signaturen der herangezogenen Quellen.

¹¹ Vgl. Michael Zywiez, Art. „Herwart, Johann Heinrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a., Sp. 1445. Kurz zusammengefasst zu Herwart und seiner Sammlung in der Bayerischen Staatsbibliothek vgl. auch Göllner, *Katalog der Musikhandschriften*, S. 9*–10*; dort in Fuß-

Auf das charakteristische Eingangsmotiv, einen Aufstieg vom *g* über die kleine Terz *b* und das *c* in die Quinte *d'*, wurde schon mehrfach hingewiesen; das *d'* erweist sich im Folgenden als der zentrale Ton neben dem Grundton *g*, wie sich an den zahlreichen Repetitionen des *d'* in der Art eines Repercussionstones in Lektionsmodellen der liturgischen Einstimmigkeit zeigt. Mit den Stimmbüchern liegt eine vokal notierte Quelle vor. Der Text ist jedoch (wie auch bei der vorausgehenden Chanson Nr. 48) nicht unterlegt, was mit didaktischer Absicht zu tun haben kann, da bei diversen Stücken an deren Ende immer wieder Solmisations-silben auftauchen.¹² Eine weitere Möglichkeit ist die Ausführung durch ein Instrumentalensemble. Das entspricht einer verbreiteten Praxis, die durch Formulierungen auf zahlreichen Titelblättern von Drucken belegt ist; zitiert sei aus dem Titel von Lassos zweitem Druck mit deutschen Liedern aus dem Jahr 1572: „[...] nit allein zum singen / sonder auch aller handt Instrumenten (wer deren genugsam bericht ist) wol vnd artlich zu gebrauchen.“¹³ In den Stimmbüchern A. R. 775–777 der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, wo ebenfalls nur Textincipits unterlegt sind, finden sich gar Besetzungsangaben.¹⁴

Die beiden anderen Münchner Überlieferungen für Lupis Chanson sind jeweils Intavolierungen, also für instrumentale Ausführung bestimmt.

Etwas näher erläutert sei die Aufzeichnung aus Mus.ms. 4748, einer deutschen Orgeltabulatur oder, neutraler formuliert, einer Notationsform generell für Tasteninstrumente (vgl. Abb. 2). Jede Stimme hat ihr eigenes System, die einzelnen Takte sind klar einander zugeordnet. Die Notation hat also zugleich den Charakter einer Partitur. Ein immer wieder, aber nicht durchgängig zu beobachtendes Charakteristikum instrumentalen Musizierens zeigt sich in dieser Fassung, nämlich die Neigung zum Auszieren des vorgegebenen Notentexts. Lediglich der

note 1 weitere Literatur. – Eine bibliophiliegeschichtliche Anmerkung sei gestattet: Stefan Zweig gab der Hauptfigur seiner Novelle *Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation*, einem Sammler von Kupferstichen, den Namen Herwarth. Zweig trug bekanntermaßen selbst eine bedeutende Sammlung an Autografen zusammen, war mit dem Metier also bestens vertraut. Die Vermutung, dass er den Namen Herwarth nicht zufällig gewählt hat, liegt deshalb nahe.

¹² Für diesen Hinweis danke ich Moritz Kelber herzlich.

¹³ Unter der Sigle 1572-6 ist der Druck beschrieben in Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde. (Orlando di Lasso. Sämtliche Werke, Supplement), Kassel u.a. 2001, Bd. 1, S. 308–309. RISM 1572 g [L 856.

¹⁴ Zu D-Rp A. R. 775–777 ausführlich Franz Körndle, „Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg“, in: Katelijne Schiltz (Hrsg.), *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken* (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 13), Regensburg 2019, S. 167–187.

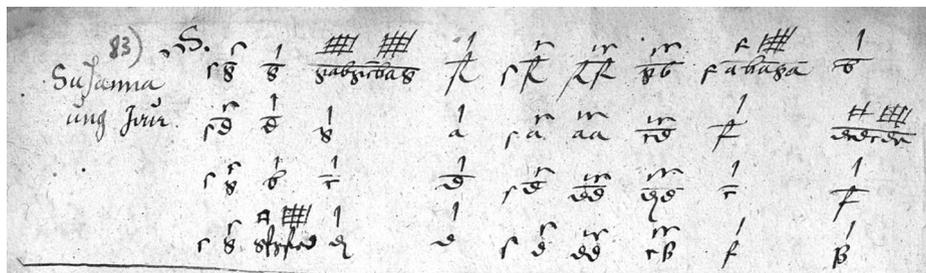


Abb. 2: Mus.ms. 4748, fol. 86^v, Nr. 83: Beginn von Lupis Chanson (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104637?page=178>>; mit freundlicher Genehmigung).

Tenor wird in der vorliegenden Bearbeitung nicht auskoloriert, als Hauptstimme wird er wie ein nicht veränderbarer Cantus firmus behandelt, während in allen anderen Stimmen Spielfloskeln auftreten. (Eine weitere, nicht in der Bayerischen Staatsbibliothek liegende Konkordanz sei an dieser Stelle erwähnt: In der von Markus Zimmermann detailliert erschlossenen Kremsmünsterer Tabulatur L 9 – wie Mus.ms. 4748 kurz nach 1600 entstanden – findet sich eine von der Münchner Handschrift in einigen Details abweichende Bearbeitung von Lupis Chanson.¹⁵)

Alle drei Münchner Quellen für Lupis Chanson sind also mutmaßlich instrumental genutzt worden: Die Stimmbücher Mus.ms. 1501 sind vielleicht für das Ensemblespiel gedacht oder auch für didaktische Zwecke. Die Intavolierungen lassen die Darstellung der Mehrstimmigkeit als Ganzes auf einem einzelnen Instrument zu, auf der Laute oder der Orgel beziehungsweise anderen Tasteninstrumenten. Nicht auszuschließen ist aber, dass die Lautenfassung und die Version für Tasteninstrument zur Begleitung einer vokalen Ausführung des Stücks gedacht waren. Vor allem für die Lautentabulatur ist auch denkbar, dass nur eine Stimme gesungen wurde – im Fall von Lupis Chanson sinnvollerweise der Tenor, die Hauptstimme; die übrigen Stimmen wurden von der Laute ergänzt. Als Aufführungspraxis läge damit ein instrumental begleitetes Sololied vor, ein Typus, der nicht zuletzt durch Dowlands Lautenlieder bekannt ist. Die partiturartige Tabulatur für Tasteninstrumente Mus.ms. 4748 lässt zudem ein Studium des Satzes zu. Die drei Münchner Quellen repräsentieren somit ein einigermaßen breites Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten: Ensemblespiel, solistische Aufführung auf einem Instrument, instrumentalgestützte vokale Ausführung und schließlich Studium des Satzes und der Didaktik.

¹⁵ Vgl. Markus Zimmermann, *Die Musikhandschrift Kremsmünster L 9. Eine Tabulatur am Wendepunkt der Musikgeschichte* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 15), Paderborn u. a. 2010, S. 141–142.

Orlando di Lasso's Chanson, erstgedruckt 1560 und vom Komponisten selbst 1576 zu einem deutschen Lied *Susannen frumb wollten jr ehr verletzen* umgearbeitet, dürfte (wie schon angedeutet) die verbreitetste Komposition über *Susanne ung jour* sein. Allein im Jahr des Erstdrucks ist der französisch unterlegte Satz zwei weitere Male gedruckt worden.¹⁶ Betrachten wir zunächst den Beginn von Lasso's Originalkomposition nach der Überlieferung in Mus.ms. 1501, wo der Satz (wie auch derjenige Lupis) nur jeweils mit Textincipits enthalten ist. (In der Quelle fehlt ein Tenor II, der für das Notenbeispiel 3 aus der Gesamtausgabe ergänzt wurde.)

Notenbeispiel 3: Lasso's Chanson, Beginn, nach Mus.ms. 1501, Nr. 52 und Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 14.

Im Discantus und in beiden Tenores ist anhand des eröffnenden Motivs sofort zu erkennen, dass Lasso Lupis Tenor aufgreift. Zudem fallen die auf das Viertertonmotiv folgenden Tonrepetitionen auf (vgl. etwa den Discantus und die Tenores ab T. 8 und T. 7 auf d^3 bzw. d^1 , der Altus übernimmt ab T. 6 das dem einleitenden Motiv folgende Melodiematerial auf a^1 etc.). Die Melodie fungiert nicht als Cantus firmus, sie bildet aber – teilweise in freier Imitation – das Material für den ganzen

¹⁶ *Susanne ung jour*: 1560-4 (Pierre Phalèse, Leuven, RISM 1560 b [L 764], 1560-8 (le Roy & Ballard, Paris, RISM deest) und 1560-9 (Susato, Antwerpen, RISM 1560⁴ und 1560 c [L 765]) unter den genannten Siglen beschrieben in Leuchtman/Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke* 1, S. 71-73, 78-83 und 83-84. *Susannen frumb*: 1576-4 (Adam Berg, München, RISM 1576 r [L 899]) vgl. Leuchtman/Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke* 1, S. 368-369. Vgl. Fußnote 6 zu den Fundstellen beider Sätze in der Lasso-Gesamtausgabe.

Satz, wie sich auch im T. 5 des Bassus zeigt, wo das Incipit übernommen wird. Daneben prägt ein weiteres Motiv den Satz, ein absteigender Dreiklang über c^1 bzw. c mit kleiner Terz im Altus und im Bassus. Aufgrund des nicht unterlegten Textes ist wiederum an die Ausführung durch ein instrumentales Consort zu denken.

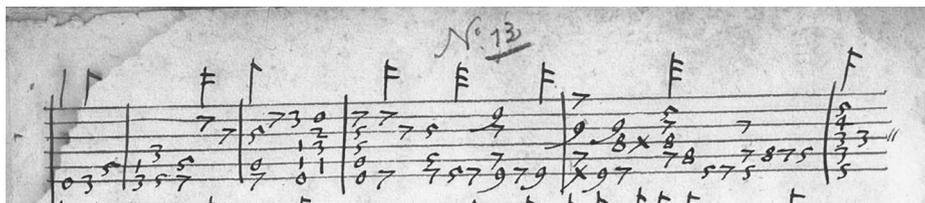


Abb. 3a: Mus.ms. 266, fol. 13^v, Nr. 13: Beginn (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104649?page=30>>; mit freundlicher Genehmigung).

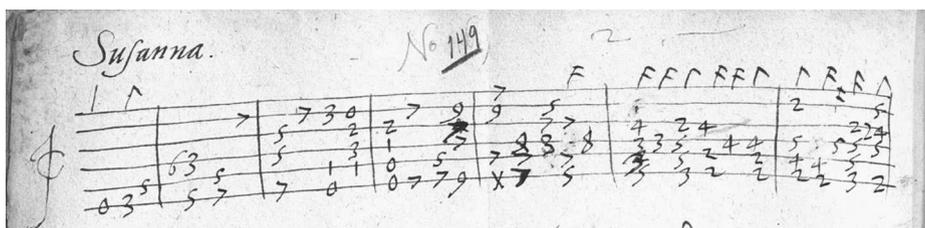


Abb. 3b: Mus.ms. 266, fol. 120^v, Nr. 149: Beginn (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104649?page=244>>; mit freundlicher Genehmigung).

Zwei Fassungen von Lassos Chanson enthält Mus.ms. 266, eine italienische Lautentabulatur. Dass es sich tatsächlich um dieselbe Vorlage handelt, ist in den ersten drei Takten zu sehen, da wir es weitgehend mit identischen Ziffern auf jeweils denselben Lautenchören zu tun haben. Doch schon die T. 4 und 5 offenbaren gravierende Unterschiede: In Nr. 13 (Abb. 3a) finden sich erheblich mehr Ziffern als in Nr. 149 (Abb. 3b).

The image shows two systems of musical notation for a lute. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and a more active bass line.

Notenspiel 4a: Mus.ms. 266, Nr. 13: Beginn (Übertragung Margaret Hiley).

The image shows two systems of musical notation for a lute. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and a more active bass line.

Notenspiel 4b: Mus.ms. 266, Nr. 149: Beginn (Übertragung Margaret Hiley).

In den Notenspielen 4a und b wird sichtbar, was es mit beiden Versionen auf sich hat. Margaret Hiley erläutert, dass

„sich die zwei Hauptrichtungen erkennen [lassen], die für das Intavolieren von Vokalsätzen wesentlich waren: In der ersten Fassung (Nr. 13) weisen die Verzierungen auf eine Bearbeitung für Sololaute hin. In der zweiten Fassung [...] dagegen spricht die Einfachheit des Lautensatzes, der mit dem Vokalsatz nahezu identisch ist, dafür, dass diese Intavolierung Begleitfunktion hatte.“¹⁷

Das Zur-Schau-Stellen der Virtuosität des Lautenisten in Nr. 13 und damit wohl auch der Möglichkeiten, die das Instrument bietet, steht also gegen das begleitende Stützen einer oder mehrerer Vokalstimmen. Im ersten Fall stehen der Virtuose und sein Instrument im Vordergrund, im zweiten Fall hat die Laute dienende Funktion.

¹⁷ Hiley, „Susanne un jour“, S. 22, die Übertragungen auf S. 24–28, 29–31.



Abb. 4: Mus.ms. 4480, fol. 20^v, Nr. 15 (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00010539?page=43>>; mit freundlicher Genehmigung).

Wenden wir uns einer Komposition über die lateinische Übersetzung *Susanna se videns* in Mus.ms. 4480 zu (Abb. 4).¹⁸ Wir haben eine für Tasteninstrumente verwendbare modifizierte *tabula decemlinealis* vor uns, die im Grunde dem modernen Klaviersystem ähnelt, von dem sich unsere Aufzeichnung nur durch den ungewohnten *F*-Schlüssel auf der dritten Linie im unteren System unterscheidet, während das obere System wie heute den Violinschlüssel vorgezeichnet hat. Das Stück ist hier eindeutig Lasso zugeschrieben, über den Noten lesen wir „Orland.“. Notenbeispiel 5 zeigt eine Partitur desselben Stücks aus Überlieferungen in Stimmbüchern kompiliert.

¹⁸ Zum Stück und zur Überlieferungslage siehe auch *Orlando di Lasso, Motetten X (Magnum opus musicum, Teil X): Motetten für 6, 7 und 8 Stimmen* (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 19), hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2021, S. XXXV–XXXVI. Dort auch der folgende Partiturausschnitt.

I. Discantus
(PL-WRu, 51335 Muz)

II. Discantus
(PL-WRu, 51335 Muz)

Altus
(PL-WRu, 51335 Muz)

Tenor II.
(PL-WRu, 51335 Muz)

Tenor
(D-Dl, Mus. Gri 54)

Bassus
(PL-WRu, 51335 Muz)

Su-san-na se, Su-san-na se Vi-dens ra - pi stu - pran - dam

Su - san - na se

Notenbeispiel 5: Susanna se videns, Anfang nach PL-WRu, 51335 Muz und D-Dl, Mus.Gri. 54.

Lupis Tenor wird nicht verwendet. Die Satzweise Note gegen Note kann getrost als schlicht bezeichnet werden. Der Text will sich dem Dreiermetrum nicht so recht fügen, die Unterlegung wirkt zumindest hölzern. Schon die Faktur des Satzes und sein Stil sprechen nicht für Lasso. Es gibt weitere Argumente gegen Lassos Autorschaft. In der Handschrift 51335 Muz. der Universitätsbibliothek Wrocław / Breslau aus der Musikaliensammlung des ehemaligen Gymnasium illustre in Brzeg / Brieg aus der Zeit um 1600 ist der Satz eindeutig einem „Jacobus le maistre“ zugeschrieben, einem Namen, der meines Wissens nur mit diesem Stück in Verbindung gebracht wird. Ist vielleicht Matthäus Le Maistre gemeint, der in den Jahren um 1552 in München und ab 1554 in Dresden tätig war?¹⁹ Auch diesem bedeutenden Komponisten ist ein simples Stück wie das vorliegende nicht unbedingt zuzutrauen. Doch betrachten wir die Überlieferungslage insgesamt (Tabelle 4), soweit sie heute bekannt ist:

¹⁹ Vgl. Stefan Gasch, Art. „Le Maistre, Magistre, Maister, Maystre, Meistre, Mattheus, Mathias“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a., Sp. 1547–1549.

D-Mbs Mus.ms. 4480	Süddeutschland? um 1600.	„Orland.“
PL-WRu 51335 Muz.	Ehemalige Gymnasialbibliothek in Brieg/Brzeg, Ende 16. Jahrhundert.	„Jacobus le maistre“
D-BDk 2 an 2036	Um 1590–1610, RISM-Opac ID Nr.: 240000573.	Anonym
D-BDk 3 an 2039	Um 1590–1610, RISM-Opac ID Nr.: 240000615.	Anonym
D-Dl Mus.Gri. 54	Um 1590, RISM-Opac ID Nr.: 211004205.	Anonym
D-Dl Mus. 1-D-6	2. Hälfte 16. Jahrhundert, RISM-Opac ID Nr.: 211002621.	Anonym
D-Z Mu 296	2. Hälfte 16. Jahrhundert, RISM-Opac ID Nr.: 220031985.	Anonym

Tabelle 4: Susanna se videns, Überlieferungslage.²⁰

Den zwei bereits genannten Quellen mit den Zuschreibungen an Lasso und Jacobus Le Maistre stehen fünf anonyme Aufzeichnungen gegenüber; zwei befinden sich im Notenarchiv der Katharinenkirche in Brandenburg, zwei Quellen liegen in der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden (eine davon stammt aus Grimma), und schließlich bewahrt die Ratsschulbibliothek in Zwickau eine Quelle auf. Gegen Lasso spricht außer dem stilistischen Befund die Zuschreibung an ihn in nur einer, zudem eher abgelegenen Handschrift. Gegen Lasso sprechen ferner die fünf anonymen Überlieferungen, eventuell auch, dass der offenbar beliebte Satz nur einmal in Süddeutschland vorkommt (wobei die Herkunft von Mus.ms. 4480 nicht gesichert ist), während alle anderen Quellen aus Nord- und Mitteldeutschland stammen. Vielleicht haben wir also tatsächlich ein Werk eines ansonsten unbekanntenen Jacobus Le Maistre vor uns. Lasso dürfte als Komponist mit Sicherheit auszuschließen sein.

Einige Rätsel gibt das letzte zu besprechende Stück auf, ein Satz für Tasteninstrument aus Mus.ms. 1640. Der Titel vor Beginn der Noten enthält den Passus „Quatuor Vocum.“ Von vier Stimmen sind aber nur die zwei oberen notiert. Und auch diese Stimmen sind wohl nicht vollständig aufgezeichnet; sie enden rechts unten auf einer Doppelseite am Zeilenende nicht schlusskräftig, zudem ist die folgende Doppelseite leer, die wohl die Fortsetzung enthalten sollte. Mit dem Textincipit „Jngemuit Susanna et ait: Angustiæ sunt mi[hi] undiq[ue].“ – „Susanna erseufzete und sprach: bedrängt bin ich von allen Seiten“ liegt originaler Bibeltext vor, es handelt sich um Daniel 13, Satz 23, der ja Guéroults Gedicht zugrundeliegt.

²⁰ Zu PL-WRu 51335 Muz. liegt derzeit keine RISM-Opac ID Nr. vor; vgl. deshalb Friedrich Kuhn, „Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien – Handschriften und Druckwerke – des Königlichen Gymnasiums zu Brieg“, *Monatshefte für Musikgeschichte* 15 (1897), Beilage, Leipzig 1897, S. 19.

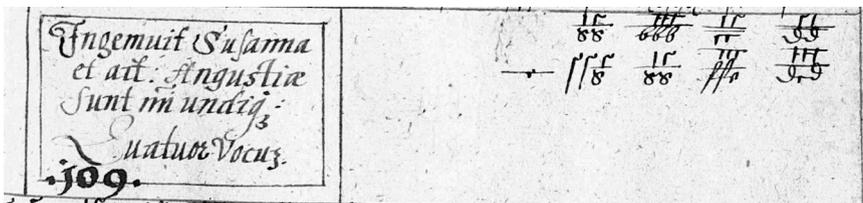


Abb. 5a: Mus.ms. 1640, fol. 126^r, Nr. 109: Beginn (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104629?page=253>>; mit freundlicher Genehmigung).

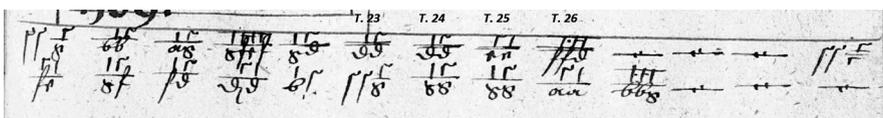


Abb. 5b: Mus.ms. 1640, fol. 126^r, Nr. 109: T. 18–26 (<<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00104629?page=253>>; mit freundlicher Genehmigung).

Der Beginn der Oberstimme entspricht mit den als Buchstaben notierten Tönen g^1 , b^1 , c^2 und d^2 demjenigen des Anfangsmotivs von Lupi Tenor (Abb. 5a). Zwar finden sich später mehrmals Tonrepetitionen auf d^2 , denen das e^2 und (nach eingeschobenem f^2) wieder das d^2 folgt (Abb. 5b, T. 23–26), wie sie ebenfalls bei Lupi zu finden sind. Dies scheint als Zitat aber doch zu unspezifisch und sonstige Übereinstimmungen mit Lupi gibt es nicht. Für eine theoretisch mögliche Annahme, dass dem Stück ursprünglich nicht der Bibeltext, sondern Guéroults Gedicht zugrunde läge, sei es im französischen Original, sei es in einer Übersetzung, spricht also nichts. Vielmehr könnte als Vorlage für die Intavolierung an eine Komposition über den biblischen Originaltext gedacht werden; wie weiter oben ausgeführt wurde, beginnen einige Sätze dieser Art mit dem viertönigen Motiv der Chanson und des Reponsoriums. Für Irritation sorgt das Dreiermetrum mit seinen tänzerischen Rhythmen. Haben wir es bei der Vorlage mit einem Satz im *tempus perfectum* zu tun? Wurde eine geradmensurige Komposition in der instrumentalen Bearbeitung quasi tanzartig umgestaltet?²¹ Oder exist-

²¹ Lupi Chanson wurde in einer Quelle im Dreiermetrum aufgezeichnet. In der Staatsbibliothek zu Berlin existiert eine handschriftliche Partitur aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die jeweils nach drei Semibreven Taktstriche enthält, davor steht aber das Mensurzeichen für das *tempus imperfectum diminutum*. Vgl. den handschriftlichen Anhang zu D-B 4 Mus.ant.theor. F 155: Johannes Frosch, *Rerum Musicarum Opusculum Rarum Ac Insigne* [...], Straßburg: Peter Schöffler, 1535. Online einsehbar unter <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN865954151&PHYSID=PHYS_0096&DMDID=DMDLOG_0030> (letzter Zugriff: 6.3.2023). Für den Hinweis auf die Quelle danke ich Moritz Kelber herzlich.

tiert vielleicht überhaupt keine Vorlage? Das hieße, dass ein frei komponierter Satz vorläge, der sich an den Anfang vieler Susannen-Stücke anlehnt, deshalb einen entsprechenden Titel trägt. Sämtliche Überlegungen dieser Art müssen aber Spekulation bleiben. Der fragmentarische Zustand der Aufzeichnung lässt vielleicht den Schluss zu, dass wir es mit einem missglückten und darum nicht zu Ende geführten Experiment zu tun haben. Ein abschließendes Urteil ist aus nachvollziehbaren Gründen also keineswegs möglich.

III

Es sei zusammengefasst. Vier Stücke um *Susanne ung jour* bzw. den Susannen-Stoff waren vorzuführen: in mehreren Versionen und Notationsarten die Chansons von Lupi und Lasso sowie jeweils eine Aufzeichnung einer Fehlzuschreibung an Lasso und eines Fragments vielleicht experimentellen Charakters. Vier Notationstypen sind uns begegnet. Erstens: mit den untextierten Stimmbüchern eine mutmaßlich sowohl für das instrumentale Ensemblespiel als auch für didaktische Zwecke gedachte Vokalschrift, zweitens die italienische Lautentabulatur, drittens die jüngere deutsche Orgeltabulatur und viertens eine Orgeltabulatur in Form einer modifizierten *tabula decemlinealis*. Die herangezogenen Stimmbücher und Tabulaturen spiegeln ein relativ breites Spektrum an Verwendungs- und Aufführungsmöglichkeiten wider, die von der Didaktik über rein instrumentalen, solistisch virtuoson Vortrag und Ensemblespiel bis hin zu instrumental gestütztem Gesang reichen, wobei vollstimmiges Singen ebenso infrage kommt wie die Beschränkung auf eine Stimme. Und schließlich ist nicht auszuschließen, dass die partiturähnlichen Orgeltabulaturen zu Studienzwecken herangezogen wurden. Nicht von allen Quellen lässt sich die Herkunft bestimmen. Ein Teil indes, so die Handschriften aus dem Besitz der Augsburger Handels- und Patrizierfamilie Herwart, ist Zeugnis einer bürgerlichen Musikpraxis. Klösterliches Musikleben könnte die Tabulatur aus dem Augustinerchorherrenstift Au am Inn repräsentieren, wenn die Quelle nicht in erster Linie zu Sammelzwecken entstanden sein sollte. Gerade die zahlreichen Kompositionen um *Susanne ung jour* sind aufgrund der Beliebtheit des Stoffes wie sicherlich auch von Lupis Tenor denkbar geeignet, einerseits die existierende Vielfalt an Quellentypen, Aufzeichnungsweisen, Überlieferungsformen, Aufführungsmöglichkeiten etc. vorzuführen; damit verbunden dokumentieren sie andererseits aber auch die Verwendung in unterschiedlichen gesellschaftlichen sowie konfessionellen Umgebungen im Reformationszeitalter. Abschließend sei der bisher nicht berührte konfessionelle Aspekt wenigstens angeschnitten: Sowohl der Text des *Susanne ung jour* als auch dessen erste Vertonung durch Lupi sind hugenottischen Ursprungs. Dass Lupi den Anfang des Responsoriums *Angustiae mihi sunt undique*

aufgegriffen hat, dürfte feststehen; er hat sich also selbst schon im Bereich katholischer liturgischer Musik bedient. Von den herangezogenen Quellen dürfte die Tabulatur Mus.ms. 4748 dem protestantischen Bereich entstammen; ist sie doch von Wilhelm Sixt geschrieben, der im evangelischen Schweinfurt um 1600 als Organist tätig war. Katholischer Herkunft ist selbstverständlich Mus.ms. 1640 aus Kloster Au am Inn. Auch die Handschriften aus der Bibliothek Johann Heinrich Herwarts werden wenigstens zum Teil katholischen Ursprung haben, war er doch selbst Katholik. Somit manifestiert sich gerade am *Susanne-ung-jour*-Komplex auch, dass Musik letztlich keine oder zumindest kaum konfessionelle Grenzen kennt.

Abstract

Didier Lupis Chanson spirituelle *Susanne ung jour*, der ein zehnzeiliges Gedicht des Hugenotten Guillaume Guérout zugrunde liegt (nach dem apokryphen Kapitel 13 des Buches Daniel der Bibel), hat eine Erfolgsgeschichte ausgelöst, die in der Musikgeschichte der Renaissance und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein ihresgleichen sucht. Dies zeigt sich auch in den historischen Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek, wo Sätze über *Susanne ung jour* und weitere Stücke um den Susannen-Stoff in zahlreichen gedruckten und handschriftlichen Quellen zu finden sind. Nach einem Überblick über den gesamten Komplex der musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffes werden die in mehreren handschriftlichen Stimmbüchern und Tabulaturen der Münchner Bibliothek überlieferten Kompositionen vorgestellt. Es zeigt sich dabei ein verhältnismäßig breites Spektrum an Quellentypen, die zudem auf unterschiedliche Bestimmung und Verwendung der Stücke schließen lassen.