

Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's
und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der
niederländischen Zeitgenossen

*Sonderdruck aus der
Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis
Deel XIV, 3e en 4e Stuk, Deel XV, 1e en 2e Stuk*

Das
Antwerpener Motettenbuch
Orlando di Lasso's und seine
Beziehungen zum Motetten-
schaffen der niederländischen
Zeitgenossen

von

Eduard Lowinsky



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1937

ISBN 978-94-011-8249-2 ISBN 978-94-011-8928-6 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-011-8928-6

Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der nieder- ländischen Zeitgenossen.

EINLEITUNG.

Der Anonymität des künstlerischen Schaffens im Mittelalter steht die Verherrlichung des schöpferischen Individuums in der Renaissance gegenüber. Ein Beispiel solcher fast ans Phantastische grenzenden Verherrlichung ist der Ruhm, den Orlando di Lasso, einer der führenden musikalischen Geister des 16. Jahrhunderts zeit seines Lebens in immer steigendem Masse genoss. Wenn ihn Verleger in Vorwort und Dedication priesen, so mag das wenig besagen; mehr schon, dass sie sich — seit dem op. 1 des Dreiundzwanzigjährigen ¹⁾ — allenthalben um seine Werke rissen; dass die Kompositionen des Dreiunddreissigjährigen über halb Europa verbreitet waren, dass die Druckerzentren in Nürnberg, München, Antwerpen, Löwen, Venedig, Florenz, Neapel und Paris seine Madrigale und Chansons, seine Motetten und Psalmen immer wieder neu auflegen mussten; dass weltliche und geistliche Würdenträger sich um seine Werke, um eine Dedication, um seine Freundschaft bewarben. Herzog Albrecht V. von Bayern, in dessen Dienst er sein ganzes Leben lang stand, liess mit

¹⁾ Auf Grund des von Sandberger („*Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*“, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1894, Buch I) veröffentlichten Tatsachenmaterials hat Ch. van den Borren in seiner Studie „*En quelle année Roland de Lassus est-il né?*“ (Bulletin de la Société „*Union Musicologique*“ sixième année, premier fascicule 1926) es m. E. vollkommen wahrscheinlich gemacht, dass Lasso 1532 geboren ist. Man lese die Begründungen in dieser Studie, die ein Muster scharfsinniger Beweisführung ist, nach!

herrlichen Miniaturen geschmückte Prachthandschriften bestimmter Kompositionen anlegen. Sein Sohn Wilhelm V. liess auf eigene Kosten eine das ganze kirchenmusikalische Schaffen des einundvierzigjährigen Meisters umspannende Werkreihe in einer grossen Prachtausgabe und einer kleinen Ausgabe zum praktischen Gebrauch erscheinen. Kaiser Maximilian II. schickte ihm kostbare Geschenke und hob ihn auf dem Reichstag zu Speyer in den Adelstand. In beispielloser Weise wurde er in Paris von Karl XI. empfangen und geehrt. Der Papst Gregor XIII. ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns. Zeitgenössische Dichter überboten sich in Lobhymnen und das Volk spann noch zu seinen Lebzeiten Legenden um die wunderwirkende Kraft seiner Musik.

In merkwürdigem Gegensatz zu diesem zeitgenössischen Ruhm steht das Schicksal, das Lasso in der modernen Musikgeschichtschreibung erfuhr. Im Jahre 1894 lag die Neuausgabe der Werke Palestrina's, des grossen Zeitgenossen Lasso's, vollendet vor. Ein eigentümlicher Unstern waltete indess über der Neuausgabe von Lasso's Werken, die bis heute erst ein Drittel seines Schaffens umfasst. Während Palestrina's Werke nach den Originaldrucken herausgegeben sind, ist das riesige Motettenwerk Lasso's nach einer nachträglichen, von seinen Söhnen besorgten, unkritischen Sammelausgabe ediert, welche die Motetten, die in ausgezeichneten Erstdrucken vorlagen, willkürlich nach Stimmenzahl ohne chronologische Ordnung durcheinanderwirft. Mit Hilfe von chronologischen Tabellen muss sich der Forscher in dem elfbändigen Motettenwerk zurechtfinden, das ausserdem noch durch schlechte Lesarten und hinterher veränderte Texte entstellt ist. Gründliche Untersuchungen über den Personalstil Lasso's, seine Wurzeln, seine Entwicklung, sein Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen fehlen noch gänzlich ¹⁾. Noch sind die grundlegendsten Fragen nicht geklärt (vgl. Handb. d. Musikgeschichte, hrsg. v. Guido Adler, 2. Aufl. 1930 I S. 335). Die erste grosse und bis heute

¹⁾ Es mangelt nicht an treffenden Bemerkungen und Einzelanalysen. Wir verweisen etwa auf die Vorrede zu den einzelnen Bänden der Gesamtausgabe, die manches Interessante enthält oder auf das geistreiche Buch Charles' van den Borren „*Orlandus de Lassus*“ Paris 1921, neben vielen anderen Werken, die Lassos Schaffen streifen.

noch nicht überholte Gesamtdarstellung des 16. Jahrhunderts von Aug. Wilh. Ambros im 3. u. 4. Band seiner Musikgeschichte widmet Palestrina 65 Seiten und der Zeit des Palestrinastils weitere 87 Seiten. Lasso dagegen wird auf 18 Seiten abgehandelt. Diese rein äusserliche Feststellung ist symptomatisch. Welche Musikgeschichte wir auch aufschlagen, wir werden dasselbe Verhältnis antreffen.

Als einziges grosses Positivum bleibt die mustergültige Edition von Lasso's weltlichen Werken durch Adolf Sandberger und die biographischen Arbeiten desselben Forschers, dem wir eine ausgezeichnete Kenntnis von Lasso's Leben, seiner Persönlichkeit, seinen Beziehungen zu Zeitgenossen und vor allem seinem Verhältnis zur Literatur seiner Zeit verdanken. Wir hoffen, auch den letzten und zentralen Band der Lasso-Monographie aus der Hand des Forschers entgegennehmen zu dürfen.

Aus den objektiven Gegebenheiten ist das Schicksal, das Lasso in der modernen Musikgeschichtschreibung erfuhr, nicht zu begreifen. Die Musikgeschichte hat ihre eigene Psychologie. Und nur aus der psychologischen Situation des vergangenen Jahrhunderts ist die einseitige Palestrinarenaissance zu verstehen, der nicht nur Lasso zum Opfer fiel, die das ganze 16. Jahrhundert überhaupt in falscher, der historischen Wirklichkeit nicht entsprechender Perspektive zeichnete. Die Vorurteile dieser Betrachtungsweise lasten heute noch auf unserer Beurteilung des 16. Jahrhunderts und es ist eine der dringendsten Aufgaben der Forschung, in langsamer, gründlicher Arbeit diese Vorurteile zu widerlegen und die geschichtliche Wirklichkeit wiederherzustellen.

Vorliegende Arbeit stellt den Versuch einer ersten Grundsteinlegung zur stilistischen Erforschung des heute noch kaum übersehbaren musikalischen Schaffens Orlando di Lasso's dar. Das Thema lautete ursprünglich anders. Im Verlauf der Untersuchungen stellten sich eine ganze Reihe ungeahnter Fragen und Probleme. In empfindlichster Weise machte sich der Mangel an brauchbarer stilistischer Vorarbeit bemerkbar. In kaum einem anderen Werk treffen so die verschiedenartigsten Strömungen der Zeit aufeinander, kaum ein anderes gibt so

viel Rätsel auf. Sollte nicht neue Verwirrung in die Forschung getragen werden, so war es nötig, sich unbedingte Beschränkung aufzuerlegen und aus dem grossen Problemkreis das herauszuholen, was am dringendsten der ersten Klärung bedarf und geeignet ist, einen festen Ausgangspunkt für die Lasso-forschung zu bieten.

Ein Ueberblick über das gesamte Motettenwerk zeigte klar die grundlegende Bedeutung der ersten Motettenpublikation Lasso's. Diese erste Motettensammlung erschien im Jahre 1556 bei den Antwerpener Verlegern Hubert Waelrant & Jean Laet, nachdem Lasso zu mindest ein Jahr in Antwerpen weilte. Hier finden wir in voller Eigenart und Reife den charakteristischen Stil ausgebildet, den Lasso später in einer Fülle von Schöpfungen in seinem ganzen Reichtum entfalten und weiter entwickeln sollte. Dieser Tatsache glaubten wir die Berechtigung entnehmen zu dürfen, das Antwerpener Motettenbuch in den Mittelpunkt unserer Betrachtung zu stellen. Obwohl wir versuchten, die sich hier ergebenden Fragen nach Stileigenart, Stilherkunft, Vorbildern, persönlichen und lokalen Beziehungen so vollständig wie möglich zu beantworten, sehen wir am Schluss deutlicher, als wir es am Anfang ahnen konnten: Der vorliegende Versuch ist Fragment. Das Ideal, das solch einer Untersuchung immer zugrunde liegt, ist eine möglichst vollkommene Rekonstruktion der Entstehung des Kunstwerks mit all seinen persönlichen und überpersönlichen Bedingungen. Dieses Streben scheitert nicht nur an der Unvollständigkeit der heute erhaltenen historischen Quellen, an der notwendigen Beschränkung in der Materialauslese auf einen bestimmten zeitlich-örtlichen Umkreis, sondern auch in wesentlicherem Sinn: Je intensiver man in das Wesen eines Künstlers und seiner Schöpfungen eindringt, um so mehr wächst die Einsicht, dass die Psyche des Schaffenden in ihrer Tiefe undurchdringlich, dass der irrationale Prozess des Schaffens nicht vollkommen darstellbar, dass das Kunstwerk selbst unerschöpflich ist. Was erreicht werden kann, ist jeweils nur eine Annäherung. Dieser Einsicht steht das beglückende Erlebnis entgegen, dass sich die Grenzen des Erforschbaren doch immer wieder erweitern lassen.

In der unaufhebbaren Spannung zwischen der jeweils neuen und doch nie vollkommenen Befriedigung der ganz ihrem Gegenstand hingegebenen Forscherleidenschaft liegt das ewig forttreibende Moment für alle Forschung. Daraus schöpfen wir die Hoffnung, dass auch die Lassostilforschung, wenn einmal der erste Anstoss gegeben ist, aus dem Stadium der Lethargie erwacht, in dem sie die moderne Musikwissenschaft so zu Unrecht seit Jahrzehnten schon belässt.

Die niederländische Generation vor Lasso.

Lasso ist Niederländer. Wer ihn verstehen will, muss in seine Heimat gehen und der Musik lauschen, die dort in den Kirchen und Kathedralen erklang, als er aufwuchs, die er selbst als Knabe im Kirchenchor mitsang, wo er wegen seiner wunderbar schönen Stimme schon so früh auffiel. Betrachtet man das Schaffen der Meister dieser Generation im Vergleich zu dem grossen Josquin, dessen Schüler und Enkelschüler sie zum Teil sind, so fällt auf, wie einheitlich der Stil dieser Komponisten ist¹⁾. Fast scheint das Motettenschaffen des einen Josquin vielseitiger, formenreicher, gegensätzlicher als das dieser ganzen Generation. Es gibt zweifellos Qualitätsunterschiede, personelle Eigentümlichkeiten, stilistische Unterschiede von unverkennbar starker Prägung; aber mögen diese noch so gross sein, das Grundsätzliche — man möchte sagen — die musikalische Weltanschauung ist dieselbe. Bei ihnen allen überwiegt das kirchliche Schaffen das weltliche; sie alle haben grundsätzlich dasselbe Verhältnis zum heiligen Wort, dem sie musikalische Gestalt geben; sie haben dasselbe Verhältnis zu dem überkommenen Gesetz der Kirchentönenarten; sie haben dieselbe Auffassung vom Ernst der musikalischen Arbeit. Sie

¹⁾ Der folgenden Analyse liegen ausführliche Studien zugrunde. Dennoch beschränken wir uns auf die Herausarbeitung der wesentlichsten Züge. Es wird hier der Versuch gemacht, die innere Einheit dieser ganzen Epoche begründend aufzuzeigen. Dies würde an sich eine ganz andere Ausbreitung und analytische Durchdringung des Materials erfordern, als sie hier geleistet wird. Wir können jedoch hierauf verzichten, da im Heidelberger Seminar eine Darstellung dieses Stils am zentralen Werk Nicolaus Gombert's im Entstehen ist. Ihrem Verfasser, Herrn Hans Eppstein, bin ich zu grösstem Dank dafür verpflichtet, dass er mir seine Partituren bereitwilligst zum Studium überliess. Ueberdies verdanke ich dem Austausch von Meinung und Beobachtung wertvollste Bestätigung.

haben — und das unterscheidet sie ganz im Grunde von dem grossen Sucher Josquin — ein bestimmtes Ideal musikalischer Gestaltung, das sie zu entwickeln und zu vervollkommen suchen. Dieser niederländische Stil beschränkt sich aber keineswegs auf die Niederlande. Zwei weitere charakteristische Zentren sind in Frankreich und Spanien. Aber wir haben Dokumente, die seine Ausbreitung über das ganze damalige gebildete musikalische Europa belegen.

Um in diesen Stil einzudringen, muss man von der Einzelstimme ausgehen. Ob man das Werk eines niederländischen, französischen oder spanischen Motettenmeisters betrachtet, es ist grundsätzlich dieselbe Art, wie die Einzelstimme verläuft: langsam setzt die Melodie ein, entfaltet sich, steigert ihre Bewegung und sinkt wieder zurück. Für den Ansatz des Melodiezuges sind grössere Intervallschritte charakteristisch (oft ein oder zwei Terzschrte, auch Quart und Quint); sie schaffen die langsame Spannung, die sich — entsprechend der rhythmischen Bewegungssteigerung — in abfliessende melismatische Linien löst und wieder zur Ruhe kommt. Wir mögen Werke verschiedenster Art, Motetten für Trauer-, Motetten für Festzeiten heranziehen: trotz aller Unterschiede wird sich dieses Gesetz der Melodieentfaltung als latent im Unterbewusstsein des Meisters ruhendes Ideal erweisen, das er immer wieder zu gestalten versucht, das er in den verschiedensten Möglichkeiten erprobt, das er ganz in keinem Werk verleugnen kann.

All diese Melodiezüge sind ein Ganzes, getragen von einem einheitlichen Spannungsverlauf. Sie zerfallen nicht in einzelne Teile, aus denen sie sich durch Aneinanderreihung zusammensetzen lassen. Für sie ist charakteristisch jenes vielgerühmte rhythmische Schweben, das durch ganz bestimmte Kunstmittel erreicht wird: Sie vermeiden jede einheitliche Folge gleichgelagerter Schwerpunkte. Ihre synkopischen Ueberbindungen nehmen das Gefühl eines metrisch und taktisch gebundenen rhythmischen Verlaufs. Sie lassen den Höhepunkt der melodischen Entwicklung selten mit einem taktischen Schwerpunkt zusammenfallen. Sie vermeiden alle scharfen Akzente, alle harten und auffälligen Sprünge. Sie lieben das diatonische

Durchgleiten des Tonraums. Ihr Fließen ist von einer Ruhe und Stille sondergleichen.

Betrachten wir die Art, wie einer solchen melodischen Linie die Worte unterlegt sind, so zeigt sich hier gleichfalls eine typische Erscheinung. Die ersten Worte werden meist Silbe für Silbe gesungen; darauf folgen mehr oder weniger ausgespannene Melismen über gehaltene Vokale. Die einzelnen Sätze oder Satzteile werden mehrere Male wiederholt. Der Wortwiederholung entspricht eine freie musikalische Wiederholung, die zumindest den Beginn der melodischen Phrase beibehält.

Wir haben bisher nur von der Oberstimme gesprochen. Betrachten wir in dem vier- fünfstimmigen Ganzen einer Motette die einzelnen Stimmen, so bemerken wir, dass alle Stimmen mit demselben thematischen Material arbeiten, dass das Thema, von einer Stimme intoniert, in gewissen Abständen fugenartig von den anderen Stimmen aufgenommen und nachgeahmt wird. Das ist es, was als durchimitierender Stil bezeichnet wird. Und schon hieraus ergibt sich, dass grundsätzlich für alle Stimmen gelten muss, was von der melodischen Gestaltung der Oberstimme gesagt ist.

Die Einsatztechnik der Stimmen ist von einer Art regelmässiger Unregelmässigkeit. Dass die Stimmen in gleichen Abständen aufeinander folgen, kommt kaum einmal vor; aber die Art, wie einer solchen Regelmässigkeit aus dem Weg gegangen wird, hat etwas Typisches. Charakteristisch ist etwa eine Einsatzfolge wie diese: Takt 1 — Takt 2 Mitte — Takt 4 — Takt 7 — Takt 8 Mitte. Aber auch hier sind die verschiedensten Variationen üblich. Ohnehin anders spielen sich die Einsatzfolgen ab, wenn das Thema gleich mit einem Kontrapunkt verknüpft ist. Aber allgemein gilt, dass die einzelnen Stimmen nicht zu rasch aufeinander folgen, dass eine gewisse Ruhe und Klarheit die Imitationstechnik bestimmt.

Welches Verhältnis diese Musik zur Harmonik hat, ergibt sich mit Notwendigkeit aus ihrem melodischen und polymelodischen Ideal. Wo die Einzelstimme, ihr organischer Verlauf und die kontrapunktische Verflechtung dieser Stimmen so im Vordergrund steht, kann die Harmonik keine auto-

nome Stellung haben. Die Gesetze, nach denen die Stimmen sich so entwickeln, dass ihr Nach- und Ineinander zugleich ein harmonisches Miteinander ergibt, enthält die Lehre vom Kontrapunkt. Von Kontrapunkt spricht man, wenn die Harmonik vom Aufeinandertreffen der selbständigen Linien einzelner Stimmen bestimmt wird; von Harmonik, wo die Führung der Einzelstimmen vom Gang der Harmoniefolge abhängt. Die Verdichtung der Stimmen zu einheitlichem harmonischem Gang in der niederländischen Motette ist ein Charakteristikum der Schlussbildungen, deren Hauptform die Kadenz, eine Nebenform der Fauxbourdon ist. Beide Male sammeln sich die sonst ganz eigen geführten Stimmen in einheitlicher Bewegung, das eine Mal als logische Konzentration aller Stimmen auf ein Ziel (Kadenz), das andere Mal als klangliche Vertiefung einer hohen abkadenzierenden Stimme (Fauxbourdon), das erste Mal vom Bass, das zweite Mal von der Oberstimme ausgehend.

Tonale Grundlage für den ganzen musikalischen Ablauf ist die jeweilige Kirchentonalart, die weder melodisch noch harmonisch durchbrochen wird (abgesehen von den durch die „Musica ficta“ legitimierten Freiheiten).

Was wir bisher für die niederländische Motette feststellten, sind Gesetze rein musikalischer Natur. Die Einzellinie entwickelt sich nach einem ganz bestimmten Ideal organischer Entfaltung, die Verflechtung der einzelnen Linien nach dem Gesetz der Imitationstechnik; das Aufeinandertreffen der Einzelstimmen bestimmt die Lehre vom Kontrapunkt. Hier ist kein Raum mehr, in dem der Textvorwurf als bestimmende Macht wirken kann. In dieser Musik hat der Text keine bestimmende, nur eine modifizierende Wirkungsmöglichkeit. Er kann die Wahl der Kirchentonalart, er kann die besondere Weise der Melodieentfaltung, er kann die Stärke der Dissonanz, die Art der Harmonik beeinflussen. Aber er kann nicht nach eigenen Gesetzen in die Einheitlichkeit des musikalischen Verlaufs eingreifen. Und damit haben wir das Hauptcharakteristikum dieses Stils genannt: das Streben nach durchgehender Einheitlichkeit. Wenn man von dieser Periode gewöhnlich als von der Zeit des „durchimitierenden Stils“

spricht, so hat man hiermit nur ein Symptom bezeichnet, ein sehr wesentliches zwar, aber doch nur ein Symptom. Die Durchimitation ist ein Symptom für dieses Streben nach einheitlicher Durchformung des musikalischen Verlaufs. Solch ein Symptom ist auch das Streben nach der einheitlichen gleichgewichtigen Durchbildung der melodischen Linie, ist weiterhin die Einheit der Kirchentonart und ein solches — noch nicht erörtertes — Symptom sind die verschiedenen Themen, wie sie nach einander von den Stimmen durchgeführt werden. Jedoch — es erweckt falsche Assoziationen, wenn man von verschiedenen Themen spricht. Zum Begriff des Themas gehört für uns eine bestimmte, charakteristische melodische und rhythmische Ausprägung. Eine in diesem Sinne charakteristische Physiognomie fehlt den Themenbildungen dieser Musik. Ihnen allen ist dieselbe rhythmische Unbestimmtheit eigen, und in allen wirkt offener oder verborgener dasselbe Ideal melodischen Wachstums. Dazu kommt, dass die verschiedenen Melodiezüge — diese Bezeichnung ist eigentlich zutreffend — in mannigfacher Weise miteinander verknüpft sind. Wie im einzelnen Melodiezug scharfe Akzente, so werden im Nacheinander der melodischen Linien harte Kontraste vermieden. Der Kontrast ist ein dieser Musik innerlich fremdes Element.

Der grosse, ruhige Fluss der melodischen Linien, immer wieder sich beruhigend im Sammelpunkt der Kadenz, an deren scheinbarem Ende immer wieder neu aufsteigend, das leise Sichablösen der Stimmen in der Intonation des Themas, die unauffälligen Uebergänge von einem Melodiezug in den anderen, die Wahrung der Tonalität, sie schaffen einen musikalischen Organismus von absoluter Einheitlichkeit, wie er sich in den besten Werken der Epoche verkörpert.

Textrepertoire des Antwerpener Motettenbuches.

Um das Jahr 1556 starben drei Meister dieser Generation: Gombert, Clemens, Crecquillon. Im Jahr 1556 erscheint das erste Motettenwerk, im Jahr zuvor die allerersten

Arbeiten von Orlando di Lasso, der von einem zehnjährigen italienischen Aufenthalt wieder in seine nordische Heimat zurückkehrt.

Es ist auffallend, in welcher Weise der junge Meister an die Öffentlichkeit tritt. Sein erstes Werk: „Il primo libro dove si contengono Madrigali, Vilanesche, Canzon francesi, e Motetti a quattro voci . . . in Anversa per Tilman Susato 1555¹⁾“ enthält, wie der Titel sagt, italienische Madrigale und Vilanellen, französische Chansons und lateinische Motetten. Im selben Jahr erscheint ein Buch italienischer Madrigale bei Antonio Gardano und im folgenden ein Buch lateinischer Motetten bei Hubert Waelrant und Jean Laet in Antwerpen. Diese Art, sich der musikalischen Welt vorzustellen, ist bisher unerhört. Für die Meister der vergangenen Generation ist es charakteristisch, dass sie mit einigen Kompositionen in grösseren Sammelwerken verschiedener Komponisten zum ersten Mal hervortreten. Es ist ein Ereignis, das ein junger Musiker in so kurzer Zeit drei grosse Bände mit ausschliesslich eigenen Beiträgen veröffentlicht, dass er sich sogleich als Meister in allen Stilarten, allen Kompositionsformen vorstellt: im Madrigal, der Musik der italienischen Gesellschaft, in der leichteren geistreichen französischen Chanson, in der parodistisch-volkstümlichen Vilanelle und in der ernsten religiösen Welt der lateinischen Motette. Die repräsentative Absicht dieser ersten Veröffentlichungen ist unverkennbar. Und unverkennbar, dass dem jungen Orlando das Ideal des Renaissancemenschen, des „uomo universale“ vorschwebt.

Den Höhepunkt dieser Veröffentlichungen bildet das Antwerpener Motettenbuch, das im Mittelpunkt unserer Untersuchung steht.²⁾ Die Sammlung besteht aus achtzehn Motetten zu fünf und sechs Stimmen und ist Antonio Perenotto,

¹⁾ Vgl. Eitner, Robert: *Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Orlandus di Lassus*, Berlin 1874, unter 1555a.

²⁾ Die Untersuchung gliedern wir so, dass der Leser zuerst einen Eindruck vom Werk selbst — Textrepertoire und Aufbau der Sammlung, musikalische Haltung, Stil und Form — erhält und dann in das Milieu eingeführt wird, in dem das Werk entstanden ist und zu dem es die verschiedenartigsten persönlichen, lokalen und musikalischen Beziehungen aufweist.

dem Bischof von Arras und Staatsmann Karls V., gewidmet. Die Widmung ist von Lasso selbst und in fließendem Italienisch geschrieben — eine grosse Merkwürdigkeit: denn, soweit Dedikationen üblich sind, werden sie meist vom Herausgeber in lateinischer Sprache abgefasst. Wir erfahren aus der sehr persönlich gehaltenen Widmung, dass Perenotto ein begeisterter Verehrer von Orlando's Musik ist und ihn mit Gunstbeweisen überschüttet. Lasso bittet seinen Gönner, er möge sich seiner erinnern, wenn er diese Werke singen höre und fordert ihn auf, die Verse der ersten Motette zu lesen, die — wenn auch nur ungenügend — seinen Ruhm verkünden.

In der Tat eröffnet Lasso das Motettenbuch mit einer musikalischen Widmung an Perenotto ¹⁾. Nach einer Anrufung von Phoebus Apoll wendet sich der Komponist persönlich an seinen Mäzen und nennt — in der Art humanistischen Wortspiels — seinen eigenen Namen: Musarum famulum ne despice, sustine Lassum, unde tibi haec numeris ficta tabella venit. (Den Diener der Musen verachte nicht, stütze den Müden, der Dir dies Notenbuch sendet). Für die niederländischen Meister, die sich gerne in Gruppen zusammenschlossen, um ihre Werke gemeinsam herauszugeben, ist eine gewisse unpersönliche Haltung charakteristisch. Ihre Namensnennung war z. T. so ungenau, dass der Musikhistoriker oft ratlos steht vor dem Problem, wie er all die verschiedenen Jachet's, Ivo's, Lupi usw. identifizieren soll. ²⁾

Welch eine andere Haltung spricht aus der Widmungsmotette Lasso's, in die der Meister gleichsam seinen Namen eingraviert!

Der Text der zweiten Motette ³⁾ ist dem Buche Hiob entnommen. Lasso nimmt sich die Stelle zum Vorwurf, wo die ganze Verzweiflung des Unglücklichen aufbricht, der nicht

¹⁾ G. A. XI, 311. (Die römische Zahl bezeichnet stets den Band der Gesamtausgabe von Lasso's Werken — Verlag von Breitkopf und Härtel — die arabische Zahl die ursprüngliche Numerierung im „Magnum opus musicum“, die in der Neuausgabe in Klammer vermerkt ist).

²⁾ Vgl. die wertvolle Untersuchung Kurt Huber's über „Die Doppelmeister im 16. Jahrh.“ (Sandberger-Festschr. 1918).

³⁾ G. A., VII, 236.

begreifen kann, warum ihm ein solch' furchtbares Geschick aufgebürdet wird, der sich leidenschaftlich auflehnt gegen seinen Gott, dem er doch in tiefster Seele anhängt.

Merkwürdig ist der Text der folgenden Motette ¹⁾: „Stehe, wer immer will, auf dem schlüpfrigen Gipfel höfischen Glücks! Mich soll die süsse Ruhe erquicken, in der Verborgenheit lebend . . .“ Dieser Text, der dem innersten Wesen des Meisters so wenig entspricht — hat er doch fast sein ganzes Leben am Hofe verbracht — ist vielleicht zu begreifen als der Niederschlag jener stillen heimeligen Stimmung, die das Leben im Norden und die Luft in den Antwerpener Patrierstuben vor der höfischen Atmosphäre im Italien der Renaissance auszeichnen mochte.

Die folgenden Werke geben ein echteres Bild von der unruhvollen spannungsreichen Natur Orlando's. Die vierte Motette ²⁾ ist komponiert auf die Worte aus dem Psalm 131: „Herr, mein Herz ist nicht eitel und nicht übermütig sind meine Augen . . .“ Die fünfte Motette ³⁾ entnimmt ihren Text dem Totenofficium: „Wehe mir, Herr, wie habe ich gesündigt in meinem Leben! . . . Erbarme Dich meiner, wenn Du kommst zum Jüngsten Gericht!“ Die sechste Motette ⁴⁾ spricht die leise Hoffnung aus: „Wenn ich durch Trauer und Trübsal gegangen bin, wirst Du, Herr, mich wieder zum Leben rufen . . .“ (Ps. 138). Die siebente Motette ⁵⁾ gibt dem Vertrauen Ausdruck, dass Gott dem Sünder die wahren Wege weise (Ps. 25). In der folgenden Motette ⁶⁾ wird die Hoffnung zur strahlenden Gewissheit: „Schmecket und sehet, wie milde der Herr ist . . .“ (Ps. 34). Und nun, in dieser Stimmung unbedingten Gottvertrauens, versenkt Lasso sich in das „wunderbare Mysterium“ von Gottes Menschwerdung ⁷⁾.

Mit plötzlichem Ruck sehen wir in der zehnten Motette ⁸⁾ den Vorhang in die unruhvolle Zeit — Mitte des Cinque-

¹⁾ G. A., XI, 301.

²⁾ G. A., VII, 246.

³⁾ G. A., IX, 251.

⁴⁾ G. A., IX, 255.

⁵⁾ G. A., IX, 282.

⁶⁾ G. A., V, 181.

⁷⁾ G. A., V, 165.

⁸⁾ G. A., III, 153.

cento — aufgerissen: Dieses Werk — eine Huldigung an den englischen Kardinal Reginald Pole — berichtet uns von den Ketzerverbrennungen, die dieser in England veranstalten lässt.

Die beiden nächsten Stücke sind wieder über Psalmtexte komponiert: „Du hast mich erprobt und erkannt, Herr . . .”¹⁾ (Ps. 139). Und: „Gott kennt die Gedanken der Menschen, wie eitel sie sind . . .”²⁾ (Ps. 94). Die dreizehnte Motette³⁾ bringt die dramatische Szene der Wiedererweckung des Lazarus aus dem Johannesevangelium.

Nachdem wir Lasso soeben in Gedanken über die Eitelkeit menschlichen Sinnens und Trachtens gefunden haben, sehen wir ihn in der nächsten Komposition wieder einem Grossen der Welt, Kaiser Karl V., seine Huldigung darbringen.⁴⁾

Es ist nicht blosse Heldenverehrung, die Lasso hiezu bewegt. Karl V. ist auch der Herr seines Gönners und Karl V. unterhält mehrere Kapellen; in sehr deutlicher Weise spricht Lasso von der Liebe und Förderung, die er den Künstlern in schwerer Zeit angedeihen lässt. Zweifellos ist der folgende Huldigungsgesang, der keinen Namen nennt, nicht — wie Proske⁵⁾ meint, — dem Bischof Perenotto sondern ebenfalls Kaiser Karl dargebracht. Dafür spricht, dass dieser Gesang gleich auf den anderen folgt, in dem Karl persönlich angerufen wird. Ausserdem bezieht sich die Benennung „Princeps bonus” vielleicht sinnvoller auf Karl V., den Orlando im vorigen Gesang als „Heroum soboles” gefeiert hat, als auf den Bischof von Arras. In diesem zweiten Gesang bittet Orlando Karl V., seine Huldigung gnädig aufzunehmen; und wenn er im ersten Gesang vielleicht zu deutlich auf des Kaisers mäzenatische Freigebigkeit hingewiesen hatte, versichert er nun, dass ihm sein Lob genüge. („Ornatusque tuis laudibus autor (!) abit”).

Uebersehen wir die Texte des ersten Motettenwerkes, das Lasso in Antwerpen herausgibt, bis hierher, so müssen wir

1) G. A., IX, 259.

2) G. A., IX, 278.

3) G. A., XV, 378.

4) G. A., XI, 321.

5) G. A., XI, S. XI, Bem. zu Nr. 320

gestehen: das ist eine andere Textwelt, als wir sie je bisher in einem niederländischen Motettenwerke finden konnten. Fünf Stücke — fast der dritte Teil — sind weltlicher Natur (vier Widmungs- und Huldigungsgesänge an grosse Zeitgenossen und die Antwerpener Idylle ¹⁾ — wenn wir die Absage an das höfische Leben so nennen dürfen.) Jedoch auch die übrigen Texte zeigen eine ausgesprochen charakteristische Wahl der Vorwürfe und lassen uns einen tiefen Blick in das Innere Orlando's tun. Deutlich ist das Alte Testament bevorzugt. Und hier packt den jungen Niederländer vor allem die persönliche Sprache der Psalmen. Ihn erschüttert der heisse Aufschrei aus bedrängtem Herzen. Auffallend ist es, wieviele der Texte die charakteristische Ich-Sprache führen. Auf den ganz persönlichen Bekenntnistexten, der religiösen Selbstbesinnung, den unruhig wühlenden Selbstanklagen und inneren Auseinandersetzungen ruht der Hauptakzent der Sammlung.

Wenn der Anruf Gottes, des Schöpfers aller Dinge, und die dreimalige Bitte um Frieden das Werk beschliessen („Da pacem Domine“ bildet den Beschluss der Motette Nr. 16 ²⁾ und den Beginn der beiden Nr. 17 ³⁾ und 18 ⁴⁾), so dürfen wir darin die Absicht des Autors erblicken, all den Zweifel, alle Unruhe und Zwiespältigkeit in den Ruf um Frieden ausklingen zu lassen.

Wer mit Lasso näher vertraut ist, wird manchen Zug bedeutungsvoll finden, an dem man sonst vorübergehen mag. Aber unverkennbar für jeden sind wohl innere Einheit und Aufbau dieses Werkes. Welch plastisches Bild stünde vor uns, besäßen wir es als geschlossenes Ganzes im Neudruck! Statt dessen sind die einzelnen Motetten durch sieben Bände der Gesamtausgabe verstreut. Seit Jahren schon stockt die Weiterführung der Neuausgabe von Lasso's Werken. Wir hoffen, dass die künftige Edition die Einheit der Lasso'schen Veröffentlichungen unangetastet lässt! ⁵⁾.

¹⁾ G. A., XI, 301.

²⁾ G. A., XIII, 348.

³⁾ G. A., XIII, 350.

⁴⁾ G. A., XIII, 349.

⁵⁾ Vgl. Sandbergers *Vorrede zum Bd. XXI* der G. A.!

Die Themenbildung.

Die Haltung, die Lasso's Textwahl zeigt, prägt sich auch in seinem musikalischen Stil aus. Wir gehen hier wie beim Versuch der Charakterisierung der niederländischen ¹⁾ Motette von der Einzellinie aus.

Durchblättern wir das Motettenbuch, überfliegen wir die einzelnen Stimmen, so fällt sehr bald auf, dass wir hier vergebens nach echter melodischer Entwicklung suchen. Die Charakteristica der niederländischen Melodiebildung — das langsame Sichentfalten der Linie, die Bewegungssteigerung in wogenden Melismen, das Verebben der Bewegung — sie fehlen gänzlich. Statt dessen finden wir den eigenwilligen Zug einer gleichsam holzgeschnittenen Linienprägung. Wir begegnen grossen Sprüngen nach oben — auch ohne nachträgliche Ausfüllung des übersprungenen Raumes durch abfließende Linien — plötzlichem Fall der Melodie, wir finden unerwartete Einsätze der Stimmen — etwa synkopischen Einsatz einer Semiminima — und ebenso unerwartetes Abbrechen einer Linie.

Sehr eigenartig ist die metrische und rhythmische Fassung der Themen. Eine der bezeichnendsten Erscheinungen ist die Akzentverlagerung: Lasso liebt es, eine Folge gleichartiger Schwerpunkte durch eine Reihe andersgelagerter Schwerpunkte zu unterbrechen, den Takt durch starke Akzentgebung zu betonen, um dann sogleich ebenso starke Akzente auf den schwachen Taktteil zu legen. Würde man eine Stimme aus dem polyphonen Verband herausnehmen und sie nach unserer Gewöhnung notieren, so würde sich ein kompliziertes Gefüge immer wechselnder metrischer Einheiten ergeben. Ebenso vielfältig wie das metrische ist das rhythmische Bild. Auch hier ist der häufige und oft unvermittelte Wechsel auffallend: Zwischen langsamer und schneller Bewegung, zwischen absichtlicher Verzögerung und unerwarteter Beschleunigung, zwischen gleichmässig getragenen und betont markanten Rhythmen. Neu in der Häufigkeit und Akzentuiertheit ihrer

¹⁾ Der Begriff „niederländisch“ wird in dieser Arbeit für die Generation zwischen Josquin und Lasso gebraucht.

Anwendung sind die punktierten Rhythmen, die Lasso gerne in ganzen Reihen bringt.

In dieser rhythmischen Mannigfaltigkeit lässt sich ein einheitliches Bewegungsgesetz nicht finden. Das Prinzip, das hier waltet, entschleiert sich erst, wenn man den Text beachtet. Nun wird alles klar: Die eigenwillige Melodieführung, die merkwürdigen Sprünge, der metrische Wechsel, die rhythmischen Eigenheiten — sie alle sind vom Text inspiriert. Mit einer der vorigen Generation unbekanntem Strenge wird der Deklamationsrhythmus des gesprochenen Wortes gewahrt. Betonte Silben bekommen eine lange Note, unbetonte eine kurze. Die für Lasso so charakteristischen punktierten Rhythmen sind hauptsächlich auf die akzentgerechte Aussprache der drei- und viersilbigen Wörter zurückzuführen (wie: *culmine-lubrico-saturet-positus-perfruar-otio-pertacitum* ¹⁾). Und doch ist Lasso's Rhythmik nicht das Ergebnis trockener Befolgung humanistischer Sprachregeln, sondern seine persönlichste Schöpfung. Denn seine eigene Sache ist es, ob er die Akzente auf den guten oder schlechten Takteil bringt, ob er sie dehnt oder kürzt, ob er etwa die *Semibrevis* punktiert oder die *Minima*, ob er einen charakteristischen Rhythmus durch Wiederholung der Worte betont, ob er den Akzent heraushebt, indem er ihn auf einen melodischen Höhepunkt legt, ob er den Rhythmus festhält durch Folge gleichgelagerter Schwerpunkte oder ob er ihn verschleiert durch Wechsel des Metrums.

Die Anwendung dieser verschiedenen Mittel wird wiederum vom Text bestimmt: nun nicht vom Wortrhythmus, sondern vom Wortgehalt. So beobachten wir, dass die plötzlichen Hemmungen im Rhythmus, die absichtlichen Verzögerungen zum Ausdruck einer seelischen Hemmung und Bedrücktheit dienen. Wir finden sie auf die Worte: „Weh mir!“ ²⁾ „was soll ich Unglücklicher tun?“ ³⁾; „Trauer und Trübsal“ ⁴⁾; „Habe ich gesündigt? was tue ich Dir?“ ⁵⁾; „ich bin mir

¹⁾ Alle diese Beispiele in der „Antwerpener Idylle“ (G. A. XI, 301, 1 p.)

²⁾ G. A., IX, 251, T. 13—14.

³⁾ G. A., IX, 251, T. 33—38.

⁴⁾ G. A., IX, 255, T. 7—10.

⁵⁾ G. A., VII, 236, T. 3—12.

selbst zur Last worden" ¹⁾; „Schwer kommt ihn der Tod an" ²⁾. Kräftiges Fortschreiten in gleichmässiger Bewegung mit Betonung des guten Taktteils — eine Art rhythmischen Martellato's — finden wir auf die Worte: „Und mein Aufstehen" ³⁾; „ich aber besinge seine Stärke" ⁴⁾; „furchtbar und stark" ⁵⁾; „von nun an und in Ewigkeit" ⁶⁾; „Du wirst mich ins Leben zurückrufen" ⁷⁾. Auch die Linienführung wird vom Wortsinn beeinflusst: Schwer sinkt die Oberstimme herab bei den Worten: „Und bin mir selbst zur Last worden" ¹⁾; „im Staube werde ich schlafen" ⁸⁾; „unbekannt und alt werde ich sterben" ⁹⁾. Grosse Intervalle nach oben finden wir auf die Worte: „Ich habe meine Seele erhoben" ¹⁰⁾; „Du wirst Deine Hand über mich breiten" ¹¹⁾; kleine Intervalle — so die kleine Sekunde zur Darstellung der Demut und Zerknirschung — auf die Worte: „Habe ich gesündigt?" ¹²⁾; „verachte mich nicht!" ¹³⁾; das Intervall der kleinen Terz auf die Worte: „Weh mir!" ¹⁴⁾; „erbarme Dich meiner!" ¹⁵⁾.

Indem Worhrhythmus, Wortsinn und Wortausdruck bestimmenden Einfluss auf die melodische Gestaltung gewinnen, entsteht ein Sprachstil eigenartigster Prägung. Was die Melodik an schönem Fluss und eigengesetzlicher Bewegtheit verliert, das gewinnt sie an sprechender Kraft. Man kann hier nicht mehr von Melodik im eigentlichen Sinne reden. Denn zwiefach sind die Gebilde, die sich aus dem neuen Prinzip ergeben: entweder klar profilierte thematische Bildungen oder eine Art Sprechgesang — eine historische Vorwegnahme des Rezitativs der kommenden Oper. Denn in der

¹⁾ G. A., VII, 236, T. 32—36.

²⁾ G. A., XI, 301, 2. p. T. 27—32.

³⁾ G. A., IX, 259, T. 34—35.

⁴⁾ G. A., IX, 278, T. 31—38.

⁵⁾ G. A., XIII, 348, T. 27—30.

⁶⁾ G. A., VII, 246, 2. p. T. 43—49.

⁷⁾ G. A., IX, 255, T. 16—18.

⁸⁾ G. A., VII, 236, T. 59—62.

⁹⁾ G. A., XI, 301, 2. p. T. 21—26.

¹⁰⁾ G. A., IX, 282, 1. p. T. 4 und T. 11.

¹¹⁾ G. A., IX, 255, T. 36—41.

¹²⁾ G. A., VII, 236, T. 3—5.

¹³⁾ G. A., XI, 311, T. 65—67.

¹⁴⁾ G. A., IX, 251, T. 3—4.

¹⁵⁾ G. A., IX, 251, T. 48—50.

Tat — betrachten wir die Oberstimmen einer ganzen Reihe von Motetten, so nehmen wir wahr, dass die oft so trocken klingende melodische Linienführung nichts anderes ist als eine Nachbildung des Sprechtones: Daher das häufige Rezitieren auf einem Ton, das Festhalten an einer bestimmten Tonhöhe, um die sich die Stimme nur wenig auf und ab bewegt. Diese Tendenz steigert sich mit zunehmendem Ausdrucksgehalt des Textes. Sehr klar lässt sich das verfolgen an den Motetten: „Herr, Du hast mich erprobt und erkannt“¹⁾; „Wehe mir, Herr, wie habe ich gesündigt!“²⁾; „Habe ich gesündigt? Was tue ich Dir, o Wächter der Menschen?“³⁾. In steigendem Masse sehen wir hier den Sprechton gewahrt, der in der letzten Motette noch in der kleinsten melodischen Wendung schwingt und der leisesten inneren Regung nachgeht. Aber auch die prächtige repräsentative Huldigungsmotette für Karl V. zeigt diesen Sprachstil in vollendeter Ausbildung: In feierlichem Rhythmus wird der Text Wort für Wort rezipiert. Die Oberstimme weist nicht das kleinste Melisma auf.

Und doch fehlt es dem neuen Melodiastil nicht an Melismen. Aber das Melisma hat grundsätzlich andere Funktion und andere Gestalt als in der niederländischen Motette vor Lasso. In dieser ist es wesentliches Grundelement, dem die Melodik ihren ungehemmten Fluss verdankt. Bei Lasso wird es sparsam verwendet und mit bestimmter Absicht. Das Melisma hat Illustrations- und Ausdruckscharakter. Diese andere Funktion gibt ihm andere Gestalt. Das Melisma in der niederländischen Motette hat etwas Verfliessendes. Bei Lasso schafft die darstellerisch-zeichnerische Absicht schärfere Umrisse, charakteristischere Bewegung. Es wird aus wogender Vokalise zu plastischer Figur. So finden wir Melismen auf die Worte: „schaudern“⁴⁾; „weinen“⁵⁾; „lachen“⁶⁾; „Gesang“⁷⁾.

Aus unserer Betrachtung wird deutlich: es tritt bei Lasso

1) G. A., IX, 259.

2) G. A., IX, 251.

3) G. A., VII, 236.

4) G. A., XV, 378, 1. p. T. 4.

5) G. A., XV, 378, 1. p. T. 49—50.

6) G. A., III, 153, T. 24—25.

7) G. A., XI, 311, T. 36—37.

nicht ein neues melodisches Ideal an die Stelle des alten — es liegt hier ein völliger Wechsel der Gesinnung vor. Die niederländische Generation vor Lasso gibt sich ganz an die objektive künstlerische Formung hin. Der Meister tritt zurück hinter dem Kunstwerk. Lasso hingegen gehört mit Leib und Seele der neuen — durch die Renaissance eröffneten — Welt an, für die der Mensch Mittelpunkt aller Dinge, das Kunstwerk Selbstdarstellung des Künstlers ist. Diese neue Anschauung sieht das eigentliche Symbol des Menschen im Wort. Durch das Wort bringt der Mensch die Welt und sich selbst zum Ausdruck. Und dies ist die tiefste Tendenz der neuen Bewegung, die sich auf allen Gebieten durchsetzt: Darstellung der Welt und Selbstdarstellung des Menschen. Von dieser Bewegung wird Lasso ergriffen, besser — er ergreift sie mit der ganzen Leidenschaft seiner Natur. Hier sind die Wurzeln des neuen Sprach- und Ausdrucksstils in Lasso's Thematik und für uns ist die Frage zu beantworten: Wie wirkt sich diese neue Haltung in der Klangauffassung und in der Organisation der Motette als Ganzem aus?

Der neue Klangstil.

Vergleicht man den Klangeindruck einer Lassomotette mit dem einer Motette von Gombert, so fühlt man erst mit ganzer Deutlichkeit, wie tief die Kluft ist, die beide trennt. In Lasso's Klangwelt herrscht ein anderes Schwergewicht. Man spürt: ob die Klänge ruhen, schreiten oder fließen — sie haben Grund unter sich, indessen Gombert's Klänge schwergewichtlos schweben. Untersucht man woher dieser Unterschied kommt, so stellt sich heraus: Lasso's Klänge sind auf dem Grundton aufgebaut, der Bass hat grundsätzlich harmonietragende Funktion. Gombert's Bässe dagegen sind linear, sie sind melodisch und kontrapunktisch gedacht. Seine Klangwelt entsteht aus dem Geflecht ineinanderfließender, melodischer Wellenzüge. Bei Lasso hingegen werden die Stimmen — vor allem der Bass — von einem überherrschenden Klangwillen geformt. Während das Ineinanderschwingen melodischer Linien, das Vermeiden von Haltepunkten, die zahl-

reichen Durchgangstöne der verschiedenen Stimmen bei Gombert jedem kompakten Klangbilde entgegenwirken, komponiert Lasso das Stimmenganze so, dass ein möglichst voller, warmer, geschlossener Klang zustande kommt. Hierunter leidet der melodische Fluss. Untersucht man aber die immerhin grosse Beweglichkeit der Stimmen, so erkennt man, dass sie mehr rhythmischer als linearer Art ist. Das Prinzip durchgehender Bewegung gibt Lasso nicht auf, sondern sucht es mit dem neuen Klangwillen zu vereinen. Charakteristisch hierfür ist das Bild polyrhythmisch bewegter Stimmen bei gleichbleibender Klanggrundlage.

Tritt man von dem einheitlich-gedämpften Hell-Dunkel der Gombert'schen Klangwelt in Lasso's Harmonienreich, so überrascht der Glanz und die Fülle der Farben. Woher kommt die Leuchtkraft der Lasso'schen Harmonien?

Lasso befreit sich von der Herrschaft der Kirchentonalart, die bisher melodisch und harmonisch das sichere Zentrum war. Er liebt den vollen Durklang mit der leuchtenden Terz in der Oberstimme und schon der Wunsch, auf möglichst vielen Stufen den Durklang aufzubauen, führt zur Durchbrechung der alten Tonalität. Indem er sich nun der Leitkraft der grossen Terz im Durklang hingibt, kommt er zu einem Phänomen, das ein durchaus sicheres Kriterium für die Unterscheidung vom Gombertstile bildet: zur Modulation. Die einfachste und häufigste Form des Modulierens bei Lasso ist das Gleiten im Quintenzirkel: so drängt fis als Leitton in D-dur nach G-dur, dieses wiederum nach C-dur, C- nach F- und dieses nach B-dur ¹⁾. Oft wird auch ein Glied im Zirkel übersprungen — entweder ausgelassen ²⁾ oder nachträglich eingefügt ³⁾.

Dieses modulatorische Durchgleiten des Klangraumes ist eine völlige Neuheit gegenüber dem Stile der Gombert-Generation. Es zeigt am deutlichsten, wie weit die einzelnen Stimmen und Melodielinien ihr Eigenleben den Forderungen eines

¹⁾ G. A., V, 165; T. 7-9. G. A., VII, 246; T. 43-45. G. A., XI, 321; T. 60-62.

²⁾ G. A., XI, 301; T. 22-28. G. A., XI, 311; T. 21-22 u. T. 33-38.

³⁾ G. A., V, 181; T. 13-17.

neuen Klangwillens unterordnen. Es zeigt aber auch, dass die Geistigkeit des Hörens, die die Voraussetzung war für die Aufnahme der streng polyphonen Kunst eines Gombert, einer neuen Sinnlichkeit der Auffassung Platz macht. Der neuen Musik entspricht eine neue Art des Hörens. Wie Lasso selbst den neuen Klangstil empfindet, darüber gibt uns der Zusammenhang mit dem Texte Aufschluss. In der Motette „Mirabile mysterium“¹⁾ wird das „wunderbare Geheimnis“ durch das Hinuntergleiten im Quintenzirkel von D- nach B-dur versinnbildlicht. In der Fronleichnamsmotette „Gustate et videte“²⁾ dient eine ähnliche klangweiche Modulation zur Darstellung der göttlichen Milde („suavis“). Durch eine Modulation von G- nach F-, B- und bei der Wiederholung von A- nach G-, C-, F-, B-dur wird die „süße Ruhe“ in der Antwerpener Idylle³⁾ symbolisiert.

Es ist kein Zufall, dass immer wieder die Worte „suavis“, „dulcis“, „mirabilis“ auftreten. Als „weich“, „süß“, „wunderbar“ wird der volle vier- oder fünfstimmige Klang und das Ineinanderfließen und -gleiten der Dur-Harmonien empfunden⁴⁾. Eine neue Klangsinnlichkeit, eine neue Farbigkeit bricht hier auf und tritt anstelle des strengen Linienstils der Gombert-Generation.

Indessen fehlt es in Lasso's Klangwelt keineswegs an dunklen Tönen. Im Gegenteil: seine Moll-Harmonien, seine Vorhalte, seine Dissonanzen und Fauxbourdonpartien geben der düsteren Farben genug. Er sucht aber in ihnen nicht nur den Klangkontrast. Die innere Kraft, die diese ganze Klangwelt hervortreibt, ist der Drang, der Musik eine neue Ausdrucks-

¹⁾ G. A., V, 165.

²⁾ G. A., V, 181.

³⁾ G. A., XI, 301.

⁴⁾ Die motette „Alma nemes“ aus Lasso's „Il primo libro, dove si contengono Madrigali, Vilanesche, Canzon francesi e Motetti a quattro voci . . . in Anversa per Tilman Susato 1555“ (G. A., III, 138) enthält wohl das sprechendste Dokument dafür, wie Lasso den neuen Klangstil empfand. Den Schluss der Motette bildet eine kühne, herrlich klingende Modulation von D- in chromatischem Schritte zum terzverwandten Fis-dur, von hier im Quintenzirkel abwärts über H-, E-, A-, D- nach G-dur, von G- nach E- und A-dur, um im Plagalschluss a-moll, E-dur zu enden. Diese Klangfolge ist komponiert auf die programmatischen Worte: „dulce novumque melos“, „eine neue und süße Musik!“

gewalt zu erschliessen. Der Klang wird Träger des Ausdrucks, wird Transparenz für die Fülle seelischer Bewegung. Je leidenschaftlicher der Text ist, desto gewaltiger wird die klangliche Ausdruckskraft. Man betrachte etwa den Beginn der Motette „Heu mihi Domine“ ¹⁾! Der Text stammt aus dem Totenofficium. Es ist die Vorstellung vom Jüngsten Gericht, die Orlando zu innerst aufwühlt, der Verzweiflungsschrei der gequälten Seele: „Weh mir, o Herr! Zu viel hab' ich gesündigt in meinem Leben! Was soll ich Unglücklicher tun? Wohin soll ich flüchten, wenn nicht zu Dir, mein Gott? Erbarme Dich meiner, wenn Du kommst am Jüngsten Tag!“ Das Aufeinanderfolgen der verschiedenen Stimmen ist hier nicht mehr ruhiges Hineingleiten in den Strom polyphonen Fliessens, sondern dramatische Steigerung, mächtiges Crescendo der Stimmen, die — im Abstand von einem Takte einander folgend — von der Tiefe zur Höhe andringen — dem ersten Tenor folgen Alt und Sopran — vom Einzelton zur Folge leidenschaftlicher Mollakkorde sich entfaltend (g-c-g-D-c-d) ²⁾. Man beachte dabei die rhythmische Steigerung von der Brevis über die punktierte Semibrevis zu punktierten Minimen! Dem drängenden Ruf „Heu mihi Domine“ folgt ein rhythmisch ermattendes Zurücksinken auf die Worte „quia peccavi nimis“, die bei zweimaliger Wiederholung klanglich immer schärfer — erst fauxbourdonartig und in fallender Akkordsäule mit klingenden Oktavenparallelen ³⁾, dann in schmerzlichen Vorhalt-dissonanzen dargestellt werden. Während die vier Unterstimmen im Septimvorhalte zu A-dur auf d-moll kadenzieren, setzt der Sopran von neuem mit dem Ruf „Heu mihi“ ein und in geradezu naturalistischer Weise hört man das Anschwellen und erschöpfte Zurücksinken des Klagerufs: der lang ausgehaltene Ton des Soprans (a') erzeugt — zusammen mit der harmonischen Entwicklung (A₄₃⁵-d-B) und der melismatischen Bewegung des zweiten Tenors — eine intensive Span-

¹⁾ G. A., IX, 251.

²⁾ Kleine Buchstaben deuten Moll, grosse Dur an.

³⁾ „Klingende Oktaven — und Quintenparallelen“ nennen wir die bekannte Erscheinung, dass die Parallelen zwar auf dem Papier — durch Stimmkreuzung z. B. — vermieden, aber beim Singen doch als solche gehört werden.

nung, die ihren Höhepunkt findet auf dem Zielton (b'), der melodisch und harmonisch den vollen Akzent hat. Dann verirrt die Bewegung: die Oberstimme sinkt herab; während Ansatz- und Zielton spannend gedehnt sind, verhaucht der letzte Ton gleichsam atemlos auf einer Minima; B-dur löst sich auf nach g- und c-moll, die zwei tiefen Stimmen treten weg; es bleibt nur der schwache Klang der drei hohen Stimmen (N. b. 1). Ein reales Decrescendo ist die Wirkung ¹⁾.

Mit erstaunlicher Folgerichtigkeit gebraucht Lasso den Vorhalt als Ausdruck des Schmerzes, wobei er alle Stufen und Schattierungen bis zur schärfsten Vorhaltdissonanz verwendet. Will Lasso tiefe Trauer zum Ausdruck bringen, so verwendet er gerne den doppelten Vorhalt — so auf den Ruf „Heu mihi“ und auf die Worte „quid faciam miser“ (N. b. 2). Selbst verpönte Klänge und Klangfolgen scheut Lasso nicht, wenn sie nur dem Ausdruck geben, was er meint. So verwendet er zur Darstellung der Sünde einmal den Tritonusklang (a, c', es', T. 19), ein andermal klingende Quintenparallelen (C-B-dur; T. 24/25) ²⁾.

In der Motette „Domine, non est exaltatum cor meum“ ³⁾ werden am Schluss des zweiten Teils zwei gegensätzliche Stimmungen, die des Verzichtes und die der Hoffnung zu charakteristischem Klangausdruck gebracht. Ueberwiegendes Moll, Vorhalt- und frei eintretende Sekunddissonanzen (N. b. 3) kennzeichnen die Verzichtstimmung. Auf die Worte „Speret Israel in Domino“ löst sich die Harmonik langsam los von den Dissonanzen und Mollklängen ⁴⁾ und geht immer entschiedener zu hellen Dur-Klängen über.

¹⁾ Welche Epoche das Crescendo und Decrescendo erstmalig bewusst in ausdruckshaftem Sinne verwandte, ist umstritten. Gegenüber der klingenden Aussage der Musik können wir auf die papierene der Theorie verzichten. Hier haben wir ein deutliches Beispiel vor uns, wie Orlando ein Crescendo und Decrescendo einfach auskomponiert.

²⁾ Solche Stellen zu interpretieren, als ob Lasso — in witziger Anwendung — das Sündigen durch eine kontrapunktische „Sünde“ darstellen wollte, ist ein absolutes Missverständnis. Lasso meint das, was aus der „kontrapunktischen Sünde“ resultiert, den ganz realen Klang in seiner Hohlheit und Schärfe (Tritonusklang) oder seiner lastenden Schwere (sinkende Akkordsäulen mit Parallelen).

³⁾ G. A., VII, 246.

⁴⁾ Dass Verzicht und Hoffnung nicht in statischen Kontrasten versinnbildlicht werden, ist ein sehr feiner psychologischer Zug, wie man deren soviele

Selbst die Wahl von Kreuz- und Be-Tonarten wird noch zur Klangsymbolik verwandt. Es ist kein Zufall, dass der Verzicht im harmonischen Umkreis von c-g- und d-moll, die Hoffnung aber, sich lösend von d-moll nach A-dur, im Kreis von D-G-C-dur dargestellt wird. Derselbe Klang- und Ausdruckscontrast findet sich am Ende des ersten Teils derselben Motette, wo der Gegensatz zwischen Demut und Seelenerhebung („... humiliter sentiebam — ... exaltavi animam meam“) durch den Wechsel von B-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, B-dur, d-moll und A-D-G-C-F-B-g-D-G-C-mit schliesslicher Kadenz auf D-dur (mit der grossen Terz in der Oberstimme) versinnbildlicht wird. Symbolisch gemeint ist auch die melodische Kurve, die sich auf „humiliter sentiebam“ in der Tiefenregion des Soprans bewegt, auf „sed exaltavi“ jedoch in die Höhe geht und dort bis auf die Schlusskadenz verweilt. In ähnlicher Weise wird in der Motette „Si ambulavero“¹⁾ der Gegensatz: „Wenn ich durch Leid und Trübsal gegangen bin, wirst Du mich erquickern, Herr“ symbolisiert durch eine Harmoniefolge mit dem Zentrum d-moll und eine andere mit dem Zentrum C-dur. Meist vereinigt Lasso die harmonischen Ausdrucksmittel mit den melodischen und rhythmischen — so wird in der Motette „Dominus scit“²⁾ die Eitelkeit menschlichen Sinnens und Trachtens („quoniam vanae sunt“) in dreistimmigem, melismatischem Moll-Satz, die Stärke Gottes („ego vero cantabo fortitudinem suam“) in syllabischer Deklamation, gleichmässiger rhythmischer Betonung und Dur-Klängen versinnbildlicht, wobei der dreistimmige Satz in vier- und fünfstimmigen übergeht.

Aber nicht nur einzelnen Episoden, auch ganzen Werken verleiht Lasso einen „bestimmten“, der Stimmung entsprechenden Klangcharakter. Zwei Werke ragen aus dem Antwerpener Motettenbuch hervor durch ihren düster-leidenschaftlichen Mollklang und die ausdruckschaft-betonte Verwendung von Vorhalten und Dissonanzen: die Motette aus dem Toten-

bei Lasso findet: er stellt die Hoffnung dynamisch dar als *werdende* Stimmung, als Sichloslösen der Seele von der Betrübnis.

1) G. A., IX, 255.

2) G. A., IX, 278.

officium „Wehe mir, Herr“¹⁾) und die Hiobmotette „Habe ich gesündigt?“²⁾). In heiterem Glanze strahlt die Fronleichnamsmotette „Schmecket und sehet wie milde der Herr ist“³⁾), die mit hellem Dur-Motiv beginnt (c d e c e g . . .) und sich fast durchgehend in Durharmonien und -modulationen bewegt. Die beiden Huldigungsmotetten an Kaiser Karl V.⁴⁾ und den englischen Kardinal Reginald Pole⁵⁾ sind gleichfalls in Dur. Besonders die erste zeigt eine souveräne Beherrschung der Mittel: die feierlich gedämpfte Klangpracht des sechsstimmigen Chores vermeidet alle überraschenden Wendungen, hält sich im nächsten Umkreis der Grundtonart F-dur, entfaltet hier aber eine strenge Grossartigkeit, die sie würdig in die alte Tradition niederländischer Staats- und Repräsentationsmotetten treten lässt. Gegenstück zu dem heroischen Klangstil dieser Motette ist der in modulierenden Farben schillernde Widmungsgesang an Antonio Perenotto⁶⁾).

Wir sahen bereits, dass Lasso das gleitende Modulieren im Quintenzirkel gerne zum Ausdruck weicher und süsser Stimmungen verwendet. Seine Modulationskunst feiert ihren Triumph in der das Werk eröffnenden Widmungsmotette. In dem zweifellos selbstgedichteten Texte — nennt er in dem Gedichte doch seinen eigenen Namen — besingt Orlando die bezwingende Macht Apolls, von dessen Munde ewiger Nektar fliesst, der den Menschen Glückseligkeit schenkt durch den Dreiklang der bildenden Kunst, der Musik und der rein geistigen Künste⁷⁾). Dieser echte Renaissancehymnus — gleich charakteristisch für den Verfasser wie für den Mäzen — ist in ein Gewand herrlichster, ineinanderwogender Klangfarben gekleidet. Zentrum der harmonischen Bewegung ist h-moll⁸⁾). Von hier aus wird nicht nur e-a- und fis-moll, sondern der ganze Kreis der Dur-Harmonien in den

1) G. A., IX, 251.

2) G. A., VII, 236.

3) G. A., V, 181.

4) G. A., XI, 321.

5) G. A., III, 153.

6) G. A., XI, 311.

7) „ . . . concentu triplici qui homines das esse beatos, forma oculos, aures voce, animosque animo . . . ”

8) Wir geben die Tonartbezeichnungen in Chiavetteumschrift.

Kreuztonarten berührt. : C-G-D-A-E-H-Fis-dur. Die Modulationen vollziehen sich in grösster Natürlichkeit. Fis-dur ist als Dominante von h-moll gegeben. Von hier aus sind H-E-A-dur leicht zu erreichen. G-dur ist Leitklang von h-moll — als solcher tritt es gleich in den ersten Takten auf — und ermöglicht die Verbindung nach C-dur und a-moll. Die wirklichen Klangverbindungen vollziehen sich auf die mannigfaltigste Weise. In eine Modulation von h-moll nach H-dur ist die Klangfolge: h-fis-a-e⁶ h-D-a-e⁴ 3 -h-Fis-⁴ 3 -H¹) gebettet. Die Süsse des ewigen Nektars wird durch die folgende Modulation versinnbildlicht: Fis-h-G-e-A-D-C-a⁵ 6-G²). Auf die Worte „ne despice sustine lassum“ findet sich die Klangfolge: G-C-A-D-h-H-E-a-H⁴ 3 — e³). Besonders bedeutsam ist das Zusammenwirken der Harmonik und der expressiven Melodieführung der Oberstimme. Man sehe etwa die Stelle „forma oculos, aures voce“ (N. b. 4), wo Lasso bildende Kunst und Musik einander gegenüberstellt: dort ruhende Gestalt, hier schwingende Bewegung; dort plastische, abgerundete Klänge, klar voneinander abgehoben (Fis-E-D-dur), hier ein zartes Melisma, dessen Töne harmonisch fortwährend umgedeutet werden: das d'' der Oberstimme von D- nach G-dur und wieder zurück nach D-dur, das a' von D- nach A-dur, dieses geht über in a-moll und löst sich von e- nach h-moll auf; das Ganze ist von süss-melancholischem Reize.

Der neue Klangstil macht begreiflich, dass die Macht, die die Orpheuslegende im 16. Jahrhundert über die musikalischen Gemüter gewann, keiner humanistischen Spielerei, sondern den Tiefen des musikalischen Zeitgeistes entsprang. Es war mehr als poetische Redensart, wenn das Orpheusbild in Preis- und Grabgedichten, in Vorreden und Dedikationen, Huldigungs- und Widmungsgesängen⁴) immer und immer wiederkehrte, bis es seine ideale Verklärung in Monteverdi's „Orfeo“ fand, nachdem schon Peri und Caccini sich an diesem Stoff versucht hatten. Die antike Legende von Orpheus war für den Renais-

1) T. 38—42

2) T. 13—18

3) T. 71—76

4) Auch Lasso spielt in der Widmungsmotette auf die Orpheuslegende an mit den Worten: „et nutu eripere, quos ferus orcus habet“.

sancemusiker der Spiegel, in dem er sich selbst wiedererkannte. Denn das sind die beiden neuen Züge im Bilde des Renaissance-musikers: er singt wie Orpheus von seinem eigenen Lieben und Leiden und wie jener bezaubert er Menschen und Naturmächte ¹⁾). Mit der Süsse und Ausdruckskraft seiner Musik die Hörenden unter seinen Bann zu zwingen, das ist sein ganz bewusstes Ideal. Der Zauber und die Leuchtkraft der Lasso'schen Harmonien, die überraschend aufglänzenden Klangverbindungen, die Bewusstheit des Klangdenkens, die aus der Verbindung von Klang und Text spricht, legen hiervon entschiedenes Zeugnis ab ²⁾).

Die Umschichtung im polyphonen Denken.

Angesichts der Tatsache, dass Wort und Ausdruck im Zentrum von Lasso's musikalischem Denken stehen, steigt die Frage auf: Warum brach Lasso nicht mit den traditionellen Mitteln musikalischer Gestaltung? Warum gab er nicht die niederländische Polyphonie auf? Warum schuf er nicht den monodischen Stil, wenn es ihm doch nur auf Ausdruck ankam? Lag das wirklich daran, dass die „technische Entwicklung“ noch nicht soweit gediehen, dass die „Zeit dafür noch nicht reif war“? Diese Anschauung steht doch wohl hinter der mehrfach geäußerten Meinung: Lasso wäre — eine Generation später geboren — ein berühmter Opernkomponist geworden.

¹⁾ Dass die Zeitgenossen von der magischen Wirkungsmöglichkeit der Musik zutiefst überzeugt waren, zeigt jenes Ereignis in München bei der Fronleichnamsprozession im Jahre 1580, wo man das Verschwinden eines schlimmen Unwetters und das Hervorbrechen der Sonne aus den Wolken der Lasso'schen Musik — es wurde gerade seine Fronleichnamsmotette (aus dem Antwerpener Motettenbuch) angestimmt — zuschrieb. Den Originalbericht hierüber veröffentlicht Sandberger im 1. Band seiner „Beiträge“ S. 112.

²⁾ Kurz vor seinem Tode komponiert Lasso einen Hymnus auf die Musik, der im Laufe des 16. Jahrhunderts immer wieder Musiker zur Vertonung gestimmt hat. Er spricht die Gesinnung des Renaissance-musikers wohl am deutlichsten aus. Der Hymnus lautet:

Musik — der gütigen Gottheit Geschenk
 bezwinget Menschen und Götter
 sänftigt den Grimmigen
 tröstet den Trauernden
 bezaubert selbst Bäume und wilde Tiere.
 Musik ist das Schönste für Gott und für Menschen.

Beide Begründungen sind unbefriedigend. Die Monodie ist in technischer Beziehung eher ein Zurück als ein Vorwärts, insofern sie einen radikalen Abbau der technischen Mittel bedeutet. Andererseits hat Lasso schon in so früher Zeit Werke in homophon-deklamierendem Stile geschrieben, dass nicht einzusehen ist, warum er in konsequenter Verfolgung dieser Linie nicht hätte zum monodischen Stile kommen können, wenn wirklich seine Intention hierauf ging. Sind diese Werke nur Randerscheinungen? Zeigt das Schaffen Lasso's also, dass er sich von dem niederländischen Traditionserbe nicht losreißen konnte? Konnte Lasso nicht? Oder wollte er nicht? Wenn er nicht wollte, was hielt ihn?

Um in diesen Problemkreis tiefer einzudringen, wenden wir uns zwei Werken zu, die innerhalb der ersten Motettenpublikation Lasso's zentrale Bedeutung haben und zwei Pole Lasso'scher Gestaltungsweise darstellen. Das erste Werk, dem unsere Betrachtung gelten soll, ist die Huldigung an Kaiser Karl V. ¹⁾ Der Text lautet: „Spross der Heroen, Liebe unseres Erdkreises, Carolus, bist Du allein, der Du in schwerer Zeit die Schüler der Musen ehrest und mit freigebiger Hand beschenkst. Deshalb feiert Dich die göttliche Musik gerne und hebet freudig Deinen Ruhm und Deine Verdienste zu den Gestirnen. Lebe lang, Du beste und grösste Hoffnung oesterreichischen Volkes!“ ²⁾ Dieses Werk ist ein Gesang

¹⁾ G. A. XI, 321.

²⁾ Von wem stammt der Text? Wir sind — wie bei der Widmungsmotette an Antonio Perenotto — der Meinung, dass auch die beiden Huldigungsgedichte an Karl V. (G. A. XI, 320 und 321) von Lasso selbst verfasst sind. Nicht nur, weil seine universelle Sprachbegabung — u. a. durch seine Briefe — schon längst dokumentiert ist; nicht nur, weil er auch in späteren Jahren nachweislich Huldigungsgedichte selbst verfasst hat (vgl. Sandberger, *Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921 S. 96 ff.), sondern in erster Linie wegen des persönlichen Tones, der alle Lasso'schen Huldigungsgesänge vor den üblichen zeitgenössischen Widmungen auszeichnet. Man vergleiche etwa das folgende Gedicht an Karl V., das Clemens und Crecquillon komponiert haben:

„Quis te victorem dicat qui vincis ipse
Invictus victo Caesar ab hoste tuo“

(Vollständiger Text bei Bernet-Kempers: „*Die Motetten des Clemens non Papa*“, Augsburg 1928, S. 34.)

Schon diese ersten Zeilen zeigen die Herkunft aus der routinierten Humanistenfeder, der sowohl die Eleganz des Distichons als die übliche geistreiche Spielerei mit dem Wort — hier mit dem Begriff des Siegers — zu Gebote steht. Ueber beides verfügt freilich auch Lasso (vgl. G. A. XI, 320), aber ein

auf den Helden. Was es so ganz aus dem Rahmen der übrigen heraushebt, ist seine absolute Gehaltenheit: nichts Überschwängliches, Überströmendes — repräsentativ grosse Darstellung einer heroischen Gestalt, ebenso beherrscht wie gewaltig.

Wie prägt sich dies in der Musik aus? Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Melodik in allen Stimmen von knappster Gestaltung ist ¹⁾. Bis auf den Schluss entbehrt die Oberstimme aller Melismen ²⁾. „Melodik“ ist ein irreführender Ausdruck für diese Stimmführung.

Es ist feierlich gehobene strengste Deklamation. Die Hauptwirkung beruht auf einer Rhythmik, die von packender Gewalt ist. Langsam und in starker Betonung der gleichgelagerten Schwerpunkte hebt der Gesang an, schafft neuen Akzent durch kurzes synkopisches Verlagern des Schwerpunktes, um ihn mit erneuter Kraft in ganztaktiger Betonung wieder einzusetzen (N. b. 5).

In der weiteren Entwicklung erfährt die Rhythmik eine gross angelegte Steigerung. Von den langen Notenwerten des Beginns geht es zur Bewegung von Minimen und Semiminimen. Immer wieder gebraucht Lasso das Mittel, erst einen bestimmten Rhythmus in gehämmerten Akzenten aufzustellen, um dann durch synkopische Verschiebung wider

grundlegender Unterschied bleibt: in den zeitgenössischen Produkten gehört es zum guten Stile, dass der Sprechende in untätigster Bewunderung ersterbe, dass er als Eigenperson zu existieren aufhöre. Lasso hingegen tritt den Grossen der Welt als Mann entgegen, der sich seines Wertes bewusst ist. Er wagt es, im Huldigungsgedicht vom Künstler und von sich selbst zu sprechen, er wagt zu bemerken: wenn ihn, den Kaiser, die göttliche Musik feiere und ehre, so geschehe das deshalb, weil er Kunst und Künstler fördere. Karls V. gewaltige politische Taten — die im Mittelpunkt aller zeitgenössischen Huldigungen stehen — streift er kaum. Auch in dem Gedicht (G. A. XI, 320), das in der Originalausgabe auf das vorliegende folgt, spricht Lasso ausschliesslich von der Kunst und ihren Jüngern. Er deutet auf die „nova carmina“ der Sänger hin, er nennt ihre Werke „monimenta ingenii sui“ — Kunstwerk als schöpferische Tat, echte Renaissanceauffassung — er spricht wiederum den Kaiser persönlich an und bittet ihn, seine Huldigung freundlich zu empfangen und mit heiterer Stirne zu lesen und endet mit weltmännischer Verbeugung: schönster Lohn des Künstlers sei das Lob aus dem Munde eines guten Fürsten.

¹⁾ Vgl. S. 20.

²⁾ Dies wird man in einer Motette der Gombertgeneration niemals finden können.

diesen Rhythmus anzulaufen und ihn in ein neues Mass zu zwingen. Man vergleiche die Stelle „afflicto Musarum tempore alumnos” und „propterea celebrat te Musica diva libenter”, die den Höhepunkt der Bewegung bringt. Zum Beschluss kehrt die feierliche Gemessenheit des Anfangs wieder zurück.

Diese rhythmische Deklamation — gesteigert durch Gleichschritt oder Gegentakt und Komplementärbewegung anderer Stimmen — erscheint im grossen Klange des sechsstimmigen Chores. Knapp und zusammengehalten wie die Stimmführung ist auch die Harmonik; die strenge Prächtigkeit des sechsstimmigen Chorklanges — wir haben bereits darauf hingewiesen — hält sich ausschliesslich im nächsten Bereich von F-dur, schöpft aber hier alle Möglichkeiten so aus, dass das Ohr selbst im engen Raume stets gefesselt bleibt. Nur am Schlusse erscheint eine Modulation, die jedoch nicht an die Tonalität rührt, sondern die Tonika (F) durch eine Folge von dominantischen Leitklängen zwingender gestaltet, um sie im Plagalschlusse (B-F) endgültig zu festigen.

Wendet man den Blick dem Aufbau der Stimmen, der Struktur der Motette zu, so verdichtet sich der Eindruck, in welcher entscheidender Weise hier schon die Grundsätze der monodischen Kunst verwirklicht sind: keinerlei konstruktive Bindung — Imitationen spielen überhaupt keine Rolle mehr — das Ganze ist eine klanglich-rhythmische Konzeption. Lasso bricht hier in der Tat mit dem polyphonen Stil. Die Polyrythmik aber ist nicht etwa letzter Rest eines überwundenen Stiles, sondern bewusst angewandtes Darstellungsmittel. Der Höhepunkt des Textes („ad sidera tollere”) ist der Höhepunkt der Bewegung. Indem der punktierte Rhythmus in allen Stimmen nacheinander ergriffen wird, entwickelt der Gesamtrhythmus eine durchgehende Viertelbewegung, die nach zwei Takten wieder verebbt und beim Glückwunsch für langes Leben allmählich wieder in ausgehaltene Harmonien übergeht. Aber auch die Polyrythmik ist zurückgedrängt. Ein Drittel des Werkes wird in homophonen Akkordsäulen deklamiert. Feierliche Rezitation — gesteigert durch den Klang — ist die beherrschende Idee des Ganzen. Dass dem jugendlichen Meister ein Werk solch höchster Beherrschtheit, Knappheit und

Präzision der Gestaltung gelingt, das zeigt, dass hier einem ungewöhnlichen Temperament eine hohe geistige Kraft bändigend gegenübersteht.

Wie mit dem Wechsel des Gegenstandes auch die Darstellung ein anderes Gesicht bekommt, das erfahren wir noch einmal von Grund auf, wenn wir uns — herkommend von der feierlichen Pracht der Huldigungsmotette — in die düstere zu innerst aufgewühlte Klangwelt der Hiobmotette ¹⁾ versenken. Der Text lautet: „Habe ich gesündigt? Was tue ich Dir, o Wächter der Menschen? Warum hast Du mich hingestellt Dir zum Anstoss, so dass ich mir selbst zur Last wurde? Warum hebest Du nicht weg meine Sünde und tilgest nicht meine Schuld? Siehe, nun werde ich im Staube schlafen und wenn Du mich in der Frühe suchen wirst — ich werde nicht mehr sein.“

Von unerhörter Ausdruckskraft ist der Beginn (N. b. 6) — wieder haben wir ein auskomponiertes Crescendo und Decrescendo vor uns: der Alt setzt ein, langsam und schwer folgen die beiden Tenöre; die dunkle Farbe der Alt- und Tenorstimmen, der monotone Klang synkopisch auseinandergezogener Quinten versinnlichen die schwermütige Stimmung. Der Sopran tritt hinzu, rhythmische wie harmonische Führung legen den ganzen Akzent auf die kleine Sekunde, wieder sind Ansatz- und Zielton spannend gedehnt und wieder erfolgt die Auflösung auf dem schwachen Taktteil, sofort aushauchend und gleichsam den Atem verlierend. Fast schauerlich wirkt die Harmoniefolge: die zwei entgegengesetztesten Klänge im harmonischen Raum (fis-moll, C-dur ²⁾ stossen hart aufeinander. Nachträglich gibt sich C-dur als Vorhalt zu e-moll zu erkennen, e-moll dagegen sogleich wieder als Vorhalt zu h-moll ³⁾. Der Wortwiederholung („peccavi“, „quid faciam tibi“) ent-

¹⁾ G. A. VII, 236.

²⁾ Die Tonartbezeichnungen sind in Chiavetteumschrift wiedergegeben.

³⁾ Proske meint angesichts dieser Stelle, der kühne Querstand sei ein „Wortwitz“ auf „peccavi“ (vgl. G. A. VII, S. XI, Anm. zu 236).

Wir wollen nur darauf hinweisen, dass in der 12 Jahre später erschienenen Motette „O mors quam amara es“ (G. A. XV, 387) die Bitterkeit des Todes in anders gelagerten Akkorden, jedoch genau derselben Harmoniefolge (fis-moll, C-dur, e-moll) dargestellt wird. Im übrigen erinnern wir an das oben Gesagte (vgl. Anm. 2 S. 25).

spricht musikalisch eine Steigerung. Lasso verfolgt nicht die Worte, sondern was hinter den Worten an seelischer Erregung und Dynamik steht. Wenn Hiob zweimal dieselbe Frage ausspricht, so sind die Worte dieselben, aber schon Tonfall und Mimik sind andere, weil die Erregung sich steigert. Darum lehnt Lasso das niederländische Gesetz, dass der Wortwiederholung musikalische Wiederholung zu entsprechen habe, ab. Anstatt zu wiederholen, steigert er: durch Beschleunigung der Bewegung, ansteigende Oberstimme und spannungschaffende Harmonik (vgl. die dominantisch-leitkräftige Folge: Fis - E - A - D - h - G - e - Fis $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$; T. 14-18).

Man muss die Oberstimme einmal für sich durchlesen, um zu spüren, welche Gewalt in ihr lebendig ist, trotz ihrer Monotonie, trotz ihrer — am niederländischen Melodieideal gemessen — reizlosen Trockenheit ¹⁾. Man muss den Text im Rhythmus und im Tonfall dieser Stimme sprechen, um inne zu werden, wie der Ton der erst bedrückten, dann aufflammenden und wieder verlöschenden Rede getroffen ist. Neben der Linienführung schafft wiederum die Rhythmik die grosse Wirkung: Dem schwerflüssigen Beginn folgt der scharfe Ansatz des zweiten „peccavi“. Das gedehnte Rezitieren auf „quid faciam tibi?“ zeigt das dumpfe Vorsichhinbrüten des Verzweifelten, die Wiederholung in beschleunigter und dann nachlassender Bewegung zeigt die erwachende und wiederermattende Erregung. Überhört man aber die Gesamtrhythmik, so zeigt sich, dass die Bewegung der anderen Stimmen gleichfalls nur dem Ausdruck der seelischen Bewegung und der Unterstützung der Oberstimme dient. Es ist bezeichnend, wie jeweils bei der steigernden Wiederholung (von „peccavi“ und „quid faciam tibi“) die Mittelstimmen in melismatische Bewegung geraten.

Verfolgen wir die Oberstimme weiter! Zweimal wird die Frage wiederholt: „Quare me posuisti contrarium tibi?“ und jedes Mal steigt die Stimme — entsprechend dem Frageton — einen Ton höher. Auch hier ist im dreimaligen Fragen musi-

¹⁾ Unwillkürlich wird man an die „sechezza“ der ersten monodischen Versuche gemahnt.

kalisch keine Wiederholung, sondern der leidenschaftliche Anstieg und das Zurücksinken der inneren Bewegung gegeben. Und nun folgt ein Höhepunkt der Ausdrucksgestaltung: auf die Worte „und bin mir selbst zur Last worden“ steigt die Oberstimme in grossen schweren Schritten nach oben und sinkt in langsamer Bewegung zurück, auf dem Vorhalt zum letzten Tone schmerzlich gehemmt. Die grosse Wirkung dieser Stelle beruht jedoch auf dem Gesamtklang. Der Aufstieg erfolgt im Wechsel zwischen D-dur, fis-moll und D-dur; dies wird einen Takt lang festgehalten; auf dem Höhepunkte wird das d'' der Oberstimme von D- nach G-dur umgedeutet und sinkt nun in ganzen Akkordsäulen schwer in die Tiefe. Wie üblich werden Oktaven und Quinten verschleiert. Ein ausdrucksvolles Melisma im ersten Tenor gibt der Klangfolge weicheren Fluss, kann aber doch nicht verhüllen, dass ursprünglich die reine Dreiklangsfolge — e-moll, D-dur, C-dur, h-moll — konzipiert ist. Die Stelle ist wunderbar in ihrer klanglich harmonischen Wirkung. Den Zug in die Tiefe, der in der Oberstimme durch den Vorhalt gehemmt wird, setzt der Tenor und — ihn ablösend — der Bass fort (N. b. 7).

Die folgende Frage „Cur non tollis?“ „Warum nimmst Du nicht von mir meine Sünde?“ stellt in der gesteigerten Eigenbewegung aller Stimmen, in der erregten Wiederholung der Frage durch ein kurzes Mollterzmotiv der Oberstimme, das einmal transponiert, einmal wiederholt, aber rhythmisch verändert wird, das Drängen und Hadern des Leidgetroffenen in entfesseltster Bewegung dar. Dann verströmt die Erregung in den Melismen der Mittelstimmen und eine deutliche Erschöpfung tritt ein. Das Nachlassen der Spannung dokumentiert sich schon in der Oberstimme. Hier ist die einzige Stelle in der ganzen Motette, wo sich die leidenschaftlich rezitativische Deklamation in frei ausschwingende ausdrucksvolle Melismen löst. Wieder wird der Fragesatz im Ansteigen der Stimme zum Schlusse hin nachgebildet (N. b. 8). Und nun höre man, wie Lasso ein Ritardando und eine Fermate komponiert: die Oberstimme schweigt; die tiefen Stimmen gehen von der Bewegung in Minimen zu Semibreven und schliesslich zu Breven über und bleiben auf dem dominan-

tischen Halbschluss stehen. Dieser einzige Ruhepunkt in der ganzen Motette hat keinerlei architektonischen Sinn. Er versinnbildlicht nur den Punkt, an dem der seelische Prozess angelangt ist. Bisher drängte eine Frage die andere: Was soll ich tun? Warum bürdest Du mir Untragbares auf? Warum hilfst Du mir nicht? — Jetzt hört das Fragen auf und Hiob sagt: „Siehe, nun werde ich im Staube schlafen.“ Mit ruhigen Akkorden wird das „Siehe“ eingeleitet, noch anschliessend an die ausgehaltene Harmonie der letzten Episode. Das „im Staube“ wird dargestellt durch ein abfallendes Quartmotiv und das Schlafen durch ein allmähliches Hinuntersinken und Langsamerwerden der Stimmen.

Ganz merkwürdig ist aber der Schluss, auch er — im eigentlichsten Sinne — unerhört. Wohl niemand vor Lasso dürfte es gewagt haben, statt — in der durch lange Generationen geübten Weise — von der Dominante zur Tonika, von der Molltonika ohne Vermittlung zur gleichnamigen Durtonika zu wechseln, in lang ausgehaltenen Harmonien *fis-moll* nach *Fis-dur* aufzulösen. Lasso wollte keinen Klangeffekt erzielen mit diesem Schluss. Er wollte den Text darstellen und dieser lautet: „Siehe, nun werde ich im Staube schlafen. Und wenn Du mich in der Frühe suchen wirst, ich werde nicht mehr sein.“ Das Nichtmehrsein, das plötzliche Entrücktwerden ist es, das Lasso in diesen Harmonien zu visionärem Ausdruck bringen will (N. b. 9).

Wie harmonisch die übliche Kadenz, so fehlt melodisch die traditionelle Klausel. Wenn wir noch einmal die Oberstimme überfliegen, so können wir feststellen, dass der Sopran während seines ganzen Verlaufes nicht eine einzige der Schlussfloskeln bringt, die für den melodischen Verlauf einer Stimme bei den Niederländern so bezeichnend sind. Denn diese „clausulae“ sind es eben, die allen Melodielinien ein so gleiches Gesicht geben, die vor allem ein konsequentes Verfolgen des Redetones unmöglich machen. So ergänzt sich das Positive — Nachbildung des Tonfalles — negativ durch das Fehlen von Klauseln. Bei aller Eigenbewegung der übrigen Stimmen ist es doch die Oberstimme, deren beherrschende Stellung durch ihren vorzüglichen Sprechcharakter unbestreitbar ist; alle Be-

wegung — melodisch, rhythmisch, harmonisch — ist letztlich ihr dienstbar.

Besonders intensiv spiegelt die Harmonik den seelischen Prozess wieder, der sich in der Motette abspielt. Der klagende Ausruf des Anfangs ist gekennzeichnet durch das Aufeinanderprallen entgegengesetzter Harmonien und schmerzlicher Vorhaltswirkungen. Schon in der Motette „Heu mihi Domine“ fanden wir bewusst ausdruckshaft verwandte Vorhalte. Hier jedoch sind die Vorhalte womöglich noch häufiger, noch intensiver gebraucht. Ihre ungemein starke Ausdruckskraft beruht auf ihrer Verbindung mit Molleitonklängen (N. b. 6), wodurch eine doppelte Vorhaltswirkung, d. h. ein weiteres Hinausschieben der Auflösung, ein Verstärken der schmerzlichen Spannung erreicht wird. Charakteristisch ist der Wandel der Harmonik im Verlauf des Stückes. Die allmähliche Ermattung wirkt sich harmonisch so aus, dass sowohl die schmerzlichen Vorhaltsbetonungen wie das unruhvolle Modulieren nachlassen. Im Schlussteil bewegt sich die Harmonik in ruhigen Klangfolgen um das Zentrum h-moll.

Wir sind dem Werke in seinem ganzen Verlauf, in allen Einzelzügen nachgegangen. Wesentlich ist aber, wie diese Einzelzüge ineinandergreifen, um eine Gesamtstimmung von intensivster Eindringlichkeit zu schaffen: In der rezitativisch ausdruckshaften Sopranführung, in der dichten klangschweren Akkordik, im Vorherrschen von Moll, in den melodischen und harmonischen Vorhalten, im schweren Flusse des Ganzen, immer wieder in Bewegung gebracht durch die dramatisch polyphone Führung der Stimmen, in den auskomponierten Accelerandi und Ritardandi, den Crescendi und Decrescendi, in alle dem prägt sich die Stimmung aus, die uns beim Lesen des Buches Hiob immer wieder erschüttert und ergreift.

An diesem Werke ist nichts, das nicht völlig in die Einheit des Ganzen eingeschmolzen wäre, nichts, das man als einen traditionellen Rest bezeichnen könnte, der noch fremd und unassimiliert im Ganzen stünde. Und wenn wir uns noch einmal auf die eingangs gestellte Frage besinnen: Warum greift Lasso nicht zum Ausdrucksmittel des monodischen Stiles? so

muss auch hier fürs erste darauf hingewiesen werden, wie stark der monodische Stil vorgebildet ist: im einwandfreien Dominieren der Oberstimme, in ihrem rezitativischen — der Rede nachgebildeten — Tonfall, in der Bassführung, die nicht mehr selbständig ist wie bei den Niederländern, sondern in erster Linie der harmonischen Fundamentierung dient und schliesslich in der Ausdrucksbedeutung der Harmonik. Greifen wir zu den programmatischen Äusserungen der Monodiebewegung am Ende des Jahrhunderts, hören wir Monteverdis: „L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva“, vernehmen wir, wie emphatisch Agazzari ¹⁾ berichtet: „Man habe neulich die rechte Art gefunden, die Wörter zu exprimieren, indem man fast soviel als möglich ebenso singet, als wenn man sonst mit einem redete“, so wird zumindest klar, dass die Leitidee des musikalischen Schaffens bei Lasso schon 50 Jahre zuvor dieselbe ist. Wie sehr sich dieses Schaffen selbst jedoch gewandelt hat, erhellt aus jedem Beispiele monodischer Musik. Vergleicht man etwa die „Nuove Musiche“ des Giulio Caccini von 1602 oder Stücke aus der „Euridice“ desselben Komponisten (N. b. 10) ²⁾, so wird ohne weitere Erklärung sowohl die Ähnlichkeit der Intention als auch der gewaltige Unterschied in der Ausführung deutlich und weist uns den Weg zur Beantwortung der Frage. Es ist evident, dass Lasso die Ausdrucksmittel solch einer Monodie niemals genügt hätten. Er brauchte die ganze Vielfalt klanglicher, rhythmischer, polyrhythmischer, agogischer und dynamischer Nuancierung, die ihm der polyphone Stil in seiner Umschmelzung zur Verfügung stellen konnte — in seiner Umschmelzung: denn alles, was die Generationen der Niederländer in mühevoller Arbeit an polyphoner Technik zuwege gebracht hatten, sehen wir hier umgedeutet und zu einem Ausdrucksmittel verwandelt, das in der Mannigfaltigkeit seiner Möglichkeiten schier unerschöpflich ist. Diesen Reichtum musikalischer Ausdrucksmittel brauchte Lasso, um die vielfältige, wunderbar verschlungene, reiche und gegensätzliche Welt seines Innern zur Darstellung zu bringen.

¹⁾ Haas, R. „*Musik des Barock*“ 1928, S. 1. u. 17, *Hbd. d. Musikwiss.* hrg. v. E. Bücken, Athenionverlag.

²⁾ Beispiele ebenda S. 28 ff. und S. 36.

In der Tat ist der polyphone Stil, wie ihn Lasso ausprägt, vielleicht seine eigenste und persönlichste Schöpfung. Seine Polyphonie ist von einer Dichte, einer Konzentration und Vielfältigkeit, wie wir sie bei keinem Zeitgenossen, keinem Vorgänger noch Nachfolger finden. Sie ist von geradezu dramatischer Unruhe und Bewegtheit und folgt in Grad und Art der Bewegung stets dem Ausdruckswillen des Ganzen.

Die Strenge der niederländischen Imitationsreihen wird auf die mannigfaltigste Weise gemildert; sie löst sich gerne in bloße Umrissimitation auf, häufig auch in ein rein rhythmisches Imitieren — beruhend auf der Gleichheit des Deklamationsrhythmus — die Imitationsfolgen werden im Laufe eines Werkes immer freier und lockerer, oft gehen sie im blossen Klanggeschehen unter.

Ein besonderes Wort erfordert die Rhythmik. Denn sie prägt in hervorragendem Masse die eigentümliche Physiognomie der Lasso'schen Polyphonie. Sie ist sehr individuell und akzentuiert und ergibt eine Vielfalt und ein Widerstreiten rhythmischer Bewegungen und Akzente, ein charakteristisches Wogen, eine ausgeprägte Polyrhythmik, der gegenüber der Stil der niederländischen Vorgänger eine geradezu einfache rhythmische und metrische Struktur aufweist. Wie kommt die Rhythmik zu ihrer bedeutsamen Stellung in Lasso's Musik?

Im Gegensatz zu Josquin's klassischer Formenarchitektur erhob die Gombertgeneration die durchgehende Bewegung zum Gestaltungsprinzip. Die Freude an der endlos strömenden Bewegung scheint Lasso von der Gombertgeneration zu übernehmen. Indess wirken drei Faktoren dem Bewegungsprinzip in seiner Musik entgegen:

- 1) die neue deklamatorisch verfestigte Thematik,
- 2) der neue — gleichfalls bewegungshemmende — Klangstil,
- 3) das Aufgeben der strengen Polyphonie.

Diesen drei bewegungshemmenden Momenten tritt die Rhythmik entgegen. Sie übernimmt die Aufgabe des Ausgleichs. Deutlich ist der Schwerpunkt von melodischer auf rhythmische Selbständigkeit der Stimmen gelegt. Ungleichzeitiger Einsatz oder rhythmische Wiederholung von Akkordtönen arbeitet wider die statische Wirkung des Klanges und

die Polyphonie wird weithin durch Polyrhythmik abgelöst. Eine direkte Quelle der neuen Rhythmik haben wir im Rhythmus der Sprache und im Rhythmus der jeweils dargestellten inneren Bewegung gefunden. Diese zweifache Funktion der Rhythmik — als Kraft und Gegenkraft — weist ihr in Lasso's Musik einen so bedeutsamen Platz an.

Es ist die Besonderheit der Lasso'schen Polyphonie, dass sie vom Klang her konzipiert ist und doch einen unendlichen Reichtum mannigfacher Bewegung entfaltet, dass sie die einzelne Stimme der Harmonik unterordnet und ihr dennoch ein Eigenprofil zu geben vermag. Man kann angesichts dieser Struktur von klangbestimmter Polyphonie oder von polyphon und polyrhythmisch bewegter Harmonik sprechen — auf jeden Fall ist dieser polyphone Stil eines der merkwürdigsten Phänomene der Musik der Renaissance: Fasst man ihn zeitgeschichtlich, so ist er Symbol der Verschmelzung italienischer Klangsinnlichkeit mit niederländischer Polyphonie, südlicher Farbenfreude mit nordischem Bewegungsdrange. Betrachtet man ihn von rückwärts, so erkennt man, in welcher entscheidender Weise hier der Wechsel europäischer Führerschaft in der Musik — von niederländischer Polyphonie zu italienischer Monodie — vorbereitet ist. Fasst man ihn personalistisch, so scheint er ursprünglichster Reflex einer Natur, in der die ganze Fülle sowie die ganze Unruhe des Jahrhunderts lebt, dem sie entsprossen ist.

Das Problem der Form.

Wir haben die Untersuchung bis hierher geführt, ohne auf die von Orel gestellte Frage ¹⁾ einzugehen, ob es sich bei den Motetten Lasso's um völlig freie Kompositionen handle oder ob er seine Motive dem liturgischen Gesange entlehne, ob seinen Kompositionen ein *cantus firmus* oder sonst ein technisches Gerüst zugrunde liege. Dieses Problem löst sich am gegenwärtigen Punkte unserer Betrachtung von selbst. Eine Musik, die — wie die eben gehörte — sich bis zum letzten Tone nur dem Texte und der Ausschöpfung der Textstimmung

¹⁾ *Handb. d. Musikgesch.* hrsg. von Guido Adler, 2. Aufl. 1930, Bd. 2 S. 335.

hingibt, die jeder seelischen Regung bis ins Letzte nachgeht und selbst noch die dynamische Kurve ihres Verlaufes wieder spiegelt, solch eine Musik muss alle konstruktiven Fesseln abgestreift haben. Und so ist es auch in der Tat. Alle bisher besprochenen Werke Lasso's sind völlig frei komponiert, ohne konstruktive Bindung, ohne Anlehnung an liturgisches Melodiengut ¹⁾. Aber nicht nur die Bindung an einen *cantus prius factus*, auch die Gesetze, die eine ganze Generation von Musikern vor ihm in langer mühevoller Arbeit für das musikalische Kunstwerk der Motette aufgestellt hat, die Regeln der Imitationstechnik sind durchbrochen. An die Stelle eines rein musikalischen Ideals ist ein realistischer Ausdrucksstil getreten, der sich zum Teil eine ganz neue musikalische Sprache schafft, zum Teil aber auch die alten Vokabeln umprägt und mit neuem Inhalt füllt.

Angesichts der nach rein musikalischen Gesetzen aufgebauten Motette der Gombertgeneration erhob sich die Frage, inwieweit solch eine Musik den Text berücksichtigen könne. Aus dem Studium der Lasso'schen Motette, die jedes einzelne Wort, jede Stimmung und Stimmungsänderung musikalisch reflektiert, ergibt sich die umgekehrte Frage: inwiefern hier noch rein musikalische und kompositionelle Formgesetze eine strukturbildende Rolle spielen können, inwiefern überhaupt in dieser Musik noch Form und Struktur herrschen. Betrachtet man die Hiobmotette oder das charakteristische „*Heu mihi Domine*“ unter diesem Gesichtspunkte, so fällt allerdings auf, in welchem Masse hier alle strukturbildenden Elemente fehlen. Von streng-motivischer Arbeit kann kaum die Rede sein. Klare Gliederung durch feste Kadenzpunkte wird möglichst vermieden. Die Kadenzen lösen sich in Trugschlüsse auf, werden im Weiterströmen beteiligter Stimmen illusorisch. Eines der auffälligsten Merkzeichen ist jedoch das Fehlen fast aller Wiederholungen. Das ist besonders darum merkwürdig, weil in der niederländischen Motette vor Lasso neben der Imitation die freie Wiederholung vorausgegangener Melodiezüge eines

¹⁾ Im Antwerpener Motettenbuche finden sich jedoch verschiedene Kompositionen, denen ein Kanon, ein Ostinato oder *cantus firmus* zugrundeliegt. Von ihnen wird noch ausführlich die Rede sein.

der wichtigsten strukturbildenden Elemente ist. Die musikalische Wiederholung knüpft an die Wortwiederholung an. Wir haben gesehen, dass Lasso, auch wo derselbe Text wiederkehrt — Ausnahmen sind nicht häufig — musikalische Wiederholung vermeidet. Wenn Lasso gerade in seinem ersten Motettenwerke diesen Wiederholungen so offensichtlich aus dem Wege geht, so ist das ein weiteres Anzeichen dafür, wie bewusst, wie grundsätzlich seine Abkehr vom niederländischen Motettenideal ist. Es liegt auf der Hand, dass die sprechend dramatische Wirkung seiner Motetten mit auf dem Wandel der ganzen Struktur beruht.

Indem Lasso alles aufgab, was der niederländischen Motette Klarheit und Einheitlichkeit verbürgte, war seine neue Musik in Gefahr, ins Grenzenlose hinauszuwogen. Diese Gefahr bestand in der Tat; verschiedene Anzeichen deuten darauf hin: Lasso's Melodielinien verschmähen die niederländische Gleichgewichtigkeit und Geschlossenheit; seine Rhythmik wendet sich ab von dem niederländischen Ideale, den gleichmässigen Strom der Bewegung aus der Ruhe aufquellen und in sie wieder zurückfluten zu lassen; sie entfaltet im Gegenteil einen bisher ungekannten Reichtum vielfältiger und betont gegensätzlicher Bewegung; seine Harmonik fliesst weit hinaus über das tonale Bezugszentrum; in den Folgen der Motive fehlt die gliedernde Bezugnahme auf vorangegangene Motive in Form der freien Wiederholung. Diese ganze Musik atmet gleichsam in erregten dynamischen Wellenzügen, im Auf und Ab von Crescendo und Decrescendo, Accelerando und Ritardando und für die Formgestaltung ergibt sich als brennendstes Problem: wie soll man einen musikalischen Verlauf, der so über alle Grenzen hinausfliesst, zum Stillstand bringen?

Das Antwerpener Motettenbuch zeigt mit absoluter Eindeutigkeit, dass der Beginn von Orlando's Schaffen nicht unter dem Problem der Form steht. Lasso kümmert sich nicht um irgend welche Symmetrien, um klare Gliederungen. Der Rhythmus, der in der Struktur der Motetten schwingt, ist von der Textinterpretation geschaffen, er zeigt auch keineswegs Kurven von besonderer Symmetrie, sondern im Gegenteil oft sehr zackige Linien und scharf kontrastierende Teile,

die nicht angelegt sind, sich das Gleichgewicht zu halten. Dieses erste Motettenwerk zeigt aber ebenso sicher, dass Lasso deutlich das Missverhältnis empfunden hat, das zwischen dem Versuche bestand, einen seelischen Vorgang in seinem Auf und Ab, Hin und Wider zu folgen, und der Notwendigkeit, seiner Musik einen glaubwürdigen Abschluss zu geben. An diesem Problem erwacht sein formgestaltender Wille. Beim Schlusse der Hiobmotette ist allerdings noch kein Hauch dieses neuen Formungswillens zu spüren. Hier will aber Lasso gar nicht den Eindruck einer befriedigenden Schlusslösung geben, weil sie im Widerspruch stünde zur Textstimmung. Anders schon ist es beim „Heu mihi Domine“. Auch hier fiel uns die leidenschaftliche Ausdruckskraft auf und dementsprechend das Fehlen von polyphon-imitatorischer Arbeit, von motivischer Wiederholung, von gliedernder Verteilung der Kadenzpunkte. Bei der Schlussgestaltung ¹⁾ aber greift Orlando in der Tat zur motivischen Arbeit, zur Imitation, zur Wiederholung. Aus dem Verlaufe der Oberstimme schon wird klar, wie Lasso sich noch gegen das Wiederholen sträubt, wie er — während die Schlussworte mehrere Male zurückkehren — die musikalische Wiederholung zu verschleiern sucht. Dennoch — sie ist da und ganz klar ist die durch alle Stimmen gehende Imitation des Tetrachordmotives. Das aufgeregt leidenschaftliche Leben der Motette beruhigt sich im abwärts steigenden Zuge dieses Motives, das in mehrfacher Transposition und Wiederholung durch alle Stimmen getragen wird. Auch die Harmonik bleibt nun bezeichnenderweise im nahen Umkreis von g-moll, sodass der Schluss überzeugend in G-dur kadenziert.

Ähnlich — aber nicht so stark ausgeprägt — ist der Vorgang in der Widmungsmotette „Deliciæ Phoebi“ ²⁾. In dem grossen herrlichen Werke, das uns durch die Kühnheit seiner wogenden Modulationen auffiel, findet man kaum Spuren motivischer Arbeit. Gleichwohl setzen fast mit jedem neuen Zuge die Stimmen nacheinander ein. Prüft man sie auf ihre moti-

¹⁾ Vgl. Ges. A. IX, 251, T. 51—69.

²⁾ Ges. A. XI, 311.

vische Verbundenheit, so bleibt im besten Falle das, was wir Umrissimitation nannten, übrig; häufig dagegen ist das schon beschriebene bloss rhythmische Imitieren der Stimmen. Aber auch hier wird am Schlusse ein kleines Motiv in mehrfachen Wiederholungen imitativ durch die Stimmen geführt.

Mit weit grösserer Energie befasst sich Lasso mit dem Problem der Schlussgestaltung in Werken, wo er vom Texte nicht so intensiv in Anspruch genommen ist. Hiefür sind die Motetten „Gustate et videte“¹⁾ und „Dominus scit cogitationes hominum“²⁾ die aufschlussreichsten Beispiele. Man muss den Schluss der zweiteiligen Fronleichnamsmotette im Zusammenhange mit dem Ganzen sehen. Das Werk fällt insofern auf, als die Harmonik gemässigt, der Ausdruck des Ganzen von grosser Ruhe und die Gliederung von besonderer Klarheit ist. Hier, wo die Kadenzen auch der formalen Akzentuierung dienen, haben sie wirkliche Schlusskraft. Der erste Teil der Motette zeigt vier klare Kadenzen (T. 20, 32, 42, 68). Die Schwerpunkte liegen jedoch auf Takt 32 und 68, sodass sich zwei gleichwertige Abschnitte gegenüberstehen. Interessant ist, dass dieser erste Teil eine deutliche Entwicklung hat, deren Höhepunkt mit Takt 32 erreicht ist. Auf die Worte: „beatus vir qui sperat in eo“ setzen die zwei tiefen Stimmen, Bass und Tenor, ein, die sich in synkopischer Engführung stufenweise nach oben drängen, unter allmählichem Einsetzen der anderen Stimmen, die jeweils in langsamer breiter Steigerung die Linie nach oben fortführen. Der zweite Abschnitt bringt demgegenüber in den vorzugsweise absteigenden Motiven Ausgleich und Entspannung. Während der erste Teil sein Hauptgewicht auf den Beginn, die allmähliche Entwicklung und die Herbeiführung des Höhepunktes der Motette legt, verlegt der zweite Teil sein ganzes Gewicht auf die Schlussgestaltung. Zwei Anfangsabschnitten von zusammen 20 Takten steht ein Schlussteil von 35 Takten gegenüber. Dieser Schlusssatz hat die ausgeprägteste Formung im Ganzen der zweiteiligen Motette. Er ist von einem einzigen Motive beherrscht, das in immer neuen Wiederholungen durch alle Stimmen geht.

¹⁾ Ges. A. V, 181.

²⁾ Ges. A. IX, 278.

Und hier wird nun auch wirklich die ganze Schlussepisode genau wiederholt — in dieser Deutlichkeit das einzige Mal im ganzen Opus — wobei nur erster und zweiter Tenor ihre Partien vertauschen ¹⁾. Trotz der gemässigten Haltung und der besonderen Klarheit und Durchsichtigkeit der Struktur, die dieses Werk auszeichnet ²⁾, ist es keineswegs im niederländischen Stile geschrieben, sondern ist ein echter Orlando. Es beginnt imitierend, mündet aber alsbald in freie harmonische Bewegung; setzt dann zu jener gross angelegten Steigerung an, die völlig unniederländisch ist und geht im weiteren Verlaufe zu rein klanglichen, ja sogar homophonen Partien über („quoniam non est inopia“). Ebenso unniederländisch und neuartig wie die Steigerung im ersten ist die Schlussformung im zweiten Teile. Hier zeigt sich Orlando's eigenste gestalterische Natur. Ein Gombert oder Clemens greifen nicht aktiv ein in die Entwicklung ihrer Musik, sie lassen sie sich selbst fortragen, weiterspinnen, durch die Stimmen strömen und so hat auch ihre Art zu schliessen etwas gleichsam Passives. Es ist ein Ausströmen und Ausatmen. Charakteristisch hiefür ist jenes in sinkenden Sequenzen in den Schluss Hinuntergleiten, wie es die Motette „Cum deambulet Dominus“ ³⁾ von Thomas Crecquillon oder die Marienmotette des Clemens „O Maria vernans rosa“ ⁴⁾ zeigt. Und nun vergleiche man Orlando's Schluss: statt gleitender Melismen steht ein rhythmisch scharf geschnittenes Sprechmotiv da; statt in sinkenden Sequenzen wird das Motiv in starren Wiederholungen gleichsam zu-rechtgehämmert; statt passiver Hingabe an den strömenden

¹⁾ Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass diese Schlussgestaltung wahrscheinlich nicht nur formalen, sondern auch textlich-symbolischen Sinn hat, wird doch der umfangreiche Schlussteil fast ausschliesslich auf die beiden Worte: „non minuatur“ gesungen.

²⁾ Ist diese Motette vielleicht in Rom während Lasso's Tätigkeit an der Laterankapelle entstanden? Dies scheint wohl möglich in Anbetracht der Aufzeichnung im Lateranarchiv, der zufolge „messer Orlandino maestro di Capella di S. Giovanni“ eine besondere Vergütung für seine Mitwirkung an einer Fronleichnamsprozession erhalten hat (vgl. Raffaele Casimiri: „Orlando di Lasso, maestro di capella al Laterano nel 1553“ Roma 1920). Für diese Prozession wird Lasso wohl eine Motette komponiert haben. Ist es die vorliegende, so wäre der besondere Charakter dieses Werkes durch den *genius loci* mitbestimmt.

³⁾ Commer, *Collectio operum musicorum Batavorum*. Bd. X, N^o 16.

⁴⁾ ebenda, N^o 10.

Atem setzt hier aktiver Gestaltungswille formend und modellierend an.

Diese andere Haltung ist auch unverkennbar dort, wo scheinbar dieselben Mittel verwandt werden. In der Motette „Dominus scit cogitationes hominum“¹⁾ wird der Schluss in Sequenzen gebaut. Und doch ist derselbe charakteristische Unterschied wahrnehmbar: kein zusammenhängender Fluss der Melismen, sondern ein kräftig konturiertes Sprechmotiv: die Sequenzen nicht wie ineinanderfließende Wellenringe, sondern treppenartig gebaut, rhythmisch klar abgesetzt, durch Pausen mehrfach getrennt. Auch hier findet eine — durch Zusammenziehung verschleierte — Wiederholung statt.

Vielleicht ist an diesen wenigen Beispielen klar geworden, worum es sich im Grunde handelt. Wir haben versucht, die Schwerpunkte so zu verteilen, wie sie Orlando's Schaffen selbst zeigt. Und da ist das Erste und Auffallendste jene gewaltige Expansivkraft, die sich in den über die Dämme der Kirchentonarten brechenden Klangfluten ebenso wie in der Ausdruckskraft einer neuen Rhythmik und Motivik wie in jenem neuen dynamischen Willen zu erkennen gibt. All das ist aus dem Triebe nach unbedingter Wahrheit des Ausdruckes geboren. Zwangsläufig ergibt sich nun die Problematik, die noch keiner realistischen Kunst erspart blieb: Genügt es, die Realität der Ereignisse in Aussenwelt und Menschenseele mit dem unerbittlichsten Wahrheitwillen darzustellen, genügt es, die eigene innere Welt gleichsam sich selbst hinausschleudern zu lassen, damit eine künstlerische Gestalt dastehe? Oder gibt es wirklich noch andere autonome Forderungen des Kunstwerkes selbst? Wir sahen, wie diese Forderungen an Lasso durch die Notwendigkeit, eine in Gang gebrachte Bewegung zum Stillstande zu bringen, herantraten und wie nun der expansiven Triebkraft seiner Musik ein bändigender gestaltender Wille gegenübertritt.

Wir können vorwegnehmen: zwischen diesen beiden Polen bewegt sich in immer lebendiger Spannung das ganze Schaffen Orlando di Lasso's. Diese Auseinandersetzung in allen Sta-

¹⁾ Ges. A. IX, 278.

dien ihrer Entwicklung zu verfolgen und aufzuzeichnen: in der verschlungenen Mannigfaltigkeit ihrer Äusserungen, in der Bezogenheit auf die innere Entwicklung ihres Schöpfers wie im Verhältnis zu Bewegungen, Strömungen, Ereignissen und Personen seiner Zeit, das ist eine Aufgabe, die der Lassoforschung harret.

Das Antwerpener Motettenrepertoire.

Das erste Motettenbuch Lasso's zeigt uns den Stil des Meisters bereits in ganzer Eigenart. Es ist eine Frage von entscheidender Bedeutung, wo eigentlich Lasso dieses Werk geschaffen hat: noch in Italien oder erst in Antwerpen? Der Ort der Herausgabe besagt nichts über den Ort der Entstehung. Wahrscheinlich hielt sich Lasso zur Zeit der Herausgabe seines Motettenbuches — im Jahre 1556 — schon eineinhalb Jahre in Antwerpen auf. Antwerpen war zu dieser Zeit ein Mittelpunkt des blühenden niederländischen Musiklebens. Wenn Lasso's Werk in Antwerpen entstanden ist, so haben die hier aufgenommenen musikalischen Eindrücke sicher ihre Spuren hinterlassen. Unsere erste Frage lautet darum: Welches war das Motettenrepertoire, das zur Zeit von Lasso's Aufenthalt in Antwerpen gesungen und aufgeführt wurde? Was hat Lasso hier an Motettenmusik gehört und studiert?

In den Jahren zwischen 1530 und 1550 wird das Motettenschaffen der Niederländer von den grossen Verlegern im Auslande — in erster Linie Frankreich, Deutschland und Italien — der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Jahre 1546 gibt Tieleman Susato, der älteste niederländische Musikverleger von Bedeutung, das erste Sammelwerk vier- und fünfstimmiger Motetten in den Niederlanden heraus.¹⁾ Aber am

¹⁾ Liber I—IV sacrarum cantionum . . . vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum . . . Antwerpiae apud Tilemannum Susato. 1546—47.

Anfang des neuen Jahrzehntes setzt eine mächtige Publikationswelle auf dem Gebiete der Motettenmusik ein. Tieleman Susato eröffnet den Reigen im Jahre 1553 mit einer vierzehn¹⁾ Bücher umfassenden Sammlung vier- und fünfstimmiger Motetten²⁾ — 1555 sind bereits elf Bände veröffentlicht. Ihm folgt Phalèse, der zweite grosse Musikverleger der Niederlande, mit einer acht Bücher enthaltenden Sammlung fünf- sechs- sieben- und achttimmiger Motetten³⁾, die 1554 und 1555 erscheint. Das Jahr 1554 gesellt diesen zwei grossen Musikverlegern einen Konkurrenten von Format: Hubert Waelrant, der seine Tätigkeit mit einer fünf Bücher umfassenden Sammlung fünf- und sechsstimmiger Motetten⁴⁾ beginnt, die im Jahre 1556 abgeschlossen ist. Dieser Sammlung fügt er — vermutlich in demselben Jahre⁵⁾ — zwei Bücher vierstimmiger Motetten⁶⁾ hinzu. Susato und Waelrant arbeiten in Antwerpen; aber es ist sicher, dass Phalèse' Löwener Ausgaben, die über die ganzen Niederlande und weit darüber hinaus verbreitet waren, auch in Antwerpen grossen Absatz fanden und zum ständigen Repertoire gehörten. Unsere Untersuchung baut sich auf den genannten niederländischen Sammelwerken auf, die im ganzen ein Repertoire von 551 meist mehrteiligen Motetten darstellen.⁷⁾

Ein Vergleich der Sammelwerke von Susato, Phalèse und Waelrant ergibt ebenso charakteristische Gemeinsamkeiten als Unterschiede. Im Mittelpunkt steht die fünfstimmige

¹⁾ Das dreizehnte Buch ist leider verschollen (vgl. R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. u. XVII. Jhs.* Berlin 1877 unter 1553).

²⁾ Liber ... Ecclesiasticarum cantionum ... tam ex Veteri quam ex Novo Testamento ... Antwerpiae ... Tilemannus Susato ... 1553.

³⁾ Liber ... cantionum sacrarum ... Lovanii. Apud Petrum Phalesium 1554.

⁴⁾ Sacrarum cantionum ... ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum ... Antwerpiae ... Joannes Latus & Hubertus Waelrandus ... 1554.

⁵⁾ Die beiden Bücher tragen keine Jahreszahl. Eitner setzt sie in das Jahr 1556 (a. a. O. unter 1556 d, e).

⁶⁾ Der Titel trägt denselben Wortlaut wie die fünf- und sechsstimmigen Motetten von Waelrant und Latus. Er unterscheidet sich nur in der Angabe der Stimmenzahl. Daher vermutlich auch die Datierung Eitners.

⁷⁾ Hiervon entfallen auf Susatos Sammlung von 1546—47: 84, auf seine Sammlung von 1553—58: 249, auf Phalèse: 121, auf Waelrant's Sammlung 5- und 6stimmiger Motetten 69, auf seine Sammlung 4stimmiger Motetten: 28 Stücke.

Motette. Neben den Werken streng liturgischer Observanz nimmt die Motette freieren allgemein religiösen Inhaltes einen immer breiteren Raum ein. In allen Sammelwerken ist bei fortschreitender Veröffentlichung der aufeinanderfolgenden Bücher eine zunehmend moderne Tendenz zu beobachten.

Sehr bezeichnend ist die verschiedene Haltung der drei Verleger. Tieleman Susato, der älteste von ihnen, zeigt sich als der konservativste Geist. Seine Einstellung entspringt offensichtlich keinem Grundsatz¹⁾ —, sondern der wirklichen Verwurzelung in niederländischer Tradition. Indessen scheint der stark traditionelle Einschlag ein Zug der Antwerpener Musikkultur zu sein. In Antwerpen wird der grosse und so bedeutsame Chansonnachlass von Josquin veröffentlicht²⁾. In der Motettensammlung von 1546/47 ist noch ein Stück³⁾ von Mouton, dem Zeitgenossen und Schüler Josquin's zu finden. Selbst das Andenken an Okeghem, den ehemaligen Antwerpener Kathedralsänger ist noch lebendig. Susato veröffentlicht im dritten Buch derselben Sammlung⁴⁾ — eine Nänia auf Okeghem von Jo. Lupi, die in ergreifenden Worten den altniederländischen Meister betrauert⁵⁾. Dass den Komponisten die Musik der Josquinzeit noch gegenwärtig war, zeigen verschiedene Motetten aus Susato's Sammlungen, die über alte Chansontenöre aufgebaut sind: so eine Motette von Cab-biliau „Anima mea liquefacta est“,⁶⁾ die den ersten Teil des berühmten „Fortuna desperata“ als Ostinatogerüst benutzt und die Motette „Aspice domine“⁷⁾ von Benedictus (Appenzeller), die den Chansontenor „Tart ara mon cueur“⁸⁾

¹⁾ Tieleman veröffentlicht ja das erste Werk Lasso's (vgl. oben S. 12), in dessen 4stimmigen Motetten die allermodernste Richtung zu Worte kommt.

²⁾ Le septiesme livre . . . Nouvellement imprimé en Anvers par Tylman Susato . . . 1545. Vgl. *Werken van Josquin de Prés* uitg. door Dr. A. Smijers. *Wereldlijke Werken*. Deel I, 1925, S. VI.

³⁾ L. IV. sacr. cant. . . . Nr. 20.

⁴⁾ L. III. sacr. cant. . . . Nr. 5.

⁵⁾ Erasmus ist der ungenannte Verfasser des Gedichtes (vgl. v. d. Straeten „*La musique aux Pays-Bas*“ I, 101).

⁶⁾ L. IX. Eccl. cant. . . . Nr. 6.

⁷⁾ L. XI. Eccl. cant. . . . Nr. 12.

⁸⁾ Vgl. *Kopenhagener Chansonnier hg.* v. K. Jeppesen, Leipzig 1927, Nr. 8 u. D. T. Ö. XIV. Jahrgang 1. Teil: Isaac, *weltliche Werke hg.* v. J. Wolf, Wien 1907, S. 107 (K. Jeppesen gibt irrtümlicherweise D. T. Ö. XI. an).

— zur Grundlage hat. Man wird es wohl auch als lebendige Erinnerung an Isaak auffassen dürfen, wenn Nic. Payenus, der Kapellmeister Kaiser Karls V., den Text vertont,¹⁾ der auf den Tod von Lorenzo gedichtet und von Isaak komponiert ist.

Ein anderer eigenartiger Zug weist gleichfalls auf die Verwurzelung in der Tradition hin: Susato ordnet seine Motettensammlung von 1553 — mit Ausnahme der ersten vier Bücher — nach Kirchentönen. Dem Titel der Motetten des 5. und 6. Buches fügt er die Bemerkung hinzu: „Omnes primi toni“. Bei den folgenden Büchern schreibt er: „omnes de uno tono“. ²⁾ Susato's Sammlung von 1546 kennt keine Ordnung nach Kirchentönen. Aber jedes Buch dieser Sammlung wird auf eine besondere Weise eingeleitet: das erste durch einen Gruss an die Stadt Antwerpen ³⁾, komponiert von „Tillemannus Susato“, das zweite ⁴⁾ und dritte ⁵⁾ durch einen Mariengruss und das vierte ⁶⁾ durch die Motette eines „incertus author“, die in ihrer Weltendstimmung und durch die Warnung vor der Reformation ein bedeutsames Zeitdokument darstellt.

Kennzeichnend ist auch Susato's Auswahl. Er nimmt in seine Sammlung alles auf, was ihm der breite Strom der niederländischen Überlieferung entgegenbringt: bekannte und unbekannte Komponisten, grosse und kleine Meister. Wir finden bei ihm eine beträchtliche Anzahl anonymer Stücke.

¹⁾ „Quis dabit capiti meo aquam?“ L. IV . . . 1547 Fo. IX^v. Vgl. Isaak a. a. O. S. 45.

²⁾ Das 7. u. 8. Buch sind in transponiert äolisch, das 9. in äolisch (original und transponiert), das 10. in transponiert jonisch komponiert (nur das Schlusstück bringt den jonischen Ton in der ursprünglichen Lage), das 11. in jonisch (original und transponiert), das 12., in mixolydisch, das 14. in äolisch (original und transponiert).

³⁾ „Salve quae roseo decora serpto caeteras facile antecellis urbes, Salve Antwerpia . . .“

⁴⁾ „Beata es Maria“ von Joannes Lupi.

⁵⁾ Dass Susato bewusst jedem Buche eine Einleitungs- oder Grussmotette voranstellt, zeigt dieses „Ave Maria“, das den zweiten Teil der Motette „O magnum mysterium“ (Nr. 21 Fo. XVII) eines unbekanntes Verfassers bildet und von Susato gemäss eigenem Hinweis an den Beginn der Sammlung gesetzt ist.

⁶⁾ „Juxta est dies domini . . . ecclesiam iam dolentem confortate, iam errantem informate, iam divisam integrate, naufragantem ad portum reducite, ne fiat illud scisma magnum, quod preambulum erit ante(!)-christi . . .“

Im 4. Buch seiner Sammlung von 1553 sind nicht weniger als acht Stücke mit „incertus autor“ gezeichnet¹⁾. Ausserdem begegnen wir einer Fülle von kleineren Talenten, darunter Namen, die uns nur durch die vorliegende Sammlung Susato's bekannt sind und die weder bei Phalèse noch bei Waelrant einen Platz gefunden haben²⁾.

Peter Phalèse nimmt eine ganz andere Haltung ein. Die unbekanntenen Autoren verbannt er völlig aus seiner Sammlung³⁾, ebenso die Schar der kleinen Meister. Aus der Fülle des zeitgenössischen niederländischen Schaffens greift er nur das heraus, was höchste Qualität besitzt. Führend sind in seinem Repertoire die grossen Meister: Clemens non Papa, Crecquillon, Manchicourt, Gombert, Benedictus (Appenzeller). Während Susato neben den zeitgenössischen auch Meister der älteren Generation⁴⁾ zu Worte kommen lässt, beschränkt Phalèse sich ausschliesslich auf die Zeitgenossen. Die musikalischen und sprachlichen Lesarten sind bei Phalèse im allgemeinen⁵⁾ besser als bei Susato, der offensichtlich ein sehr mittelmässiger Humanist und Lateiner war, aber auch den Notentext nicht mit der nötigen Sorgfalt korrigierte. Jedoch lässt bei Phalèse wie bei Susato die Textunterlegung zu wünschen übrig. Eine Ordnung der Motetten, die derjenigen Susato's nach Kirchentönen entspräche, besteht nicht. Aber es lässt sich bei ihm als neues Prinzip feststellen, dass jedes Buch mit einem „mo-

¹⁾ In der Sammlung finden sich im ganzen 31 Stücke unbekannter Verfasserschaft.

²⁾ Es handelt sich um niederländische und niederländisch-französische Meister, wie Colin, Carolus Souliart, Lovys Pieton, Joannes Schelvius, Goesen Jonckers, Petrus Messenus, Petrus Jordanus, Jeronimus Hecquest, Curingen, Philippe de Vuilde, Cle. Morel, Joannes Claux, Brumen, Cohrise, Christophorus Potier, Joannes Lescuyr, Joannes Domin, Cabbiliau, Nicolaus Rogier, Philippus Geens, Jaco. Bracqueniers, Jo. Hauweel.

³⁾ Das kann u. a. auch damit zusammenhängen, dass Phalèse über bessere Quellen verfügt. So ist z. B. die Hoheliedmotette „Sicut lilium“ bei Susato (L. II. sacr. cant. . . . 1546 Nr. 10) mit „incertus autor“, bei Phalèse (L. VI. cant. sacr. . . . 1554 Nr. 5) mit Crecquillon gezeichnet. In seinem achtbändigen Sammelwerke findet sich nur ein Stück ohne Autorangabe (L. VI., Nr. 14).

⁴⁾ Um nur zwei bekannte Namen zu nennen: Joannes Lupi (gest. 1539) und Lupus Hellinck (gest. 1541). Vgl. Hans Albrecht: Lupus Hellinck u. Joh. Lupi (*Acta Musicologica*, redig. v. K. Jeppesen. Breitkopf & Härtel 1934 April/Juniheft).

⁵⁾ Bernet Kempers weist auf einzelne Fälle hin, wo Susato bessere Lesarten hat (a. a. O. S. 43). Im allgemeinen aber fand ich Phalèse' Ausgaben sorgfältiger.

dernen" Werke abschliesst. In den ersten drei Büchern sind diese Schlusstücke die einzig modernen. In den folgenden Bänden werden die modernen Kompositionen häufiger. Eine Ausnahme macht das fünfte Buch, das nur Motetten von Manchicourt enthält und vom Komponisten selbst redigiert ist. In ihm finden sich keine modernen Tendenzen.

Waelrant war sich wohl bewusst, dass er etwas Besonderes bringen musste, wenn er mit den beiden grossen Verlegern in Wettbewerb treten wollte. Vergleicht man seine Ausgaben mit denen seines Antwerpener Mitbürgers Susato, so bekommt man den Eindruck, er habe mit seinen Motettendruckern Musterausgaben schaffen wollen. Auffallend ist der wunderbare grosse klare Druck sowohl der Noten als vor allem der Worte. Die Textunterlegung ist makellos und gar nicht zu vergleichen mit der des Susato und Phalèse. Waelrant hilft sogar dem Komponisten nach ¹⁾, wenn er die Textunterlegung vernachlässigt. Sehr genau ist er in der Setzung der Akzidentien, die er auch da anbringt, wo sie nach dem Zeitusus dem ausübenden Musiker überlassen waren. Auf der anderen Seite jedoch scheint Waelrant nicht über ein ebenso grosses Repertoire zu verfügen als Susato und Phalèse ²⁾. Aber er bringt eine sorgfältige Auswahl zeitgenössischer Kompositionen und legt deutlich den Nachdruck auf die modernen Werke.

Will man die Musikkultur Antwerpens studieren, so muss man zu Susato's Drucken greifen. Will man die bedeutendsten Schöpfungen der Niederländer auf dem Gebiet der Motette um 1550 kennen lernen, so vertiefe man sich in Phalèse' Ausgaben! Waelrant's Drucke schliesslich zeigen, dass der Umschwung im musikalischen Denken der Niederländer auch einen Umschwung in der Editionstechnik der Musikwerke zur Folge hat. Was es mit diesem Umschwung eigentlich für eine Bewandnis hat, wird im folgenden Kapitel darzulegen versucht.

¹⁾ Hierfür habe ich ein Beispiel gegeben in dem „Beitrag zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-capella-Musik des 16. Jhs.“ (*Acta Musicologica*, redig. v. K. Jeppesen, Breitkopf & Härtel, 1935 April/Juniheft).

²⁾ Vgl. seinen Anteil am Antwerpener Motettenrepertoire S. 48, Anm. 7.

Die moderne Richtung im Antwerpener Motettenrepertoire.

Die Analyse der Lasso'schen Motetten hat mit Sicherheit ergeben, welche Stileigentümlichkeiten — im Gegensatze zum Stil der vorangehenden niederländischen Generation — als modern angesprochen werden dürfen. Wenn wir nun die Werke aus dem Antwerpener Motettenrepertoire behandeln, die modern gerichtet sind, so muss vorausgeschickt werden: die Vertreter der alten sind auch die Vertreter der neuen Richtung. Damit ist gesagt, dass es sich um eine Wandlung und Entwicklung handelt, die innerhalb der spätniederländischen Schule vor sich geht. Diese bisher nicht erkannte Wendung im Schaffen der Spätniederländer wäre bedeutsam genug, um im Rahmen einer selbständigen Arbeit behandelt zu werden. Da Ausgangs- und Zielpunkt unserer Untersuchung Lasso's Motettenschaffen ist, müssen wir uns mit einer sehr konzentrierten Darstellung begnügen. Wir halten uns hierbei an die Folge der Publikationen nach Verlegern. Man wird bemerken, dass diese Folge zugleich die verschiedenen Stationen der Entwicklung wiedergibt.

Schon in Susato's erstem Motettensammelwerk von 1546—47 fallen einige vierstimmige Werke auf, in denen der Komponist mehr als sonst üblich seine Aufmerksamkeit dem Textvorwurf zuwendet und sich um deutliche Aussprache und sinngemässe Hervorhebung der Worte bemüht. Es handelt sich um die musikalische Wiedergabe zweier Szenen aus dem Alten Testamente, einer Hiob-¹⁾ und einer Susannen-²⁾ erzählung von Thomas Crecquillon und um zwei Motetten desselben Meisters, die offensichtlich — Crecquillon war Kapellmeister Karls V. — für den Gebrauch an der kaiserlichen Tafel komponiert sind³⁾. Besonders auffallend sind in den

¹⁾ „Job tonso capite“ (L. III. Fo. XIII).

²⁾ „Ingemuit Susanna“ (L. III. Fo. XIV).

³⁾ Das erste Werk „Benedicite“ (L. IV. Fo. XIV^v) ist ein Segenspruch, bestimmt, vor dem Essen gesungen zu werden. Das zweite — ein Dankspruch — das als Ueberschrift „Deo gratias“ trägt und mit den Worten „Jubilare Deo“ beginnt (L. IV. Fo. XV), wurde nach dem Essen gesungen. Es zeigt in seiner Schlusswendung besonders deutlich die Zeit- und Zweckbindung des Textes: „Da... ecclesiae tranquillitatem, Imperatori victoriam“.

Tafelmotetten die eingestreuten langausgehaltenen — mit Fermaten bezeichneten — Harmonien, die in genauer Verbindung mit dem Texte stehen, in dem drei Eleisonrufe und ein Teil des Vaterunser aufgenommen sind. Die Anrufung des Herrn, der Schluss vor und das Amen nach dem Vaterunser sind mit solchen Fermaten ausgezeichnet. Hier wirkt wohl eine alte Tradition nach, die sowohl in der Messe als in der Motette lebendig war ¹⁾; „modern“ wird dieser Zug erst im Zusammenhang mit der Gesamterscheinung des Werkes. Die Worte werden zum Teil in sehr guter Deklamation vorgetragen, das klangliche Element steht durchaus im Vordergrund. Häufig wird auf gleichbleibender Harmonie rezitiert, aber nie länger als einen Takt, sodass der Klang wohl hervorgehoben, aber immer in schöner Abwechslung erscheint. Beide Stücke — vor allem aber das „Benedicite“ — zeichnen sich durch schwungvolle Melodik aus.

Im dritten Buche seiner Motettensammlung von 1547 veröffentlicht Susato ein Werk, das man ein Muster des modernen Stiles nennen kann: die Didoklage in der Komposition des „Adrianus Willart“ ²⁾. Der Todessang der verlassenen Dido — für vierstimmigen Chor gesetzt — ist ein völlig freier Entwurf: Rhythmik, Melodik und Harmonienfolge sind ausschliesslich von Wort und Ausdruck bestimmt. Das Prinzip der Durchimitation ist aufgegeben. Die Deklamation ist makellos. Die Melodieführung schmiegt sich dem Redeton an. Klangdisposition und Harmonik sind von vollendeter Meisterschaft. Der Klang ist auf dem Grundton aufgebaut, der Bass ist Träger der Harmonik, die — ohne je kühn und gewagt zu sein — stets das Ohr gefangen hält. Erst bei Betrachtung dieses Werkes wird deutlich, wie weit die zuvor erwähnten Stücke noch entfernt sind von einer auch nur annähernd vollkommenen Beherrschung des modernen Stiles: gut deklamierte Stellen stehen neben ungeschickt und falsch betonten; harmonisches und kontrapunktisches Wollen haben noch keinen

¹⁾ Vgl. H. Bessler: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Athenaiionverlag 1931, S. 208 und O. Ursprung: *Katholische Kirchenmusik*. Athenaiionverlag 1931, S. 177.

²⁾ „Dulcis (wieder ein Druckfehler Susato's statt „dulces“) exuviae“ Fo. IX^v.

reinen Ausgleich gefunden; es sind erste Versuche in einer freieren Kompositionsart mit allen Kennzeichen des ersten Versuchs.

In Susato's Sammelwerk von 1553 finden wir die niederländische Motette schon verschiedene Schritte weiter. Hier wird der Übergang von der Vier- zur Fünfstimmigkeit vollzogen. ¹⁾ Mit der grösseren Stimmenzahl hängt es auch zusammen, dass die polyphone Faktur dichter und engmaschiger, der Klang geschlossener wirkt.

Das neunte Buch von 1554 bringt verschiedene Werke, die unsere Aufmerksamkeit erregen. Voran steht eine Hiobscene ²⁾ von Clemens non Papa, die denselben Text hat wie die Hiobmotette von Crecquillon. An diesen beiden Werken kann man den Fortschritt in der polyphonen Technik ermessen, die in Clemens' fünfstimmigem Werk ungleich komplizierter erscheint als in Crecquillon's vierstimmiger, hie und da in zweistimmige Halbchöre aufgeteilter Motette. Mit dem polyphonen entwickelt sich auch das klangliche Bild zu grösserer Dichte und Sättigung. Ein wunderbar lebendiger Ausdruck beseelt das melodische und klangliche Geschehen. Jedoch lässt der Textvortrag noch sehr zu wünschen übrig. Wohl ist der Melismenreichtum, der Clemens' Werke besonders kennzeichnet, wenigstens in der Oberstimme etwas eingeschränkt, aber immer noch stören allzu häufige Wiederholungen von Worten und Satzteilen, sowie die vielen falschen Wortbetonungen.

Besser ist die Deklamation in zwei gleichtextigen Motetten desselben Buches, die wie im Wettbewerb geschrieben scheinen. Susato druckt sie nacheinander ab. Jo. Crespel und Joannes Louys komponieren Rahels Klage ³⁾. Beide Werke sind dadurch merkwürdig, dass sie sich ganz in den Dienst des

¹⁾ Wohl ist die Fünfstimmigkeit auch schon früher in der Motette anzutreffen — übrigens sind die ersten zwei Bücher der Sammlung von 1546 fünfstimmig — wohl werden auch nachher noch vierstimmige Motetten komponiert, aber das Verhältnis verschiebt sich zu gunsten der Fünfstimmigkeit. Das erhellt aus der Tatsache, dass Buch I—IV der „Eccl. cant.“ vierstimmige, Buch V—XIV fünfstimmige Motetten zum Abdruck bringen, während Phalèse und Waelrant in ihren grossen Sammelwerken ausschliesslich fünf- und mehrstimmige Kompositionen geben.

²⁾ L. IX. Fo. VIII.

³⁾ L. IX. Fo. VII^r und Fo. VII^v: „Vox in rama audita est ploratus et ululatus, Rachel plorans filios suos noluit consolari, quia non sunt“.

Ausdruckes stellen und auch vor den grössten Kühnheiten nicht zurückschrecken. Louys stellt das Heulen und Klagen durch Dissonanzen (Septimklang auf betontem Takteil), leere Quint- Oktav- und Quartparallelen ¹⁾ dar. Crespel lässt am Anfang die zweite Stimme im Quartintervall einsetzen und gesellt dem ungewöhnlichen Beginn einen noch ungewöhnlicheren Schluss. Der Text endet: „quia non sunt“. Um diesen Worten plastisches Relief zu geben, schliesst Crespel — indem er die Worte syllabisch auf Minimen deklamiert — auf einer Minima. Dieser Schluss, plötzlich abbrechend, auf Minimen aushauchend statt in die übliche Schlusslonga zu münden, dürfte wohl in der niederländischen Motettenliteratur einzig dastehen. Beide Komponisten widmen dem Textvortrag besondere Aufmerksamkeit. Crespel's Diktion zeichnet sich durch Knappheit und Deutlichkeit aus. Doch unterlaufen auch hier noch einzelne falsche Betonungen. Der Klang erreicht in beiden Werken nicht die Fülle und den Glanz des Clemens non Papa, aber ist mit Sorgfalt behandelt und hat Momente von grosser Wärme.

In demselben Buche begegnen wir einer Motette von „Tyelman Susato“. Schicken wir voraus: Susato's Talent als Motettenkomponist ist mässig. Aber umso interessanter ist sein Beitrag zeitgeschichtlich, weil er als Verleger in erster Linie der Zeitströmung folgt. So merkwürdig es ist: Susato, der als Herausgeber in Bezug auf sprachliche Lesarten und Textunterlegung am wenigsten zuverlässig ist, bringt in seiner Motette „Peccata mea domine“²⁾ eine erstaunlich gute und ausgesprochen moderne Deklamation. Er verwendet nicht nur die scharfen punktierten Rhythmen auf mehrsilbige Worte, sondern deklamiert sogar syllabisch auf kleinsten Notenwerten wie Semiminimen, was die Niederländer durchaus verpönen. Auch seine Klangbehandlung hat moderne Züge: der Bass ist Träger der Harmonie, der Klang wird betont durch Rezitieren auf gleichbleibender Harmonie und auffallende harmonische Wendungen ³⁾.

¹⁾ T. 37—39.

²⁾ L. IX. Fo. XVI.

³⁾ Der Schlussteil „sana me domine“ wird eingeleitet mit der Sequenzie-

Eigenartig steht in der Umgebung ernster geistlicher Gesänge ein weltliches Liebeslied im Stile Catull's, das in motettischer Form komponiert ist und als Verfasser den Namen „Joannes Louwys“ zeichnet ¹⁾: „Dispereant ²⁾ nisi sit dea vera deumque propago, cum referet geminis sydera luminibus, ventorum furias abigit, coelumque serenat vultibus et blando mitigat ore fretum. Ite procul superi nostrisque abscedite terris sola argilla deos occupat una deas“ ³⁾. Der durchimitierende Stil der fünfstimmigen Motette ist in freier Weise gehandhabt. Der Höhepunkt des Liedes: „Argilla allein ersetzt Götter und Göttinnen“ wird hervorgehoben durch Tripeltakt, homophone Deklamation und Wiederholung der Episode, die durch die Transposition um eine Quart tiefer — wobei der Sopran dem Alt die Oberstimmenführung überlässt — den Eindruck der Gegenhörigkeit macht. Aber in dem ganzen Werke wird in ungewohnter Weise der fünfstimmige Chor in Gruppen zu zwei drei und vier Stimmen aufgeteilt, die mit freien Wiederholungen gepaart gehen und einen konzertanten Zug in die Motette tragen. Wieder begegnen wir ganzen Reihen daktylischer Rhythmen. Die Motive sind zeichnerisch plastisch entworfen. Die Deklamation ist in allen Stimmen gleich vorzüglich.

Eine ähnliche Sorgfalt in der Textierung der verschiedenen Stimmen treffen wir nur noch bei Willaert an, von dem drei Stücke in der Sammlung aufgenommen sind. Das erste, ein vierstimmiges „Da pacem“ ⁴⁾ ist ein Frühwerk des Meisters: Das zeigt die Struktur der Motette — wandernder verzierter cantus firmus in durchimitierender Form — ebenso wie die

rung eines syllabisch deklamierten prägnanten Motivs, der eine harmonische Sequenz entspricht. Kurz vor dem Schluss in a-moll findet eine ausdrücklich vorgezeichnete harmonische Rückung nach Es- und B-dur statt, die durch Wiederholung hervorgehoben wird, aber durch die Unbeholfenheit der Auflösung verrät, dass der Komponist noch wenig vertraut ist mit dem neuen Klangstil.

¹⁾ L. VIII. Fo. IX.

²⁾ Druckfehler statt: „dispeream“.

³⁾ „Ich will des Todes sein, wenn sie keine wahre Göttin ist und Spross der Götter: Ihre beiden Augen spiegeln das Licht der Sterne, sie verscheucht die Windfuries, ihr Antlitz macht den Himmel heiter und mit schmeichelndem Munde besänftigt sie die Brandung. Geht weit weg, ihr Himmlischen! Verlasset unsere Lande! Argilla allein ersetzt Götter und Göttinnen zugleich.“

⁴⁾ L. II. Fo. XI'.

Deklamation, die durch den Melismenreichtum unbeholfen wirkt und der dürrtliche schwerfällige Klang des Ganzen mit seinen unvollkommenen Harmonieen, der Teilung des vierstimmigen Chores in zwei Unter- und Oberstimmen, den häufigen Bicinien, paarigen Imitationen und dem Bass, der — in typisch niederländischer Weise — Melodiestimme ist. Das zeigt auch die Betrachtung verschiedener Werke des Meisters aus Attaignant's ersten zwei Motettenbüchern von 1534, die zum Teil schon fortschrittlicher sind ¹⁾. Vergleicht man diese frühen Publikationen mit einem Spätwerke, etwa der grossartigen Sammlung von Motetten und Madrigalen: der „Musica Nova“ von 1559, so kann man ermessen, welchen ungeheuren Weg der niederländisch-venezianische Meister zurückgelegt hat und wie schwer er sich alles hat erarbeiten müssen. Welch ein Schritt schon von dem fast primitiven „Da pacem“ zu dem vierstimmigen „Pater peccavi“ ²⁾ der Susato'schen Sammlung mit seiner vorbildlich schönen Klanglagerung, der weisen Einschränkung der Melismen, der musterhaften Deklamation, der freien Struktur des Ganzen — Imitationen finden wir nur andeutungsweise — der reichen Harmonik, die sich durch ausgiebigen Gebrauch der Parallelharmonien auszeichnet, aber auch schon den Modulationsweg im Quintenzirkel — etwa von H- über E- A- nach D-dur ³⁾ — kennt.

Altertümlich und modern zugleich erscheint die fünfstimmige Motette „Creator omnium deus“ ⁴⁾: altertümlich durch die Technik — Tenor und quinta pars folgen sich im strengen Kanon in der Oberquart — modern durch Text- und Klangbehandlung. Der ausgezeichnete Textvortrag erstreckt sich bis auf den Kanon selbst, der ganz dem Rhythmus der Worte gehorcht. Nur stellenweise übernehmen die freien Stimmen Kanonmotive. Das Ganze ist klanglich-harmonisch konzipiert,

¹⁾ Herr Prof. A. Smijers, der die Neuausgabe dieser Motettensammlung besorgt, gewährte mir Einblick in die Korrekturbogen, wofür ich ihm zu herzlichem Danke verpflichtet bin.

²⁾ L. I. Fo. XVI^v.

³⁾ Die Harmonien sind entsprechend der Chiavetteumschrift angegeben. Die betreffende Stelle befindet sich am Schluss der prima pars auf die Worte: „Fac me sicut unum.“

⁴⁾ L. XII. Fo. XIV^v.

nicht polyphon-kontrapunktisch. Der Bass ist Träger der Harmonie, die auch hier die Kennzeichen von Willaert's harmonischem Stile trägt: reichen Gebrauch der Parallelen und Zwischendominanten.

Durch dieselbe Verbindung altertümlicher Technik und moderner Wort- und Klangauffassung zeichnet sich die fünfstimmige Klagemotette: „Aspice domine, quia facta est desolata civitas“¹⁾ von Benedictus Appenzeller aus, die für vierstimmigen Männerchor und einen Sopran gesetzt ist. Dieses Werk ist über einen alten Chansontenor komponiert, dessen Textanfang „Tart ara mon cuer sa plaisance“²⁾ in der Tenorstimme neben dem durchlaufenden lateinischen Texte vermeldet ist.³⁾ Der Bass ist weithin Harmonie- und Grundtonträger. Die vier tiefen Stimmen geben einen warmen Klanguntergrund für die ausdrucksvollen Melismen der Oberstimme, deren Führung aufmerksam den Worten angepasst ist. Frei eintretende Dissonanzen (grosse und kleine Septimklänge), Mollharmonien, Sinken der Oberstimme bis in die Altlage wirken zusammen, um das Trauerbild einer vom Schicksal getroffenen Stadt zu geben. Bei den Worten „plorans ploravit in nocte“ steigt der Bass bis zum — sonst fast nie gebrauchten — D hinunter. Was den Komponisten veranlasst hat, diesem Werke der tiefen Trauer eine Chansonmelodie zu Grunde zu legen⁴⁾, bleibt freilich rätselhaft. Man wird wohl nichts anderes dahinter suchen dürfen als eine Anknüpfung an die alte niederländische Praxis, geistliche Werke, insbesondere Messen, über weltliche Liedmelodien zu schreiben⁵⁾, wie wir dies im vorangehenden Kapitel andeuteten.

Obwohl Phalèse seine Motettensammlung zur gleichen Zeit

¹⁾ L. XI. Fo. XI.

²⁾ Vgl. S. 49 Anm. 7.

³⁾ Von einer guten Textierung der Tenorstimme kann natürlich keine Rede sein bei der künstlichen Anpassung der Chansonmelodie an einen lateinischen Text und bei der ausserordentlichen Dehnung der Notenwerte. Hier ist also das moderne Prinzip noch nicht wie bei Willaert bis zum Tenor vorgedrungen.

⁴⁾ Appenzeller übernimmt den Tenor der Chanson „Tart ara“ genau Note für Note. Er bringt ihn sogar in der Originalnotation im tempus perfectum im Gegensatz zu dem tempus imperfectum diminutum der übrigen Stimmen, sodass man ihn bei der Uebertragung in doppelt so lange Notenwerte auflösen muss.

⁵⁾ Vgl. die Deutung, die H. Besseler in seiner „Musik des Mittelalters ...“ S. 239 ff. gibt.

herausgibt wie Susato, sind die „modernen“ Werke aus seinem Repertoire zweifellos jüngerer Datums. Zwischen ihnen und den entsprechenden Motetten aus Susato's Sammlung müssen mehrere Jahre liegen. An Phalèse' Ausgaben lässt sich erkennen, dass die Wendung im musikalischen Schaffen, die sich in Susato's Drucken kundgibt, von grundsätzlicher und bleibender Art ist und die spätniederländischen Meister zu ganz grossen Schöpfungen geführt hat. Deutlich heben sich nun die führenden Persönlichkeiten ab und wir können die in Frage kommenden Werke in drei Hauptgruppen besprechen: Motetten von Crecquillon, Clemens non Papa und Waelrant. Um die Einheitlichkeit dieser drei Gruppen zu wahren, ziehen wir für Crecquillon und Clemens non Papa wenige Motetten heran, die Waelrant herausgegeben hat.

Von Crecquillon haben wir eine Reihe von Werken, die sich durch den Textvorwurf als zusammengehörig erweisen. Wir wollen sie als Staatsmotetten bezeichnen. Es sind einerseits die Werke, die Crecquillon zur Verherrlichung Karls V. geschrieben hat, andererseits diejenigen, die über Krieg und Frieden handeln. Den Grabgesang auf einen gefallenen Helden, das „*Epitaphium Comitum Burenensis*“ nehmen wir gleichfalls in diese Reihe.

Im ersten Buche seiner Sammlung veröffentlicht Phalèse zwei Motetten von Crecquillon zum Lobe Karls V.: „*Carole magnus erat... Carolus ille, cui sua sors magni nomen habere dedit. Tu vero hoc sis major...*“¹⁾ und: „*Quis te victorem dicat...*“²⁾. Wenn in diesen beiden fünfstimmigen Motetten der Versuch, zu einer gedrängteren Schreibweise zu kommen, noch in den Anfängen steckt, so findet man in einer sechsstimmigen Motette, die Waelrant herausgegeben hat³⁾, ein Werk von grosser Knappheit und Schlagkraft. Der Text — mit Vorbedacht so gewählt — besteht aus nur zwei Distichen.⁴⁾ Die einzelnen Satzteile werden wohl wie immer wieder-

¹⁾ L. I. Fo. VI^v.

²⁾ L. I. Fo. VII^v vgl. S. 30, Anm. 2.

³⁾ L. I. S. XXIV (die Numerierung nach Folio oder Seiten richtet sich nach der Vorlage).

⁴⁾ *Caesaris auspiciis magni memoranda peregi: Africa Germanus Gallia testis erit. Martia non potuit virtus depellere fatum: hic igitur iaceo fama superstes erit*“.

holt, aber nicht mehr als zwei Mal. Das rankende Melismenwerk — so kennzeichnend für den Stil der Gombertgeneration — ist kräftig beschnitten. Der grössere Teil des Textes wird streng Silbe für Silbe vorgetragen. Das grosse Melisma auf „magni“ am Beginn der Motette, das schwingvoll den Raum einer Note durchweilt, ist Sinnbild des „Caesar magnus.“ Aus den fließenden Melodielinien formen sich jetzt kräftig konturierte Themen und ausdrucksvolle motivische Gesten. Angesichts der starken Akzente, der langen Reihen von punktierten Rhythmen und der vorwiegenden Syllabik möchte man fast von einem geharnischten Deklamationstile sprechen. Am Prinzip der Durchimitation hält Crequillon jedoch unverbrüchlich fest. Erst am Schlusse, wo die besiegten Nationen ihr „hic igitur jaceo“ aussprechen, lockert sich der sechsstimmig-polyphone Klang und tritt in zwei dreistimmige Halbchöre auseinander, um sich dann wieder zur vollen, durch Homophonie unterstrichenen Sechsstimmigkeit zu vereinen. Die Harmoniefolgen halten sich streng im nächsten Umkreis von g-moll. Der Klang ist von besonderer Härte durch die Häufung von Dissonanzen und Vorhalten.

Dass dieser Klangstil Absicht ist, erhellt aus dem Vergleich mit der fünfstimmigen Motette „Domine Deus conteris bella“¹⁾, die gleichfalls durch die Häufung von Dissonanzen auffällt. Eine ganze Kette von Vorhaltdissonanzen (grosser und kleiner Septimen- sowie Nonen- und Septimenvorhalt zusammen) versinnbildlichen die Härte des Krieges.²⁾ Die strenge Deklamation wird hier noch häufig durch eingestreute Melismen gelockert. Die Motive auf die Worte „Hebe Deinen Arm“ und „Wirf zu Boden“ haben plastische Kraft.

Auch in dem „Epitaphium Comitis Burensis“³⁾ — ein echter Grabspruch der Renaissance in seiner Mischung antiker und christlicher Elemente⁴⁾ — finden wir scharfe Vorhaltdissonan-

¹⁾ Phal. L. VIII. Fo. V. (steht auch in Susato's L. VIII. Fo. IX^v).

²⁾ „bella“ T. 25—27.

³⁾ Waelr. L. II. S. XVII.

⁴⁾ Einerseits enthält er eine Anklage gegen die Parzen, die altrömischen Schicksalsgöttinnen, und einen Vergleich des gefallenen Helden mit „Maximus Emilianus“ — dem Zerstörer von Karthago — andererseits wird der Held nicht in den Olymp, sondern in Abrahams Schoss geführt.

zen (grosse und kleine Sekunde, verminderter Dreiklang mit Verdoppelung des Leittones) zur symbolischen Darstellung der Todessichel. Aber durch weiche Harmoniefolgen in vollem fünfstimmigem Satze (F^5 - F^5 - C^8 - C^8 - g^5 - g^5 - d^3 - d^3 - F^8 - F^8 - C^3 - C^3)¹⁾ wird der Friede in Abrahams Schosse versinnbildlicht. Der Klang des Ganzen ist von ausserordentlicher Wärme und Schönheit, die sich im zweiten Teile der Motette steigert. Die Harmonik macht reichen Gebrauch von den Parallelklängen der Tonika und der Dominanten. Die Klänge erscheinen meist im Grundtonaufbau. Diesen Kennzeichen des neuen Stiles gesellt sich der gute — oft syllabische — Vortrag der Worte.

Einen Höhepunkt im Schaffen Crecquillon's bedeutet die sechsstimmige Motette „Congregati sunt inimici nostri“²⁾. Das Werk ist eine Zusammenfassung von drei Entwicklungsstadien der niederländischen Motette: der cantus firmus-Arbeit, des durchimitierenden und des neuen Klang- und Wortstiles. Ihm liegt die liturgische Melodie des „Da pacem“ zugrunde, die im ersten Teil durch den Tenor, im zweiten Teil eine Quint höher durch den zweiten Sopran in den üblich langen Notenwerten gesungen wird. Die fünf freien Stimmen sind gebaut wie eine durchmitierende Motette mit eigenen Motiven, die sich nur an den wenigen Stellen dem cantus firmus angleichen, wo die Worte der Tenormelodie auch im Text der freien Stimmen erscheinen³⁾. Zugleich aber ist dieses ausserordentlich kunstvoll gebaute Werk eine Manifestation des neuen Stiles. Mit höchster Eindringlichkeit und ausgezeichneter Wortbetonung wird der Text vorgetragen. Bei der Bitte um Vernichtung der Feinde begegnen wir wieder dem geharnischten Deklamationsstile, jener Verbindung von Syl-

1) Die Zahlen bezeichnen die Lage der Oberstimme.

2) L. VII. Phal. Nr. XII.

3) Der Text lautet: „Congregati sunt inimici nostri et gloriantur in virtute sua; contere fortitudinem illorum domine et disperse illos, ut cognoscant, quia non est alius, qui pugnet pro nobis nisi tu deus noster“. 2. pars: „Tua est potentia tuum regnum domine tu es super omnes gentes; da pacem domine in diebus nostris; creator omnium deus terribilis et fortis; justus et misericors, da pacem domine in diebus nostris.“ (Angleichung der freien Stimmen an den Tenor findet an den durch Sperrung hervorgehobenen Stellen statt).

labik und prägnantester Rhythmik. Der Bass strebt deutlich von der Funktion: Melodiestimme zur Funktion: Harmonieträger. Die überwiegende Anzahl Grundtöne ist hiefür symptomatisch. Noch ist nicht das ganze Werk gleichermassen harmonisch konzipiert — dazu ist die polyphone Bindung zu stark — aber einzelne Teile — so das Mittelstück der prima pars — tragen vorzugsweise klanglichen Charakter. Immer wieder erscheinen jene gleitenden klangschönen Harmoniefolgen — Verbindungen der Grundklänge mit ihren Parallelen — die so kennzeichnend sind für den neuen Stil.

Wer einen noch offensichtlicheren Beweis begehrt für Crecquillon's Anschluss an den neuen Stil, der greife nach dem Schluss der zweiteiligen Motette „Domine deus exercituum“, die Waelrant im zweiten Buch seiner vierstimmigen Motettensammlung ¹⁾ herausgegeben hat. Die Lobpreisung Gottes, des Herrn der Heerscharen, des Schöpfers von Himmel und Erde wird verbunden mit der Bitte um Rettung aus den Händen der Feinde „ut cognoscant omnia regna terrae, quia tu es deus solus“ ²⁾. Diese letzten Worte werden in prächtiger Klangfolge vorgetragen, die von C- nach As-dur moduliert, um in F-dur zu kadenzieren (N. b. 11). Diese Modulation, deren schöner Aufbau und natürliche Auflösung bemerkenswert ist, ist allerdings das kühnste Bekenntnis zum modernen Klangstil, dem man bei Crecquillon begegnen kann.

Es ist ein weiter Weg von dem lyrisch-melodischen Stile Crecquillon's bis zu dem dramatisch-konzentrierten Altersstil seiner Staatsmotetten. Obwohl er die höchste kontrapunktische Kunst entfaltet — der moderne deklamatorisch-harmonische Stil ist es, dem er die neue Prägnanz, die rhythmische Schwungkraft der Themen sowie die Fülle des Klanges verdankt. Er hat mit diesen Werken einen Typus geschaffen in einer Vollendung, die keiner seiner Altersgenossen in den Niederlanden erreichte oder gar übertraf. Nur einer steht ihm gleich — aber auf einem anderen Gebiet der Motettenmusik: Clemens non Papa. Sind Crecquillon's Werke Sinn-

¹⁾ S. 18.

²⁾ Beachte die Aehnlichkeit zwischen dem Textschluss dieser Motette und dem Schluss des ersten Teiles der Motette „Congregati sunt“!

bilder des Staatsgedankens, wie er sich in der Person Karls V. verkörperte, gibt er uns in seinen Kriegs- und Friedensmotetten zugleich ein Bild der äusseren Zerrissenheit des Zeitalters, so führt Clemens non Papa uns mit seinen grossen Psalmotetten und biblischen Szenen in die innere Welt seiner Zeit und ihre religiöse Unruhe und Aufgewühltheit. Es ist der Ruf der Zeit, der in seiner sechsstimmigen Motette „Deus in adiutorium meum intende“¹⁾ aufklingt: „Hilf mir, o Herr! Eile, mich zu stützen! Siehe, im Dunkel sitze ich; das Licht des Himmels sehe ich nicht. Was soll ich Unglücklicher tun? Wohin fliehen, wenn nicht zu Dir, mein Gott!“ Eine ungewohnte melodische Eintönigkeit kennzeichnet dieses Werk, die ihre Ursache hat in dem Streben, das Wort in rezitativischer Eindringlichkeit hörbar zu machen. Daher die häufigen Tonwiederholungen, die syllabischen Wortvortrag voraussetzen und die sparsamer gebrauchten Melismen umso ausdrucksvoller hervortreten lassen. Die klangliche Struktur des Werkes steht im Zusammenhang mit der melodischen. Den Tonwiederholungen entsprechen Klangwiederholungen. Überhaupt hat das Werk den Charakter einer Klangstudie. Siebenmal bringt Clemens im ersten Teil der Motette den Bitruf „Domine ad adiuvandum me festina“ in der Form eines Rezitierens auf Klangsäulen, die nur leicht kontrapunktisch aufgelockert sind. Er vermeidet jede harmonische Besonderheit. Aber wie gross wirken die wenigen Grundharmonien, welche Abwechslung bedeutet der Wechsel von Dur und Moll — zwischen zwei Durpartien am Anfang und dreien am Schluss erscheint der Ruf zweimal in Mollharmonien. Die Freude am reinen Phänomen des Klanges wirkt sich ebenso im zweiten Teil der Motette aus, wo ein und dieselbe Harmoniefolge (G⁵-d⁸-a³-C⁸-G³) nicht weniger als zehnmal nacheinander erscheint — darunter nur dreimal leicht variiert. Das hiemit verbundene freie Duettieren zwischen den zwei Sopranstimmen einerseits, den beiden Bässen andererseits erweckt den Schein zweier korrespondierender Chöre. Dieser Eindruck wird verstärkt am Ende dieses Teiles, wo sich auf

¹⁾ L. VIII. Phal. X. Neudruck: Commer, Collectio . . . I S. 14.

die Worte „ubi fugiam“ ein — wohl vom Text inspiriertes — enggeführtes Echospiel zwischen erstem und zweitem Sopran, Tenor und Alt, erstem und zweitem Bass entfaltet, das auf die folgenden Worte „nisi ad te deus meus“ fortgesetzt wird und — als Ganzes wiederholt — den Abschluss der Motette bildet.

Einer ähnlichen Erscheinung begegnen wir in der Motette „Iubilate deo omnis terra“¹⁾, welche die gleiche Besetzung von zwei Sopranen, zwei Bässen, Alt und Tenor aufweist. Hier findet auf die Worte „introite portas eius“ ein wechselseitiges Imitieren im doppelten Kontrapunkte statt zwischen erstem und zweitem Sopran, Tenor und Alt sowie erstem und zweitem Bass, das gleichfalls die Illusion zweier sich antwortender Chöre erweckt. Dies wiederholt sich in freierer und einthematischer Form im weiteren Verlaufe der Motette, bis wir zum Schlussteil gelangen und feststellen, dass er sich in fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem soeben beschriebenen Schlusssatze der Motette „Deus in adiutorium...“ befindet. Das zeigt, dass die beiden Werke in unmittelbare Nachbarschaft zueinander gehören. Man darf die feine Textbeziehung zwischen den beiden musikalisch gleichlautenden Stellen nicht übersehen, die wahrscheinlich den Meister geleitet hat bei dem seltenen Vorgehen, zwei verschiedenen und in sich selbständigen Werken denselben Schluss zu geben. Das erstemal ist die Seele auf der „Flucht zu Gott“, das zweitemal ist die Rede von dem, was sie bei Gott findet: „das ewige Erbarmen“²⁾. Das erste Werk gibt der tiefsten Trauer Ausdruck, das zweite der frohen Zuversicht.

Was in diesen beiden Stücken angestrebt wird, findet seine Vollendung in einem grossen achtstimmigen Chorwerke, das die Heimkehr des verlorenen Sohnes — ein von den Zeitgenossen vielkomponierter Text — zum Gegenstande hat³⁾. Mit diesem Werke beschliesst Phalèse seine hervorragende Motettensammlung. Und es verdient diesen Ehrenplatz. Grösste

¹⁾ L. VI. Phal. Nr. XV. Neudruck: Commer, Collectio... III, S. 62.

²⁾ „in aeternum misericordia eius“.

³⁾ „Pater peccavi“ L. VIII. Nr. XIV. Neudruck: Commer, Collectio... I, S. 29.

kontrapunktische Kunst, gesättigter Klang, ausdrucksvolle Harmonik und die neue architektonische Struktur des Ganzen durch Gegenüberstellung von hohen und tiefen Klanggruppen machen dies Werk zu einer der bedeutsamsten Schöpfungen in seiner Sammlung. War in den beiden sechsstimmigen Motetten das Auseinandertreten des einheitlichen Klangkörpers in zwei Hälften noch unter der Oberfläche der polyphonen Vollstimmigkeit vor sich gegangen, so geschieht es jetzt ganz offen und unverhüllt. Die Worte „vocari filius tuus“ (1. pars) werden im Wechsel durch einen hohen und tiefen vierstimmigen Chor ¹⁾ gesungen. Der zweite Chor setzt erst ein, wenn der erste abkadenziert. Die Wiederholungen werden nicht mehr durch Engführung verhüllt. Während der eine Chor singt, schweigt der andere. Genau demselben Vorgang begegnen wir bei den Worten „fac me sicut unum“ ²⁾, „ex mercenariis tuis“ ³⁾ und „abundant panibus“ ³⁾ (2. pars). Der zweite Teil der Motette wiederholt den Schlusssatz des ersten „fac me sicut unum...“, so dass das Stück im Ganzen acht „doppelchörige“ Partien aufweist.

Um den harmonisch-modernen Stil zu kennzeichnen, genügt es, eine Stelle zu zitieren, die wunderbar ist im achtstimmigen Klang der ineinander gleitenden Harmonien — Ausdruck der Seelenstimmung des heimkehrenden Sohnes, der in bitterer Reue bekennt: „Pater peccavi in celum et coram te“. Die Harmoniefolge bewegt sich von c-moll über Es-dur, B-dur, d-moll, a-moll, C-dur, g-moll, B-dur nach F-dur.

Nicht einwandfrei gelungen ist die Deklamation in diesem Werke. Wir müssen uns darüber klar werden, dass die Beachtung des Deklamationsrhythmus in einem kontrapunktisch aufgebauten Werke ein kompositionstechnisches Problem ersten Ranges darstellt. Es handelt sich darum, die Länge der verschiedenen Töne nicht nur nach kontrapunktisch-imita-

¹⁾ 1. Chor: 1. und 2. Sopran, 2. Mezzosopran, 1. Tenor; 2. Chor: 1. Mezzosopran, 2. Tenor, 1. u. 2. Bass.

²⁾ Hier sogar zweimal mit verschiedenen Motiven. Auch diesmal tritt jeweils einer tiefen eine hohe Klanggruppe gegenüber. Die Wiederholung findet eine Oktave höher statt.

³⁾ Hier wird der achtstimmige Chor in zwei vierstimmige Chöre mit gleicher Besetzung aufgespalten.

torischen Gesichtspunkten zu bestimmen, sondern nun auch nach der verschiedenen Silbenlänge der ihnen unterlegten Worte. Nur so kann man begreifen, warum die Beachtung des Deklamationsrhythmus den Spätniederländern auch nach ihrer Zuwendung zum neuen Stil soviel Schwierigkeiten bereitet, dass wir kaum einem ihrer modern gerichteten Werke begegnen, das nicht ungeschickte, ja falsche Betonungen aufwiese ¹⁾.

Im Zusammenhang mit den besprochenen Werken müssen wir zu einer Beurteilung der siebenstimmigen Motette „Ego flos campi“ ²⁾ kommen, die sich von der unterscheidet, die Bernet Kempers in seiner Arbeit über „Clemens non Papa und seine Motetten“ gibt ³⁾. Auch dieses Werk weist Chor- teilung auf. Am prägnantesten tritt sie in Erscheinung auf die Worte „Sicut lilium inter spinas“ ⁴⁾. Hier wechselt ein dreistimmig-hoher Chor mit einem vierstimmig-tiefen, um dann in voller Siebenstimmigkeit zusammenzutreten. Es ist Bernet Kempers entgangen, dass andere Werke in anderer Weise

¹⁾ So deklamiert Clemens dreimal „vocári filius túus“, aber zum viertenmal in neuem kontrapunktischem Zusammenhange „vócari filiús tuús“ (1. pars, T. 56—60).

²⁾ L. VIII. Phal. Nr. XIII. Neudruck: Commer, Collectio . . . I, S. 23.

³⁾ Wenn wir uns im Folgenden kritisch mit dieser Arbeit auseinandersetzen, so tun wir das im Bewusstsein der Verdienste ihres Verfassers, der den Grund gelegt hat zur Erforschung des Motettenschaffens von Clemens non Papa.

⁴⁾ Bernet Kempers weist auf die interessante Tatsache hin, dass diese Worte den Wahlspruch der „Illustre lieve Vrouwe Broederschap“ zu Herzogenbusch darstellen und er macht es auf Grund der nachgewiesenen Beziehungen von Clemens zu dieser Bruderschaft sehr wahrscheinlich, dass die Motette der Bruderschaft gewidmet ist. Bis dahin können wir seiner Darlegung folgen. Wir nehmen auch gerne an, dass die betreffende Stelle der Bruderschaft zuliebe so besonders hervorgehoben ist. Wenn aber Bernet Kempers weiter folgert, dass hiemit der Gebrauch der homophonen Wechselchöre erklärt sei, so ist das offenbar ein Fehlschluss. Er sagt hierüber das Folgende (a. a. O. S. 34); „ . . . es leuchtete Verf. nie recht ein, warum diese Worte so durchaus nicht im Sinne Clements (er schreibt sonst fast nie so akkordisch deklamierend) betont wurden. Jetzt bringt Einsicht in die Entstehungsgeschichte die Erklärung: „Sicut lilium inter spinas“ war und ist noch der Wahlspruch der „I. I. V. Broederschap“ zu Herzogenbusch . . .“ Aber die Frage lautet doch so: wie kommt es, dass Clemens zu dem neuen Mittel des homophonen Wechselchores greift bei einer Stelle, die nach niederländischer Tradition gewöhnlich ganz anders — mit ausgehaltenen Harmonien nämlich — vertont wird. Diese Frage kann nur in Zusammenhang mit dem Ganzen der vorliegenden Motette und weiter im Zusammenhang mit dem gesamten Motettenschaffen von Clemens und dem seiner niederländischen Altersgenossen beantwortet werden.

dasselbe Mittel anwenden — das haben wir im Vorangehenden gezeigt — und dass die Motette „Ego flos campi“ eine Struktur aufweist, die sich überhaupt prinzipiell unterscheidet von der durchschnittlichen Haltung Clement'scher Motetten. In ganz auffallender Weise spart Clemens in dieser Motette mit Melismen. In der Hauptsache deklamiert er den Text homophon-syllabisch und beobachtet fast durchgehend den Deklamationsrhythmus der Worte auf das genaueste ¹⁾). Homophonie und korrespondierende Teilchöre verbunden mit echoartiger Wiederholung kennzeichnen aber nicht nur die Stelle, die Bernet Kempers hervorhebt, sondern das ganze Stück. Man kann diese Erscheinung so verstehen, dass die Imitation der Einzelstimmen — altes Gesetz niederländisch-musikalischer Gestaltung — zur Imitation von einzelnen Gruppen wird, die sich frei aus dem bisher einheitlichen Klangkörper lösen. Solche Gruppenimitationen finden statt auf die Worte „sic amica mea“ ²⁾), „fons hortorum“ ³⁾) und „et puteus aquarum viventium“ ⁴⁾).

Wir haben — so viel ist deutlich — mit einem Wandel der motettischen Struktur zu tun. Das pausenlose Ineinanderfließen selbständiger Stimmen, das Überströmen aller Haltepunkte, das kunstvolle Unsichtbarmachen jeder äusseren Form war Strukturgesetz für die Motette der nachjosquinischen

¹⁾ Hierbei macht er von dem typisch modernen Mittel Gebrauch, drei- und mehrsilbige Wörter, bei denen der Akzent auf der drittletzten Silbe liegt, in punktierten Rhythmen zu deklamieren. Man kann diese Erscheinung als eines der sicheren Kriterien für den modernen Stil nur dann ansehen, wenn sie nicht nur vereinzelt, sondern als Prinzip wahrnehmbar ist. Das ist hier der Fall. Kein einziges drei- oder mehrsilbiges Wort mit Akzent auf drittletzter Silbe tritt auf, das nicht ein oder verschiedene Male punktiert deklamiert wird.

²⁾ Erste Gruppe: 2. Sopran, 2. Tenor, 2. Bass; zweite Gruppe: 1. Sopran, Alt, 1. Bass.

³⁾ Der Gehörseindruck ist ein dreimaliges echoartiges Hin und Wieder eines kurzen prägnanten Motivs. Er kommt zustande durch die kunstvolle engführende Imitation zwischen 2. u. 1. Sopran, Alt u. 2. Tenor, 2. u. 1. Bass, während der 1. Tenor, für den kein Partner mehr übrig bleibt, sein Motiv allein wiederholt.

⁴⁾ Diese Stelle ist mindestens so auffallend wie die andere „sicut lilium . . .“ Der Gehörseindruck ist eine genaue Wiederholung einer überwiegend homophonen syllabisch deklamierten vollstimmigen Partie. In Wirklichkeit findet eine genaue wechselseitige — also im doppelten Kontrapunkte geschriebene — Imitation zwischen 2. u. 1. Sopran, 1. u. 2. Tenor, 1. u. 2. Bass statt, während dieses Mal der Alt ohne Partner bleibt u. allein seine Partie genau wiederholt.

Generation. Was wir hier wahrnehmen, ist aber eine Rückkehr zum Josquin'schen Prinzip des architektonischen Aufbaus und seiner Mittel: Chorteilungen, Wiederholungen, echoartige Wirkungen, Gegenüberstellung hoher und tiefer Klanggruppen und das alles auf der Basis eines mehr harmonisch als kontrapunktisch entworfenen Satzes.

In anderen zeitgenössischen Werken treffen wir ähnliche Erscheinungen an. Wir haben bereits auf den Schluss der Crecquillon'schen Motette „Caesaris auspiciis“ gewiesen. Die Stelle entspricht mit ihren beiden korrespondierenden Teilchören und der Zusammenfassung im Ganzchor der Vertonung des Wahlspruchs der Bruderschaft, welcher Clemens seine Hoheliedmotette gewidmet hat. Auch in der Komposition des einzigen weltlichen Liebesliedes im Antwerpener Repertoire sind wir diesem Verfahren begegnet, den Höhepunkt des Stückes durch Homophonie und Chorteilung hervorzuheben.

Zitieren wir noch eine Partie der sechsstimmigen Motette „Congregati sunt inimici“¹⁾ eines anderen niederländischen Zeitgenossen: Josquin Baston. Der Chor ist mit zwei Sopranen, Mezzosopran, Alt und zwei Tenören besetzt. Die durch diese Besetzung gegebene Möglichkeit zu duettieren, Motive in gleicher Lage hin und herzuwerfen, nützt Baston reichlich aus. Aber auffallend ist die Stelle „ut cognoscant, quia non est alius, qui pugnet pro nobis“. Baston bildet aus den sechs Stimmen vierstimmige Teilchöre mit wechselnder Besetzung. Und auch er benützt die Verbindung von syllabischer Deklamation, Homophonie und Wiederholung in Wechselchören, um dieses Kernstück des Textes hervorzuheben. Die Wiederholung findet eine Quint tiefer statt, hierauf wieder in der Originallage, dann noch einmal eine Quint tiefer, um in der Originallage zu kadenzieren. Als ganz ungewohnt für diese Generation muss man es aber bezeichnen, dass die Wiederholung auf einen neuen Text stattfindet²⁾. Dass dieses Werk als Ganzes dem modernen Stile angehört, beweist seine aus-

¹⁾ L. VIII. Phal. Nr. IX.

²⁾ Der erste Teilchor singt „quia non est alius“, der zweite antwortet „qui pugnet pro nobis“. Vgl. Bernet Kempers a. a. O. S. 38: „Bei Clement finden wir diese Wiederholung von ganz kurzen homophonen in-sichgeschlossenen Sätzchen mit neuem Text nie“.

gezeichnete Deklamation ¹⁾ und die klangliche Einkleidung der Anrufung des Herrn ²⁾).

Wir können die Besprechung von dem Anteil Clemens' an der neuen Richtung nicht beenden, ohne eines Werkes zu gedenken, das einen Gipfel der Ausdruckskunst im Schaffen der Spätniederländer bezeichnet. Es ist die Szene aus dem Johannesevangelium, wie Jesus den toten Lazarus wieder ins Leben ruft. Schon die Struktur der sechsstimmigen Motette „Fremuit spiritus Jesu“ ³⁾ fällt auf. Durch das ganze Stück zieht sich der vom zweiten Sopran ostinat wiederholte — jeweils zwischen hexachordum molle und hexachordum naturale wechselnde — Ruf Jesu' „Lazare veni foras.“ Clemens baut das Ganze nicht auf dem cantus firmus auf, sondern ordnet ihn in den primären Entwurf des Ganzen ein. Die Notenwerte des Ostinato werden nach Belieben verkürzt und verlängert. Die übrigen Stimmen sind weder an den cantus firmus noch untereinander durch Imitation verbunden ⁴⁾. Nur hie und da tauchen leichte Andeutungen einer Nachahmung auf, die aber nie konstruktive Bedeutung bekommen. Wir haben also mit einem freien Entwurf zu tun, in den der Auferweckungsruf eingefügt ist. In der Führung der Oberstimme konzentriert Clemens seine ganze melodische Kunst. Weiche ausdrucksvolle Melismen wechseln mit rezitativähnlichen dem Tonfall der Sprache abgelauschten Wendungen ⁵⁾, grosse Intervalle (besonders auffallend wird der Quintschritt nach unten und oben verwandt ⁶⁾) mit chromatischen Stellen zum Ausdruck des Schmerzes (c-h-c-des-c-b-g-as-f-g-⁷⁾). Betrachten wir die ande-

¹⁾ Die Stelle „contere fortitudinem illorum“ erinnert ganz an die schneidige Art, mit der Crecquillon dieselben Worte vertont. Auch hier wieder die punktierten Rhythmen!

²⁾ Die langausgehaltenen und durch Wiederholungen hervorgehobenen Harmonieen bewegen sich von g-moll nach C-F-B-dur (Quintenzirkel).

³⁾ L. II. Phal. Nr. XV (Schlusnummer).

⁴⁾ Bernet Kempers sagt hierüber a. a. O. S. 43: „Während in den erstgenannten Motetten die Stimmen dem cantus firmus in keiner Hinsicht tributpflichtig sind, haben sie in der letztgenannten („Fremuit . . .“) ihre Selbständigkeit zum Teil eingebüsst“. Das ist ein Irrtum. Das Stück beginnt wohl mit einer Vorimitation des cantus firmus, ist aber in seinem weiteren Verlauf keineswegs an ihn gebunden.

⁵⁾ So bei der Frage Jesu' „ubi posuistis Lazarum?“

⁶⁾ Z.B. der suggestive Ruf Jesu' „Lazare, Lazare!“ (la la sol ut ut ut).

⁷⁾ Auf diese merkwürdige Stelle werden wir sogleich zu sprechen kommen.

ren Stimmen, so wird deutlich, dass aller Ausdruck sich in die Oberstimme geflüchtet hat. Die Mittel- und Unterstimmen sind nicht mehr gleichberechtigt, sie entbehren trotz stellenweiser melismatischer Eigenbewegung des melodisch-logischen Zusammenhangs. Sie dienen vorzüglich der Klangfüllung. Der Bass ist Träger des Grundtones und Fundament der Harmonie geworden in einem Masse, wie das in Clemens' Werken vor dieser Stilwende nie der Fall war.

Die Harmonik ist modern: einerseits durch den prinzipiellen Grundtonaufbau, der ein sicheres Kennzeichen des neuen Stiles ist, andererseits durch den erweiterten Umkreis. Immer wieder begegnen wir in den Werken der neuen Richtung jenen gleitenden Harmoniefolgen, die durch die Verbindung der dominantverwandten und der Parallelklänge zustande kommen. Wir zitieren aus der vorliegenden Motette: G-C-a-d-B-F¹⁾; F-d-B-Es-C-a-d-D⁴³-g-B-F²⁾; B-g-Es-C-F-d-B-F⁴³-B-F-B-F⁴³²³³⁾. Das Revolutionärste jedoch ist die folgende chromatische⁴⁾ Wendung: G⁴³-c-f-b-Des-As-c-f⁵⁶-As⁴³-As⁶-G⁴³-C⁵⁾, eine Stelle, die wunderbar ist mit ihren langausgehaltenen Klängen und dem natürlichen Fluss der Modulation von c-moll zum Höhepunkt Des-dur und zurück nach C-dur. Wie aber kommt die Modulation zustande, da doch weder „as“ noch „des“ vorgezeichnet sind bei der bekannten Scheu der Niederländer vor der Setzung der Akzidentien? Der Ostinatoruf — sol mi mi mi fa re ut — bisher immer zwischen hexachordum molle und hexachordum naturale wechselnd, wird hier plötzlich — das einzigmal im Verlauf der ganzen Motette — einen Ton tiefer transponiert. Er setzt auf b ein und lautet also: b-g-g-g-as-f-es. Gehen wir von den Tönen des Ostinato als dem Sicherstehenden aus, so ergibt sich die beschriebene Harmoniefolge aus den Gesetzen des Zusammenklanges mit unumgänglicher Notwendigkeit (N. b. 12). Andererseits finden wir in dieser kühnen Modulation den Grund dafür,

¹⁾ 2. pars, T. 25—30: „lachrimatus est“.

²⁾ 1. pars, T. 5—10: „fremuit spiritus Jesu“.

³⁾ Schluss der 2. pars: „Lazare veni foras“.

⁴⁾ Bernet Kempers ist offenbar diese Stelle entgangen. Er schreibt a. a. O., S. 70: „... es gibt in allen Werken Clements keine einzige chromatische Stelle“.

⁵⁾ 1. pars, T. 66—72: „Et lachrimatus est Jesus“.

warum Clemens den Wechsel zwischen den Hexachorden unterbricht und den Ostinato an dieser einzigen Stelle einen Ton tiefer transponiert. Hier wird evident, dass nicht der cantus firmus das Ganze, sondern das Ganze den cantus firmus beherrscht. Clemens benützt den geradezu raffinierten Einfall, um ohne Akzidentiensetzung die chromatische Harmoniefolge zu bekommen. Betrachten wir den Text, so erhält diese grossartige Freiheit ihren tieferen Sinn: sie soll das Weinen Jesu' um den Tod des Lazarus darstellen ¹⁾).

Mit der Beschreibung des Stilwandels in den Werken des Clemens non Papa haben wir zugleich den Altersstil des Meisters charakterisiert ²⁾. Bedeutsam ist der Gleichtakt, in

¹⁾ Es hat den Anschein, dass Clemens in der letzten Periode seines Lebens — gerade die vorliegende Motette gibt Anlass zu dieser Vermutung — stark unter den Eindruck der genialen Spätwerke von Josquin kommt. Abgesehen von dem allgemeinen Stilwandel, der sich in Clemens' Spätwerken zeigt und der eine starke Verwandtschaft mit Josquin's Auffassung von Wort und Klang zeigt, wäre auf zwei bestimmte Werke hinzuweisen, die man in die Ahnenreihe der Motette „Fremuit spiritus Jesu“ setzen darf. Ich meine die beiden berühmten Davidklagen: „Planxit autem David“ („*Werken van Josquin des Prés*“ uitgeg. door Dr. A. Smijers: Motetten, Bundel III, Nr. 20.) und „Absalon fili mi“ (*Publik. ält. prakt. u. theor. Musikwerke*, herausg. v. R. Eitner Bd. VI, S. 57). Nur einige Andeutungen: In Clemens' Motette finden wir jene fallenden Terzschlüsse, die für Josquin so charakteristisch sind, die Clemens aber gewöhnlich nicht verwendet. Der Anfang des „Fremuit spiritus“ . . . weist starke Entsprechungen auf zum Beginn von Josquin's „Planxit autem David“. Im Alt, Bariton und Bass finden wir das Anfangsmotiv der Davidklage (sol sol mi ut) in geänderter Form (sol mi mi ut) und Rhythmus wieder. Josquin führt im weiteren Verlauf der Komposition in freier Weise den liturgischen Ton der Lamentationen (ut re mi fa mi re mi; mi mi mi re ut re ut) ein (T. 55 ff.): ut re mi mi mi mi re mi fa mi re mi . . . Dasselbe tut Clemens (T. 6 ff.): ut re re re mi mi mi fa mi re ut re mi ut ut. Den zweiten Abschnitt des Lamentationstones zitiert er bei Jesu Frage: „ubi posuistis Lazarum?“ und am Beginn des zweiten Teiles: „Videns dominus flentes sorores Lazari“ (mi mi re re re ut ut ut ut re ut). Die wunderbare und kühne Modulation, mit der Clemens Jesu' Weinen ausdrückt, hat ihr erstes und frühestes Vorbild in Josquin's Motette „Absalon fili mi“. Hier wird — ein genauer Parallelvorgang — Davids Weinen um Absalon („sed descendam in infernum plorans“) mit der folgenden Modulation zum Ausdruck gebracht: F- d- B- Es- c- As- Des⁶⁴⁵- C_D⁶⁵⁴⁵- f⁶⁵. Man kann sich ein Bild von der gewaltigen Strahlkraft von Josquin's Genius machen, wenn man bedenkt, dass etwa ein halbes Jahrhundert zwischen ihm und Clemens non Papa liegt. Um die Jahre 1540—50 wird eine solche Fülle seiner Werke neu aufgelegt, dass man fast von einer Josquinrenaissance sprechen möchte. Welche Wirkung diese Josquinverehrung auf das zeitgenössische Schaffen und auf den hier beschriebenen Stilwandel gehabt hat, ist heute noch nicht zu übersehen. Der Abschluss der Neuausgabe von Josquin's Werken und eingehende Untersuchungen über das Schaffen der Spätniederländer werden in diese Frage noch Licht bringen müssen.

²⁾ Hiemit ist die Frage von Bernet Kempers beantwortet a. a. O. S. 33:

dem sich der Stilumschwung bei Crecquillon und Clemens vollzieht. Beide Komponisten, die sowohl qualitativ als quantitativ ¹⁾ das Antwerpener Motettenrepertoire beherrschen, scheinen bei der Stilwende führend vorangegangen zu sein. Eine künftige Untersuchung wird unbedingt die beiden Meister zusammen nehmen müssen. Vielleicht wird sie den vorläufigen Eindruck bestätigen, dass Clemens — in der früheren „lyrischen“ Epoche seines Schaffens — Crecquillon überlegen ist, dass er ihn auch später noch übertrifft, was Intensität des Ausdruckes angeht, dass aber Crecquillon wiederum seinem Altersgenossen in den Werken der Spätzeit formal überlegen ist durch die grössere Konzentration seiner Schreibweise.

Bevor wir Phalèse verlassen, müssen wir noch eines Werkes von Willaert Erwähnung tun, das den Beschluss des sechsten Buches seiner Sammlung bildet. Es ist eine sechsstimmige Komposition über den Text „Creator omnium deus“, den wir bei Susato in einer anderen fünfstimmigen Vertonung desselben Meisters kennen gelernt haben. Auch diese Komposition ist über einen Kanon gebaut: die sexta pars folgt dem Tenor in der Unterquint. Wieder steht ein Werk des venezianischen Meisters in niederländischer Umgebung als Musterbeispiel des modernen Stiles — das sechsstimmige Werk übertrifft das fünfstimmige noch an reifer Schönheit und Fülle des Klanges sowie an plastischer Kraft der Themen. Wie gemesselt stehen die syllabischen Motive auf „terribilis et fortis“ da — und im Gegensatz dazu weiches melismatisches Fliessen auf die

„Auch die Frage, ob innerhalb der Kunst Clements ein geistiges Wachstum oder ein technischer Fortschritt zu beobachten ist, muss ungelöst bleiben, da das Fehlen von genauen Angaben über die Entstehungszeiten der einzelnen Werke deren chronologische Anordnung unmöglich macht“. Vorliegende Arbeit erhebt nicht den Anspruch, die tiefgehende Wandlung im Schaffen der Spätniederländer und die damit verbundene Frage nach dem Stilwandel im Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten erschöpfend zu behandeln. Sie will nur durch klares Herausarbeiten der Stilkriterien den Grund legen für die notwendige weitere Forschungsarbeit auf diesem Gebiete.

¹⁾ In Susato's Sammlung von 1546 ist Clemens mit 9, Crecquillon mit 14 Stücken vertreten; in seiner Sammlung von 1553 Clemens mit 52, Crecquillon mit 20 Stücken; in Phalèse' Ausgabe Clemens mit 44, Crecquillon mit 21 und in Waelrant's Ausgabe Clemens mit 20, Crecquillon mit 9; in seiner Ausgabe 4st. Motetten Clemens mit 9, Crecquillon mit 2 Kompositionen. Auf Clemens fällt fast der vierte, auf Crecquillon fast der achte, auf beide zusammen mehr als der dritte Teil des ganzen Repertoires.

Worte „*iustus et misericors*“. Willaert's Reifestil ist gekennzeichnet durch eine letzte Sorgfalt und meisterliche Ausarbeitung sowie durch eine weise Mässigung im Gebrauch der modernen Klangmittel. Mit Tonika, Dominanten, Parallelen, Leittonklängen und Zwischendominanten haben wir den Umkreis seiner Harmonik in den Grundzügen bestimmt. Aber auf einzigartige Weise versteht er hieraus ein stets fesselndes klangschönes Ganzes zu entwerfen. Vorliegendes Werk ist das einzige, das Phalèse von Willaert zum Abdruck bringt, aber es ist ein Werk der Reife, das den Stil des Meisters beispielhaft verkörpert.

Während eine ganze Reihe der Werke von Clemens non Papa und Crecquillon uns ein deutliches Bild von ihrem Ringen um den neuen Stil ¹⁾ geben, kann bei Hubert Waelrant von einem Übergang keine Rede sein. Unter den Verlegerkomponisten im 16. Jahrhundert ist er einer der Begabtesten. Er verfügt nicht nur — im Gegensatz zu Susato — über eine ausgezeichnete Technik, sondern hat auch etwas Eigenes zu sagen. Wohl ist in seinen Werken eine Entwicklung wahrzunehmen, aber in einheitlicher Linie, denn er steht von Anfang an auf dem Boden des neuen Stiles. Das beweisen die frühesten Arbeiten, die wir von ihm kennen: eine fünfstimmige Motette „*Domine exaudi orationem meam*“ ²⁾ und eine sechsstimmige „*Verba mea auribus percipe*“ ³⁾. Sie sind im modernen Deklamationsstile geschrieben. Ihre Themen zeigen jene festumrissene Gestalt, die ihre Erscheinungsform dem neuen Verhältnis zum Worte verdankt: dem Wunsch, das Wort deutlich vernehmbar zu machen, den Tonfall nachzubilden, in dem es gesprochen wird und es musikalisch sinnbildlich darzustellen. Diese beiden Werke sind jedoch nur ein Beginn. In ihrer harmonischen Struktur unterscheiden sie sich noch wenig von den Werken im durchimitierenden Stil.

¹⁾ Die notwendige Raumbeschränkung veranlasst uns, eine beträchtliche Anzahl von Werken des Clemens und Crecquillon — darunter die in Frage stehenden Uebergangswerke — weiter von Benedictus, Crespel, Wismes u. a. unerwähnt zu lassen, die gleichfalls dem modernen Stile zuzurechnen sind.

²⁾ *Psalmorum selectorum* . . . 4, 5, 6 v. Tomus I-IV norib. 1553 I. Montanus & U. Neuberus. Neudruck: Commer, *Collectio* . . . I, S. 57.

³⁾ L. III. Phal. S. XXVII (Schlussnummer). Neudruck: Commer, *Collectio* . . . I, S. 63.

Auf der Höhe seines Könnens und seiner Ausdruckskraft zeigen ihn erst die Motetten, die er in seinen beiden eigenen Sammlungen veröffentlicht. Da ist vor allem das prächtige sechsstimmige „Confitebor tibi domine, quoniam exaudisti me“¹⁾, geschrieben für zwei Soprane, zwei Tenöre, Alt und Bass. Anstelle der strengen Durchimitation tritt freie harmonisch-bestimmte Polyphonie, die sich häufig dem homophonen Stile nähert — nicht nur in der grossen Tripeltaktepisode „exultemus et laetemur“, sondern immer wieder im Verlauf des Stückes. Einmal finden wir sogar wieder die Verbindung von Homophonie, Chorteilung und Wiederholung²⁾. Auch dieses Stück zeichnet sich durch den deutlichen, vorwiegend syllabischen Vortrag der Worte aus, unterscheidet sich aber von den beiden vorangehenden durch seine glanzvolle Harmonik. Der Bass ist Grundtonträger. Der ganze Umkreis der Tonika wird einbezogen, aber auch erweitert durch Modulation³⁾. Das Stück ist ausserordentlich lebendig: auf eine breite Eingangsimitation folgt die harmonische Entfaltung verbunden mit leichtem Duettieren zwischen den beiden Sopranen und anderen Stimmen, den Höhepunkt bildet die bewegte Tripeltaktepisode und den Schluss ein jubelndes, straff rhythmisiertes Allelujah — eine Art rhythmisch-motivischer Stretta, die mit Austausch der Stimmpaare wiederholt wird.

Dieser Freudenmotette stellt Waelrant zwei Trauermotetten gegenüber, die zweifellos das Modernste sind, was im Antwerpener Repertoire zu finden ist. In ihnen ist bereits der chromatische Stil bewusst gebraucht. Mit der Chromatik erreicht Waelrant eine letzte Verfeinerung im melodischen Ausdruck, eine letzte Schmeidigung und Biegsamkeit im Tonfall des Sprechenden, Flehenden, aus seiner Bedrängnis Rufenden. Zugleich bekommt die Harmonik etwas Schillerndes, Irisierendes, das vor Waelrant bei keinem Niederländer zu finden ist und sich in erstaunlicher Weise Lasso's Stile nähert. Während wir bei den anderen Niederländern und auch bei

1) L. V. Waelr. S. XXIV.

2) „et est mirabilis — in oculis nostris.“

3) Die Modulationen vollziehen sich hauptsächlich in der Richtung des Quintenzirkels: A-D-G-C („et factus es“); E₄₃⁶³-A-D-h-G-D-a-e („a domino est factum istud.“)

Waelrant selbst ¹⁾ immer wieder jene Harmoniewiederholungen antrafen, die die reine Klangerscheinung plastisch herausarbeiten wollen, offenbart sich hier der entgegengesetzte Wille, Klänge wie Farben ineinander überfließen zu lassen und ihre Grundbeziehung zu verunklären. Kennzeichnend hiefür ist, dass die Kadenzen, die etwa in der Motette „Et veniat super me misericordia tua“ ²⁾ vorkommen, sämtlich in Trugschlüsse münden ³⁾, dass gerne von Wechselklängen — ineinander Übergehen von gleichnamigem Dur und Moll — Gebrauch gemacht wird, dass überhaupt an die Stelle logisch-harmonischer Entfaltung plötzliche, unerwartete Rückungen treten: so von H-dur in fallender Klangsäule mit klingenden Quinten- und Oktavenparallelen nach A-dur ⁴⁾, von a- nach fis-moll ⁵⁾ und von fis- nach a-moll ⁶⁾, von D- nach Fis-dur ⁷⁾. Aber das Rezitieren auf Klangsäulen ist nicht ganz verschwunden, wir finden es noch an Stellen, die der Komponist hervorheben will, so auf die Worte „verbum veritatis“ ⁸⁾ verbunden mit der bekannten Folge von Dominant- und Parallelklängen: D⁸-D⁵-a³-C⁸-C⁵-G⁸. Genau dieselbe Klangfolge komponiert Waelrant in der zweiten Trauermotette „Afflictus sum et humiliatus sum nimis“ ⁹⁾ auf die Worte „(rugiebam) a gemitu cordis (mei)“ ¹⁰⁾. Ein Parallelvorgang ist auch die Vertonung der ersten Anrufung Gottes in den beiden Motetten: in der ersten geschieht sie auf jene fallende Akkordsäule von H- nach A-dur ¹¹⁾, in der zweiten in klingender Dreiklangparallele von H- nach C-dur ¹²⁾. In dieser letzten Motette verwendet Waelrant den Fauxbourdon zum Ausdruck des Schmerzes auf die mannigfaltigste Weise: einmal über dem Orgelpunkt des aus-

¹⁾ In seiner Motette „Confitebor tibi domine.“

²⁾ L. IV. Waelr. S. XXIII.

³⁾ Hier die Folge der Kadenzschlüsse: Fis₄₃⁶⁵-e; D⁴³-C; E⁴³-D; Fis⁴³-G; E⁴³-D; E⁴³-A³⁴³-D. Die Tonartbezeichnungen werden für diese und die folgende Motette in Chiavettenumschrift wiedergegeben.

⁴⁾ T. 10-11.

⁵⁾ T. 36.

⁶⁾ T. 31.

⁷⁾ T. 20-21.

⁸⁾ T. 54-58.

⁹⁾ L. V. Waelr. S. VII.

¹⁰⁾ T. 18-20.

¹¹⁾ T. 10-11.

¹²⁾ T. 22-23.

gehaltenen Basstones¹⁾, einmal mit darüber gesetzter Oberstimme, zu der er sich in Vorhaltdissonanzen bewegt²⁾, einmal halbchromatisch³⁾ und wo er nicht in reiner Form auftritt, ist er doch oft das klangliche Grundgerüst. Die Herrschaft der Oberstimme ist in beiden Werken unbestritten. Sie ist Dienerin von Wort und Ausdruck und meidet fast alles Melismieren⁴⁾.

In merkwürdiger Weise kommt die Hingebung an das Wort, die Waelrant's musikalische Diktion kennzeichnet, in der Wahl seiner Texte zum Ausdruck. Sie haben durchgehend das menschliche Wort zum Gegenstande: die menschliche Rede zu Gott in allen Stufen vom einfachen Sprechen bis zum flehenden Ruf, vom jubelnden Dank bis zum Aufschrei des Verzweifelten. Blättern wir noch einmal die Motetten durch! In der ersten heisst es „Herr, erhöre meine Rede, mein Ruf dringe zur Dir...“; in der zweiten „Vernimm meinen Ruf, lausche der Stimme meiner Rede...“ Die dritte Motette ist Ausdruck des Jubels, dass der Ruf erhört ist. In der vierten bittet Waelrant „lass meinem Munde nicht ferne sein das Wort der Wahrheit zu allen Zeiten.“ In der fünften lesen wir „ich schrie auf aus der Bedrängnis meines Herzens, mein Stöhnen ist Dir nicht verborgen.“

Der Wandel im Textrepertoire der Motette ist von tiefgehender Bedeutung. Er spiegelt die Verlagerung des weltanschaulichen Mittelpunktes wieder, um den die Motettenmusik kreist. War früher das göttliche Wort, die Heilgeschichte, die Anbetung und Verehrung der göttlichen Personen, die Feier der Feste im Zentrum gestanden, so verschiebt sich jetzt das Schwergewicht auf die Seite des Menschen, der — aus seiner Glaubenssicherheit aufgerüttelt und zutiefst beunruhigt — um eine neue und unmittelbarere Beziehung zu Gott ringt. In den szenischen Motetten wird uns immer wieder der Mensch in

¹⁾ T. 9-10 („humiliatus sum“),

²⁾ T. 12-13.

³⁾ T. 32-34 („gemitus meus“).

⁴⁾ In seinen zwei Büchern vierstimmiger Motetten veröffentlicht Waelrant noch vier eigene Kompositionen, die eine weitere Bestätigung für seine einzigartige Beherrschung der modernen Deklamations- und Klangtechnik sind: „Videntes autem stellam“ L. I. S. VII; „Recumbentibus undecim discipulis“ L. I. S. X; „Si peccaverit“ L. II. S. V; „Venit fortior post me“ L. II. S. XXI.

seiner tiefsten Not vor Augen gestellt: Hiob, der verlorene Sohn, die unschuldig zum Tode verurteilte Susanna, Rachel klagend um ihre Kinder, die verlassene Dido, die vom Schicksal heimgesuchte Stadt und in zahllosen Beispielen der verzweifelten Ruf des Psalmisten. Sie sind Sinnbilder der inneren Situation einer Zeit, die aus den Fugen einer scheinbar sicher gegründeten Welt gehoben wurde. So wird die Motettenmusik vom Ausdruck einer singenden Gemeinschaft zum Ausdruck des sprechenden Menschen, vom Klangsymbol einer sicher in ihrer Glaubenswelt verankerten Gemeinde zum Sprachrohr der suchenden Einzelseele.

Werfen wir einen Blick auf die Entwicklung, die die niederländischen Meister bei der schrittweisen Aneignung des modernen Stiles zurückgelegt haben: es ist ein schönes Stück Weges von den vierstimmigen Tafelmotetten Crecquillon's bis zu seinen sechsstimmigen Staatsmotetten, von der Hiobszene des Clemens non Papa bis zur Vertonung der Heimkehr des verlorenen Sohnes und der Auferweckung des Lazarus, von den ersten gut deklamierten Stücken Waelrant's bis zu seinen chromatischen Motetten. Zugleich sehen wir, dass diese Entwicklung in aufsteigender Linie von Susato über Phalèse zu Waelrant und in die unmittelbare Nähe Lasso's führt. Es wird dem Leser nicht entgangen sein, dass Phalèse' Sammlung die eigentlich zentrale Stellung einnimmt, während Susato und Waelrant Anfang und Ende des Weges bezeichnen.

Beziehungen zwischen den niederländischen und Venezianer Motettendruckern.

Bei der Betrachtung der modernen Werke im Antwerpener Repertoire, begegnen wir mehrfach dem Namen des venezianischen Altmeisters Adrian Willaert. Die Tatsache, dass seine Motetten sich als erstaunlich reife und vollendete Beispiele des modernen Stiles darstellen, um den seine Landsleute in den Niederlanden erst noch ringen, veranlasst uns, auf sein und seiner Schule Motettenschaffen näher einzugehen.

Eine der grössten und bedeutsamsten Publikationen Willaert's, die einen Blick über die Weite seines Schaffens ge-

stattet, ist die von seinem Schüler Francesco Viola bei Antonio Gardano herausgegebene Sammlung von 33 vier- bis siebenstimmigen Motetten, 22 vier- bis sechsstimmigen Madrigalen und 4 sechsstimmigen „Dialoghi“. Diese Sammlung betont ihre moderne Einstellung schon durch den Titel „Musica Nova“. Hierunter verbirgt sich aber — abgesehen von den weltlich-italienischen Stücken — eine Fülle der verschiedenartigsten Werke: von cantus firmus-Arbeiten und streng kanonisch gebauten bis zu ganz frei entworfenen Motetten. Die Sammlung wird eröffnet durch das vierstimmige, für tiefen Chor geschriebene Werk „Domine quid multiplicati sunt qui tribulant me“, in dem wir den Typus der modernen, von allen technischen Bindungen befreiten Motette erkennen. Mit peinlicher Sorgfalt sind alle Stimmen textiert, auf das genaueste passen sie sich dem Rhythmus der Worte an; die Melismen sind auf ein Mindestmass beschränkt; die Imitationen haben sich zu blossen Andeutungen verflüchtigt; im homophonen Tripeltakt schliesst das Werk, das sich auch durch seinen klanglichen Aufbau und seine Harmonik ¹⁾ als modern zu erkennen gibt. Als Beispiel für eine Gruppe anderer Werke nennen wir die für sechsstimmigen Männerchor geschriebene grossartige Klagemotette „Aspice domine quia facta est desolata civitas“. Hat Benedictus Appenzeller denselben Text über den Tenor einer alten Chanson komponiert, so baut Willaert sein Werk über einem strengen zweistimmigen Kanon auf. Trotz dieser Bindung ist die Motette ganz auf Ausdruck angelegt: der dunkle gesättigte Klang des sechsstimmigen Männerchores, die Vorzeichnung von zwei b, der Gebrauch des düster klingenden f-moll und As-dur ²⁾, das vorwiegende Moll, die expressive Führung der Stimmen, die sich dem Deklamationsrhythmus der Worte anschmiegt, der harmonische Stil, der Willaert auf der Höhe seines Könnens und seiner klanglichen Ausdruckskraft zeigt, beweisen das zur Genüge.

Die „Musica Nova“ vertieft und bereichert den Eindruck,

¹⁾ Vgl. die Tripeltaktepisode und das halbhomophone „exurge domine . . .“ im 2. Teil: G⁵-C³-a⁵-D³-G⁸-G⁵-C³-a⁵-D⁸-G⁵-C³-F⁵-B⁶ a⁶-G⁵-C³.

²⁾ Wir haben schon darauf hingewiesen, dass Trauer und Freude in der Klangsymbolik der Renaissance ihren Ausdruck auch in der Wahl von Kreuz- und Be-tonarten finden.

den wir von den ausgewählten Motetten Willaert's im Antwerpener Motettenrepertoire bekommen haben. Aber sie kann uns keine Antwort geben auf die Frage nach der zeitlichen Entstehung der Werke — sie ist 1558 datiert ¹⁾ — so wenig wie auf die andere Frage, wie weit der Einfluss Willaert's und seines neuen Motettenstiles in Italien geht. Darum greifen wir nach einer Sammlung, deren erstes und zweites Buch rund zehn Jahre vor den grossen Antwerpener und Löwener Drucken erschienen sind: den drei Motettenbüchern von Cipriano de Rore, die A. Gardane in den Jahren 1544, 1545, 1549 herausgegeben hat ²⁾. Während das zweite Buch ausschliesslich Cipriano de Rore gewidmet ist, finden wir im ersten und dritten Buch auch Motetten von Willaert, Jachet (da Mantua), Leonardus Barre, Zarlino, Francesco de la viola, Giovan Nasco, Ferabosco, Pierreson, Gardane u. a. Der Hauptanteil der drei Bücher fällt auf Cipriano de Rore ³⁾.

Kennzeichnend für das venezianische Repertoire ist das häufige Auftreten weltlicher Motetten. Wir finden in der Sammlung eine Hochzeitsmotette von Jachet ⁴⁾, zwei weltliche Liebeslieder von de Rore ⁵⁾, eine Reihe von Staatsmotetten aus der Feder von Cipriano ⁶⁾, Giovan Nasco ⁷⁾ und Jachet ⁸⁾, der u. a. einen Lobgesang ⁹⁾ auf — die schnellen Pferde seines Herrn, des Herzogs Gonzaga von Mantua verfasst und schliesslich eine entzückende — von Cipriano in Musik gesetzte — Erzählung ¹⁰⁾, wie Venus auf einem Streifzug durch Italien vor dem Venusbild eines italienischen Malers in Tränen

¹⁾ Vgl. die Vorrede.

²⁾ Cipriani Musici Eccellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus Motectorum . . Liber primus quinque vocum. Venetiis apud A. Gardane. 1544. — Cypriani Rore . . Motetta . . 5v. apud A. Gardane. 1545. — Il Terzo Libro di Motetti a cinque voci di Cipriano de Rore & de altri eccellentissimi Musici nuovamente ristampato, con una buona gionta de Motetti nuovi. Venetia A. Gardane. 1549.

³⁾ Von seinen 33 Motetten sind vier zweimal abgedruckt: im 1. Buch von 1544 u. im darauffolgenden von 1545.

⁴⁾ „Formoso vermi formosa Camilla“ L. I. Nr. V.

⁵⁾ „Pulchrior italicis formosa arzilla“ L. II. S. X. „Despeream nisi sit Dea vera“ L. III. Nr. XII.

⁶⁾ „Itala que cecidit“ L. I. Nr. II.

⁷⁾ „Melpomene cantus“ L. III. Nr. XI.

⁸⁾ „Iam nova perpetuo redeunt fulgentia vere regna . .“ L. I. Nr. XVIII.

⁹⁾ „Enceladi ceique soror“ L. III. Nr. XV.

¹⁰⁾ „Hesperie cum leta suas inviserat urbes“ L. III. Nr. IV.

der Eifersucht ausbricht: Was nützt es, eine Göttin zu sein, wenn die Irdischen meine Schönheit so Zug für Zug nachbilden können! Schwerlich wird eine reizvollere Verherrlichung der zeitgenössischen Malerei aus dem Munde eines Renaissance-musikers zu finden sein. Im übrigen ist das Textrepertoire durch den freien Ton des Hohen Liedes und vor allem durch den persönlich-bekennnishaften der Psalmen beherrscht.

Vertiefen wir uns in den musikalischen Stil der Werke, so ergibt sich mit Sicherheit das Folgende: der moderne Deklamations- und Klangstil Willaerts liegt um 1540 in seinen Grundlagen vollkommen ausgebildet vor. Dass er noch früheren Datums ist, machen schon die vorliegenden Motettenbücher wahrscheinlich. Sie erfassen hauptsächlich die Werke eines Kreises von Schülern, Freunden und Verehrern des „Adriano“ — so nennt ihn die Sammlung kurzhin. Das ist das Faszinierende an diesem Repertoire: ob wir ein Werk von Cipriano, von Zarlino, von Francesco de la viola, Jachet, Giovan Nasco, Leonardus Barre, Ferabosco studieren — überall finden wir ein erstaunliches Niveau, eine vollkommen gefügte Technik vor. Hieraus darf man schliessen, dass lange Lehrjahre vorangegangen sind. Man bekommt den Eindruck, dass Willaert eine Lehrerpersönlichkeit von aussergewöhnlichem Format gewesen ist. Was in diesem Zusammenhange aber das Bedeutsamste ist: es unterliegt angesichts dieser Veröffentlichungen aus dem Kreise Willaert's keinem Zweifel mehr, dass Venedig die Geburtsstätte des neuen Stiles ist. Die neue venezianische Kunst hat nicht nur langsam ganz Italien erobert, sondern strahlt aus bis nach den Niederlanden. Alle Merkmale des Stilumschwunges in den Niederlanden sind Kennzeichen des Venezianerstyles: die Herrschaft des Wortes, seine peinlich genaue Deklamation, die tadellose Textunterlegung in allen Stimmen, die Beschränkung der Melismen, die damit zusammenhängende schärfere Profilierung der Themen, die freiere Behandlung der Polyphonie und ihr klanglich-harmonischer Charakter, der harmonische Stil selbst, dessen Wärme und Ausdruckskraft an die Farbenglut venezianischer Maler erinnert ¹⁾. So reizvoll es wäre — wir müssen

¹⁾ Allzu laut wird Willaert vom Ruhme seiner Doppelchöre verfolgt.

es uns an dieser Stelle versagen, näher auf die einzelnen Meister und ihre Werke einzugehen. Der Venezianer Kreis interessiert uns hier nur, insoweit er für das Schaffen der Spätniederländer von Bedeutung ist. Wir begnügen uns damit, einige Zitate aus verschiedenen Motetten zu geben, die beweisen mögen, dass die harmonischen Phänomene, die in Verbindung mit dem allgemeinen Stilumschwung in den Niederlanden wahrzunehmen waren, schon ein Jahrzehnt zuvor in Venedig ein Kennzeichen der dortigen Klangsprache waren. Zwei Erscheinungen waren es, die in den verschiedenartigsten Abwandlungen und Vermischungen immer wieder auftauchten: Verbindung von dominantverwandten und Parallelklängen und Modulation im Quintenzirkel. Gerade diese beiden Klangwege lieben die Venezianer ganz besonders. Cipriano komponiert das Lob des Herrschers am Schluss seiner Motette „Itala que cecidit“ auf die Harmoniefolge: G-C-a-d-B-Es-c. .¹⁾, hervorgehoben durch Klangwiederholungen. Adriano beschliesst seine Motette „Laus tibi sacra rubens“²⁾ mit der Harmoniefolge: G-C-F-d-g-C; C-g-B-d-C-B-F-Es-c-d-B-g-a⁵⁶-B⁵⁶-A⁴³-D. . Ferabosco lässt den ersten Teil seiner Motette „Usquequo domine oblivisceris me“³⁾ in E-dur schliessen und den zweiten von A- über D-G- nach C-dur weiter modulieren. Auf die Worte „secundum misericordiam tuam“, die den ersten Teil der Motette „Omnia que fecisti nobis“⁴⁾ beschliessen, moduliert Francesco de la viola so: A⁴³-d-D-G-C-F-B-g-d-A. Cipriano vertont die Lobpreisung Gottes im zweiten Teil der Motette „Nunc cognovi domine, quia verus est sermo“⁵⁾ auf die Klangfolge: F³-B⁵-g³-C⁵-a³-

Mindestens ebenso bedeutsam für die Geschichte der Musik war der neue Motettenstil, ja schon die Entwicklung der harmonischen Logik allein, die Josquin in die Wege geleitet und Willaert folgerichtig weitergeführt hat.

¹⁾ Genau denselben Weg — aber in umgekehrter Richtung — geht Clemens non Papa in der Motette „Pater peccavi“: c-Es-B-d-a-C-g. . (Vgl. S. 66).

²⁾ L. I. Gard. 1544. S. XI—XII. Diese Motette ist offenbar der Basilienkirche von Brügge gewidmet, (2. pars: „Basilij felix edes felicia bruce menia. .“). Sie weist darauf hin, dass Willaert auch in seiner Venezianer Zeit noch Beziehungen zu seiner Heimatstadt unterhielt. Vielleicht hat er das Werk auf einer seiner niederländischen Reisen — etwa 1542 — der Basilienkirche als Geschenk angeboten.

³⁾ Ebenda S. XXV.

⁴⁾ L. III. Gard. Nr. VII.

⁵⁾ L. II. Gard. 1545. S. XXXVI—XXXVII.

D⁵-G³-C⁸. In seiner Venuserzählung versinnbildlicht er die stürzenden Tränen der Göttin durch Abwärtsbewegung aller Stimmen auf folgende Harmonieen: C-a-F-d-B-g-d.

Es bedarf in diesem Zusammenhange keines besonderen Beweises mehr, dass die strukturelle Wandlung, die wir in Verbindung mit dem allgemeinen Stilwandel bei den Spätniederländern — insbesondere bei Clemens non Papa — wahrnahmen: jene fortschreitende Lockerung des Klangkörpers durch duettierende Stimmpaare bis zur Teilung in zwei Gegenchöre gleichfalls ihren Ursprung in Venedig und seiner Praxis der „cori spezzati“ hat.

Zwischen den Antwerpener und Venezianer Motettbüchern bestehen auch im Einzelnen Beziehungen, die wir wenigstens andeuten wollen. Die sechsstimmige Staatsmotette des Crecquillon zur Verherrlichung der politischen Taten Karls V. „Caesaris auspiciis“ hat ihren Vorläufer in Giovan Nasco's fünfstimmiger Motette „Melpomene cantus“, die gleichfalls Karl V. besingt. Hier herrscht derselbe strenge Sprachstil, der Melismen nur selten und meist illustrativ verwendet und durch seine Syllabik und die daktylischen Rhythmen auf mehrsilbige Worte den thematischen Bildungen Prägnanz verleiht. Auch in dieser Motette finden wir eine Andeutung von gegenhörig-homophoner Deklamation bei der Nennung des fürstlichen ¹⁾ Namens im zweiten Teil der Motette.

Die sechsstimmige Motette Crecquillon's „Congregati sunt inimici“ scheint von einer fünfstimmigen Motette aus dem ersten Buche von 1544 ²⁾ inspiriert zu sein. Leonardus Barre's „Congregati sunt inimici“ ist ein höchst eigenartiges Werk. Es ist aufgebaut über dem Anfangsmotiv der liturgischen Melodie „Da pacem domine“ (d c d f g f), das auf die Worte „in diebus nostris“ jeweils eine Quint höher genau wiederholt wird. Die Stimme notiert am Beginn dieses Ostinato $\overset{\circ}{\circ}$. Die gleichmässig in Breven hinschreitende Melodie wird also das erstemal im tempus perfectum, das zweitemal im tempus imperfectum gesungen. Die übrigen vier Stimmen, die symme-

¹⁾ „Carole flos croij“. Die Motette ist möglicherweise zur Geburtfeier des Charles de Croy (geb. 1. Sept. 1549) komponiert, des Patenkindes von Karl V., der gleichfalls in ihr verherrlicht wird.

²⁾ S. XIV.

trisch um den Tenor gruppiert sind, sind im *tempus perfectum* — eine in der Motettenmusik des 16. Jahrhunderts seltene Erscheinung — und „a note negre“ notiert. Die „note negre“ waren eine noch ganz junge Errungenschaft der Madrigalmusik, die also bereits so früh auf die Motette übertragen wurde. Der Ursprung dieser merkwürdigen Verbindung spätmittelalterlicher mit modernster Technik liegt offenbar in der symbolischen Absicht des Komponisten, mit den kleinsten Notenwerten und der rhythmischen Unruhe der „note negre“ das Gewimmel der Feinde, durch die Ruhe und Gesetzmässigkeit des Tenors aber den Frieden darzustellen, der in Gottes Hand liegt. Die vier Aussenstimmen sind durch freie Imitation eigener Motive miteinander verbunden. Trotz der strengen Bindung gibt Barre ein erstaunlich schönes warmes Klangganzes auf der Grundlage der modernen Harmonik. Alle Stimmen sind mit peinlichster Sorgfalt deklamiert. Bezeichnend ist das fast völlige Fehlen von Wort- und Satzwiederholungen ausser am Anfang und am Ende. Die Textierung der kurzen Notenwerte (Semiminimen) erzeugt eine Art Parlandostil, der durch den sparsamen Gebrauch der Melismen an Eindringlichkeit gewinnt. Das Werk — entworfen mit mathematischer Strenge, ausgearbeitet mit der Konzentration und der Sorgfalt eines Miniaturisten — ist ein Kabinettstück venezianischer Motettenkunst mit ihrer kennzeichnenden Mischung von handwerklicher Treue und artistischer Virtuosität. Man kann begreifen, dass es auf Crecquillon einen ungewöhnlichen Eindruck gemacht hat. Jedoch steht Crecquillon's Werk offenbar auch unter dem Einfluss der sechsstimmigen Motette „Creator omnium“ von Willaert. Er verbindet nämlich den Text „Congregati sunt“, der im ersten Teil vertont ist, mit dem Text „Creator omnium“, der genau in der Willaert'schen Fassung den Beschluss des zweiten bildet ¹⁾. Crecquillon deutet aus-

¹⁾ Genau genommen handelt es sich um eine Verbindung von nicht weniger als vier Texten (vgl. S. 62, Anm. 3): 1.) *Congregati sunt* (1. Teil) 2.) *Tua est potentia* (2. Teil, 1. Hälfte) 3.) *Creator omnium* (Schluss des 2. Teiles) 4.) *Da pacem* (Tenor). Das Ganze wird nicht nur musikalisch, sondern auch sinngemäss durch den Tenor zusammengehalten. Alle Texte laufen auf den *Da pacem*-Text aus. Weitere Anspielungen an liturgische Melodien — etwa an die Antiphon: *Tua est potentia* (*Liber antiphonarius pro diurnis horis*. Romae 1924 S. 551) — sind nicht vorhanden.

drücklich auf Willaert's Werk hin, indem er die Anfangstöne von dessen Kanonmelodie bei der Vertonung der Worte „creator omnium“ zitiert ¹⁾).

Ein bedeutsames Dokument für die Begegnung der Niederländer mit den Italienern haben wir im dritten Buch von Cipriano's Motetten. Schon das erste Buch von 1544 brachte eine niederländische Motette: „Ave sanctissima Maria“ von Cornelius Canis ²⁾). Es war das einzige Werk eines Niederländers und schien wie durch Zufall in die Gesellschaft der Italiener und Franzosen ³⁾ gekommen. Aber das dritte Buch zeigt, dass man sich in Italien wirklich für die niederländischen Zeitgenossen interessiert. Es enthält zwei Werke von Crecquillon, ein Werk von Clemens non Papa und eines von Josquin Baston. Andererseits hat man in den Niederlanden Kenntnis von dieser Veröffentlichung genommen. T. Susato druckt zwei Werke aus diesem Buche nach: das fünfstimmige „Creator omnium“ von Willaert ⁴⁾ und — wie wir zu unserem Erstaunen entdecken — unter dem falschen Namen von Joannes Louwys das weltliche Liebeslied „Despeream nisi sit dea vera“ von Cipriano de Rore ⁵⁾). Wie Susato zu der Namenverwechslung kommt, bleibt schleierhaft. Die beiden Redaktionen des Werkes gehen in Kleinigkeiten auseinander. Susato setzt im Gegensatz zu Gardane keine Akzidentien, er ändert häufig die Klauselendungen und fügt der quinta pars fünf Töne hinzu, um einen gemeinsamen fünfstimmigen Abschluss

¹⁾ Willaert's Kanonmelodie beginnt: d e f g g e f d; Crecquillon zitiert d e f g g f d. Solche Zitate kommen auch sonst vor. Gardane veröffentlicht im ersten Motettenbuch von 1544 zwei Kompositionen über denselben Text („Tribularer si nescirem“) von Jachet und Cipriano hintereinander. Im 1. Teil seiner Motette zitiert Cipriano das Anfangsmotiv des zweiten Teiles der Motette von Jachet (a d c a) eine Quart tiefer. Auch Zitate einer liturgischen Melodie kann man häufig finden. Besonders beliebt ist das „Salve regina“, dessen Anfangsmotiv T. Susato in seiner Begrüßungsmotette an die Stadt Antwerpen („...salve Antwerpia“), Manchicourt in seiner Widmungsmotette an Perenotto (2. Teil: „Salve pontificum iubar“) und Zarlino in seiner Hoheliedmotette „Adiuvo vos flie“ (L. III 1549 Nr. IX) zitieren — letzterer mit symbolischer Absicht bei der Stelle „Que est ista, que ascendit“. Auf das Zitat des Lamentationstones bei Josquin und Clemens non Papa haben wir bereits hingewiesen, auch auf Clemens' Zitat von Josquin's „Planxit David“.

²⁾ S. XVIII.

³⁾ Certon, Iarsin u. Ihan de Billon sind mit je einer Motette vertreten.

⁴⁾ L. XII. Fo. XIV^v, bei Gardane (L. III. 1549) die Schlussnummer.

⁵⁾ S. XXIII; vgl. die Besprechung dieses Werkes S. 57.

zu erzielen, vor allem aber gibt er an einigen Stellen einen anderen und — das ist das Merkwürdige — einen besseren Text ¹⁾. Bedeutsam ist auf jeden Fall die Feststellung, dass ausser den fünf Motetten von Willaert auch eine Motette von de Rore im Antwerpener Repertoire zu finden ist.

Bezeichnend ist die Auswahl, die Gardane unter den niederländischen Motetten getroffen hat. Er sucht nach dem, was italienischem Geschmack und Stil am meisten entspricht. Von Clemens non Papa wählt er die Hiobszene ²⁾, die den Meister auf der Höhe seiner klanglichen und melodischen Ausdruckskraft zeigt, aber noch vor der Wendung zum modernen Stile, das beweist die ausserordentlich ungeschickte Textierung. Es ist geradezu rührend, zu sehen, wieviel Mühe Gardane sich gibt, um die schlechte Deklamation in den verschiedenen Stimmen zu verbessern. Der Vergleich mit Susato's Fassung ist sehr aufschlussreich. Gardane erlaubt sich noch tiefere Eingriffe in die Komposition als wir das an anderer Stelle ³⁾ bei Waelrant's Versuch, eine Motette von Crecquillon besser zu textieren, wahrgenommen haben. Er spaltet grosse Notenwerte in kleinere, zieht kleine zu grossen zusammen, löst Ligaturen auf und fügt neue Ligaturen ein, streicht kleine Figuren und bringt anderweitig wieder neue an. In ebenso resoluter Weise hat er schon im ersten Buch die Redaktion und Textierung der Marienmotette von Cornelius Canis besorgt ⁴⁾.

¹⁾ Während Gardane die Worte „Ventorum furias abigit“ auf ein neues Motiv wiederholt, fährt Susato im Texte fort „Coelumque serenat vultibus“, was sowohl deklamatorisch als ausdrucks-mässig weit besser zur Musik passt. Statt Gardane's unverständlichem „et blando mitigatio fretu“ textiert Susato sinnvoll und deklamatorisch besser „et blando mitigat ore fretum“. Wie es kommt, dass Susato eine bessere Textierung eines venezianischen Werkes gibt als Gardane, kann mit Sicherheit nicht gesagt werden. Gardane gibt auf dem Titelblatt ausdrücklich an, dass das Motettenbuch von 1549 ein Neudruck ist (vgl. S. 80, Anm. 2.) — damit wäre auch der grosse Abstand 1544—45—49 begründet. Es wäre immerhin möglich, dass der Erstdruck die richtige Textierung dieser Motette gebracht und Susato sich an ihn gehalten hätte. Man könnte dann wohl annehmen, dass die niederländischen Werke erst in der 2. Auflage hinzukamen u. Gardane sie meinte mit der Bemerkung „con una buona gionta de Motetti nuovi“.

²⁾ Nr. III. Vgl. S. 55.

³⁾ Vgl. den „Beitrag zur Frage der Deklamationsrhythmik“ a. a. O.

⁴⁾ Das zeigt der Vergleich mit der Fassung in Susato's L. VII. Eccl. cant. Fo. XII.

„Crechillon“ ist mit zwei Werken vertreten¹⁾, in denen er sich offensichtlich Mühe gibt, die Melodie nach den neuen Grundsätzen den Worten anzupassen. Die Verwirklichung gelingt ihm noch nicht immer vollkommen. Es ist aber — besonders bei der zweiten Motette — interessant zu beobachten, wie die Melodik sich bei diesem Versuche ändert. Noch immer gibt es melismenreiche Stellen. Aber vielfach machen die üblichen langen Melodiezüge kürzeren Motiven Platz, die teilweise genau dem Wortrhythmus folgen²⁾. Die neuen melodischen Gebilde verdanken ihre Festigkeit der vorwiegend syllabischen Deklamation und den häufigen Tonwiederholungen verbunden mit daktylischem Rhythmus. Crecquillon konzentriert sich so sehr auf die Deklamation, dass Klang und Ausdruck ganz in den Hintergrund treten. Es ist schon hier deutlich, dass Clemens und Crecquillon — rein technisch gesehen — sich von verschiedenen Seiten dem modernen Stile nähern: Clemens von der Seite des Klanges, Crecquillon von der Seite des Wortes. Folgerichtig kommt Crecquillon zu seinen streng geformten Staatsmotetten und Clemens zu den gewaltigen Klangschöpfungen der Lazarus-szene und seines „Pater peccavi“.

Sehr merkwürdig ist ferner, dass Josquin Baston seinen beiden grossen Landsleuten weit voran ist. Seine Motette „Confitebor tibi domine“³⁾ zeigt, dass dieser niederländische Meister schon im Jahre 1549 den modernen Stil der venezianischen Schule vollkommen beherrscht. Klang, Ausdruck, Textvortrag — alles ist ihm gelungen. Fast wäre man versucht, auch hier eine Namenverwechslung anzunehmen. Dagegen spricht aber zweierlei: Baston haben wir im Antwerpener Motettenrepertoire als einen der Meister kennen gelernt, die sich der neuen Richtung zugewandt haben. Bei genauer Betrachtung ergibt sich ferner eine weitgehende Ähnlichkeit dieser Motette mit dem Stil der Didoklage von Willaert. Melodischer

1) „Expurgate vetus fermentum“ Nr. XVII; „Dirige gressus meos“ Nr. XVIII.

2) So das wiederholte „dirige gressus meos“, „in semitis tuis“, „vide domine“, „et deduc me“, „doce me facere voluntatem tuam“.

3) Nr. V.

Duktus, Klang und Harmonik weisen auf die Vorbildschaft dieses Werkes hin ¹⁾. Nun hat Susato dies Werk bereits 1547 publiziert. So lässt sich Baston's Leistung begreifen ²⁾.

Auf Grund der vorangehenden Darlegungen scheint mir die Vermutung nicht ungerechtfertigt, dass die erste bedeutsame Begegnung der Spätniederländer mit den Venezianern in das Jahr 1549 fällt ³⁾.

Noch ein Wort über Gardanes Ausgaben. Sie sind ein Beweis dafür, dass eine musikalische Bewegung ihren Widerhall auch in der Art ihrer Herausgabe findet. Susato's Unachtsamkeit dem Texte gegenüber spiegelt die Haltung des Musikerkreises wieder, den seine Sammlungen vertreten. Waelrant's Reform ist Symptom des Stilwandels, der inzwischen vor sich gegangen ist. Die Aufmerksamkeit, die der venezianische Kreis dem Worte, der Textunterlegung und der Akzidentienfrage widmet, findet ihren entsprechenden Ausdruck in Gardane's vorbildlich genauer Textierung und Akzidentiensetzung. Seine Ausgaben lassen wiederum erkennen, dass Waelrant als Herausgeber ganz unter seinem Einfluss steht.

Von Waelrant sagt eine alte Tradition, er habe bei Wil-

¹⁾ Die Ähnlichkeit geht bis in einzelne melodische und harmonische Wendungen. Ich zitiere: 1. pars T. 31—33 geht der Sopran von g' über a' h' nach c'' begleitet von der Harmoniefolge: e⁵⁶-F-d-G-C. Bei Willaert T. 11—13 geht der Sopran gleichfalls von g'-c'' auf die Harmoniefolge: G-C-F-d-G-C. Aber auch andere harmonische Wendungen: a-d-G-C-F-B-F-g-a usw. sind ganz in Willaert's Geist.

²⁾ Immerhin schiene mir das Eine nicht ausgeschlossen, dass die Akzidentiensetzung, die etwa aus dem Anfangsthema e g a . . e g i s a und aus e-moll, a-moll usf. E-dur und A-dur machen, von Gardanes Hand stammen. Die Akzidentien geben dem Klange einen besonderen Glanz, können aber überall auch weggelassen werden. Auch sonst setzt Gardane die Akzidentien, wo Susato und Phalèse nichts vorzeichnen, so vor allem bei den Schlüssen. Das ändert aber nichts an der Grundsätzlichkeit der modernen Haltung bei Baston.

³⁾ Schon Bernet Kempers hat auf die merkwürdige Tatsache aufmerksam gemacht (a. a. O. S. 33), dass Waelrant die Motette „De Sancta Anna“ von Clemens, die sein Sammelwerk eröffnet, „1549“ datiert. Mit Recht nennt er dieses Vorgehen „sehr befremdend, ein ganz seltener Fall“. Fassen wir alle Umstände ins Auge — Waelrant's prinzipiell moderne Einstellung als Herausgeber wie als Komponist, die Tatsache des venezianischen Einflusses auf die Niederländer, die erste Begegnung zwischen beiden Richtungen im Jahre 1549 — so scheint uns die folgende Annahme nicht zu kühn: Waelrant will nicht nur die betreffende Motette datieren, sondern er gibt mit der Datierung zu erkennen, dass er das Jahr 1549 für ausserordentlich bedeutsam hält u. seine Sammlung unter den Stern dieses Jahres stellt.

laert in Venedig studiert¹⁾. 1544 hat er sich in Antwerpen niedergelassen. Angesichts seiner Tätigkeit als Komponist und Herausgeber scheint mir ein Zweifel an dieser Tradition ausgeschlossen. Ob seine Person zu der Begegnung zwischen Niederländern und Italienern beigetragen hat, kann im einzelnen nicht nachgewiesen werden. Im Ganzen hat er sicher die moderne Bewegung beschleunigt.

Man hat bisher einen Einfluss der Italiener auf die Spät-niederländer nicht angenommen, ja ihn sogar ausdrücklich bestritten²⁾. Wir wissen von dem regen Handelsverkehr zwischen Antwerpen und Venedig, von dem Einfluss venezianischer Handwerkskunst und der italienischen Malerei auf die Niederlande — und das schon im Beginn des Jahrhunderts. Wir wissen ferner von der ausserordentlichen Musikliebe in den Häusern gerade der Männer, die mit dem Auslande in dauernder Beziehung standen: der Patrizier, der Bankiers und Kaufleute in Antwerpen³⁾. Antwerpen aber war die internationalste Stadt der Welt im 16. Jahrhundert. Es beherbergte unter anderen eine bedeutende italienische Kolonie. Vollkommen natürlich fügt sich in dieses Gesamtbild der Austausch von Musikwerken zwischen Antwerpen und Venedig, der uns durch Susato's und Gardane's Drucke bezeugt wird sowie der Einfluss, der um 1550 von der venezianischen auf die niederländische Musik ausstrahlt.

¹⁾ Vgl. u. a. Edm. v. d. Straeten, *La musique aux Pays-Bas*. Tome VI. 1882, p. 268, der dieser Tradition die folgenden skeptischen Worte widmet: „Waelrant a-t-il été s'instruire auprès de Willaert à Venise? Rien de bien certain à cet égard. Réservons notre jugement et laissons provisoirement à Fétis la responsabilité de ce qu'il avance. „Le fait, dit-il, paraît certain“. Certain, d'après qui ou quoi?“

²⁾ So sagt Bernet Kempers (a. a. O. S. 31), dass „Willaert für die Kunst Clements am wenigsten in Betracht“ komme. An anderer Stelle (S. 24) betont er das Fehlen von italienischen Einflüssen bei Clemens.

³⁾ Verf. behält sich vor, in einer besonderen Studie über das „Musikleben in Antwerpen“ hierüber mehr mitzuteilen.

**Die Beziehungen zwischen Lasso's Motettenbuch
und den niederländischen und venezianischen
Motettendruckten.**

Die Grundlagen von Lasso's musikalischem Sprach- und Klangstil sind in der venezianischen Motettenkunst vorgebildet. Die Beziehungen Lasso's zu den Venezianer Druckten sind rein stilistischer Natur und bedürfen nach der vorangegangenen Analyse keiner weiteren Ausführung. Anders steht es mit den Beziehungen zum niederländischen Repertoire. Hier wird uns ein eingehender Vergleich beweisen, dass Lasso's Buch in Antwerpen entstanden ist.

Schon Titel und Widmung haben in den niederländischen Publikationen ihre Vorgänger. Der Titel kündigt uns fünf- bis sechsstimmige Motetten an. Fünf- und Sechsstimmigkeit sind im Antwerpener Repertoire die Regel. Lasso widmet sein Werk Antonio Perenotto. Diesem Manne ein Werk der Kunst oder Gelehrsamkeit zu widmen, scheint in den Niederlanden sehr üblich gewesen zu sein. Susato dediziert seine riesige Sammlung „Ecclesiasticarum cantionum“ dem „Reverendissimo Atque Illustri domino D. Anthonio Perenoto Episcopo Atrabatensi S. Cesareae Majestatis consiliario status primario. Sigillorumque servatori“. Manchicourt widmet sein Motettenbuch ¹⁾ gleichfalls Antonio Perenotto und betont in der Vorrede, dass die meisten Künstler und Gelehrten der Zeit ihre Werke Perenotto widmen ²⁾.

Manchicourt ist Lasso auch in der Komposition einer Widmungsmotette ³⁾ an Perenotto vorangegangen. Die beiden Werke verkörpern in beispielhafter Weise den alten und den neuen Motettenstil ⁴⁾. Dass dennoch Lasso flüchtig andeutend am Beginn seiner Motette Manchicourt's Anfangsthema zitiert

¹⁾ L. V. cant. sacr. 5 & 6 v... Lov. ap. P. Phalesium, 1554.

²⁾ „Cum plerosque mortales ingeniarum artium studiosos, partim suas partim aliorum lucubrationes... tibi Reverendissime praesul, velut omnium studiosorum praecipuo fautori ac patrono certatim dedicare animadverterem...“

³⁾ „O decus, o patriae lux... Antoni...“ L. V. cant. sacr. ... Phalèse No. 1.

⁴⁾ Nicht alle niederländischen Komponisten schlossen sich der neuen Richtung an. Dafür ist Manchicourt, der sich in der Vorrede zu seinem Motettenbuche Phonascus an der Kathedrale zu Tournay nennt, ein deutliches Beispiel. Er lehnt den neuen Stil selbst da ab, wo er naturgemäss am Platze wäre: bei Hohelied- und selbst bei Widmungsmotetten.

(addf; bei Lasso: adddf) ist ein Akt der Courtoisie dem älteren Meister gegenüber.

Die Textwahl Lasso's zeigt weitgehende Verwandtschaft mit dem Antwerpener Repertoire. Einer Hiobszene sind wir bereits bei Crecquillon und Clemens begegnet. Die Lazarus-szene sowie die Texte „Domine non est exaltatum cor meum“¹⁾ und „Domine probasti me“²⁾ hat schon Clemens komponiert. Den Text „Heu mihi domine“³⁾ finden wir in der Vertonung eines „incertus autor“ bei Susato. Die beiden Karl V. gewidmeten Gesänge haben zahlreiche — wengleich anders textierte — Vorbilder. Der von Lasso zweimal komponierte Text „Da pacem“ findet sich gleichfalls in verschiedenen Vertonungen in den niederländischen Drucken, die auch zwei Fassungen des „Creator omnium“ überliefern, das Lasso komponiert hat.

Indem Lasso das „Da pacem“ komponiert, reiht er sich in eine alte niederländische Tradition ein. Seit der Wende des 15. Jahrhunderts wurde dieser Text und die dazu gehörige liturgische Melodie immer wieder Messen und Motetten zugrunde gelegt. Im Antwerpener Repertoire gibt es zwei Vertonungen des „Da pacem“, eine vierstimmige von Willaert⁴⁾ und eine fünfstimmige von Benedictus⁵⁾, die beide die liturgische Melodie benützen. Dieselbe liegt auch der sechsstimmigen Komposition Crecquillon's „Congregati sunt“ zugrunde. Diesen Kompositionen schliesst sich Lasso an, wenn er das „Da pacem — sogar zweimal — komponiert. Die erste Motette⁶⁾ führt die liturgische Weise im Tenor und zwar in der Art, wie sie Lasso auch künftig in cantus firmus-Kompositionen gebraucht: unverziert in gleichmässiger rhythmischer Bewegung, meist in Semibreven. In der zweiten Komposition⁷⁾ befreit er sich von den Fesseln des cantus firmus und lässt

1) Susato L. II. 1546 Fo. VIII und L. VII. 1553 Fo. III.

2) Waelrant L. II. 1555 S. VI. Jedoch ist nur der Textanfang gleich. Die Motette, die zu den modernen Werken des Clemens zählt, fällt durch die sorgfältige Deklamation und den Klangausdruck auf.

3) L. VIII. Fo. XV.

4) Vgl. S. 57.

5) Phalèse, L. VII. Nr. I.

6) G. A., XIII, 350.

7) G. A., XIII, 349.

die liturgische Melodie nur hie und da anklingen. Der alte Kirchenton der gregorianischen Melodie hatte seiner Freude an modulatorischer Harmonik Grenzen gesetzt. Jetzt kann sich der neue Klangstil ungehindert entfalten und es genügt auf den grossartigen Schluss hinzuweisen, der von Fis-dur¹⁾ den ganzen Quintenzirkel herab: H-E-A-D- bis G-dur moduliert, um über a-e-moll, H-dur in E-dur zu kadenzieren²⁾. Dieses klangschöne Stück, mit dem er sein Buch abschliesst, hat Lasso doch nicht bewegen können, das erste „Da pacem“ auszuschalten. Zwei andere sechsstimmige Werke zeigen, wie ernst es ihm ist mit dem Bemühen, den Anschluss an die niederländische Tradition zu finden.

Seine Komposition der Auferweckung des Lazarus ist eine Nachahmung des Clemens non Papa und seiner Behandlung des gleichen Vorwurfes. Lasso übernimmt von Clemens die sechsstimmige Chorbesetzung (zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass; nur statt des Bariton ein zweiter Tenor), die Gliederung in zwei Teile und den Ostinatoruf („Lazare veni foras“ sol mi mi fa re ut). Während Clemens die Szene breit und ausladend darstellt, bemüht Lasso sich um dramatische Knappheit und Kürze. Die 83 Takte des ersten Teiles bei Clemens zieht Lasso in 65 Takte zusammen, die 66 Takte des zweiten Teiles in 56. Dass Clemens' Motette zu lang sei — wie die meisten Motetten dieses Meisters — betonte schon Bernet Kempers³⁾. Der Vergleich mit Lasso zeigt, welches die Ursachen der Clemens'schen Längen sind. Beim ersten Einsatz des Ostinato hält Lasso sich genau an die rhythmische Fassung seines Vorbildes. Dann aber beginnt er rücksichtslos die

¹⁾ Die Tonartbezeichnungen sind in Chiavetteumschrift wiedergegeben.

²⁾ Auf der Münchener Staatsbibliothek, die an Prachthandschriften und Drucken Lasso'scher Werke so reich ist, liegt u. a. ein Chorbuch (Mus. Ms. 20), das offenbar sofort nach Lasso's Ankunft in München zum praktischen Gebrauch für die Kapelle angelegt wurde. Denn bis auf vier Stücke besteht sein Repertoire aus den Werken des Antwerpener Motettenbuches. Es fehlt darin die Widmungsmotette an Perenotto. Ausserdem genügte für den Gebrauch eine „Da pacem“-Motette. Dass Lasso hiefür die zweite freie Komposition auswählte, mag man als ebenso kennzeichnend für ihn als für den musikalischen Geschmack am Münchener Hofe ansehen. Ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle Herrn Geheimrat Dr. Leidinger, der mir das Studium der kostbaren Werke ermöglichte, herzlich zu danken.

³⁾ A. a. O. S. 43.

Notenwerte zu kürzen. Clemens bringt im ersten Teil den Ostinato siebenmal und braucht dazu einen Raum von $66\frac{1}{2}$ Takten; Lasso bringt ihn sechsmal in einem Raum von 48 Takten. Im zweiten Teil bringt Clemens den Ostinato viermal im Raum von 52 Takten, Lasso benötigt nur 51 Takte und bringt den Ostinato sechsmal. Zählen wir zusammen, wie oft einzelne Satzteile in den beiden Motetten auftreten ¹⁾, so kommen wir im ersten Teil bei Clemens auf die Zahl 22, bei Lasso auf 18. Im zweiten Teil bei Clemens auf 16, bei Lasso auf $12\frac{1}{2}$ ²⁾. Zählen wir die melismatischen Töne der Oberstimme in den beiden Werken, so erhalten wir in Clemens' erstem Teil die stattliche Summe von 86, bei Lasso nur 29; im zweiten Teil hingegen finden wir bei Clemens nur 33, bei Lasso 32 vokalisierende Töne ³⁾. Der erste Teil hat den Schmerz Jesu' über den Tod des Lazarus, der zweite Teil die Auferweckung zum Gegenstand. Der erste Teil ist mehr lyrischer, der zweite mehr dramatischer Natur. Die zahlenmässigen Feststellungen ergeben, dass Clemens diesen Unterschied deutlich fühlt und ihm gerecht zu werden versucht, dass Lasso ihn aber auch im zweiten Teil noch an Konzentration und Kürze übertrifft. Lasso verrät seine dramatische Auffassung weiterhin durch die Führung der Oberstimme. Vom einfachen Ton der Rede („veni et vide") und Frage („ubi posuistis...") bis zum Weinen (ausdrucksvolles Melisma auf „lacrimatus est" T. 49ff.), Schreien („clamabat" mi sol ut) und dem suggestiven Ruf („Lazare veni foras"), der in grossartiger Steigerung den Schluss der Motette bildet, durchläuft die Oberstimme die verschiedenartigsten Schattierungen menschlicher Äusserung. ⁴⁾

¹⁾ Wir nehmen hierfür den ersten Sopran als die Hauptstimme.

²⁾ Clemens wiederholt ziemlich gleichmässig jeden Satzteil einigemale, während Lasso die Wiederholungen hauptsächlich an den Anfang und den Schluss setzt, im Verlauf des Stückes aber mit Wiederholungen sehr sparsam ist.

³⁾ In diesen beiden Dingen: den vielen Wort- und Satzwiederholungen und dem oft endlosen Melismieren liegen die Ursachen für die grossen Längen bei Clemens im allgemeinen.

⁴⁾ Eine der bezeichnenden genialen Kühnheiten des jungen Lasso finden wir am Schlusse des ersten Teils „lacrimatus est Jesus". In lang ausgehaltenen Klängen geht hier d-moll in B-dur über. Anstatt aber, wie der Hörer erwartet, sich nach F-dur aufzulösen oder sich durch eine Kadenz zu be-

Dass der junge revolutionär gestimmte Feuerkopf seine Freude hatte an jener kühnen chromatischen Stelle des Clemens, ist begreiflich. Er lässt es aber nicht dabei bewenden, den Kunstgriff des älteren Meisters nachzuahmen und im ersten Teil gleichfalls einmal den Ostinato in Es-dur zu bringen ¹⁾, er muss sein Vorbild überflügeln und bringt den Ostinatoruf sogar in As-dur. Diesen Trumpf spart er sich in weiser Berechnung bis zum Schlusse auf, während Clemens den seinen bereits im ersten Teile ausspielt. Der erste Sopran wiederholt in immer intensiverer Steigerung den Ruf „Lazare veni foras“, bis er am Ende dem zweiten Sopran die Führung übergibt, der erst auf b' einsetzt, nach dem ersten „Lazare“ (b' g' g') aber das hohe es'' intoniert und von hier aus den Ruf in As-dur singt (es c c c des b as). Das Stück schliesst — von C- F-dur nach b-moll übergehend — in düsterem f-moll.

Lasso übertrifft Clemens technisch in jeder Hinsicht. Er ist diesem auch an dramatischer Ausdruckskraft weit überlegen. Er erreicht jedoch sein Vorbild nicht in der Innigkeit und Wärme, die vor allem den lyrischen ersten Teil der Motette auszeichnet. Zur Zeit von Lasso's Antwerpener Aufenthalt war Clemens auf dem Höhepunkte seines Schaffens und seines Ruhmes angelangt. Es ist begreiflich, dass der junge Lasso sich ein Werk dieses Meisters zum Vorbild nimmt. ²⁾ Jedoch möchte ich eine andere Möglichkeit nicht unerwähnt lassen. Man ist nicht mit Sicherheit über das Todesdatum des Clemens non Papa unterrichtet. Mit Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, dass sein Tod 1555 oder 1556 also in den Jahren

festigen, bleibt B-dur stehen oder besser gesagt — in der Luft hängen — musikalische Wiedergabe eines verhaltenen Schluchzens. Während vier Stimmen den Schluss erreicht haben, kommen erster Sopran u. zweiter Tenor im Intervall der Undezime hinterher. Dieses „threnodische“ Intervall bildet also den eigentlichen Schluss des ersten Teils (vgl. Th. Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart i. d. Mensuralmusik. Basler Kongressbericht 1925).

¹⁾ T. 38—45. Hiebei kommt es zu folgender Modulation: G-C-f-Des-f-c-G-c . . .

²⁾ Ein Zeichen übrigens, dass diese Motette auch von anderen Zeitgenossen geschätzt wurde — zugleich ein Zeichen für die schnelle Verbreitung niederländischer Musikdrucke im Auslande — ist die Tatsache, dass Hermann Finck das 1554 veröffentlichte Werk des Clemens in seiner „Practica Musica“ von 1556, deren Niederschrift wohl schon 1555 beendet war, als Beispiel für den lydischen Ton zitiert (im 4. Kapitel: De Tonis). 1558 wurde die Motette in dem grossen Sammelwerk von J. Montanus und U. Neuberus „Novum et insigne opus musicum“ neugedruckt.

von Lasso's Antwerpener Aufenthalt erfolgt ist ¹⁾. Wenn Lasso sich die Lazarusszene zum Vorbild nimmt, in deren Mittelpunkt der Schmerz Jesu' um den gestorbenen Freund steht, so bedeutet dies vielleicht ein musikalisches Totenopfer, dargebracht dem eben heimgegangenen niederländischen Meister.

In seiner sechsstimmigen Komposition „Creator omnium deus“ hat sich Lasso das gleichnamige Werk von Willaert zum Vorbild gewählt ²⁾. Lasso übernimmt aus Willaert's Komposition die Chorbesetzung und den Kanon. Aber seine immer bewegte Phantasie ist zu stark, um sich genau an das Vorbild zu binden. Wie den niederländischen, so muss er auch den venezianischen Meister überflügeln. Willaert's Harmonik bewegt sich zwischen B- und G-dur. Lasso erweitert den harmonischen Umkreis von B- bis A-dur. Jener lässt die beiden Kanonstimmen im Abstand von vier Takten aufeinander folgen. Lasso spielt mit den kanonischen Kombinationen und entdeckt, dass man den Kanon auch im Abstand von einem Takte gebrauchen kann. Also baut er einen „Canon in subdiapente post unum tempus“. Der Kanon zerfällt bei Willaert — und Lasso ahmt das nach — in einzelne durch Pausen unterbrochene Motive, die das erste Kanonmotiv variieren. An dies erste Kanonmotiv Willaert's hält Lasso sich streng. Dann ändert er teils um den Kanon „post unum tempus“ zu ermöglichen, teils auch, um den Motiven sprachähnlichere Gestalt zu geben, wahrt aber doch die Hauptumrisse des Willaert'schen Kanons bis zum Schluss. Selbst den so konzentriert arbeitenden Willaert übertrifft Lasso noch an Knappheit. Willaert's Motette hat 79 Takte; Lasso zieht sie auf 66 zusammen. Die Mittel sind die gleichen wie bei Clemens. Den Kanon, der bei Willaert 54 Takte beansprucht, zwingt Lasso in $44\frac{1}{2}$ Takte. Die Oberstimme bei Willaert weist 35 melismatische Töne auf, bei Lasso 26. Die Textierung der Oberstimme bei Willaert bringt die verschiedenen Satzteile im ganzen $20\frac{1}{2}$, bei Lasso 17 mal ³⁾.

¹⁾ Bernet Kempers nimmt das Jahr 1555 an (a. a. O. S. 21).

²⁾ Vgl. die vorangegangene Besprechung dieses Werkes S. 73.

³⁾ Auch hier setzt Lasso die meisten Wiederholungen im Gegensatze zu Willaert an den Anfang und das Ende.

Lasso übertrifft Willaert aber auch an Plastik der Themen und an Ausdruckskraft und Reichtum der Harmonik. Ein Meisterstück ist schon der Beginn. Willaert setzt mit dem Quintklang ein und lässt aus ihm die vollen Harmonieen hervorgehen. Lasso's Beginn ist wie ein mächtiges Crescendo aufgebaut. Langsam setzt eine Stimme nach der anderen ein. Die beabsichtigte Klangdürftigkeit unvollständiger fauxbourdonartiger Harmonieen, die sich in allmählich gesteigerter Bewegung nach oben drängen, gibt den Hintergrund, von dem sich die Klangpracht modulierender Dur-Harmonieen (A- D- G- C), die den Eintritt des Kanons feierlich begleiten, strahlend abhebt.

Die beiden Motetten von Clemens und Willaert, die Lasso sich zum Vorbild gewählt hat, gehören der Sammlung von Phalèse an. Dies beweist, dass Lasso diese Sammlung, die die bedeutendsten Werke der niederländischen Zeitgenossen vereinigt, besonders geschätzt und studiert hat. Mit sicherem Griff holt der junge Meister aus der Fülle der Kompositionen zwei Werke, die einerseits das Modernste darstellen, was ihm die Sammlung bietet und die ihm andererseits das Studium der altniederländischen cantus firmus- und Kanontechnik ermöglichen. Die alte Technik wird vollkommen in den neuen Stil eingeschmolzen¹⁾. Das Problem ist für Lasso die Durchführung eines primär freien Entwurfes trotz aufgenommener konstruktiver Bindung.

Die Beziehungen zwischen Waelrant und Lasso können nicht restlos aufgeheilt werden. Wir haben auf die starke Stilverwandtschaft zwischen den beiden chromatischen Trauermotetten Waelrant's und gewissen Werken Lasso's hingewiesen. Der Beginn beider Motetten erinnert an den Beginn von Lasso's Hiobmotette (vgl. N. b. 13 und 6). Hat

¹⁾ Das sehen wir auch an einem anderen c. f. Werk aus dem Antw. Motettenbuch, an der zweiten Huldigungsmotette für Karl V. (G. A. XI, 320) Die sechsstimmige Motette führt im zweiten Alt einen Ostinato mit dem Motto „Aequabit laudes nulla camena tuas“. Dieser Ostinato, der jeweils von der originalen Lage nach der Unterquint wechselt, wird streng im gleichen Rhythmus durchgeführt. Lasso schreibt im Ostinato Akzidentien vor, was die Niederländer bei einem cantus firmus im allgemeinen verpönten. Das Cis in der Originallage und das Fis in der Unterquinttransposition ermöglichen ihm die freie Entfaltung des neuen modulatorischen Klangstiles.

Lasso nun die beiden Waelrant'schen Motetten zum Vorbild genommen? Diese Frage kann mit Sicherheit nicht beantwortet werden. Denn das eine der zwei Werke ist im vierten Buch der Waelrant'schen Motettensammlung erschienen. Dieses Buch trägt aber dasselbe Datum wie Lasso's Motettenbuch: 1556. Das andere ist im fünften Buch derselben Sammlung veröffentlicht und dies Buch trägt gar kein Datum, ist aber auf jeden Fall noch später erschienen. Die beiden Bücher vierstimmiger Motetten, die weitere moderne Werke von Waelrant enthalten, sind gleichfalls nicht datiert. Es scheint fast, als hätte Waelrant selbst die Spuren hinter sich verwischen wollen.

Mein persönlicher Eindruck ist folgender: Waelrant stand bereits vor Lasso's Ankunft in Antwerpen auf dem Boden des modernen Stiles. Das hat sich mit Sicherheit aus der vorangehenden Untersuchung ergeben. Da er 1544 in Antwerpen eingeschrieben ist, muss er Venedig spätestens in diesem Jahre verlassen haben. Die chromatische Richtung breitete sich in Italien aber erst nach 1550 aus ¹⁾. Lasso kam eben von Italien und hat bereits 1555 bei T. Susato einige Motetten im chromatischen Stile herausgegeben, von denen es ausdrücklich hiess „faictz à la nouvelle composition d'aulcuns d'Italie“. Nach dem grossen Erfolg, den Lasso mit seinem Opus I in Antwerpen hatte, verstand Waelrant es, sich das folgende Opus zu sichern, das „Antwerpener Motettenbuch“. Was ist natürlicher als anzunehmen, dass Waelrant, der Verfechter der modernen Richtung, sich sogleich mit Feuereifer des Neuen bemächtigte, das ihm der junge Lasso brachte! Es ist auffallend, dass Waelrant, von dem 1554 und 1555 je eine Motette veröffentlicht ist, im Jahre 1556 plötzlich eine ganze Reihe von Motetten herausbringt. Auch eine andere Publikation Waelrant's — vom Jahre 1558 — erregt unsere Aufmerksamkeit: „Di Huberto Waelrant Il Primo Libro de Madrigali & Canzoni Francezi a cinque voci. De Hubert Waelrant Le Premier Livre de Chansons Francoyses & Italianes a cinq voix. En Anvers. Per Hubert Waelrant & Ioan Latio 1558.“ Alles

¹⁾ Vgl. Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal ds. 16. Jhs.* Leipzig 1902.

in diesem Werke — angefangen von der Zusammenstellung italienischer Madrigale und französischer Chansons, von dem zweisprachigen Titel und der italienischen Vorrede bis zu dem modernen Klang- und Ausdruckstil des Werkes — weist auf die Vorbildschaft Lasso's und seines Opus I.

Man wird sich vorstellen dürfen, dass die persönlichen Beziehungen zwischen Lasso und Waelrant sehr lebhaft waren. Beide waren erfüllt vom Geiste der neuen Musik. Lasso war glücklich, einen Verleger zu finden, der ihn ganz und gar begriff und seinem Werke das entsprechende drucktechnische Gewand geben konnte. Waelrant war hocheifrig, das neue Werk des genialen jungen Komponisten herausgeben zu dürfen und alles spricht dafür, dass er zu jenen Männern gehörte, von denen Quicquelberg rund zehn Jahre später in seiner biographischen Notiz über Lasso sagte: „Antwerpiae mansit duobus annis, inter viros ornatissimos, doctissimos et nobilissimos, quos undique in Musicis excitavit, a quibus etiam summe adamatus veneratusque fuit“¹⁾).

Was von aussen her auf Lasso's Motettenstil bildend eingewirkt hat, lässt sich zusammenfassen in den Namen der beiden Städte: Venedig und Antwerpen. Die freie persönliche Haltung, die vom Geist der Sprache geprägte Melodik, den glanzvollen Klangstil, das hat Lasso der venezianischen Musik zu danken. Tief religiöser Ernst und ein realistischer, vor keiner Klanghärte zurückschauernder Ausdruckswille verbunden mit einer hohen polyphonen Kultur, das trat Lasso in Antwerpen entgegen. Dass Lasso, in dem die Musikgeschichte den grössten Meister der Motette erblickt, gerade zu dem Zeitpunkte nach den Niederlanden zurückkehrte, als die niederländische Motettenmusik auf ihrem Gipfelpunkte angelangt war, als drei grosse Verleger das Motettenschaffen der letzten Jahrzehnte in seinem ganzen Reichtum der breiten Öffentlichkeit zugänglich machten, als die niederländischen Musiker eben im Begriffe waren, sich das Neue, das von Italien kam, in schöpferischer Synthese anzueignen — das ist eine jener Schicksalsfügungen, die nur begreiflich werden durch den Magnetismus, der starken Geistern eignet und sie mit rätsel-

¹⁾ Sandberger, *Beiträge* . . . I, S. 58.

hafter Kraft in die Richtung leitet, die sie für ihre Entfaltung brauchen.

In gedrängter Form ist ein bedeutsames Stück niederländischer Musikgeschichte an uns vorbeigezogen. Ausgehend von der reinen polymelodischen Form der Motette, die ihre vollkommenste Ausbildung bei Gombert erfährt, erlebten wir jene Stilwende im Schaffen der Niederländer, die — von innen gesehen — durch den immer stärker werdenden Drang nach Aussprache, von aussen gesehen — durch die venezianische Musik herbeigeführt wurde. In Venedig strahlte uns der Glanz einer einzigartigen Form- und Klangkultur entgegen. Dort ist Adrian Willaert der Mittelpunkt eines grossen Kreises bedeutender Schüler und Freunde. In den Niederlanden sind Clemens non Papa und Crecquillon die unbestrittenen Führerpersönlichkeiten ¹⁾, denen sich eine Reihe grosser und kleiner Meister anschliesst. Keiner Schule sich unterwerfend, aber dem venezianischen Kreise in hohem Masse verpflichtet und im übrigen alles in sich aufnehmend, was die Zeit bietet, zeigt Lasso in seinem ersten Werke bereits jene Synthese zwischen nordischer und südlicher Kunst, alter und neuer Technik, die

¹⁾ Beim Abschluss dieser Arbeit kommt die Studie „Nicolas Gombert als Motettenkomponist“ von H. Eppstein (Würzburg 1935) in meine Hände. Der Verfasser bezweifelt nach Analyse der v. d. Straeten'schen Dokumente, dass Gombert jemals in Spanien war. Er hält es für ebenso gut möglich, dass Gombert in den Niederlanden gelebt und gewirkt habe. Uebersieht man das niederländische Motettenrepertoire, so kann man dieser Vermutung nicht beipflichten. Es ist undenkbar, dass der bedeutendste Vertreter der niederländischen Polyphonie an der Hauptpflegstätte der polyphonen Kultur, in in den Niederlanden selbst gewirkt und dabei im einheimischen Motettenrepertoire einen so geringen Widerhall gefunden habe. In seinem ersten Sammelwerke von 1546 druckt Susato, der doch mitten in der niederländischen Ueberlieferung steht, kein einziges Werk von Gombert. In seinem zweiten Sammelwerke finden wir in 13 Büchern zwei Motetten, bei Waelrant drei und bei Phalèse fünf Werke von Gombert. Man vergleiche diese spärliche Auslese mit dem, was von Clemens und Crecquillon zur Veröffentlichung gelangt! Dass Phalèse die meisten Stücke von Gombert bringt, weist auf einen interessanten Zusammenhang hin: er veröffentlicht auch weitaus die meisten Stücke von Manchicourt, der sich — genau wie Gombert — abseits hält von dem allgemeinen durch die venezianische Musik angeregten Stilwandel. Nun ist bezeugt (vgl. die genannte Studie S. 14), dass Gombert 1552 Kanonikus in Tournay war. Wir haben aber schon darauf hingewiesen, dass Manchicourt an der Kathedrale zu Tournay Phonascus war. Man kann also annehmen, dass der alte Gombert in seine Heimat zurückgekehrt ist, dass Phalèse, der — via Manchicourt — besonders gute Beziehungen zu Tournay hat, sich auch für Gombert interessiert und weiterhin, dass Manchicourt's Haltung durch den Einfluss Gombert's wesentlich bestimmt ist.

sein gesamtes Schaffen kennzeichnet. Hinter dieser ganzen Entwicklung aber steht der gewaltige Geist Josquin's, der sowohl durch die eigenartige Erscheinung der „Josquinrenaissance“ als durch die Person seines Schülers und Nachfolgers Willaert wirkt.

Nachwort.

In unserem Versuche, in Umrissen zu skizzieren, welche geschichtliche Entwicklung auf Lasso hinführte, fehlt ein wesentliches Moment: die italienische Madrigalmusik zwischen 1540 und 1555. Hier muss eine neue Untersuchung einsetzen, mit der der Verfasser bereits seit längerer Zeit beschäftigt ist. Sie wird in manchen Punkten neue Aufschlüsse geben. Es ist jedoch unmöglich, jetzt schon irgend etwas Bestimmtes auszusagen, da zur Beantwortung der entscheidenden Fragen die italienischen Quellen unentbehrlich sind. Der Verfasser hofft, diese Untersuchung zu Ende zu führen, sobald es ihm möglich sein wird, den Quellen in Italien selbst nachzugehen.

Vorliegende Arbeit ist aus meiner Heidelberger Dissertation herausgewachsen. Meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. H. Bessler, der mich zu dieser Arbeit angeregt hat, danke ich von Herzen für alle Förderung, die ich während meines ganzen Studienweges von ihm erfahren durfte. Mein wärmster Dank gilt ferner Herrn Prof. A. Smijers, dessen Verständnis und besonderem Entgegenkommen es allein zuzuschreiben ist, dass die Arbeit veröffentlicht werden konnte. Gerne nenne ich die Namen der Bibliotheken, die mir das Quellenmaterial zur Verfügung stellten: Staatsbibl. Berlin, Staatsbibl. München, Stadtbibl. Köln, Bibl. zu Wolfenbüttel, Universitätsbibl. Upsala. Besonderen Dank schulde ich Herrn Dirk Balffoort, dem Konservator des Scheurleermuseums (jetzt: musikhist. Abteilung des Gemeindemuseums in Den Haag).

Eduard Lowinsky.

INHALT

| | |
|--|-------|
| Einleitung | S. 3 |
| Die niederländische Generation vor Lasso | „ 7 |
| Textrepertoire des Antwerpener Motettenbuches | „ 11 |
| Die Themenbildung | „ 17 |
| Der neue Klangstil | „ 21 |
| Die Umschichtung im polyphonen Denken | „ 29 |
| Das Problem der Form | „ 40 |
| Das Antwerpener Motettenrepertoire | „ 47 |
| Die moderne Richtung im Antwerpener Motetten- repertoire | „ 53 |
| Beziehungen zwischen den niederländischen und Venezianer Motettendruckten | „ 78 |
| Die Beziehungen zwischen Lasso's Motettenbuch und den niederländischen und venezianischen Motettendruckten | „ 90 |
| Nachwort | „ 100 |

Notenbeispiele.

1. (IX, 251, T. 11-15) 2. (ebenda, T. 37-38)

neu me. hi mi. ser

3. (VII, 246, II, T. 29-35)

i. ta. ra. ly. by. ty. o in a. nu. manee. Spe. ret. israel

4. (XI, 301, T. 33-38, in Chiaroscuroschrift)

for. ma o. cu. los, au. res vo. ce

5. (XI, 321, T. 1-9)

He. ro. um. so. bo. les, he. ro. um. so. bo. les, a. mor. or. bis

6. (M. 236; T. 1-7; in Clavierhandschrift)

Pec- ca- ri, pec- ca- ri

7. (Abenda, T. 31-36)

et pa- tris cum mi- ni- ster i- psi gra- vis

8. (Abenda, T. 44-52)

pec- ca- tum mi- um, et qua- re non au- fors i- ni- qui- ta- ... - tem me- am?

9. (Abenda, T. 73-77)

non sub- si- stem, non sub- si- stem

10. Orfeo. (Giulio Caccini Euridice Nach Haas, Musik des Barock.)

Fumosi piaggioni, bron- orridi campi, che di stalle, odi So- le non vedeste giam- ma scintill' olampi