

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie
herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Richard Beyer

Orlando di Lasso dreistimmige Motetten aus dem Jahre 1575

Orlando di Lasso (um 1532–1594) gilt als berühmtester Komponist des 16. Jahrhunderts und genoss bereits zu Lebzeiten höchste Wertschätzung. Von 1563 bis zu seinem Tod war er Hofkapellmeister des bayerischen Herzogs Albrecht V. in München. Schwerpunkt von Lassos umfangreichem kompositorischen Schaffen sind seine mehr als 60 Messen, vor allem aber die über 500 ein- und mehrteiligen Motetten für zwei bis zwölf Stimmen. Als Hofkapellmeister unterrichtete Lasso zahlreiche Schüler, dabei Leonhard Lechner, Johannes Eccard und Giovanni Gabrieli, aber auch die drei Söhne des bayerischen Herzogs.

Lasso komponierte die dreistimmigen Motetten 1575 genau wie zwei Jahre später die Bicinien als Unterrichtsmaterial für seine Schüler, als grundlegendes *exemplum contrapunctus*, und ließ beide Sammlungen erstmals in München bei Adam Berg, dem bekannten Drucker und Verleger der Gegenreformation, veröffentlichen. Widmungsträger der dreistimmigen Motetten sind die drei Söhne von Herzog Albrecht.

Die Motettenduos und -trios stehen kongenial neben Lassos vollstimmigen Motetten, und zwar bezüglich ihrer klug geplanten formalen Organisation, der differenzierten satztechnischen Gestaltung und vor allem der Intensität der Textausdeutung, vielfach durch die Figur der *Hypotyposis* (des musikalischen Abbilds) gemäß der maßgeblich von Joachim Burmeister geprägten Terminologie der Figurenlehre des frühen 17. Jahrhunderts.¹ Während aber die 24 Bicinien von 1577 schon bald zu den bekanntesten Werken der klassischen Vokalpolyphonie avancierten, erreichten die Motettentrios offensichtlich geringere Popularität.

Didaktisch-methodisch betrachtet eignen sich die Tricinien aus den drei vorgenannten Gründen und insbesondere wegen ihrer Übersichtlichkeit auch heute noch ausgezeichnet für den Unterricht des dreistimmigen Kontrapunkts im Stil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zumal es nicht einfach ist, geeignete geringstimmige Originalkompositionen der Meister für Übungszwecke zu finden.

¹ Burmeister 1606.

Lassos 15 dreistimmige Motetten aus dem Jahr 1575, darunter sieben mehrteilige (sechs à zwei und eine à vier eigenständige *partes*) sind sein einziger Zyklus für diese Stimmenzahl. Diese 24 Stücke plus drei 1577 edierte Tricinien, insgesamt also 27 Motettentrios, bilden abgesehen von vereinzelt Binnensätzen den Kernbestand derartiger Werke. Es handelt sich um ein stilistisch recht einheitliches Korpus: Außer wenigen Antiphonen-, Hymnen- und Responsorientexten, einem Evangelienabschnitt sowie einer Stelle aus dem Römerbrief liegen ihnen überwiegend Psalmverse zugrunde, diese jedoch von moralisierendem und deutlich weniger beherrschendem Charakter als die Texte der zweistimmigen Motetten.

Lassos Söhne platzierten die Motettentrios bei der Veröffentlichung im *Magnum Opus Musicum*, der ersten Gesamtausgabe von Lassos Motetten anlässlich seines zehnten Todesjahrs 1604, an den Beginn, direkt hinter die 24 Bicinien. Innerhalb des Zyklus veränderten sie jedoch die Reihenfolge gegenüber dem Erstdruck von 1575², indem sie unter anderem die Stücke ohne Psalmtext voranstellten, geordnet nach den beiden Themenkreisen Christi Auferstehung und Marienbitte bzw. Marienlob. Weitere Positionsveränderungen sind weder inhaltlich noch vom Kirchenjahr oder anderweitig schlüssig begründbar. Nur die Eröffnungsmotette behielt ihren originalen Platz. Damals war es gängige Herausgeberpraxis, nach eigenem Ermessen Umstellungen, Veränderungen und Retuschen vorzunehmen. Dies belegen auch die noch zu Lassos Lebzeiten erfolgten Nachdrucke 1575-13, 1576-10 und 1579-4 als ergänzende Quellen. Der Nachdruck 1577-3 enthält drei zusätzliche Motettentrios, die Lassos Söhne im *Magnum Opus Musicum* in den Zyklus von 1575 integrierten. Sogar die grundlegende »Alte Gesamtausgabe«, die der Regensburger Kirchenmusiker Franz Xaver Haberl beginnend 1894 besorgt hat, sowie die revidierte Neuausgabe von 2003 folgen in der Anordnung der dreistimmigen Motetten dem *Magnum Opus Musicum*³. Einzig der von Lasso selbst initiierte Erstdruck 1575-7 (Boetticher 1575 o)⁴ dokumentiert den wohlüberlegten Plan des Komponisten bei der Modusdisposition des Zyklus.

² Zu sämtlichen im Text genannten Druckausgaben des 16. Jahrhunderts mit Lassos dreistimmigen Motetten vgl. Leuchtman/Schmid 2001.

³ Haberl 1894–1927, Leuchtman 2003.

⁴ Vgl. Leuchtman 2001 sowie Boetticher 1958.

Tab. 1: Platzierung der Motetten in den verschiedenen Ausgaben⁵

LV	E.	Titel	S.	V.	Ton	1575	1577	1579	1894	2003
540	1	<i>Haec quae ter triplici cecinerunt</i>	St.	b	6.			15	(I) 25	I, 25
541	2	<i>Domine, non est exaltatum</i>	St.	b	6.			5	(I) 31	I, 31
		<i>Sicut ablactatus est</i>	St.	b	6.					I, 32
542	3	<i>Ego sum resurrectio</i>	St.	b	6.			6	(I) 26	I, 26
543	4	<i>Laetatus sum</i>	Ch.	b	5.			14	(I) 34	I, 35
		<i>Jersalem, quae aedificatur</i>	Ch.	b	5.					I, 36
		<i>Quia illic sederunt</i>	Ch.	b	5.					I, 37
		<i>Propter fratres meos</i>	Ch.	b	5.					I, 38
544	5	<i>Deus tu scis</i>	St./Ch.		4.	6		7	(I) 35	I, 39
545	6	<i>Ego sum pauper</i>	St.		3.	7		9	(I) 37	I, 42
		<i>Laudabo nomen Dei</i>	St.		3.					I, 43
546	7	<i>Exaudi me</i>	St.		3.	9		8	(I) 38	I, 44
547	8	<i>Exaudi Deus orationem</i>	Ch.		7.	16		13	(I) 41	I, 48
		<i>Contristatus sum</i>	Ch.		7.					I, 49
548	9	<i>Sancta et immaculata Virginitas</i>	Ch.		7.	17		12	(I) 29	I, 29
549	10	<i>Cantate domino</i>	St.		1.	10		1	(I) 36	I, 40
		<i>Cantate domino et benedicite</i>	St.		1.					I, 41
550	11	<i>Christus resurgens</i>	St.		1.	11		2	(I) 27	I, 27
551	12	<i>Ego dixi, Domine</i>	Ch.		2.	14		10	(I) 42	I, 50
		<i>Convertere, Domine</i>	Ch.		2.					I, 51
552	13	<i>O Maria, clausus hortus</i>	Ch.		2.	15		11	(I) 30	I, 30
553	14	<i>Beati omnes, qui timent</i>	St.		8.	12		4	(I) 40	I, 46
		<i>Ecce, sic benedicetur</i>	St.		8.					I, 47
554	15	<i>Ave Regina caelorum</i>	St.		8.	13		3	(I) 28	I, 28
616		<i>Domine, Deus meus</i>	Ch.	b	1.			16	(I) 32	I, 33
617		<i>Iustus es, Domine</i>	Ch.	b	5.			17	(I) 33	I, 34
618		<i>Diligam te</i>	St.		3.			18	(I) 39	I, 45

Alle acht traditionellen Modi werden verwendet, jedoch anders als in den Vokalbüchern nicht in der strikt progressiven Ordnung der althergebrachten *Octo-tonorum*-Sammlungen, sondern der Zyklus beginnt mit vier motettischen Sätzen im 6. Ton, denen eine vierteilige Motette im 5. Ton folgt. Danach entfällt die bisherige *b*-Vorzeichnung des *genus molle* und es schließen sich ein Tricinium im duralen 4. sowie drei Sätze im duralen 3. Ton an. Genau in der Mitte des Zyklus gibt Lasso die bisherige retrograde Modus-Ordnung auf und drei Sätze im 7. Ton sowie drei abschließende im 8. Ton umrahmen je drei Motetten im 1. und 2. Ton. Standardschlüsselung und hohe Chiavette alternieren im gesamten Zyklus konsequent, und zwar in Abhängigkeit von der jeweiligen authentischen oder plagalen

⁵ **Legende:** LV = Leuchtmann-Verzeichnis (Leuchtmann 2001) | E. = Nr. im Erstdruck von 1575 | S. = Schlüsselung: Standardschlüssel (St.), hohe Chiavette (Ch.) | V. = Vorzeichnung | 1575 = Nr. im Druck 1577-13 (Phalèse) | 1577 = Nr. im Druck 1577-3 (Berg) | 1579 = Nr. im Druck 1579-4 (Gardano) | 1894 = Nr. im *Magnum Opus Musicum* bzw. der GA (Haberl 1894–1927) | 2003 = Nr. in der GA 2 (Leuchtmann/Schmid 2003).

Modus-Variante. Hierin könnte auch ein Grund für die Abweichung von der retrograden Modus-Ordnung liegen, denn bei Anschluss des entsprechend geschlüsselten 8. Tons wäre dieser Wechsel suspendiert worden. Im Gesamtzyklus erscheinen also die acht traditionellen Modi annähernd gleich häufig, abgesehen vom 4. Ton – bezüglich der modalen Klassifizierung ohnehin der problematischste. Die Integration der drei Motetten von 1577, je eine im 1., 3. und 5. Ton, verschleiert jedoch diese modale Ordnung.

Den seit Glareans *Dodekachordon* neu rubrizierten 9. und 10. Ton gibt es als Hauptmodus in den Sammlungen der zwei- und dreistimmigen Motetten Lassos von 1575 und 1577 nicht. Diesen, eigentlich vor allem für die lateinische Kirchenmusik typischen, eher konservativen Modusgebrauch des Komponisten belegt auch ein erhaltener Brief Leonhard Lechners vom August 1593. Darin äußert Lechner, genau wie sein Lehrer Orlando di Lasso vertrete er die Auffassung, in Wirklichkeit existierten nur acht Modi. Allerdings konzidiert Lechner, es gebe »fürtreffliche gelerte leut«, die sich für die Lehre der zwölf Modi entschieden hätten: »Stehet iedem also sein meinung frey«⁶.

Lassos Motettentrios sind sämtlich für die Besetzung Cantus, Tenor und Bassus komponiert. Diese Kombination ist zwar seltener als die Verbindung dreier benachbarter Stimmen, doch suggeriert sie eine Art vereinfachter Vierstimmigkeit, bei der der Altus als unwichtigste Stimme, die vielfach lediglich der Füllung dient, außer Acht bleibt.⁷ Cantus und Tenor bewegen sich normhaft im oktaversetzten Ambitus der identischen Modusvariante, der Bassus im Ambitus der anderen Modusvariante. Zeittypisch stehen die Stücke sämtlich im binären *tactus alla breve*. Nur in der Motette *O Maria, clausus hortus* wechselt die Mensur abschnittsweise ins ternäre *tempus perfectum diminutum proportio sesquialtera*.

Die Länge der dreistimmigen Motetten beträgt ziemlich gleichmäßig gestaffelt zwischen 34 und 65, im Durchschnitt 50 Mensuren. Diese Werte bestätigen das Urteil des mit Lasso befreundeten Pariser Verlegers Adrian Le Roy, Lassos Motetten seien *pressus et limatus* (kurz und bündig sowie ausgefeilt bis zum Letzten).⁸

Pro Motette gibt es mindestens zwei bis maximal 13, deutlich überwiegend aber sechs bis acht Kadenzen, so auch im Trio *Ego sum pauper*:

⁶ Meier 1974, 23.

⁷ Vgl. Daniel 2002, 329.

⁸ Bossuyt 2003, Sp. 1294.

Die zeitliche Distanz von Kadenz zu Kadenz beträgt mindestens zwei, höchstens 22 Mensuren, mit eindeutigem Schwerpunkt im kürzeren Abstandsbereich von drei bis sechs Mensuren. Etwa halb so häufig finden sich die längeren Distanzen von 11–14 Mensuren. Diese *varietas* gilt auch für den Einsatzzeitpunkt der ersten Kadenz. Ein Teil der Kadenzen (z. B. in den Trios *Ego sum resurrectio*, *Quia illic sederunt*, *Deus tu scis* und *Exaudi me*) fällt mit wichtigen proportionalen Teilungspunkten zusammen ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, *sectio aurea* etc.), so dass wie in den zwei- und vollstimmigen Motetten immer noch ein Fortbestehen des unter anderem für die Gotik bedeutsamen pythagoreisch-platonischen Rationalismus zu konstatieren ist, allerdings ohne stets grundlegende und ausschließliche Bedeutung für die Formbildung der Tricinien zu erlangen.

Tab. 2: Rang und Typus vollzogener Kadenzen in den Motettentrios 1575/1577¹⁰

Pos.	<i>Clausulae primariae</i>				<i>Clausulae secundariae</i>		<i>Clausulae tertiariae</i>				<i>Clausulae peregrinae</i>			Σ	F
	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>perf</i>		
erste					1								1	2	
letzte	12	1, 1+Q			6	1								21	2
B	3		2	2	1	1	1	4	1	1	1	1	2	20	
Σ	15	2	2	2	8	2	1	4	1	1	1	1	3	43	

Pos.	<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae primariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae secundariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae tertiariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae peregrinae</i>			Σ
	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>perf</i>	
erste	7				13	1			1	1				2	25	
letzte	2+Q				1+Q						1+Q				4+Q	
B	18	6	2	1	27	7	2	3	13	5	3	1	4	7	100	
Σ	27	6	2	1	41	8	2	3	14	6	4	1	4	9	129	

Cadenze sfuggite sind drei mal so häufig wie vollzogene Kadenzen (129:43). Die erste Kadenz wird üblicherweise nicht eingelöst, sondern *sfuggite* und nimmt weit überwiegend den Rang einer *secundaria* oder *primaria* ein. Die Beispielmotette *Ego sum pauper* enthält als erste Kadenz eine *tertiaria sfuggita*. Zu Beginn der Tricinien stehen primäre und sekundäre Kadenzformen ungefähr im Verhältnis 1:2. Dominierend ist das

¹⁰ **Legende:** Gk = Grundkadenz (Steht sie am Schluss eines Satzes, ist sie normgerecht stets *perfecta totalis*), *ten.* = *Clausula tenorizans*, *cant.* = *Clausula cantizans*, *perf.* = zweistimmige *Clausula perfecta* mit Diskant-Tenor-Gerüstklauseelpaar (*Clausulae tenorizantes* unter Einschluss der *Clausulae in mi*), Pos. = Position im Satz, Q = Quartfall-*supplementum*, B = Binnenkadenzen (im Satzverlauf), F = freie Schlüsse.

Prinzip offener, weiterführender Zäsurierung, das sich auch im weiteren Satzverlauf der Motettentrios zeigt. Dort schöpft Lasso dem Prinzip der *varietas* entsprechend das in der Dreistimmigkeit mögliche Kadenz-Repertoire voll aus. Alle Kadenzränge erscheinen. Ihre Abfolge, wie auch gegebenenfalls die der Kadenzformen, zeigt fast jede denkbare Kombination. Im Überblick betrachtet erzielt Lasso kadenzielle *varietas* durch Differenzierung von Kadenzrang, -stufe und -typus, Einlösung oder Sflugierung sowie Einzelstimmführung und Stimmenzahl. In ihrer Gesamtheit betrachtet gibt es sehr viele, nämlich 53 Varianten aller Kadenzformen. Am abwechslungsreichsten ist die Anlage der zahlreichen Grundkadenzen mit 36 Varianten, die *tenorizantes* prägen immerhin noch zehn, die *cantizantes* vier Varianten aus, wobei die Unterschiede stets vor allem in der Vor-Schluss-Gestaltung liegen. Ausgehend von der einfachen Grundform der Kadenz (z. B. am Ende von *Christus resurgens*) steigert sich die Komplexität über eine (etwa *Beati omnes*, Mensur 53–55) bis zu drei (Schluss von *Ego sum pauper*), ausnahmsweise sogar vier (*Ego dixi*, Mensur 23–26) konsonanten und/oder dissonanten Synkopen vor der *syncopatio* der Diskantklausel sowie gegebenenfalls einer zusätzlicher Synkope auch vor der *penultima* der Tenorklausel (Schluss von *Ecce, sic benedicetur*) und eventuell augmentierter Bassklausel-*penultima* (Schluss von *Ego sum pauper*). 55 von 172 Kadenzen, also etwa 30 Prozent, gestaltet Lasso mit derartigen Synkopenketten als *Pleonasmen*.

Bei vollzogenen Kadenzen dominieren in den höheren Rangstufen Grundkadenzen, die *tertiariae* sind vorzugsweise schwach, mit Tenorklausel *in fundamento*. Bei den *Cadenze sfuggite* überwiegen (abgesehen von *peregrinae*) Grundkadenzen. Die Häufigkeit vollzogener Kadenzen entspricht der Wertigkeit der einzelnen Ränge, bei *Cadenze sfuggite* jedoch sind *secundariae* eineinhalb mal so häufig wie *primariae*. Im Unterschied zu den Bicinien wird bei circa 13 Prozent aller Kadenzen (22 von 172) die (ggf. sfuggierte) *ultima* mit einer Appendix zu einer anderen melodischen Skalenstufe weitergeführt – so auch in Mensur 4/5 der Beispielmotette *Ego sum pauper*. Schlusskadenzen gestaltet Lasso fast immer mit *primariae*. *Secundariae* sind als Schlüsse von Motetten-*partes* möglich, denn sie verweisen auf eine Fortsetzung wie im Notenbeispiel. Der Standardtypus mit authentischer Grundkadenz findet sich insgesamt achtzehn Mal, dabei auch die Beispielmotette *Ego sum pauper*. Zwei Trios enden tenorisierend, nämlich *Deus tu scis*

phrygisch imperfekt, und *Quia illic sederunt* sekundär. Fünf Sätze schließen (modern gesprochen plagal) mit Quartfall (z. B. *Sicut ablactatus est*), zwei Motetten klingen kunstvoll individualisiert gänzlich kadenzfrei aus (*Domine, non est exaltatum* und *Exaudi me*).

Sfuggierung von Stimmklauseln erfolgt auf vielfältige Weise. Bass- und Tenorklauseln werden annähernd gleich häufig sfuggiert, Diskantklauseln weniger als halb so oft, am seltensten die Altklausel einschließlich ihrer Varianten. Die melodische Flucht aus der Bass- und Tenorklausel inszeniert Lasso in etwa 50 Prozent der Fälle mittels Abbruch auf der *penultima*, nachfolgender *minima*- oder seltener *semibrevis*-Pause und anschließendem Neueinsatz auf der Sexte über der Bassklausel-*ultima* bzw. der Terz oder seltener der Sexte der Tenorklausel-*ultima*. Dieselben Tonstufen werden bei Sfuggierung in direkter Weiterführung ohne Pause bevorzugt angesteuert (vgl. Abb. 1, M. 10). Die Diskantklausel wendet Lasso gelegentlich zur Terz. Etwa 25 Prozent der Stimmklauseln insgesamt, bei Diskant- und Altklausel deutlich mehr als die Hälfte, gehören zum zweiten wichtigen Typus der *Cadenze sfuggite*, gekennzeichnet durch textliche Überlagerung bzw. Neubeginn vor Abschluss der melodischen Formeln. Darüber hinaus gibt es Simultankombinationen mehrerer sfuggierter Stimmklauseln sowie von melodischer und textlicher Kadenzflucht. Weitaus am häufigsten ist jedoch die *Cadenza sfuggita* mit zwei normgerecht klausulierenden Stimmen plus einer sfuggierenden bzw. textlich überlagernden Stimme (vgl. Abb. 1, M. 6).

Im *exordium* imitieren die *Riposten* normgerecht mit den modalen Gerüsttönen, weit überwiegend im Oktav- oder Quintabstand, selten in Quart- oder Primdistanz. Die zweite Exordialimitation weist in Abhängigkeit vom Stimmenverhältnis zwischen *Proposta* und *Riposta secunda* gelegentlich auch weitere Abstände als die Oktave auf, nämlich Un- oder Duodezimdistanzen und einmal die Doppeloktave. Zeitlich betrachtet folgt die erste Imitation relativ rasch auf den Beginn der *Proposta*, frühestens nach einer, spätestens nach sechs, meist nach zwei oder vier *minimae* (so auch am Beginn des Beispiels *Ego sum pauper*), also nicht mehr als eineinhalb Mensuren später. Die zweite Imitation setzt zeitlich recht variabel ein, zwischen vier und 24 *minimae*, also eine bis sechs Mensuren nach Anfang der *Proposta*, bevorzugt nach acht oder zwölf *minimae* (zwei oder drei Mensuren) und somit nach der doppelten oder dreifachen Distanz wie die erste Imitation.

In sechs Motettentrios imitiert Lasso lediglich einen Teil des Initialsoggettos (Kopfmotiv oder Fortspinnung), zum Beispiel in *Ecce, sic benedicetur* und *Exaudi Deus orationem*. Inverse Imitationen der ersten *Riposta* finden sich in zwei Tricinien (darunter *Deus tu scis*). Die später für die barocke Fuge bedeutsame Technik der tonalen (bzw. modalen) Beantwortung gibt es dreimal (z. B. in *Laetatus sum*). Die Häufigkeit der Einsatzfolgen im *exordium* der 27 Motettensätze ist nachfolgend aufgeführt:

Tab. 3: Häufigkeit der Einsatzfolgen

	<i>Proposta</i>	<i>Riposta 1</i>	<i>Riposta 2</i>
Cantus	8	19	
Tenor	15	8	4
Bassus	4		23

In etwa 55 Prozent der Tricinien beginnt der Tenor, in ca. 30 Prozent der Cantus und nur in etwa 15 Prozent der Bassus. Der Cantus übernimmt zwei Drittel der ersten *Riposten*, den Rest der Tenor. Die zuletzt einsetzende Stimme ist in 85 Prozent der Fälle der Bassus, ansonsten der Tenor. Der Bassus fungiert nie als *Riposta prima*, der Cantus nie als *Riposta secunda*.

Die Imitationsintervalle im Binnenverlauf der Motetten folgen dem Grundprinzip der *varietas*. Außer den Standardrelationen Prime, Oktave, Quinte und Quarte lassen sich häufig Terzen und Sexten nachweisen, gelegentlich, insbesondere bei vielfachen Einsätzen eines Soggettos, Septimen (z. B. *Beati omnes*, M. 43/44) und Sekunden (etwa *Contristatus sum*, M. 16) bzw. Nonen (u. a. *Ave Regina*, M. 24), selten sogar der Tritonus (z. B. *Exaudi Deus orationem*, M. 16/19).

Zu den satztechnischen Charakteristika gehört der Simultan-Einsatz zweier Stimmen im *Canon sine pausis* mit Dezime, Sexte oder Terz und die anschließende modellhafte Weiterführung im *gymel*: Entweder Tenor und Cantus (z. B. *Sancta et immaculata Virginitas*, M. 53 ff.) beziehungsweise Bassus und Tenor in Sexten- oder Terzenparaphonie (etwa *Deus tu scis*, M. 7/9 und *Ego sum pauper*, Abb. 1, M. 31) oder die Außenstimmen in Dezimenparallelen (z. B. *Haec quae ter triplici cecinerunt*, M. 45 ff. sowie *Ego sum pauper*, Abb. 1, M. 3/4), gelegentlich räumlich geweitet zur zweistimmigen Mixtur im Doppeloktavabstand plus Terz (etwa *Diligam te*, M. 24f.). Der Dezimensatz der Außenstimmen mit zusätzlichem freien Kontrapunkt kann als Grundmodell improvisierter wie komponierter Dreistimmigkeit betrachtet werden.

Die Anzahl der Einsätze pro Soggetto schwankt zwischen zwei und 27 Einsatzzahlen; über zehn finden sich nur gelegentlich und betreffen in der Regel die Schluss-Soggetti im Sinne einer affirmativen Hervorhebung (z. B. Abb. 1, *Ego sum pauper* sowie *Christus resurgens*). Insgesamt gibt es weit überwiegend mehr Einsätze als die Stimmenzahl beträgt, doch zeigt die Analyse der einzelnen Zahlenwerte, dass Lasso meistens drei Einsätze komponiert, so dass das betreffende Soggetto einmal in jeder Stimme erklingt.

Die Ausdehnung der Abschnitte mit einem Soggetto beträgt zwischen zwei und $2\frac{3}{4}$ Mensuren, mehrheitlich über drei und unter zehn Mensuren. Umfänglichere Abschnitte bildet Lasso gewöhnlich mit Exordial- und Final- (*Ego sum resurrectio*) oder bisweilen vorletzten Soggetti (*Laudabo nomen Dei*). In *Justus es, Domine* umfasst der Formteil mit dem Schluss-Soggetto die Hälfte der gesamten Motette ($16\frac{3}{4}$ von 34 Mensuren), in *Cantate Domino et benedicite* etwa ein Drittel ($15\frac{3}{4}$ von 47 Mensuren). Typisch sind weit ausgreifende Schlussteigerungen wie im Beispiel *Ego sum pauper*.

Als Mittel klangfarblicher Kontrastbildung verwendet Lasso häufig die Reduktion der Drei- zur Zweistimmigkeit, etwa am Beginn von *Cantate Domino* sowie in *Ego sum pauper* (Abb. 1, M. 7, 14, 20/21). Bicinientechnik wechselnder Stimmenpaare findet sich auch im Mittelteil von *Beati omnes, qui timent* (M. 29–38), und im Trio *Contristatus sum* pausiert abgesehen vom *exordium* fast durchgängig wechselweise kurzzeitig je eine der beiden Außenstimmen.

Sehr häufig werden die bereits erwähnten Sextenparallelen durch rhythmische Verschiebung der beiden Stimmen gegeneinander zu 5-6- oder 6-5-*Consecutiven* als Satz Kern erweitert (Abb. 1, *Ego sum pauper*, M. 24ff.). Gelegentlich führt Lasso sogar alle drei Stimmen parallel, seltener als *Fauxbourdon*, öfters als dreistimmige 5-6- oder 6-5-*Consecutive*, so am Schluss der Beispielmotette *Ego sum pauper* und, besonders eindrucksvoll, in der Motette *Sancta et immaculata Virginitas*, Mensur 19–21. Das kurze Trio *Domine, Deus meus* enthält beim Textwort *persequentibus* (M. 28–30) eine 5-6-*Consecutive* als musikalisch-rhetorische Figur, die die Stereotypie des Verfolgens zum Ausdruck bringt, ganz ähnlich wie der erste komponierte *Fauxbourdon*-Satz in der *Communio* von Guillaume Dufays *Missa Sancti Iacobi*.

Auf der *antepenultima*-Position der Kadenz stehen nicht selten Quintsext-Klänge. Dabei wird das Gerüst aus Diskantklausel plus *syncopatio* und

Tenorklausel durch eine Bassklausel mit zur Bewegung 4-5 diminuierter *penultima* ergänzt. Die Form der Kadenzbildung mit reiner Quinte und großer Sexte über dem Basston (in der Terminologie der Stufenlehre II⁵) findet sich lediglich im Binnenverlauf (z. B. *Ego sum resurrectio*, M. 45, 55). Am Motettenende erscheint sie nur mit folgendem Quartfall-*supplementum*, vermutlich weil die Diminution der Bassklausel an dieser exponierten Position als nicht normgerecht schlussfähig galt (vgl. *Sicut ablactatus est*, M. 61). Nur etwa halb so häufig wie die vorgenannte Konstellation und ausschließlich in weiter Lage lässt sich die *syncopatio* mit reiner Quinte und kleiner Sexte über dem Basston (IV⁶ gemäß Stufentheorie) nachweisen. Bewegt sich der Bass, folgt ein grundstelliger verminderter Dreiklang in weiter Lage (etwa *Propter fratres meos*, M. 36), wird der Bass liegetonartig repetiert, schließt sich ein Quartsext-Klang mit *Quarta consonans* an, ein typisches Phänomen für vorletzte *syncopationes*, auch am Motettenende (vgl. Abb. 1, M. 41).

Generell verwendet Lasso in den Motettentrios oft Satzmodelle mit primärer Quarte, so die *Quarta consonans* in originalen Werten über augmentierter Bassklausel-*penultima* (etwa *Ave Regina coelorum*, M. 37, 62) und hälftig diminuiert (z. B. *Haec quae ter triplici*, M. 44). Zahlreiche Trios enthalten den (in moderner Terminologie) Quartsext-Vorhalt (Abb. 1, *Ego sum pauper*, M. 31 ff. – dort auch ein Quartsext-Vorhalt mit übermäßiger Quarte – und *Ave Regina coelorum*, M. 11, 28, 29, 56, 59).

Nur relativ selten kommen dagegen *Cambiatae* vor, insgesamt lediglich dreimal im gesamten Zyklus (u. a. *Ave Regina coelorum*, M. 59/60, mit verminderter Quinte).

Die Klangstrukturen in den Motettentrios sind polymorphe Intervallsummen, primär aus der Stimmführungslinearität begründet. Ganz eindeutig dominieren auf jeder mensuralen Position Terzquint-Klänge (modern formuliert: vollständige Dreiklänge). Ob in einem Trio Dur oder Moll überwiegt, hängt vom jeweiligen Modus und dem auf der Finalis gerichteten, häufig vorkommenden Grundklang ab, doch finden sich generell ungefähr ein Drittel weniger Moll- als Dur-Akkorde. Terzsext-Klänge unterliegen Stimmführungsbeschränkungen¹¹ und sind deutlich seltener als (modern gesprochen) Dreiklanggrundstellungen, zu denen sie im Verhältnis 1:3 stehen. Dur-Sext-Akkorde kommen mehr als doppelt so oft vor

¹¹ Vgl. Daniel 2002, 466.

wie Moll-Sext-Akkorde, obwohl eventuell zu erwarten gewesen wäre, dass der Moll-Sext-Akkord (mit Großerzbasis) gegenüber dem Dur-Sext-Akkord (mit Kleinterzbasis) bevorzugt würde. Gelegentlich bilden alterierte Mi-Stufen das Fundament duraler Terzsext-Klänge (vgl. Abb. 1, M. 20). Der Terzsext-Klang mit sekundärem Tritonus, in moderner Terminologie: der Sext-Akkord des verminderten Dreiklangs, erscheint ausschließlich als Leichtzeitphänomen in weiter Lage bei Klauselmelodik (z. B. *Ego dixi, Domine*, M. 28, 33, 38). Der seltene grundstellige verminderte Dreiklang ergibt sich vorwiegend transitorisch, auf *levatio* und in weiter Lage, doch wird mitunter die Dezime im Cantus sprungweise abwärts weitergeführt (vgl. *Exaudi Deus orationem*, M. 20, 35).

Im Verhältnis zu Vollklängen machen Intervallklänge mit Verdopplung oder Oktavierung einzelner Konsonanzen quantitativ nur knapp 25 Prozent aus. Sie stehen etwa doppelt so oft auf Leicht- als auf Schwerzeit. Lediglich ein Zehntel aller Intervallklänge enthält ausschließlich vollkommene Konsonanzen. So spiegelt auch die Dreistimmigkeit mit Vollklängen und Integration imperfekter Konsonanzen das Klangideal der Zeit wider. Intervallklänge gibt es in beinahe allen möglichen Konstellationen. Doch finden sich viele Erscheinungsformen nur in geringer Zahl; sie ergeben sich dann als typische Stimmführungsprodukte aus dem jeweiligen Zusammenhang. Am häufigsten sind nachweisbar Klänge mit Oktave und Dezime sowie mit Terz und Dezime, schon deutlich seltener solche mit Terz und Oktave. Genau wie bei den Vollklängen überwiegen auch bei den Intervallklängen diejenigen mit weitem Abstand mindestens der Außenstimmen, wenn nicht aller drei Stimmen. Allerdings spielt bei den Vollklängen auch die (modern ausgedrückt) enge Lage von Grundstellungen und Sext-Akkorden eine wichtige Rolle, plausibel aufgrund der linearen Erfordernisse selbstständiger Stimmführung mit Seiten- und Gegenbewegung. Die vorherrschend weiten Abstände erklären sich aus den Ambitüs der Stimmenkonstellation Cantus, Tenor, Bassus. Der übliche Außenstimmenabstand ist die Dezime, doch sind stellenweise wesentlich weitere Distanzen feststellbar, mitunter Doppeloktave plus Terz zwischen Bassus und Cantus (etwa *Diligam te*, M. 41–45). Maximaldistanzen sind Doppeloktave plus Quinte (z. B. *Diligam te*, M. 52) oder Doppeloktave plus Sexte (*Laetatus sum*, M. 24). Nicht nur im Verlauf der Motetten, sondern auch am Schluss komponiert Lasso nicht selten weite Spreizungen, so in *Ego sum pauper*, Mensur 37/38.

Die Motettentrios enthalten insgesamt sechs Schlussklang-Varianten:

Tab. 4 : Schlussklang-Varianten¹²

Schlussklang (Intervalle über Finalis)	Anzahl der Schlüsse	Beispiel(e)
8, 15	10	<i>O Maria, clausus hortus</i>
1, 8	6	<i>Christus resurgens</i>
5, 10+	4 (2 + 2p)	<i>Domine, non est exaltatum Laudabo nomen Dei (p)</i>
8, 10+	2 (1 + 1p)	<i>Justus es, Domine Deus tu scis (p)</i>
1, 15	2	<i>Jerusalem, quae aedificatur</i>
8, 17+	3 (2 + 1p)	<i>Quia illic sederunt Diligam te (p)</i>

Die normentsprechenden perfekten Grundkadenzen machen genau zwei Drittel der Schlüsse aus (18 von 27). Schlussklänge mit Dezimen oder deren Oberoktavierung resultieren aus tenorisierenden Wendungen (z. B. *Quia illic sederunt*), gegebenenfalls auch solchen in *mi* (*Deus tu scis*), sowie plagalen (z. B. *Diligam te*) oder klauselfreien Progressionen (z. B. *Domine, non est exaltatum*). Die Dezimen sind entweder leitereigen oder picardisch verdurt.

Ein besonderes Charakteristikum von Lassos Werken, darunter die Motettentrios, sind rhetorisch-semantische Implikationen. Der Affektgehalt des Textes oder einzelner Wörter wird vielfach bildhaft mit später standardisierten *figurae*,¹³ musikalisch zum Ausdruck gebracht. So zeigen sich auch die Unterschiede zu Palestrina, dem zweiten *classicus auctor* dieser Komponistengeneration: Palestrina hat keine pädagogischen Werke geschrieben und überhaupt nur wenige dreistimmige Sätze komponiert. Entsprechend einer Ästhetik der Mäßigung ist seine Musik gleichsam abstrahiert vom Text, pejorativ formuliert ohne Expressivität und von angepasster Glätte. Lasso dagegen deutet in den Motettentrios durchschnittlich jedes zweite dazu geeignete Wort musikalisch aus.¹⁴ Abgesehen von der *Hypotyposis* verwendet er dazu häufig *Palillogia* und *Climax*. Insbesondere beim Final-Soggetto sind *redicta* übliche und zugleich affirmative Gestaltungsmittel, die auch der Affirmation dienen.

¹² p = picardische Verdurung.

¹³ Burmeister 1606.

¹⁴ Vgl. Leuchtmann 1972, 5.

Das im Notenbeispiel wiedergegebene Trio *Ego sum pauper* (Ps. 69, V. 30) ist *prima pars* einer zweiteiligen Motette und steht in e-Phrygisch. Nur die Schlusskadenz der *secunda pars*, betitelt *Laudabo nomen Dei*, hat primären Rang. Die sechs Kadenzen der *prima pars* sind *tertiariae* oder *secundariae*, doch ist die durch das Überwiegen von *Clausulae in la* gegebene modale Polyvalenz zwischen Aeolisch, Dorisch mit *Confinalis La* und den phrygischen Tönen charakteristisch für das Mi-fundierte Moduspaar.¹⁵ Darüber hinaus prägt die Initiale deutlich die phrygische Halbtonwendung aus. Die Moduswahl gründet semantisch in der einleitenden, neunmal wiederholten Elendsklage des unschuldig verfolgten Beters, die musikalisch abgesetzt durch die Kadenz Mensur 13 erst zu Heilsgewissheit, später in der *secunda pars* zu Lob und Dank umschlägt. Lasso intensiviert den anfänglichen Leidensruf durch die absteigende *Climax* des Cantus (Einsatztöne *a'*, *g'*, *f'*) und die *Palillogia* des Bassus (dreimaliger Soggetto-Veginn auf *a*). Die gleiche *figura* bezogen auf Soggetto 2 (*salus tua, Deus*) im Bassus (M. 14 ff.) und Tenor (dreimaliger Einsatzton *c'*, M. 15 ff.), beschwört sozusagen den inhaltlichen Kontrast. Die tröstliche Geborgenheit in Gott findet ihr klingendes Pendant in der Sicherheit eines satztechnisch bewährten Kontrapunktmodells: 19¼ Mensuren lang (fast die Hälfte der Teilmotette), insgesamt 27mal, erklingt das kurze Schluss-Soggetto *suscepit me* (M. 23 ff.) im Rahmen einer absteigenden 5-6-*Consecutive*, in wechselnden Stimmenkombinationen und Lagen, ohne Pause und ohne kadenzielle Zäsur, in dichter Folge, teils sich überlagernd bis zum *Canon sine pausis* (Cantus-Tenor, M. 32 f.), ausschließlich in »weißen Notenwerten« (*breves* und *minimae*): ein beeindruckendes *exemplum* figurlicher Verwendung des tradierten mehrstimmigen Skalenmodells als *Congeries* im Werk Lassos. Die zahlreichen *redicta* des Soggettos enthalten in allen drei Stimmen *Climax* und *Palillogia*.

Abschließend einige Bemerkungen zur Unterrichtsmethodik im Hochschulbereich: Voraussetzung der historisch und/oder modular einzuordnenden etwa halbsemestrigen Unterrichtseinheit *Dreistimmiger Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts im Stil der Motettentrios Orlando di Lassos* ist die erfolgreiche Absolvierung eines einsemestrigen Lehrgangs *Zweistimmiger Kontrapunkt im Stil Orlando di Lassos*. Der Vorteil dieses didaktisch-methodischen Ansatzes liegt darin, dass die Studierenden keine musikfernen Etüden in der

¹⁵ Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 82.

überkommenen Gattungslehre anfertigen müssen, sondern sich sofort *medias in res* befinden und mit oder an Originalkompositionen zeit- oder personentypische Stilkopien ausführen. Folgende Arbeitsschritte haben sich im Hochschulunterricht mit Kleingruppen bewährt:

- 1.) Analyse einer Motette im Hinblick auf die wesentlichen erwähnten Aspekte,
- 2.) Spiel der wichtigsten Kadenzformen am Klavier, einschließlich Transposition in moderne Transpositionsebenen,
- 3.) schriftliche Komplettierung einer Lasso-Motette nach vorgegebenem unvollständigem Notentext mit abschnittsweise ein oder zwei fehlenden Stimmen, deren Textierung aber beibehalten wird,
- 4.) selbstständige Ausarbeitung eines Motettentrios nach Vorgabe eines von Lasso ebenfalls als Motettentrio vertonten Textes, anschließend Vergleich der Lösungen und
- 5.) selbstständige Ausarbeitung eines Motettentrios nach Vorgabe eines nicht von Lasso als Motettentrio vertonten Textes, anschließend Diskussion der Lösungen.

Literatur

- Boetticher, Wolfgang (1958), *Orlando di Lasso und seine Zeit* Bd. 1, Kassel u.a: Bärenreiter.
- Bossuyt, Ignace (2003), »Lassus«, in: Finscher, Ludwig (Hg.), *MGG* Bd. 10, 2. Aufl. Kassel u.a: Bärenreiter, Sp. 1244–1251 und 1292–1306.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, hg. von Rainer Bayreuther, Laaber; Laaber 2004.
- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt*, 2. Aufl. Köln: Dohr.
- Gárdonyi, Zsolt/Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl. Wolfenbüttel: Mösel.
- Leuchtmann, Horst (1972), *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Reprint d. Ausg. 1959 Baden-Baden: Koerner.
- /Bernhold Schmid (2001) *Orlando di Lasso*, 3 Bde., Kassel u.a: Bärenreiter.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek u. a.

Quellen

- Haberl, Franz Xaver/Adolf Sandberger (Hg.) (1894–1927), *Orlando di Lasso, Sämtliche [sic] Werke* (= GA), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Leuchtmann, Horst/Bernhold Schmid (Hg.) (1968–2003), *Orlando di Lasso, Sämtliche [sic] Werke*, hg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Leipzig 1894–1927, zweite, nach den Quellen revidierte Aufl. (= GA 2), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

© 2014 Richard Beyer (richard.beyer@hfk-m-regensburg.de)

Hochschule für katholische Kirchenmusik & Musikpädagogik Regensburg

Beyer, Richard (2014), »Orlando di Lassos dreistimmige Motetten aus dem Jahre 1575« [Orlando di Lasso's Three-Voice Motets from 1575], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 17–32. <https://doi.org/10.31751/p.106>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cadences; Imitationen; imitations; intervallic relations; Kadenzen; Modalität; modality; rhetoric implications; rhetorische Implikationen; Soggetti; soggetti; Zusammenklänge

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014