

Title: Neoplatonische Erotologie in Nicolo Stopios Motettentext zu Gratia sola Dei

Author(s): Philipp Weiß

Source: *Autopsie eines Gesamtkunstwerks. Das Chorbuch der Münchner Jahrhunderthochzeit 1568*, ed. by Björn R. Tammen in collaboration with Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 15), p. 81–92.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20162725>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

## Neuplatonische Erotologie in Nicolo Stopios Motettentext zu *Gratia sola Dei*

Die Textgrundlage zu Orlando di Lassos Motette *Gratia sola Dei* bildet ein kurzes, fünfzehn Verse umfassendes lateinisches Gedicht. Der Autor wird in der Wiener Handschrift (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 2129, nachfolgend *Wien 2129*) nicht genannt, doch liefert Massimo Troiano im dritten Buch seiner *Discorsi* den entscheidenden Hinweis auf Nicolo Stopio – bzw. Nicolaas de Stoop oder Nicolaus Stopius –, der den Text für Lasso verfasst habe.<sup>1</sup> Beziehungen dieses Autors zu Lasso sind schon 1565 nachweisbar, als Stopio eine neunzehn elegische Distichen umfassende Grußadresse an Herzog Albrecht V. zum venezianischen Druck der *Sacrae lectiones ex propheta Job* beisteuerte.<sup>2</sup> Auch tritt er als Verfasser des Textes der von Cipriano de Rore vertonten Huldigungsmotette *Mirabar solito* in Erscheinung, die entweder bereits zu Albrechts Thronbesteigung (1550) oder erst knapp zehn Jahre später (1558/59) eigens für die Rore-Anthologie (Chorbuch Mus.ms. B der Bayerischen Staatsbibliothek München) komponiert wurde.<sup>3</sup>

Vom Dichter selbst ist wenig mehr bekannt, als dass er – ein gebürtiger Niederländer – als Agent und Händler hauptsächlich für die Fugger und Wittelsbacher im Venedig der Mitte des 16. Jahrhunderts eine rege Vermittlungsrolle im transalpinen Kunst- und Antiquitätenmarkt eingenommen hatte.<sup>4</sup> Sein

1 Vgl. M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), S. 165: »Ditta la bella & artista Meßa come l'altre volte andarono a Tauola, e non posso far dimeno, che tra tanti Musiche, che fatti vi furono, non vi narra vna opera di Meßere ORLANDO di Laßo, quale per le felicissime Nozze ha fatto, con li Carmi fatti dall' erudito Signor NICOLO, Stopio belgo«.

2 Vgl. O. di Lasso, *Sacrae lectiones* (siehe S. 8); im Digitalisat Scan 2, 26, 50 und 74.

3 Vgl. Jessie Ann Owens, »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria. A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 244–273. Siehe auch Jean-Yves Cordier, »Mirabar solito dans le livre de chœur enluminé Mus. Ms B. de Munich« (Blog, 8. Mai 2015); [www.lavieb-aile.com/2015/05/mirabar-solito-dans-le-livre-de-choeur-enlumine-mus-ms-b-de-munich.html](http://www.lavieb-aile.com/2015/05/mirabar-solito-dans-le-livre-de-choeur-enlumine-mus-ms-b-de-munich.html) (insbes. I. »Le texte de Nicolas Stopio«) <31.03.2020>.

4 Eine Spezialstudie zu Stopios Leben und Wirken fehlt bislang; vgl. J. A. Owens, *Rore's New Year's Gift*, ebda., S. 252, Anm. 39: »A thorough study of his [Stopio's] activities in cultural affairs, especially for the connections between Italy and Germany, is badly needed.«

Bruder war der in Linz wirkende Arzt (»Landschaftsmedicus«) und Schriftsteller Martin Stopius, der zuletzt sogar als Rektor der Wiener Universität fungierte († 1581).<sup>5</sup> Das wenige Jahrzehnte nach Stopios Tod erschienene niederländische Gelehrtenlexikon *Athenae Belgicae* nennt als Geburtsort Aalst im heutigen Belgien und ein – im Übrigen falsches (siehe unten) – Sterbedatum (Venedig, 15. Mai 1568).<sup>6</sup> Mehrere Werke werden dem als poeta bonus geschätzten Dichter in diesem kurzen Eintrag zugeschrieben, nämlich ein *Panegyricus elegans*, der *De laudibus D. Ioannae Arragoniae* handelte und mit *Poëmata varia* veröffentlicht wurde,<sup>7</sup> sowie eine *Elegia ad Richardum Vitum Anglum, super Epitaphio, quod visitur extra portam Bononiensem, Aelia, Laelia, Crispis &c.* Das letztgenannte Werk verweist mit dem Thema einer im 16. Jahrhundert viel diskutierten lateinischen Marmorinschrift nach Bologna. Die *Bibliotheca Belgica* des Valerius Andreas kann zu diesen Informationen nur noch beitragen, dass Stopio wohl Venedig zu seinem dauerhaften Lebens- und Geschäftsmittelpunkt gewählt hatte.<sup>8</sup>

Auch an anderen Orten finden sich noch Spuren von Stopios dichterischem Werk.<sup>9</sup> Eine Anthologie, die 1614 unter dem Titel *Delitiae C[entrum] poetarum*

5 Vgl. zu ihm Arnold Huttmann, »Ein flandrischer Arzt des 16. Jahrhunderts«, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1958, S. 47–72. Huttmann erwähnt (S. 64), dass Martins Verdienste als Arzt der Familie den Adelsrang einbrachten: »Am 13. März 1562 wurde Dr. Stopius, zusammen mit seinen Brüdern Nicolaus, Wilhelm, Adam und Jakob sowie deren legitimen Nachkommen, von König Ferdinand I. geadelt«. Auf Nicolaus geht der materialreiche Aufsatz außer an dieser Stelle nicht näher ein.

6 Vgl. Pierre-François Sweerts, *Athenae Belgicae sive Nomenclator Inferioris Germaniae scriptorum*, Antwerpen: Gulielmus a Tungris 1628, S. 582, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb10633318-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10633318-1), Scan 468. Zu den Sterbedaten siehe unten.

7 Es handelt sich bei den *Poëmata varia* wohl um keine eigenständige Publikation; der Titel verweist stattdessen auf die dem Panegyricus auf Giovanna d’Aragona (1502–1575) beigegebenen Gedichte, bes. Bg. F 2r–G [4]v, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb00002170-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb00002170-7), Scan 47–60. – Ein von Cipriano de Rore verontes Lobgedicht auf Adrian Willaert aus Stopios Florentiner Anthologie (ebda., Bg. E 2r/v, Scan 39f.) bespricht Katelijne Schiltz: »Harmonicis magis ac suaves nemo edidit unquam cantus: Cipriano de Rores Motette *Concordes adhibete animos*«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), S. 111–136: S. 118–123. »Diese Sammlung enthält neben der Lobpreisung Willaerts Gedichte unter anderem für Karl V., Cosimo de’ Medici, Lucrezia d’Este, Johann Jakob Fugger und ein Epitaph für Gaspara Stampa. Willaert ist hier wohl nicht zufällig von äußerst einflussreichen politischen und kulturellen Persönlichkeiten umgeben« (S. 119, Anm. 24). Hinweise zu weiteren, vereinzelt überlieferten Gedichten Stopios sowie biographischen Quellen ebda., S. 122, Anm. 33–37.

8 Valerius Andreas, *Bibliotheca Belgica, de Belgis vita scriptisque claris, Praemissa Topographia Belgii totius seu Germaniae inferioris descriptione*, Löwen: Hastenius 1623. Herangezogen wurde die erweiterte Neuauflage Löwen: Zegers 1643, S. 697: »vixit, mortuusque Venetijs, ubi sedem posuerat fortunarum suarum.«

9 Vgl. z. B. das Trauergedicht auf Karl V. anlässlich der Totenfeier im Dom zu Augsburg am 24. und 25. Februar 1559: Friedrich Staphylus, *Aigentliche, vnnnd warhafftige Beschreibung, weiß bey der*

*Belgicorum* in Frankfurt von Janus Gruterus herausgegeben wurde, würdigt »Nicolaus Stopius Alostanus« mit immerhin zwei Gedichten.<sup>10</sup> Eine Reihe von humanistischen Publikationen enthalten Grußgedichte und andere Gelegenheitsdichtungen aus der Feder des Dichters. Außerdem fehlt es nicht an handschriftlichen Quellen: Stopio stand in seiner Eigenschaft als Kunstagent für den bayerischen Hof<sup>11</sup> in Austausch mit der Familie Fugger; eine Buchofferte an Johann Jakob Fugger mit italienischen Preisangaben in der Bayerischen Staatsbibliothek (Cod. gr. Mon. 138) gibt davon noch Zeugnis ab.<sup>12</sup> Außerdem hat sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv ein mehrere hundert Seiten umfassendes Konvolut an Briefen aus den Jahren 1567 bis 1569 erhalten, die Stopio aus Venedig an Johann Jacob Fugger gerichtet hat.<sup>13</sup> Zu Stopios Aufgabengebiet gehörte

*herrlichen Besingknuß, so ... Kaiser Ferdinand ... Kayser Carlen dem fünfften ... ordenlich vnd zierlich gehalten*, Dillingen: Seb. Mayer 1559, Bg. [A i]v, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064056-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064056-2).

- 10 *Delitiae C.* [= 100] *Poetarum Belgicorum, Huius Superiorisque Aevi illustrium*, hrsg. von Ranutius Gherus [Pseudonym für Janus Gruterus], Frankfurt am Main: Jakob Fischer 1614. Vgl. den im vierten Band der Sammlung enthaltenen Panegyricus auf Girolamo Colonna (1534–1586), *In laudem Hieronymi Columnae ad Octauium Sammarcum* (S. 359–366), den Stopio dem neapolitanischen Gelehrten Ottavio Sammarco († 1630) widmete, und das wohl im Todesjahr Pietro Bembo (1547) oder kurz danach entstandene Gedicht *In obitum Petri Bembi* (S. 367f.), Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781429-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10781429-1), Scan 385.
- 11 Vgl. dazu allgemein Jacob Stockbauer, *Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.*, Wien 1874 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 8), S. 26f.
- 12 Publiziert in Otto Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, 28.3), S. 323; Wiederabdruck in: *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Staatsbibliothek*, hrsg. von Rupert Hacker, München 2000 (Schriftenreihe der Bayerischen Staatsbibliothek, 1), S. 13–52: S. 35. Vgl. Kerstin Hajdú, *Die Sammlung griechischer Handschriften in der Münchener Hofbibliothek bis zum Jahr 1803: eine Bestandsgeschichte der Codices graeci Monacenses 1–323 mit Signaturenkonkordanzen und Beschreibung des Stephanus-Katalogs (Cbm Cat. 48) / De codicum graecorum Monacensium 1–323 historia*, Wiesbaden 2002 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Tl. 2: Katalog der griechischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, 10.1), S. 42. Entsprechende *avvisi* Stopios in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb. lat. 1038–1039) erwähnt Mario Infelise, »From merchants' letters to handwritten political *avvisi*: notes on the origins of public information«, in: *Correspondence and cultural exchange in Europe, 1400–1700*, hrsg. von Francisco Bethencourt und Florike Egmond, Cambridge 2007 (Cultural Exchange in Early Modern Europe, 3), S. 33–52: S. 42.
- 13 Die Korrespondenzakten über Kunstsachen am bayerischen Hof, sind – in drei Bänden mit den Signaturen Kurbayern, Äußeres Archiv 4851–4853 – größtenteils chronologisch geordnet. Stopios Name ist zuerst für das Frühjahr 1567 belegt; der Band 4853 enthält fast ausschließlich Schreiben aus der Hand Stopios. Eine kursorische Sichtung des bislang unzureichend erschlossenen, im Übrigen auch zum Teil nur in gekürzten Abschriften überlieferten Bestands hat keine auf das Gedicht bezügliche Hinweise geliefert. Die Korrespondenz ist summarisch zusammengefasst im

übrigens auch, wie dieser Briefwechsel bezeugt, die Vermittlung von venezianischen Sängern und Musikern an den Münchner Hof.<sup>14</sup> – Im italienischen, niederländischen, deutschen und britischen Bibliotheks- und Archivbestand finden sich darüber hinaus auch weitere verstreute poetische Werke und Briefe aus seiner Feder.<sup>15</sup>

Die Tätigkeit für den bayerischen Hof, die Stopio offenbar erst im Jahr 1566 aufgenommen hatte, endete etwa zwei Jahre nach der Hochzeit Wilhelms V., als er nämlich am Anfang des Jahres 1570 in Folge eines »catarro« plötzlich in Venedig verschied.<sup>16</sup> Die Geschäfte wurden von seinem Freund Francesco Brachieri übernommen, der auch die schwierigen Verhandlungen um die in Stopios konfisziertem Nachlass befindlichen Kunstwerke, die bereits im Besitz des bayerischen Herzogshauses waren, zu führen hatte.

Soweit also zur Biographie eines Dichters, in dem man eine typische humanistische Gelehrtenexistenz erkennen mag. Die wenigen biographischen Details geben immerhin soviel preis, dass Stopio in regem Austausch mit den zeitgenössischen italienischen Humanisten stand – ein Umstand, der auch bei der Deutung seiner Dichtung heranzuziehen sein wird (siehe unten). Gehen wir also gleich über zum Text der Motette *Gratia sola Dei*, der in Massimo Troianos *Discorsi* von 1568 in folgendem Wortlaut überliefert ist:<sup>17</sup>

Gratia sola Dei pie in omnibus omnia ad implet:  
 Virtute æterna cœlesti & amore creatis,  
 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor,  
 Lege sacra statuit: cunctisque amor imperet vnus,  
 Hinc reduces qui nos cœlo aßerat: atque beatos,           5  
 Efficiat. Virtus æqua almo in amore recumbit.  
  
 Legitimo ergo nihil natura inuenit amore  
 Maius, connubij: vnde ferax fit copula fidi  
 Vis sacra amicitia: rata confirmatio amoris.  
 Solus amans, quod amare iuuat feliciter ardet   <.>   10

zweiten Kapitel (»Nicolò Stoppio«) von J. Stockbauer, Kunstbestrebungen (wie *Ann.* 11), S. 53–69.

14 Vgl. ebda., S. 127.

15 So – nach Ausweis Paul Oskar Kristellers – in der Mailänder Biblioteca Ambrosiana (Sammelhandschriften D 388, N 156 und P 242; poet.), im Antwerpener Museum Plantin-Moretus (M 279; epist.), in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (Cod. philol. 325; poet.) sowie in der Londoner British Library (Add. 12054; poet.).

16 Vgl. die bei J. Stockbauer, Kunstbestrebungen (wie *Ann.* 11), S. 66, zitierte Todesnachricht aus der Feder von Francesco Brachieri, die auf den 20. Februar 1570 datiert ist; der letzte erhaltene Brief von Stopio stammt vom 13. Januar 1570.

17 M. Troiano, *Discorsi* (siehe S. 9), S. 166 (Änderungen in der Interpunktion: P. W.). Die Gliederung in drei Sinnabschnitte entsprechend der Stimmverteilung in Lassos Komposition wird bei Troiano unter anderem durch Hinweise am Seitenrand markiert. Siehe die Einleitung von Björn R. Tammen, S. 20 (Abbildung 1).

Res mira ignoti quod & illaqueentur amore,  
 Emicat accensis per famam mentibus ardor  
 Nocte silente magis <.> dum mutua flamma per artus  
 Errans, alta trahit suspiria pectore ab imo  
 Amplexus tædet longum expectare iugales. 15

Formal handelt es sich bei diesem kurzen Stück um fünfzehn regulär gebaute Hexameter, deren Anfangsbuchstaben sich zu einem Akrostichon zusammenfügen.<sup>18</sup> Inhaltlich gliedert sich der Text in drei Abschnitte, die auch in Lassos Komposition strukturbildend sind: In den Versen 1–6 (Abschnitt 1) wird der himmlische Ursprung der Liebe beschrieben; die Verse 7–10 (Abschnitt 2) leiten aus dieser himmlischen Liebe verschiedene irdische Realisierungsformen ab; in den Versen 11–14 (Abschnitt 3) wird als Besonderheit die Liebe zwischen Partnern, die sich nicht kennen, beschrieben. Betrachten wir zunächst den nicht in allen Teilen leicht nachzuvollziehenden Argumentationsgang in den einzelnen Abschnitten im Detail.

Abschnitt 1: Auf die *gratia* Gottes – und auf nichts anderes (*sola*) – ist es zurückzuführen, dass alle Kreaturen »in voller Gänze« (*in omnibus omnia ... creatis*) von zwei Prinzipien erfüllt werden, nämlich von *virtus aeterna* und *amor coelestis*.<sup>19</sup> Die beiden folgenden Verse 3 und 4 sind, wie die Verwendung des Konjunktivs aufzeigt, zusammenzuziehen: Sie – *gratia* ist aus Vers 1 als Subjekt zu ergänzen – hat durch ein »heiliges Gesetz« (*lege sacra*) bestimmt, dass (1) diese zuvor der ganzen Schöpfung zugeschriebene »Erfüllung« – hier als »nährendes Glühen« (*almus ardor*) umschrieben – auch<sup>20</sup> für die Menschen (*In nostris ... quoque cordibus*) gilt, und dass es (2) nur einen einzigen *amor* gebe, der über alle Menschen (*cunctis*) herrscht. Daran schließt sich eine nähere Bestimmung des *amor* in Form eines Relativsatzes an: Er Sorge dafür, dass wir Menschen »bei unserer Heimkehr« (*reduces*), d. h. nach dem Tod, in den Himmel eingingen und die Seligkeit erreichten (*atque beatos efficiat*). Dann kommt der Dichter auf die eingangs erwähnten beiden Prinzipien *virtus* und *amor* zurück, die nach dem Tod offenbar wieder zu einem ruhigen Ausgleich gebracht werden (*recumbit*).

Abschnitt 2: Hier formuliert der Dichter einleitend eine Schlussfolgerung, wonach der aus göttlichem Prinzip entstammende *amor* – hier als *legitimus amor* bezeichnet – als die größte »Erfindung« (vgl. *invenit*) der Natur – hier ist nicht

18 In Troianos Ausgabe durch abgesetzte Majuskeln hervorgehoben. Siehe auch die Analyse im Beitrag von Andreas Pfisterer, S. 94f.

19 Die Stellung des *et* in Vers 2 darf nicht dazu verleiten, die *beiden* Ablative *aeterna* und *coelesti* auf *virtute* zu beziehen; in diesem Fall wäre *coelesti* mit einer Konjunktion anzuschließen gewesen.

20 Trotz der irritierenden Position von *quoque* dürfte der Text in dieser Weise zu paraphrasieren sein.

vom Schöpfergott die Rede – anzusehen ist. Ein Trikolon soll wohl drei Realisierungsformen des *amor* spezifizieren, nämlich (1) das fruchtbare Band (*ferax copula*) treuer ehelicher Liebe (*connubii fidi*), (2) die »heilige Kraft der Freundschaft« (*vis sacra amicitiae*) und (3) die »Bestätigung« der Liebe (*rata confirmatio amoris*).<sup>21</sup> Zuletzt wird der *amor* des Liebenden von alternativen Formen des »Brennens« (vgl. *ardet*) abgegrenzt mit dem Hinweis auf die Freuden, die die Liebe spendet (*quod amare iuvat*).

Abschnitt 3: Die letzten fünf Verse thematisieren eine besondere Erscheinungsform der Liebe, nämlich diejenige zwischen Menschen ohne vorherige persönliche Bekanntschaft. Nur auf Hörensagen hin (*per famam*) entbrennt ihre Glut (*Emicat accensis ... mentibus ardor*), zumal bei stiller Nacht (*Nocte silente magis*). Die Flamme wirkt bei beiden Liebenden (*mutua flamma*) und lockt aus ihrem tiefsten Inneren (*pectore ab imo*) schwere Seufzer (*alta suspiria*) hervor. Die beiden Liebenden sind des langen Wartens auf die eheliche Vereinigung (*amplexus iugales*) schon überdrüssig (*taedet longum expectare*).

Stopios Dichtung bzw. Lassos Vertonung derselben wird in der Kopfbordüre von *Wien 2129*, fol. 1v als *Epithalamium musice* (»Hochzeitgedicht in Musik«) ausgewiesen,<sup>22</sup> womit eine zentrale Gattung antiker und frühneuzeitlicher Kasualpoesie angesprochen ist.<sup>23</sup> Wenige Jahre zuvor war mit Julius Caesar Scaligers *Poetices libri VII* (1561) die für die folgenden Jahrzehnte autoritative Poetik erschienen. Scaliger gibt für weite Bereiche neulateinischer Dichtung – auch der Gelegenheitsdichtung – einen normativen Rahmen vor, dessen Relevanz demnach auch für Stopios Dichtung zu prüfen ist. Der für die Hochzeitdichtung einschlägige Passus<sup>24</sup> bildet somit die regelpoetische Folie, vor der die formalen Besonderheiten von *Gratia sola Dei* hervortreten.

21 Zur Heiratsurkunde im Bildprogramm der *Secunda pars* (fol. 10v, unten links) siehe den Beitrag von Björn R. Tammen (mit Detailabbildung 2b, S. 194 und 196).

22 Siehe die Einleitung von Björn R. Tammen (mit Detailabbildung 2a, S. 22).

23 Aus der Menge an Sekundärliteratur sei an dieser Stelle verwiesen auf Sabine Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München 2004 (Beiträge zur Altertumskunde, 197), mit einem Überblick zur Gattungsgeschichte vor der Spätantike (S. 14–96). Zum neulateinischen Epithalamium siehe Virginia Tuft, *The Poetry of Marriage: The Epithalamium in Europe and its Development in England*, Los Angeles 1970; Thomas C. Jermann, *Thematic Elements in Thirty Neo-Latin Epithalamia and their Correspondences in the German Baroque Hochzeitgedicht*, PhD diss. University of Kansas 1967. – Zu einem wenige Jahrzehnte nach Stopios Dichtung im Jahr 1635 am Münchner Hof entstandenen Epithalamium für Kurfürst Maximilian I. siehe Jakob Balde, *Epithalamion*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Philipp Weiß, Tübingen 2015 (NeoLatina, 26).

24 Vgl. jetzt in der kommentierten Neuausgabe: Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. 3: *Buch 3, Kap 95–126, Buch 4*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, S. 62–99.

Scaliger gibt seine Vorschriften zum Epithalamium im dritten Buch. Die Hochzeitsdichtung eröffnet – nach den ›größeren‹ Dichtungsformen Epik, Dramatik, Satire und Ekloge – die Reihe der ›kleinen‹ Gattungen, die Scaliger in Anlehnung an Statius *Silven* (»Wälder« im Sinne von ›poetisches Rohmaterial«; vgl. Quintilian, *Inst.* 10,3,17) nennt. Den inhaltlichen Kern eines Epithalamiums bestimmt Scaliger mit dem Hinweis auf die »Sehnsüchte des Bräutigams und der Braut«; der persönliche Bezug auf die Eheleute, ihre Motive und ihre Gefühlslage stehen demnach bei dieser Gattung im Zentrum der darstellerischen Aufmerksamkeit.<sup>25</sup> Scaliger gibt in Anlehnung an antike Vorbilder einen genauen inhaltlichen Ablauf für ein Epithalamium vor:<sup>26</sup> Die Vorzüge des Bräutigams, seine Taten und sein sozialer Rang werden in einem ersten Teil gepriesen, um die Verbindung der Brautleute zu nobilitieren. Verdeckter kommen die Gefühle der Braut zur Sprache; hier gilt das Postulat des *decorum*. An zweiter Stelle stehen die *laudes sponsorum*, in denen es um Heimat, Herkunft, geistige Bildung und körperliche Anmut der Brautleute geht, drittens dann die Glückwünsche für die bevorstehende eheliche Verbindung. Dann folgt ein vierter, heiterer Teil – *lascivia* und *lusus* –, in dem auch derbere und sogar obszöne Töne angeschlagen werden können, wobei Scaliger wiederum mit Rücksicht auf das *decorum* die entsprechende Anrede an die Braut etwas zurückhaltender formuliert wissen will als die Scherzworte, die sich an den Bräutigam richten. Der fünfte Teil blickt in die Zukunft: Hier werden Segenswünsche, vor allem für reiche Nachkommenschaft, ausgesprochen. Zuletzt die *exhortatio ad somnum*, also die Aufforderung, zu Bett zu gehen und die Ehe zu vollziehen.<sup>27</sup>

Das Epithalamium in seiner idealtypischen Anlage, wie sie Scaliger vorgibt, spiegelt damit als mimetische Dichtung den konkreten Festablauf aus der Antike wider. Es liegt folglich im besonderen Interesse Scaligers, auch kleinste ›antiquarische‹ Details antiken Hochzeitsbrauchtums – Nüssewerfen, Taubenopfer, Überführung der Braut usw. – für den praktizierenden Dichter zu erläutern.<sup>28</sup> Scaliger stellt einen topologischen Fundus bereit, der dem Gelegenheitsdichter die Mittel an die Hand gibt, sein Epithalamium ins antike Gewand zu kleiden und dabei so konkret und lebensecht wie möglich vorzugehen.

25 Ebda., S. 64f.: »Eius carminis argumentum consistit e sponsi sponsaeque desideriis« (»Den Inhalt eines solchen Gedichts bilden die Sehnsüchte des Bräutigams und der Braut«).

26 Ebda., S. 64–67.

27 An anderer Stelle (ebda., S. 90–93) differenziert Scaliger aber mit Blick auf die divergierenden Aufführungskontexte verschiedene Formen der Hochzeitsdichtung (Skolien, Epithalamien etc.). Der hier referierte Kompositionsplan beansprucht demnach keine Allgemeingültigkeit.

28 Vgl. unter anderem die detaillierte Erörterung des Festablaufs (ebda., S. 70–85).

Den hieran geschulten Leser muss *Gratia sola Dei* enttäuschen. Besonders fällt der Verzicht auf persönliche Bezüge zum herzoglichen Brautpaar – und damit auf den panegyrischen Aspekt im Allgemeinen<sup>29</sup> – ins Auge. Die in der *Poetik* lizenzierte Integration obszöner Elemente fällt bei Stopio ganz aus. Außerdem kann von einem episch-narrativen Rahmen, wie ihn die Mehrzahl der antiken Epithalamien geboten haben, nicht die Rede sein; stattdessen bestimmt eine ins Theologische gewendete Erotologie die Thematik des Gedichts. Immerhin gibt Scaliger eine ›Systemstelle‹ an, wo Ausführungen nach Art von *Gratia sola Dei* am Platze wären, nämlich die abschließende adhortatio zum Ehevollzug, die in Form eines Erospreises gestaltet sein kann. Scaliger schreibt zu diesem Abschnitt:

Wenn man in der Aufforderung selbst die Ehe preisen möchte, dann kann man einerseits Beispiele aus der Überlieferung anführen, andererseits aber auch naturphilosophische Grundgedanken einfließen lassen. ... In naturphilosophischer Hinsicht kann man die Liebe und die Freundschaft von den ersten ungefügten Anfängen der Welt herleiten. Zu jener Zeit wurde, nachdem das Chaos geordnet worden war, die Hochzeit von Himmel und Erde gefeiert. Durch ihre Verbindung wurden damals nicht nur alle Arten hervorgebracht, sondern diese pflanzten sich auch nach dem Vorbild jener durch Zeugung fort, so dass das, was der Stoff nicht zuließ, mittels der geregelten Abfolge der Formen erreicht wurde: die Unsterblichkeit. Darüber hinaus kann man auch dem »Symposium« Platons manch ein Loblied auf die Liebe entnehmen.<sup>30</sup>

In *Gratia sola Dei* fehlt die für eine adhortatio unerlässliche direkte Ansprache an das Brautpaar. Die Dichtung greift aber einen zentralen zur adhortatio gehörenden Topos heraus und isoliert ihn vom eigentlich vorgesehenen epischen Kontext, womit sich Stopio zwar denkbar frei gegenüber den normativen Vorgaben der Gattungspoetik Scaligers verhält, seine Dichtung aber dennoch in gewisser Weise an die Gattungstradition anbindet.

Bekanntlich hatte Platons *Symposium* in der Philosophie der Renaissance breite Wirkung entfaltet. Denker um Marsilio Ficino entwickelten, ausgehend von der platonischen bzw. neuplatonischen Liebeslehre, umfassende Modelle der

29 Für Scaliger hat jede Form der Gelegenheitsdichtung das Potenzial zum Personenlob (ebda., S. 62f.).

30 Ebda., S. 66–69. »Quod si in ipsa adhortatione laudare velis nuptias, tu exemplis ages ab historiis, tum naturalium rerum principia poteris aspergere. ... De rerum vero natura educes amorem atque amicitiam a primordiis ipsis atque rudimentis mundi. Qua tempestate post digestum Chaos Caeli Terraeque sunt nuptiae celebratae. Quorum coniunctione et tunc species omnes productae sunt et ad eorum imitationem generando propagatae, ut quod materia prohibebat formarum ordinata successio adipisceretur: immortalitatem. Amoris praeterea multa laus peti potest e Platonis Symposium«.

Weltdeutung – eine Tradition, die auch im 16. Jahrhundert, etwa in Pietro Bembo *Asolani*, noch fortwirkte.<sup>31</sup> Nicolò Stopios lange Aufenthalte in Norditalien und sein nachweislicher Kontakt zu den dortigen Gelehrten legen eine neuplatonische Beeinflussung seiner Dichtung schon auf biographischer Ebene nahe. Die folgenden Interpretationslinien zu *Gratia sola Dei* sollen zeigen, inwiefern diese Bezüge tatsächlich strukturbildend für Stopios Dichtung sind.

Die ersten sechs Verse in Stopios Motettentext beschreiben in kosmischer Perspektive den Ursprung der die ganze Schöpfung umfassenden *gratia* aus Gott, die in den Geschöpfen eine unverbrüchliche ethische Haltung (*virtus aeterna*) und transzendente Liebe (*amor coelestis*) hervorruft (Verse 1–2). Für Ficino, den Begründer des frühneuzeitlichen Platonismus, ist die Schönheit der Welt eine Äußerungsform des schlechthin Guten, also Gottes. Alles irdische Streben nach dem Schönen vollzieht sich als *amor*. Die Liebe ist demnach eine Form des Selbstbezugs Gottes mittels der Schöpfung (vgl. bei Stopio die Verse 1–2: *in omnibus ... creatis*).<sup>32</sup> In der späteren, auf Ficino fußenden Tradition wird diese geistige und körperliche Schönheit als *gratia* bzw. *grazia* bezeichnet, woraus sich auch die korrekte Übersetzung unseres Gedichteingangs ergibt (»Die in Gott begründete Schönheit ...«).<sup>33</sup> Dass diese Liebe zur Schönheit auf die Wiedervereinigung mit Gott gerichtet ist, stellt in Bembo *Asolani* der Sprecher Lavinello heraus:

Das Unsterbliche in uns vermag sich niemals mit etwas Sterblichem zufriedenzugeben. Wie sich die Sterne von der Sonne ihr Licht borgen, so empfängt alles Schöne seine Vorzüge und Reize von der ewigen göttlichen Schönheit, und wir betrachten es voller Wohlgefallen, wenn wir ihm begegnen, weil es ein Abglanz von ihr ist. Gleichwohl stellt es uns nie vollständig zufrieden, stets sehnen wir uns nach dem Ewigen und Göttlichen, woran uns das Schöne erinnert, so dass es wie ein verborgener Stachel wirkt. Wir gleichen einem Menschen, der hungrig einschlüft und vom Essen träumt, davon aber nicht satt wird, denn der Drang, den er befriedigen will, sucht nicht nach einem Bild der

31 Zu Ficino vgl. Achim Wurm, *Platonicus Amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*, Berlin 2008 (Beiträge zur Altertumskunde, 261); Maria-Christine Leitgeb, *Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinios Philosophie der Liebe*, Holzhausen 2010; dies., »Was heißt denken? Ficinios Metaphysik der Liebe«, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, hrsg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2013 (Culturac, 7), S. 17–34; vgl. jetzt allgemein zur neuplatonischen Liebesphilosophie Thomas Leinkauf, *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, 2 Bde., Hamburg 2017, insbes. Bd. 2, S. 1247–1396. – Bembo Dialog wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Pietro Bembo, *Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe*, hrsg. und übersetzt von Michael Rumpf, Heidelberg 1992.

32 Th. Leinkauf, *Grundriss*, ebda., S. 1317.

33 Zur *grazia* vgl. die ebda., S. 1369, aus Pietro Bembo *Asolani* zitierten Stellen.

Speise, sondern nach der Speise selbst. Ebenso suchen wir nach der wahren Schönheit und den wahren Freuden, die nicht von dieser Welt sind, folgen ihren Schatten und wenden uns irdischen Körpern und Vergnügen zu, welche die Seele nicht nähren, sondern narren.<sup>34</sup>

An dieser Stelle erscheint bei Bembo auch die von Stopio verwendete Metapher vom »nährenden Liebesfeuer« (Vers 3: *almus ardor*). Ziel des neuplatonischen Liebeskreislaufs ist in *Gratia sola Dei* ein stabilisierter, aber immer dynamischer Ausgleich in der Bewegung von Entfaltung und Erfüllung, der in einem Nebeneinander von Ruhe und Bewegung resultiert (vgl. Vers 6: *virtus aequa almo in amore recumbit*).<sup>35</sup> Glückverheißend ist schließlich für Ficino ebenso wie für Stopio (Verse 5–6: *atque beatos efficiat*) die Rückkehr in den Himmel, weil – wie aus Ficino zu ergänzen ist – damit eine glückspendende Schau (*visio beatifica*) ermöglicht wird.<sup>36</sup> Das Brennen der Liebe, die für alle Menschen grundsätzlich gleich ist, gründet sich bei Stopio auf göttlichem Gesetz (Verse 3–4) – dasselbe Gesetz, das letztlich auch die eschatologische Heilsaussicht für jeden Menschen verbürgt (Verse 5–6).

Die Unterscheidung von zulässiger und unzulässiger Liebe (vgl. Vers 7: *legitimus amor*) wurde von Ficino – wohl in Fortführung von Raimundus Sabundus – als christliche Erweiterung des platonischen Liebeskonzepts eingeführt.<sup>37</sup> Bembos Sprecher Lavinello unterscheidet entsprechend zwischen reiner und unreiner Liebe, wobei sich erstere auf die Natur, letztere auf den individuellen Willen gründet:

Die natürlichen Wünsche – wie die Liebe zum Leben, zum Verständnis, zur Selbsterhaltung, zu Kindern und nützlichen Dingen – legt die Natur in uns hinein, sie überdauern die Zeiten und finden sich bei allen Menschen. Von unserem Willen hingegen hängen die Wünsche ab, die wir als Einzelne

34 P. Bembo, *Asolani* III.17, zit. nach M. Rumpf, *Asolener Gespräche* (wie *Anm. 31*), S. 188f.: »Essi, perciò che sono immortali, di cosa che mortal sia non si possono contentare. Ma perciò che sì come dal sole prendono tutte le stelle luce, così quanto è di bello oltra lei dalla divina eterna bellezza prende qualità e stato, quando di queste alcuna ne vien loro innanzi, bene piacciono esse loro e volentieri le mirano, in quanto di quella sono imagini e lumicini, ma non se ne contentano né se ne sodisfanno tuttavia, pure della eterna e divina, di cui esse sovengono loro e che a cercar di se medesima sempre con occulto pungimento gli stimola, disiderosi e vaghi. Per che sì come quando alcuno, in voglia di mangiare preso dal sonno e di mangiar sognandosi, non si satolla, perciò che non è dal senso, che cerca di pascersi, la imagine del cibo voluta, ma il cibo, così noi, mentre la vera bellezza e il vero piacere cerchiamo, che qui non sono, le loro ombre, che in queste bellezze corporali terrene e in questi piaceri ci si dimostrano, agogniando, non lasciamo l'animo, ma lo inganniamo.«

35 Th. Leinkauf, *Grundriss* (wie *Anm. 31*), S. 1317.

36 Ebda., S. 1324.

37 Ebda., S. 1308.

entwickeln und die sich, von den Gegenständen angeregt, bald hierhin richten, bald dorthin und einmal stärker in Erscheinung treten, einmal schwächer. Solche Wünsche und Begierden wachsen und weichen, verlassen und bestürmen uns, befriedigen oder lassen unbefriedigt und unterscheiden sich von Person zu Person, je nachdem, wie geeignet wir sind, sie in unseren Geist aufzunehmen.<sup>38</sup>

Bei Stopio sind diese Grundeinsichten im zweiten Hauptteil der Motette (Verse 7–10) zu einer veritablen Ehelehre geraten, die die eheliche Liebe als die einzige erspriessliche Form gerichteten Begehrens legitimiert (Vers 10). Eine besondere Problematik ergibt sich für Stopio daraus, dass seine Hochzeitsdichtung einer Eheschließung galt, bei der sich die Partner vorher noch nie gesehen hatten (Vers 11). Ein »Wunder« (*res mira*) ist dies vor allem nach den Maßgaben der Erotologie Ficinos, der jede menschliche Liebe – sei sie nun kontemplativ, aktiv oder genusshaft – mit der visuellen Anschauung beginnen lässt: *amor omnis incipit ab aspectu*.<sup>39</sup> Bei Bembo finden wir dann den Hinweis, dass Liebe nicht nur durch das Sehen, sondern – als geistige Variante der Liebe – auch durch das Gehör ausgelöst werden kann. Dies könnte für Stopio den Ausschlag gegeben haben, wenn er die »Entzündung durch den Ruhm bzw. bloßes Hörensagen« in Vers 12 beschreibt (*Emicat accensis per famam mentibus ardor*). Dass dieser Entzündungsvorgang, den Stopio im dritten Hauptteil der Motette detailliert ausmalt, »in der Stille der Nacht« (Vers 12: *nocte silente magis*) noch stärker vonstatten geht, betont den intelligiblen Charakter seines Modells, da in der Nacht der Gesichtssinn keine Rolle spielt. Die Sehnsucht nach der ehelichen Vereinigung steht emblematisch am Schluss der Motette und versinnbildlicht ein im neuplatonischen Sinne »ordentliches« – d. h. dem kosmischen Plan Gottes entsprechendes – Begehren.

Fast man die Ergebnisse dieser Interpretation zusammen, so lässt sich Stopios Motettentext in folgender Weise übersetzen:

Allein die von Gott kommende Schönheit erfüllt fürsorglich alles Geschaffene durch und durch mit unvergänglicher Tugend und himmlischer Liebe. Mit heiligem Gesetz hat sie festgelegt, dass auch in unserem Inneren das nährende

38 P. Bembo, *Asolani* III.17, zit. nach M. Rumpf, *Asoloner Gespräche* (wie Anm. 31), S. 159f.: »Naturali sono, sì come è amare il vivere, amare lo intendere, amare la perpetuazione di se medesimi, i figliuoli, e le giovevoli cose che la natura senza mezzo alcuno ci dà, e sempre durano e sono in tutti gli uomini ad un modo. Di nostra volontà sono poi queglii altri, che in noi separatamente si creano, secondo che essa volontà, invitata da gli obbietti, muove a disiderare or uno or altro, or questa cosa or quella, or molto or poco; e questi disii e scemano e crescono, e si lasciano e si ripigliano, e bastano e non bastano, e in quest'animo d'una maniera e in quello sono d'altra, sì come noi medesimi vogliamo e acconci siamo a dar loro ne' nostri animi alloggiamento e stato.«

39 Th. Leinkauf, *Grundriss* (wie Anm. 31), S. 1321.

Feuer glühe und über alle eine einzige Liebe herrsche, die uns mit dem Himmel vereint und uns selig macht, wenn wir uns von hier zurück auf den Weg machen. Tugend und Gerechtigkeit kommen in der fruchtbaren Liebe zur Ruhe.

[7] Nichts Größeres also hat die Natur erfunden als die zulässige Liebe, aus der sich das fruchtbare Band des treuen Ehebundes, die heilige Kraft der Freundschaft und die förmliche Bestätigung der Liebe herleiten. Nur der Liebende brennt und ist glücklich dabei, weil die Liebe nämlich Freude schenkt.

[11] Wundersam ist es, dass auch einander Unbekannte in Liebe verbunden sind: Auf's Hörensagen hin lodert die Glut in den entflammten Liebenden auf, und stärker noch in der Nacht. Wenn das Feuer bei beiden durch die Glieder kriecht und schwere Seufzer aus der Tiefe der Brust hervorlockt, dann will man nicht länger die ehelichen Umarmungen erwarten.<sup>40</sup>

\* \* \*

Stopios Motette steht, soviel hat ihre kursorische Interpretation gezeigt, in der ausgehenden Tradition des Renaissanceplatonismus und komprimiert dessen erotologische Vorstellungen in einer Weise, die den Text ohne entsprechende Kontextualisierung hermetisch wirken lässt. Dabei darf der Hinweis nicht fehlen, dass die Verse ihrer rhetorischen Funktion nach als Epithalamium Deskription und expliziter Anspruch zugleich sind, stellen sie dem angehenden Herrscherpaar doch eine platonisierende Liebeskonzeption vor Augen, die sich weitgehend mit den konventionellen Anforderungen an christliche Eheleute deckt. Nicolo Stopio liefert auf diese Weise mit seiner Textvorlage eine zeittypische und formal virtuos komprimierte Liebeslehre, die zahlreiche ›moderne‹ Aspekte neuplatonischer Erotologie in sich vereint und dabei zugleich den konventionellen Erwartungen an eine Ehedichtung erfüllt.

40 Zum Vergleich sei an dieser Stelle auf die bislang einzige deutsche Übersetzung von *Gratia sola Dei* verwiesen, die allerdings die oben ausgeführten philosophischen Zusammenhänge weitgehend unberücksichtigt lässt (siehe oben S. 12f.), siehe Die Münchener Fürstenhochzeit (siehe S. 8), S. 271f. – Eine englische Übersetzung gibt Peter Bergquist in O. di Lasso, *The Complete Motets* (siehe S. 11), S. xxvii (siehe oben S. 13).

## Lassos Motette *Gratia sola Dei* im musikalischen Gattungskontext

### Weltliche Motette

*Gratia sola Dei*<sup>1</sup> zählt man zu Lassos Zeit wie heute zur Gattung der Motette, die sich ungefähr als nicht liturgisch gebundenes Stück mit lateinischem Text definieren lässt.<sup>2</sup> Während die meisten Motetten geistlichen Inhalts sind und durchaus auch im Gottesdienst gesungen werden können,<sup>3</sup> gibt es daneben einen etwas diffusen Bereich von weltlichen Motetten. Bei Lasso bilden sie mit über 70 Exemplaren unter den etwa 500 Motetten einen prozentual eher kleinen, aber in absoluten Zahlen doch ziemlich großen Bestand.<sup>4</sup> Eine konsistente Abgrenzung und Untergliederung ist nur schwer möglich.<sup>5</sup> Man kann inhaltliche Gruppen bilden wie Trinklieder, Hochzeitsgesänge, Abschiedsgesänge, Totenklagen, Theaterchöre,<sup>6</sup> Widmungsgedichte von Motettenbüchern und Ähnliches; man kann zwischen anlassgebundenen und -ungebundenen Stücken unterscheiden; in günstigen Fällen, wie dem unseren, kennt man den Aufführungs-

1 Zu den Editionen der Motette siehe die detaillierten Angaben auf S. 11.

2 Unterschiedliche Zugänge zur Aufgabe, die Gattung zu definieren, bieten z. B. Franz Körndle, »Kapitel III: Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 91–153; S. 95–100; Laurenz Lütteken, »Motette. IV. 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 513–528. Speziell zu Lasso vgl. Bernhold Schmid, »Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* (siehe S. 11), S. 251–263.

3 Zur notorisch unbeantwortbaren Frage nach der Funktion der Motette vgl. die Darstellung der belegbaren Aufführungen der päpstlichen Kapelle in Anthony M. Cummings, »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 43–59.

4 Bart-Jan Vanneste, *Het profane motet bij Orlandus Lassus*, Masterarbeit, Katholieke Universiteit Leuven 1995 (Beilage, ohne Seitenzählung) listet 76 weltliche Motetten auf.

5 Vgl. ebda., S. 3–16.

6 Vgl. Franz Körndle, »Lassos Musik für das Theater der Münchner Jesuiten«, in: *Musik in Bayern* 72/73 (2007/08), S. 147–158.

kontext als Tafelmusik; ein textlich wie musikalisch abgehobener Sonderfall ist die Dialogmotette.

Das am ehesten greifbare verbindende Merkmal ist aber die Textvorlage.<sup>7</sup> Den meisten dieser weltlichen Motetten liegen neu gedichtete Texte in antikisierenden Metren zugrunde, vor allem in Hexametern und elegischen Distichen. Bei geistlichen Motetten dagegen dominieren im 16. Jahrhundert die biblischen Prosatexte.<sup>8</sup> Daher soll zunächst die Frage angesprochen werden, was die Vertonung solcher antikisierender Verse an Besonderheiten mitbringt.

### Hexameter: Vers und Vertonung

1 Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet	Die Gnade Gottes allein erfüllt gütig alles in allen
2 Virtute aeterna caelesti et amore creatis.	Geschöpfen mit ewiger Kraft und himmlischer Liebe.
3 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor	Dass auch in unseren Herzen stark sei der wohlthätige Brand,
4 Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus,	hat er durch heiliges Gesetz bestimmt, und dass über alle herrsche eine Liebe.
5 Hinc reduces qui nos caelo asserat atque beatos	Daher ruht die uns Rückkehrer dem Himmel zusprechende und selig machende Kraft
6 Efficiat virtus aequa almo in amore recumbit.	gleichermaßen in der wohlthätigen Liebe.
7 Legitimo ergo nihil natura invenit amore	Nichts also über die rechtmäßige Liebe hat die Natur erfunden
8 Maius connubii unde ferax fit copula fidi.	Größeres, woher das fruchtbare Band der treuen Ehe entsteht.
9 Vis sacra amicitiae rata confirmatio amoris	Die heilige Kraft der Freundschaft ist die gültige Bestätigung der Liebe;
10 Solus amans quod amare iuvat feliciter ardet.	allein der Liebende, weil Lieben erfreut, brennt glücklich.
11 Res mira ignoti quod et illaqueentur amore	Wunderlich, dass auch Unbekannte von der Liebe eingefangen werden,

7 Siehe hierzu auch den Beitrag von Philipp Weiß mit dessen eigener Übersetzung; die Übersetzungen von Ph. Weiß sowie Horst Leuchtmannt auch auf S. 12f..

8 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Motivic Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon«, in: *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005, S. 255–282: S. 255f.

12	Emicat accensis per famam mentibus ardor.	dass aufblitzt der Brand in vom Hörensagen entzündeten Herzen.
13	Nocte silente magis dum mutua flamma per artus	Bei schweigender Nacht erst, wenn die gegenseitige Flamme durch die Glieder
14	Errans alta trahit suspiria pectore ab imo,	irrend tiefe Seufzer aus der untersten Brust zieht,
15	Amplexus taedet longum expectare iugales.	verdrückt es, auf die ehelichen Umarmungen lange zu warten.

Eine Eigenart des lateinischen Hexameters, die in volkssprachigen Versen meines Wissens so nicht vorkommt, liegt darin, dass der Vers zwar eine deutliche metrische Zäsur hat, meist kurz vor der Mitte, diese Zäsur aber häufig keinem syntaktischen Einschnitt entspricht, weil zusammengehörige Worte auf beide Vershälften gesperrt sind.<sup>9</sup> In unserem Text tritt das am deutlichsten im dritten Vers auf.

	-	-		-	-		-	∪	∪		-	∪	∪		-	-
V. 3	In	nostris	almus		vigeat	quoque	cordibus	ardor								
	Pron.	Adj.	Verb		Subst.	Subst.										
	-----															
											-----					

Dieser Vers nähert sich dem idealen Hexameter an, der aus fünf Worten besteht: ein Verb in der Mitte, umgeben von zwei Paaren von Nomina, am besten die Adjektive (bzw. Pronomina) vorne, die Substantive hinten und über Kreuz angeordnet. Solche Verse bilden dann meist eine geschlossene syntaktische Einheit. Auf der anderen Seite kann es, wie in volkssprachigen Versen, Enjambements geben, die starke syntaktische Einschnitte innerhalb der Verse hervorrufen und das Gleichgewicht stören.

Auf den einen wie den anderen Fall kann der Komponist unterschiedlich reagieren und entweder die Versstruktur oder die syntaktischen Einschnitte stärker hervorheben. Im Fall des dritten Verses folgt Lasso der syntaktischen Struktur und überspielt die ansonsten meist mit einer Kadenz hervorgehobene Verszäsur (siehe Notenbeispiel 1). Das unterscheidende Merkmal einer schlusskräftigen Kadenz ist der Vorhalt in der Diskantklausel, der meist schon optisch durch die

9 Zur Wortstellung im Hexameter vgl. Lancelot Patrick Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, S. 213–218. Dies ist eines der wenigen Bücher, in denen der vor allem in der mündlichen Lehrtradition verbreitete Begriff »golden line« (»versus aureus«) erläutert wird. Zu den Zäsuren kann man jedes Handbuch der lateinischen Metrik befragen, bei L. P. Wilkinson S. 118–122.

21 In nos-tris al - mus vi - ge-at quo - que

25 cor - di - bus ar - dor

Notenbeispiel 1: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 21–27

Überbindung und häufig durch eine Umspielung des Auflösungstons in Fusen (Achtelnoten) auffällt, wie hier am Versende T. 27 in der Quinta vox. An der Verszäsur T. 23/24 hat zwar der Altus eine Pause, die übrigen Stimmen laufen aber ohne Einschnitt weiter. Die Fortschreitung von einem F-Dur- zu einem B-Dur-Klang in der Mitte von T. 23 ließe sich notfalls als schwache Kadenz deuten, es fehlt aber die Vorhaltsbildung.

Starke Enjambements über das Versende hinweg treten an drei Stellen auf, die etwas unterschiedlich behandelt werden. Am Beginn des zweiten Teils (siehe Notenbeispiel 2) liegt der syntaktische Einschnitt zwischen Haupt- und Nebensatz nach dem ersten Wort des zweiten Verses (»Maius«). Lasso verschiebt entsprechend die Kadenz auf diese Stelle. Der Hauptsatz, der durch Sperrungen gekennzeichnet ist (»legitimo« – »amore« / »nihil« – »maius«) hat dennoch eine ausgeprägte Kadenz an der Mittelzäsur (»nihil«); der folgende Nebensatz, der ähnliche Sperrungen aufweist (»connubii« – »fidi« / »ferax« – »copula«), hat dagegen nur schwache musikalische Einschnitte, die klar der Kadenz am Versende untergeordnet sind.

Im dritten Teil (siehe Notenbeispiel 3) liegt der syntaktische Einschnitt ebenfalls nach dem ersten Wort des Verses (»Errans«). Lasso setzt aber sowohl an den Versschluss (»artus«) als an den syntaktischen Einschnitt eine Kadenz. Das dürfte dazu dienen, das Stichwort »errans« – »herumirrend«, hier wohl im Sinne von »umlaufend« – in Tenor I und II durch eine musikalische Figur hervorzuheben, die später den Namen *Circulatio* bekommt,<sup>10</sup> weil sie Ähnlichkeiten

<sup>10</sup> Die einschlägigen Quellentexte des 17. und 18. Jahrhunderts sind zusammengestellt bei Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber (<sup>1</sup>1985) <sup>5</sup>2007, S. 114–116.

The image displays four systems of musical notation for a vocal and lute setting. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The systems are numbered 1, 6, 11, and 15.

System 1: *Le - gi - ti - mo er - go ni - hil*

System 6: *na - tu - ra in - ve - nit a - mo - re Ma - ius,*

System 11: *con - nu - bi - i un - de fe - rax*

System 15: *fit co - pu - la fi - - di,*

Notenbeispiel 2: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 1–17

mit einer Kreisbewegung hat und dann auch zur semantischen Verknüpfung dienen kann. Welche der beiden Kadenz den stärkeren Einschnitt markiert, wird hier durch die Verteilung auf die Stimmen entschieden. Der Wechsel zwischen Unterstimmen und Oberstimmen findet an der syntaktischen Zäsur statt, während am Versende außer der Kadenz nichts auf einen Einschnitt hinweist.

Am Ende des ersten Teils (siehe Notenbeispiel 4) erscheint am Versende (»beatos«) eine starke Kadenz, am syntaktischen Einschnitt dagegen – wieder nach dem ersten Wort des Verses (»Efficiat«) – nur eine schwache Kadenz. Allerdings sind hier die musikalischen Einschnitte insgesamt durch Überlappungen der Stimmen abgeschwächt. Und für »Nichtmutterstprachler« ist ohnedies schwer zu

- ma per ar - tus Er - rans

Notenbeispiel 3: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 27–30

-que be - a - tos at - que be - a - tos Ef - fi - ci - at, vir -

Notenbeispiel 4: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 44–48

entscheiden, ob ein nachgestelltes Bezugswort eines Relativsatzes durch eine Sprechpause abgetrennt werden würde oder nicht. Möglicherweise hat Lasso hier keinen starken Einschnitt wahrgenommen.

Nur am Rande zu erwähnen ist, dass die Elisionen bei der Vertonung grundsätzlich nicht beachtet werden, d. h. beim Zusammenstoß von Vokalen an der Wortgrenze wird zwar metrisch nur eine Silbe gerechnet, vertont werden aber zwei Silben. In unserem Stück ist das insofern auffällig, als auf 15 Verse 16 Elisionen kommen; das ist ungewöhnlich viel.<sup>11</sup>

### Vergleichsstücke

Für eine Einordnung unserer Motette in den Gattungskontext seien provisorisch ein paar Stücke herangezogen, die ihr relativ nahe stehen (siehe Tabelle 1).<sup>12</sup>

11 Listen zur Häufigkeit von Elisionen im antiken lateinischen Hexameter finden sich unter anderem in Dieter Güntzschel, *Beiträge zur Datierung des Culex*, Münster 1972 (*Orbis antiquus*, 27), S. 39f. Vergils *Aeneis* hat beispielsweise den (relativ hohen) Satz von 54,4 Elisionen auf 100 Verse.

12 LV-Nummern nach H. Leuchtman, B. Schmid, Orlando di Lasso. Seine Werke (siehe S. 10).

Komponist	Werktitel	Datum	Textgattung	Stimmzahl
Orlando di Lasso	<i>Gratia sola Dei</i> (LV 364)	1568	Epithalamium	5–4–6
	<i>Quid trepidas</i> (LV 399)	1568	Epithalamium	6
	<i>Edite Caesareo</i> (LV 344)	1568 (?)	Encomium	8
	<i>Pronuba Iuno</i> (LV 411)	vor 1570	Epithalamium	4
	<i>Praesidium Sara</i> (LV 412)	vor 1570	Epithalamium	4
Jacobus Vaet	<i>Currite felices</i>	1563	Propempticum	6–4–6

**Tabelle 1:** Vergleichsstücke

Es gibt zwei weitere Motetten Lassos, die vermutlich im Rahmen derselben Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt wurden, *Quid trepidas* und *Edite Caesareo*.<sup>13</sup> Weiter gibt es bei Lasso zwei vielleicht eher private Hochzeitsmotetten, *Pronuba Iuno* und *Praesidium Sara*.<sup>14</sup> Und schließlich ist eine in mancher Hinsicht ziemlich ähnliche Motette von Jacobus Vaet, Hofkapellmeister bei Kaiser Maximilian II., zu erwähnen, die nur wenige Jahre älter als *Gratia sola Dei* ist, *Currite felices*.<sup>15</sup> Vaet ist Generationsgenosse Lassos, aber schon 1567 gestorben. Die beiden sind

13 Editionen: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 11: *Motetten VI*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2012, S. 111–118 (*Quid trepidas*); ders., *The Complete Motets*, Bd. 6: *Motets for Four to Eight Voices from »Selectissimae cantiones« (Nuremberg, 1568)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 110), S. 148–158 (*Edite Caesareo*). Die Zuordnung von *Quid trepidas* ist durch die Nennung der Namen der Brautleute gesichert. *Edite Caesareo* wendet sich an Albrecht V., eine Zuordnung zu den Hochzeitsfeierlichkeiten wurde von Helmut Hell und Horst Leuchtmann vorgeschlagen: *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchener Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag 27. Mai – 31. Juli 1982*, Wiesbaden 1982 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 26), S. 236.

14 Editionen: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 3: *Motetten II*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, S. 103–105 (*Pronuba Iuno*); ders., *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 1: *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559–1588*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Kassel 1956, S. 3–6 (*Pronuba Iuno*) bzw. S. 7–10 (*Praesidium Sara*). Zur möglichen Bestimmung von *Praesidium Sara* siehe Ignace Bossuyt, »Lassos Motette »Praesidium Sara«: Ein Epithalamium für seinen Kopisten Jan Pollet?«, in: *Musik in Bayern* 54 (1997), S. 107–112.

15 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Motetten* 3, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz 1963 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 103/104), S. 63–73.

sich sicherlich öfters begegnet und könnten auch die Kompositionen des jeweils anderen gekannt haben.<sup>16</sup> Die betreffende Motette ist kein Epithalamium, sondern ein so genanntes Propempticum, d. h. es werden gute Wünsche für eine Reise ausgesprochen, hier die Reise der beiden Söhne Maximilians nach Spanien 1563.<sup>17</sup> Dass Lasso dieses Stück gekannt hätte, als er *Gratia sola Dei* komponierte, lässt sich weder aus äußeren noch inneren Gründen nachweisen, auch wenn ein Exemplar von Pietro Giovanellis *Novus thesaurus musicus liber quintus* von 1568, worin das Werk enthalten ist, in der Bayerischen Staatsbibliothek liegt.<sup>18</sup> Für die Aufführung am 29. Februar 1568 ist das ziemlich knapp; wenn Lasso das Stück gekannt hat, dann wohl aus einer handschriftlichen Vorlage.

Die Ähnlichkeit der beiden Stücke liegt zunächst in der dreiteiligen Anlage mit einem Mittelteil in reduzierter Stimmenzahl (Weiteres unten). Motetten mit mehr als zwei Teilen sind insgesamt relativ selten; und nur bei mehr als zwei Teilen entsteht die Gelegenheit für eine Stimmenreduktion im Mittelteil. Ob die Komponisten damit einfach auf einen ungewöhnlich langen Text reagierten oder ob sie den Dichter gebeten haben, sich weiter auszubreiten, damit diese Gelegenheit entsteht, wissen wir natürlich nicht.

### Textlänge und musikalische Länge

Eine weitere Ähnlichkeit betrifft alle genannten Stücke bis auf *Edite Caesareo*: der Beginn ohne ausführliche Imitation, mit einem fast akkordischen Satz. Bei Motetten ist gewöhnlich der Anfang die Stelle, an der Imitation am breitesten entfaltet werden kann. In *Edite Caesareo* sind für den ersten Vers fünfzehn Brevis-takte nötig, damit alle acht Stimmen imitierend einsetzen können. *Quid trepidas* (siehe Notenbeispiel 5) zeigt dagegen den für die übrigen Stücke typischen Beginn: Eine Stimme geht voraus, die anderen folgen gemeinsam in engem Abstand. Auch in der Fortsetzung werden die Stimmen gezielt rhythmisch gegeneinander verschoben (satztechnische Gründe hat dies in den wenigsten Fällen). Das ist eine auch in anderen Gattungen weit verbreitete Technik, wenn man sowohl eine eigentliche Imitation als auch ein tatsächlich gemeinsames

16 Belegt ist der Notenaustausch zwischen München und Wien und speziell die Übersendung von Parodiekompositionen Vaets auf Vorlagen von Lasso im Jahr 1559, siehe Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3.1: *Dokumente*, Leipzig 1895, S. 303–306.

17 Zum Kontext vgl. Victoria Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt am Main 2004 (Europäische Hochschulschriften, XV/92), S. 207f.

18 RISM 1568<sup>6</sup>; Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Mus.pr. 46#Beibd. 4, S. 435–437; Digitalisat: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071865-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071865-3).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the lute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Quid tre - pi-das? quid mu - sa". The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with a '1' above them, possibly indicating a first ending or a specific performance instruction.

Notenbeispiel 5: O. di Lasso, *Quid trepidas*, Teil 1, T. 1–5

Deklamieren aller Stimmen vermeiden will. Letzteres erschwert zwar die Textverständlichkeit, erweckt dafür aber zumindest den Eindruck einer gewissen Selbstständigkeit der Stimmen und damit kompositorischer Kunst. Die Vermeidung von Imitation dagegen dürfte einfach mit Zeitknappheit zu tun haben (hier: musikalische Zeit, nicht Arbeitszeit des Komponisten). Imitation braucht Zeit; und wenn für den Vortrag einer bestimmten Textmenge nur wenig Zeit zur Verfügung steht, dann muss der Tonsatz komprimiert werden.

Man kann das Verhältnis von Textlänge und Vertonungsstil bei Motetten ganz gut verfolgen: Die Textlänge hat gewöhnlich eine größere Schwankungsbreite als die musikalische Länge. Lange Texte werden also kompakter komponiert, damit die musikalische Länge im Rahmen bleibt.<sup>19</sup> Kann der Komponist seine Texte selbst abgrenzen, dann hat er auch hinsichtlich des Vertonungsstils freie Hand; sind die Texte aber vorgegeben, dann muss er entsprechend darauf reagieren. Und unsere weltlichen Motetten zu höfischen Festen haben oft lange Texte.

Hier schließt sich die Frage an, wie die knappe Zeit auf die einzelnen Abschnitte verteilt wird. Das geschieht durchaus ungleichmäßig (siehe Tabelle 2).<sup>20</sup>

19 Peter Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn 2002 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 10), S. 138–140. Vgl. auch Th. Schmidt-Beste, *Motivic Structure* (wie Anm. 8), S. 272–276.

20 Die Abgrenzung der Abschnitte ist bei Musik mit überlappenden Einsätzen der Stimmen etwas problematisch. Solange keine genauen Proportionen oder Zahlensymbolik damit verbunden werden, genügt es, dass die Zählung halbwegs konsequent stattfindet. Hier werden Abschnittsgrenzen (soweit möglich) zwischen Pänultima und Ultima der Kadenz gelegt; der Schlussston eines Teils bleibt dann außerhalb der Zählung. Zum besseren Vergleich sind in der Tabelle immer ganze Verse des Textes zusammengefasst. Vgl. hierzu auch die in der Zählung der Mensuren pro Vers geringfügig abweichende Tabelle 2 im Beitrag von Katelijne Schiltz, S. 217.

Prima pars				Secunda pars				Tertia pars			
Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis	Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis	Vers	Silben	Breven	Silben pro Brevis
1	19	10	1,9	7	17	8,5	2	11	16	10	1,6
2	16	10,5	1,52	8	16	7,5	2,13	12	14	9	1,56
3	15	6	2,5	9	18	9	2	13	16	8	2
4	17	12	1,42	10	16	26	0,62	14	15	7	2,14
5	16	7	2,29					15	14	22	0,64
6	17	20,5	0,83								
Σ	100	66	1,52	Σ	67	51	1,31	Σ	75	56	1,34

**Tabelle 2:** Verteilung der musikalischen Abschnittslängen in *Gratia sola Dei*

Während der Komponist bei den Anfängen der Teile sich gegen die Normallösung einer ausführlichen Imitation entscheiden kann, ist die längere Ausdehnung der Schlussabschnitte ein nur schwer zu umgehendes formales Erfordernis. In unserem Fall (Verse 6, 10 bzw. 15) sind sie etwa doppelt bis dreimal so lang wie normale Abschnitte. Wenn der Text gut gedichtet und die Untergliederung in mehrere Teile gut gewählt ist, dann fällt dieses Schlussgewicht mit einem inhaltlichen Zielpunkt des Textes zusammen. In unserem Beispiel scheint das gut gelungen zu sein, am besten wohl am Ende des zweiten Teils, wo die beiden letzten Worte »feliciter ardet« ein Paradox (»glückliches Brennen«) formulieren, das durch den Zusammenhang erklärt wird.

Neben den Schlussabschnitten fallen nur zwei weitere Abschnitte durch ihre Länge heraus: im ersten Teil »lege sacra statuit« (erste Hälfte von Vers 4), im dritten Teil der Beginn, »Res mira« (Vers 11). Im ersten Fall (siehe Notenbeispiel 6) mag man vermuten, dass Lasso die semantische Assoziation zwischen dem »heiligen Gesetz« und einer hier tatsächlich einigermaßen konsequent durchgeführten Imitation heranziehen wollte. Im zweiten Fall (siehe Notenbeispiel 7) ist eine gewisse Ausdehnung allein schon dazu notwendig, dass der kurze Ausruf »Wunderlich!« nicht untergeht. Durch enge Imitation innerhalb

27

Le - ge sa - cra sta - tu - it

31

le - ge sa - cra sta - tu - it cunc -

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. The first system starts at measure 27 and features a vocal line with a treble clef and a three-measure rest, followed by a melodic line with a treble clef and a triplet of eighth notes. Below are two bass staves with accompaniment. The lyrics 'Le - ge sa - cra sta - tu - it' are written under the vocal line. The second system starts at measure 31 and continues the vocal line with a treble clef and a three-measure rest, followed by a melodic line with a treble clef. Below are two bass staves with accompaniment. The lyrics 'le - ge sa - cra sta - tu - it cunc -' are written under the vocal line.

Notenbeispiel 6: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 1, T. 27–35

1

Res mi - ra,

Detailed description: The image shows a system of musical notation for a vocal piece. It features a vocal line with a treble clef and a one-measure rest, followed by a melodic line with a treble clef. Below are two bass staves with accompaniment. The lyrics 'Res mi - ra,' are written under the vocal line.

Notenbeispiel 7: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 1–5

eines weitgehend stehenden Dreiklangs erreicht Lasso einen effektiven Aufbau des Klangraums, der überdies komplizierter klingt und aussieht als er eigentlich ist.

### Semantische Bezüge

An dieser Stelle kann ein Thema behandelt werden, das nebenbei schon angeklungen ist: die semantischen Bezüge zwischen Musik und Text. Horst Leuchtman hat in seiner 1959 erschienenen Dissertation zu den Motetten des *Magnum opus musicum* Lassos alle regelmäßig zu bestimmten Stichworten auftretenden musikalischen Figuren gesammelt.<sup>21</sup> Unser Motettentext enthält nicht allzu viele

21 Horst Leuchtman, *Die musikalischen Wörtausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso*, Straßburg 1959 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 38).

12

cu - ra - rum re - qui - es de - li - ci - ae - que me - ae

Notenspiel 8: O. di Lasso, *Praesidium Sara*, T. 12–18

20

Noc - te si - len - te ma - gis,

25

dum mu - tu - a flam - ma

Notenspiel 9: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 20–27

geeignete Stichworte, aber man kann einige Standardverfahren durchaus beobachten. Was hierbei auffällt, ist eine relative Zurückhaltung. Das kann ein Vergleich mit der vierstimmigen Motette *Praesidium Sara* zeigen (siehe Notenspiel 8).

Dort erscheint zum Stichwort »Ruhe« (»requies«) eine starke Verlangsamung in allen Stimmen, in relativ tiefer Lage und gefolgt von einer Generalpause. Das folgende Stichwort »Freude« (»deliciae«) bekommt als Gegensatz einen extrem schnellen Deklamationsrhythmus. Im Normalstil der Zeit sind Synkopen auf Viertelebene nicht zulässig, hier erscheinen sie als leichte Normüberschreitung in Richtung auf schnelle Bewegung. Dasselbe gilt für die Verwendung der Viertel als Silbenträger; im Normalstil ist das nur bei Punktierungen auf gleicher Tonhöhe zulässig. Außerdem liegen die meisten Stimmen höher als in den vorangehenden Takten. Der Gegensatz betont die je für sich typischen Bezüge zwischen

29  
al - ta tra - hat su - spi - ri - a pec - to -

34  
re ab i - mo

Notenbeispiel 10: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 29–35

musikalischer Bewegung bzw. Nicht-Bewegung und dem Wortinhalt; die Tonhöhe tritt unterstützend dazu, obwohl sie in diesem Fall keinen direkten Anhaltspunkt in den Worten hat. Dadurch, dass alle Stimmen sich gleichermaßen und parallel beteiligen, lässt sich der semantische Bezug kaum überhören.

Eine ungefähr vergleichbare Stelle in *Gratia sola Dei* hat das Stichwort »nocte silente« – »bei schweigender Nacht« (siehe Notenbeispiel 9). Lange Töne und tiefe Lage sind hier auch erkennbar; durch das Ineinandergreifen der sechs Stimmen kommt der Satz aber kaum vollständig zur Ruhe, eine Generalpause fehlt ebenfalls. Der Komponist hat hier zweifellos beabsichtigt, bei aller Deutlichkeit den Fluss der Musik nicht wirklich zu unterbrechen. Einen inhaltlichen Gegensatz dazu bildet das Stichwort »flamma« (»Flamme«) im folgenden Abschnitt. Die zu erwartende Bewegung findet sich jedoch nur in der Bassstimme und fällt im Zusammenhang kaum auf. Ein wenig später liefert der Dichter dem Komponisten den Gegensatz »hoch – tief«, auch wenn das inhaltlich nicht betont ist (siehe Notenbeispiel 10). Auf dem Stichwort »alta« (»hohe«) setzen die beiden tiefsten Stimmen aus und die beiden vorher schweigenden Sopranstimmen in hoher Lage ein. Kurz vor dem Stichwort »imo« (»unten«) setzen die Unterstimmen wieder ein, der Bass geht auf seinen

Notenbeispiel 11: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 35f.

tiefsten Ton. Auch dieser Gegensatz<sup>22</sup> fällt nicht stark heraus und ließe sich auch ohne Textbezüge als normaler Wechsel zwischen hohen und tiefen Teilchören mit einem abschließenden Zusammentreten aller Stimmen vor dem nächsten größeren Einschnitt interpretieren.

Die Extrempunkte an textbedingten musikalischen Merkmalen, die Lasso in *Gratia sola Dei* zulässt, finden sich meinem Eindruck nach im Mittelteil (siehe Notenbeispiel 11). Hier gibt es in dem breit ausgeführten Schlussabschnitt »feliciter ardet« eine kleine Normüberschreitung hinsichtlich der Schnelligkeit. Die Viertelnote als Silbenträger ist regulär zulässig bei Punktierungen auf gleicher Tonhöhe, wie hier in der *Quinta vox*; bei Durchgangsnoten, wie in den thematischen Oberstimmen, oder Wechselnoten, wie im Bass, ist sie regulär nicht zulässig. Dieses Beispiel steht also auf halber Strecke zu dem Beispiel aus der vierstimmigen Motette *Praesidium Sara* (siehe oben, Notenbeispiel 8). Zu bemerken ist überdies, dass die inhaltliche Paradoxie des »glücklichen Brennens« auf der musikalischen Ebene verschwindet, weil für Glück wie für Brennen als musikalische Entsprechung nur Bewegung zur Verfügung steht, ohne dass diese als positiv oder negativ gekennzeichnet werden kann.

Kurz vorher erscheint das Stichwort »solus« – »allein« (siehe Notenbeispiel 12). Hier könnte man an die Isolierung einer Einzelstimme denken. Wenn Leuchtmann nichts übersehen hat, werden aber bei Lasso nur Zahlwörter von zwei bis vier durch die Stimmenzahl dargestellt.<sup>23</sup> An unserer Stelle nähert sich der Komponist immerhin soweit an eine Einzelstimme an, wie es das Prinzip der Mehrstimmigkeit zulässt: Über knapp zwei Brevistakte hinweg erklingen jeweils nur zwei Stimmen.

Man kann also zusammenfassend sagen, dass es bei Lasso durchaus Stücke gibt, die in der Deutlichkeit der Textbezüge radikaler sind. In unserer Motette

22 In der deutschen Übersetzung muss er aus idiomatischen Gründen verschwinden: »zieht tiefe Seufzer aus der untersten Brust« – im Lateinischen aber sind die Seufzer hoch.

23 H. Leuchtmann, Die musikalischen Wortausdeutungen (wie *Anm. 21*), S. 59.

26

so - lus a -

Notenbeispiel 12: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 2, T. 26–29

bleiben sie eher im Hintergrund einer Musik, die nicht des Textes wegen stehen bleiben oder gar musikalischen Unsinn einschließen soll.

### Vergleich Lasso – Vaet

Der Vergleich zwischen Lasso und Vaet kann sich auf Anfänge und Schlüsse konzentrieren. Die allerersten Abschnitte der beiden Motetten haben eine deutliche Gemeinsamkeit (siehe Notenbeispiel 13). Der etwas reduzierte Klavierauszug der beiden Stücke verschweigt im Fall von Vaet einen späten Imitationseinsatz der Sexta vox, die dann mit dem Text des ersten Halbverses in den nächsten Abschnitt überhängt, und er lässt auch die gegeneinander verschobenen Textzäsuren («Currite felices» – »divorum cura«) der Stimmen nicht sichtbar werden. Dennoch scheint klar, dass am Ende der Zeile ein Einschnitt vorliegt; sowohl im Superius wie im Bass schließt sich eine Pause an, wenn auch an unterschiedlichen Textstellen. Bei Lasso ist die Koordination mit der Mittelzäsur des ersten Verses («Gratia sola Dei») unmissverständlich.

In beiden Fällen endet dieser Abschnitt mit einer Schlusswendung, für die die Zeitgenossen keinen Begriff hatten – die moderne Musiktheorie spricht je nach Zusammenhang von Halbschluss oder Plagalschluss. Der Schlussklang dieser Wendung stimmt (bis auf die fehlende Alteration bei Vaet) mit dem Anfangsklang überein und auch mit dem späteren Schlussklang der Motette. Es handelt sich also in beiden Stücken um einen harmonisch geschlossenen Abschnitt, der den Grunddreiklang der Tonart entfaltet.

Bei Vaet ist die Konstruktion dieses Abschnitts leicht zu fassen: Es gibt nur Dreiklänge in Grundstellung (lediglich beim Schlussklang kommt ein Quartvorhalt dazu). Die Dreiklänge sind zunächst in absteigenden Quinten angeordnet, dabei sind die Terztöne, soweit relevant, hochalteriert. Das ist ein harmonisches

The image displays two musical examples, each consisting of a treble and bass clef staff. The top example shows a sequence of chords: A, D, G, C, F, d, a. The bottom example shows a sequence: F, a, a56, C43, d65, B, F. Each chord is represented by a treble and bass clef staff with notes and stems.

Notenbeispiel 13: J. Vaet, *Currite felices*, T. 1–5 (oben, ohne Sextus)  
 O. di Lasso, *Gratia soal Dei*, Teil 1, T. 1–5 (unten, ohne Quinta vox)

Muster, das voll entwickelt in Adrian Willaerts *Musica nova*, d. h. in den 1540er-Jahren in Venedig zutage tritt.<sup>24</sup> Lasso kannte es aus seiner Jugendzeit in Italien; Vaet war vermutlich nie in Italien und könnte es von Lasso gelernt haben. Nachdem diese fallende Quintenkette über fünf Stationen gelaufen ist (möglich wären maximal sieben), schließt sich über eine Terzfortschreitung die plagale Schlusswendung an. Die imitierenden Stimmeinsätze haben gegenüber dieser harmonischen Konstruktion keine Selbstständigkeit; gemeinsam ist ihnen nur die rhythmische Umsetzung des Textvortrags mit Punktierung auf der Akzentsilbe am Anfang («cur-») und einer längeren Note auf der Akzentsilbe des zweiten Wortes («-lí-«).

Bei Lasso sucht man vergeblich nach einem derart einfachen Muster. Im Mittelpunkt des Abschnittes steht eine Kadenz zur Finalisstufe F mit einem Kadenzanhang über dem liegenden Schlussston im Altus (T. 3). Den Einstieg in die Kadenz gewinnt Lasso von einem a-Moll-Klang aus, der daher – vielleicht etwas überraschend – gleich an den ersten F-Dur-Klang anschließt. Die Prägung durch die Kadenz bringt es mit sich, dass in diesen wenigen Takten neben einem Quartvorhalt zwei Terz-Sext-Klänge auftreten. Wie auch immer man sie klassifizieren mag – sie bilden Abweichungen vom Normalfall der Terz-Quint-Klänge und tragen erheblich zur harmonischen Vielfalt bei. Dafür fehlt ihnen die Stringenz der Fortschreitung, wie sie die Quintenketten bei Vaet auszeichnet.

24 Vgl. Andreas Pfisterer, »Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis«, in: *Musiktheorie* 22 (2007), S. 25–33: S. 25–27; ausführlicher: ders., *Studien zur Kompositionstechnik bei Orlando di Lasso: Tonsystem – Tonarten – Satztechnik*, Habilitationsschrift Universität Regensburg 2008, S. 173–180.

Lasso, <i>Gratia sola Dei</i>		Vaet, <i>Currite felices</i>	
Prima pars (à 5)	11%	Prima pars (à 6)	8%
Secunda pars (à 4)	13%	Secunda pars (à 4)	14%
Tertia pars (à 6)	5%	Tertia pars (à 6)	5%

**Tabelle 3:** Häufigkeit von Terz-Sext-Klängen

Will man diese punktuellen Beobachtungen etwas verallgemeinern, so müssen zwei Komponenten getrennt werden: Die Häufigkeit von Terz-Sext-Klängen ist ein durchaus wichtiger stilistischer Indikator, sie hängt aber erkennbar mit der Stimmenzahl zusammen (siehe Tabelle 3). Bei Lasso wie bei Vaet hat der vierstimmige Mittelteil deutlich mehr Terz-Sext-Klänge, der sechsstimmige Schlussenteil weniger. Beim ersten Teil korrespondiert die größere Zahl bei Lasso mit der geringeren Stimmenzahl. Es hat daher kaum einen Sinn, aus den Beobachtungen zu den Terz-Sext-Klängen einen Personalstil oder eine gezielte Entscheidung des Komponisten zu konstruieren.

Anders ist es bei den Quintenketten. Diese sind nicht erkennbar an die Stimmenzahl gebunden. In *Gratia sola Dei* gehen Ansätze zu Quintenketten nicht über vier Stationen hinaus. In der zum gleichen Anlass komponierten Motette *Quid trepidas* dagegen sind Quintenketten mit fünf oder sechs Stationen häufig.<sup>25</sup> Hier liegt offenbar eine stilistische Entscheidung des Komponisten vor. Man könnte sagen, dass Lasso in *Gratia sola Dei* eine plakative Harmonik vermeiden wollte. Was dem positiv entspricht, ist schwieriger zu formulieren.

Nach dem Vergleich der Anfänge soll noch ein Vergleich der Schlüsse bei Lasso und Vaet folgen (siehe Notenbeispiele 14 und 15). Hier gibt es keine so deutliche Ähnlichkeit, immerhin greifen beide Komponisten auf die Proportio sesquialtera, d. h. die vorübergehende Einführung eines dreizeitigen Metrums zurück.<sup>26</sup> Bei Vaet geschieht dies fünfmal innerhalb der Motette, bei Lasso nur am Ende der Komposition sowie auf einer anderen metrischen Ebene kurzfristig

25 T. 11–14: sechs Stationen steigend; T. 22–25: sechs Stationen steigend; T. 34–36: sechs Stationen fallend (mit einer kleinen Unterbrechung); T. 45–48: fünf Stationen fallend.

26 Ob die als Proportio sesquialtera notierten Abschnitte in der Musik des 16. Jahrhunderts tatsächlich proportional ausgeführt wurden, ist in der Musikwissenschaft umstritten (vgl. Ruth DeFord, »Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century« in: *Early Music History* 14 (1995), S. 1–51, sowie A. Pfisterer, Studien (wie Anm. 24), S. 308–324. Bei Lasso spricht allerdings einiges für eine proportionale Ausführung im Sinne der Notation: In Color-Notation treten regelmäßig überlappende Übergänge auf, die in der Einzelstimme nicht ohne Weiteres erkennbar sind; das ist nur bei proportionaler Ausführung funktionsfähig. Das Nebeneinander von unterschiedlich notierten Dreiermetren (mit und ohne Proportio) in

42  
ex - pec - ta - re iu - ga - les, ex - pec - ta - re

48  
iu - ga - les, ex - pec - ta - re iu - ga - les,

54  
ex - pec - ta - re iu - ga - les.

Notenbeispiel 14: O. di Lasso, *Gratia sola Dei*, Teil 3, T. 42–57

im Mittelteil. Mit dem dreizeitigen Metrum ist nicht zwangsläufig, aber häufig ein Zusammenschluss der Stimmen zur gleichzeitigen Deklamation des Textes verbunden. Bei Lasso geschieht das sehr deutlich und dient offenbar der Hervorhebung des Schlussabschnittes, bei Vaet schwankt die Gestaltung des Abschnittes zwischen gemeinsamer Deklamation und polyphoner Verflechtung der Stimmen. Bei sechs Stimmen bietet es sich weiterhin an, zwei Teilchöre gegeneinander zu stellen und als Abschluss zusammenzuführen.

Schauen wir zuerst Lasso an (siehe Notenbeispiel 14). Die vier Durchläufe des Textes »expectare iugales« sind deutlich voneinander abgesetzt: zunächst vier

manchen Stücken ist nur nachvollziehbar, wenn eine je unterschiedliche Ausführung angenommen wird; vgl. William P. Mahrt, »On the Style of Lasso's *Missa Sesquialtera*«, in: *Die Münchner Hofkapelle* (siehe S. 10), S. 415–433.

171

Det De - us ae - the - re - as in - ha bi - ta - re Det

176

De - us ae - the - re - as in - ha - bi - ta - re do - mos.

181

Det De - us ae - the - re - as in - ha -

185

bi - ta - re do - mos, in - ha -

bi - ta - re do - mos.

Notenbeispiel 15: J. Vaet, *Currite felices*, T. 171–191

Unterstimmen, dann vier Oberstimmen, dann alle sechs, und schließlich die Rückkehr in das Normalmetrum mit der ausführlichen Kadenz. Die drei ersten Textdurchläufe sind, wie man am einfachsten an der Unterstimme erkennen kann, fast identisch, nur von *c* nach *f* und wieder zurück nach *c* transponiert. Der vierte Durchlauf ist zunächst eine leicht beschleunigte Transformation dieses Modells. Durch die Verschiebung gegenüber der gleichbleibenden Brevis-Takteinheit ergibt sich aber, dass die Kadenz nun nicht mehr zwischen der vorletzten und der letzten Silbe steht, sondern eine Silbe früher, daher auch nach *f* statt nach *c*. Das ist ein kleiner, aber effektiver Eingriff in den ›vorherhörbaren‹ Ablauf. Nebenbei erzeugt dieser einen sehr kompakten Kadenzanhang, der auch nebenbei fast genau mit der versteckten Kadenz in T. 3 übereinstimmt, die wir vorhin betrachtet haben (siehe oben, Notenbeispiel 9). Die Struktur dieses Abschnittes ist also extrem leicht durchschaubar.

Bei Vaet (siehe Notenbeispiel 15) sieht die Sache etwas anders aus. Zunächst ist der zugrunde liegende Text »Det Deus aethereas inhabitare domos« länger. Die ersten beiden Textdurchläufe, hier in den zwei anfänglichen Zeilen, haben zwar rhythmische Ähnlichkeiten, die sich vor allem aus der allen Stimmen gemeinsamen Punktierung auf »aethereas« ergeben; ansonsten sind Wiederholungen geradezu gezielt vermieden. Stattdessen könnte man von einer harmonischen Gegenläufigkeit sprechen: eine steigende Quintenkette (*F – C – G – d*) im ersten Unterabschnitt, eine fallende (*D – G – C – F*) im zweiten. Nach einer Generalpause beginnen alle Stimmen gemeinsam, lösen sich dann aber in einen kunstvollen melismatischen Satz auf, der zur Schlusskadenz führt. Danach folgt noch ein Kadenzanhang. Das ergibt einen prächtigen Abschluss für diese Motette. Allerdings fällt eben auf, dass Vaet offenbar kein Interesse an Strukturen aus variierten Wiederholungen hat, wie sie bei Lasso am Ende von *Gratia sola Dei* sehr deutlich in Erscheinung treten, etwas versteckter auch am Ende des Mittelteils. Ich vermute, dass wir an dieser Stelle tatsächlich auf ein personalstilistisches Merkmal treffen – nicht in dem Sinne, dass Lasso nur derartige Schlussabschnitte verwenden würde, aber er verwendet sie gerne und in vielfältigen Varianten.<sup>27</sup>

\* \* \*

Die vorgeführten ›Probebohrungen‹ haben manche interessante Details zutage gefördert, aber wohl wenig Spektakuläres. Das ist offenbar die Sache dieser

<sup>27</sup> Vgl. A. Pfisterer, *Studien* (wie *Anm. 24*), S. 291–304.

Motette nicht, vielleicht auch der Musik des 16. Jahrhunderts insgesamt nicht. Ähnliche Untersuchungen könnte man an fast jeder Motette der Zeit vornehmen.<sup>28</sup> Wenn diese Musik – ungeachtet ihrer nicht zu bezweifelnden Qualität – in eine durchaus spektakuläre Handschrift Eingang fand, so verdankt sie das, wie es scheint, nicht ihren musikalischen Eigenarten, sondern primär dem Anlass, für den sie komponiert wurde.

28 Exemplarische Analysen einzelner Motetten Lassos sind z. B. Martin Ruhnke, »Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam* von Orlando di Lasso«, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz 1983, Bd. 1, S. 104–119; James Haar, »Orlande de Lassus: *Si bona suscepimus*«, in: *Music Before 1600*, hrsg. von Mark Everist, Oxford 1992, S. 154–174; Andreas Pfisterer, »Orlando di Lasso: Motette *Exaudi Domine vocem meam*«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance, 2), S. 432–443.