

UDK 783.2 Gallus:Lasso „15“

Wolfgang Boetticher
GöttingenJACOBUS GALLUS UND ORLANDO DI LASSO.
EINIGE BETRACHTUNGEN ZUM PROBLEM DES
STILVERGLEICHES IM MOTETTENREPERTOIRE.

Der 1550 geborene große Zeitgenosse Lassos war ca. 18 Jahre jünger und entstammte der slowenischen Heimat, die er im Jünglingsalter verließ, nicht unähnlich dem Lebensweg des Münchener Meisters, der, in Südniederlanden gebürtig, erst auf weitem Umweg in die Dienste des bayerischen Herzogs gelangte. Auch sein Schaffen erfüllte sich außerhalb der Landesgrenzen, in seinem riesigen Opus auf vier Sprachenebenen findet sich doch kein Satz niederländischer Abkunft. Dem jungen Gallus dürfte das *Antwerpener Motettenbuch* Lassos (1556) gewiß seit Mitte der sechziger Jahre bekannt geworden sein, namentlich aber ist mit einer Begegnung der großen Anthologien *Selectissimae cantiones* des Nürnbergers Gerlach und des *Novus Thesaurus* des Venzianers Gardano zu rechnen.¹ Gallus war, wie wir den gründlichen Erörterungen Cvetkos² entnehmen können, möglicherweise schon mit ca. 15 Jahren ausgewandert. Und selbst wenn er erst nach seinem 20. Lebensjahr gen Norden und Osten gereist sein sollte, wird man unterstellen können, daß er von früh an sich mit dem Repertoire vertraut machen konnte, zumal zunächst auch reformatorische Kompositionen an Boden gewannen. Der Kontakt mit dem Ölmützer Bischof Wilhelm Prusinowský (1565-1572 im Amt) vermittelte ihm die jüngere Motettenproduktion, sodann in Wien ab 1574, da er in den dortigen Rechnungsbüchern erscheint.³ In seinem III. Band der Motetten beruft er sich auf Reisen in Böhmen, Mähren und Schlesien, wobei besonders an Liegnitz, Breslau und Brünn zu denken ist, deren Lassopflege bedeutend war.⁴

Der ca. 28jährige war ferner in Melk, mindestens seit 1580 war Prag sein Wohnsitz. Gallus kannte die bis über Willaert zurückreichende Tradition des Absidenchors; daß er deshalb nicht in Venedig in persönlichem Kontakt gestanden haben muß, gilt seit langem als unangefochten.⁵ Stärkere Bindungen dürfte er mit Jacobus Vaet und Philip de Monte in Wien geknüpft haben, auch Jacob Regnart gehört (bis zu seinem Fort-

¹ In der Monographie des Verfassers *Orlando di Lasso und seine Zeit I*, Kassel-Basel 1958, S. 759 f. als 1568 ♀ und 1568 ♂ geführt.

² Dragotin Cvetko, *Jacobus Gallus, sein Leben und Werk*, München 1972 (= Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen VIII), S. 16, wie auch vordem von Joseph Mantuani in einem biographischen Abriß vermutet (DTÖ XII, S. XI).

³ Albert Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619* ..., in: Studien zur Musikwissenschaft VI, Wien 1919, S. 142.

⁴ vgl. Verfasser a.a.O., S. 544, 743, 822 etc.

⁵ vgl. schon Theodor Kroyer, Rezension der Ausgaben von den DTÖ VI (XII), XII (XXIV), XV (XXX) in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXII, 1909, S. 132 ff.

gang nach Innsbruck) in diesen Kreis, wobei Gallus die jüngere oberitalienische Liedmelodik und die tänzerischen Abkömmlinge des klassischen Madrigals kennen gelernt haben mag. Eine eigentliche „Münchener Stilprovinz“ kann keineswegs dominierend gewesen sein, zumal Lasso in der mittleren „Patrocinien“-Periode selbst ein komplexes Bild abgibt und sogar die „Villanellen-Krise“ erlebt. Ähnlich ist bei beiden Meistern der Umgang mit humanistischen Gelehrten und Poeten, die ihnen gewogen waren, was viele Contexte, Prologe, Trauerreden etc. verraten, wenn auch Gallus ein längeres Kapellmeisteramt — wie Lasso — nicht beschieden war und ihm mithin auch nicht die Praxis eines großen Kapellapparats geboten war, immerhin übte auch Lasso noch zu Lebzeiten des Gallus Selbstbeschränkung.

Die Entstehungszeit der in Band I des *Opus musicum* 1586 gedruckten Motetten kann bis auf 1577-1579 zurückdatiert werden, was aus hs. Vorlagen, auch aus Parodiemesen erschlossen werden kann,⁶ zudem hat der Komponist im Vorwort mit einer horazischen Anspielung auf seinen „reinen Wein“ verwiesen, der „mehr als neun Jahre gepreßt“ worden sei.⁷ Die Vorreden der drei folgenden Bücher wurden 1587, 1587 und 1590 (Erscheinungsjahr 1591) abgefaßt. Nur am Rande sind wenige Gattungsbelege außerhalb zu verzeichnen.⁸

Die Chronologie schließt mithin bestimmte Spätwerke Lassos als Vergleichsobjekt aus. Man wird sich zunächst den *textgleichen* Vertonungen zuzuwenden haben, wobei die lateinische Motette, beiderseits auch quantitativ die Hauptleistung, ein breites Terrain abgibt. Doch sind mehrere Einschränkungen geboten. Zunächst bezeugt der Einzelfall einer Parodiemesse nach Lassos 1567 publiziertem deutschen 5stimmigen Liedsatz *Im Mayen hört man die Hahnen krayen*, daß eine — sonst im Repertoire nicht seltene — Stilübertragung nicht bezweckt war, die Modelladaption ist nicht nachhaltig.⁹ Von den textidentischen Fällen verbleiben nur wenige, die nicht durch Stimmzahl auseinanderfallen. Viele Vergleichspaare müssen vorweg ausscheiden.¹⁰ In der Mehrzahl wählt Gallus die größere Stimmzahl. Die Parallelfälle gruppieren sich um die Stimmzahl 5 und 6. Nicht nur eine mögliche Begegnung in Lassos Nähe, sondern auch eine charaktervolle, phantasiereiche Neuschöpfung, vielleicht auch im bewußt abweichenden Sinn, wird sichtbar. Allgemeinstilistisch sind ähnliche Züge zwar spürbar: die geringe Neigung zur Chromatik (Lassos jugendlicher Grenzfall der *Prophetiae Sibyllarum* kann hier eliminiert werden),¹¹ ferner die melodische Konzeption, die sich vom Palestrinastil strenger Observanz freimacht,¹² bei Gallus ist bewußt nichtgregorianisches, volkstümliches Melodiegut eingearbeitet.¹³ Das zeitenössische Wertmerkmal

⁶ D. Cvetko a.a.O., S. 36.

⁷ D. Cvetko, a.a.O., S. 50 f.

⁸ Joseph Mantuani, *Bibliographie der Werke von J. Gallus*, in: DTÖ XII, 1, S. XV f.

⁹ vgl. die treffliche Studie von P.A.Pisk, *Die Parodie-Verfahren in den Messen des Jacobus Gallus*, in: Studien zur Musikwissenschaft V, Wien 1918, S. 35 ff. und Derselbe, Einleitung zur Ausgabe der Fünf Messen zu 8 und 7 Stimmen, in: DTÖ 94/95, S. VIII ff.

¹⁰ In Klammern die Stimmzahl Gallus gegenüber Lasso: *Beatus vir, qui timet* (8:4), *Laudate Domino canticum* (12:3,5,6), *Cantate Domino* (13:3,5,6), *Tribus miraculis* (12:5), *Adoramus te Christe* (8:3,3,4,5), *Eripe me ab inimicis* (2:4,4,4), *Gaudet de coelis* (8:4), *Exultate iusti* (8:4), *Iustus cor sum* (4:2), *Qui vult venire* (4:2).

¹¹ Das erst posthum erschienene Werk kann Gallus nicht gekannt haben.

¹² Es sei auf die Studie von J. Bole verwiesen: *Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila*, Diplomarbeit maschr. Ljubljana 1967.

¹³ z.B. in *Resonet in laudibus, O venerando, Nunc rogemus, Quid admiramini*. Vgl. schon D. Cvetko a.a.O., S. 61 f. und K. Bézecny, in DTÖ XII, ferner L.M.Škerjanc, *Kompozicijska tehnika Jacoba Petelina Gallusa*, Ljubljana 1963.

des „imitare le parole“ ist beiderseits angestrebt, eine reine Kantabilität wird von „physiognomisch“ ausgeprägten sogetti durchkreuzt. Gemeinsam sind parlando-Strecken (z.B. in dem Satz *Uxor amice tibi* von Gallus) und rezitativische Episoden, die unter Mitwirkung einer prae- und frühmonodischen Affekten-Sprache die klassische Polyphonie abgebaut haben, was auch für Lasso, wenn auch in seinen allerletzten Motetten nach dem Tode des Gallus, zutrifft.¹⁴ Hingegen verfolgt Gallus im Doppelchor durchaus eigene Wege. Ihm verleiht er eine höhere Schlagkraft in einem radikalen Seitenwechsel, während Lasso auf ein elastisches Verzahnen und partielles Überblenden der *cori spezzati* bedacht war, ja wahrscheinlich diese Technik sich erst schrittweise angeeignet hat, wenn wir eine frühe Kopie des 8stimmigen *In convertendo* so einschätzen dürfen.¹⁵ Lassos niederländisches Erbe wirkt hier spirituell stärker nach, wenn man von seinen vielstimmigen Huldigungsmotetten mittlerer herzoglicher Auftragsmusik absieht, die eine ähnliche volksnahe Struktur wie bei Gallus verraten. Damit hängt bei Lasso das seltene Auftreten akkordischer Bildungen zusammen (sofern es nicht antikisierende Sonderfälle sind, wie z.B. in *Syodus ex claro* oder in dem vom Verfasser nachgewiesenen Epithalamion).¹⁶ Gallus hat sogar echo-artige Akkordrepetitionen an Phrasenenden zugelassen (*Quod mihi crude dolor*). Für eine „Modernität“ spricht aber beiderseits wieder das seltene Auftreten des Kanons, in bewußter Freiheit gegenüber der wenig älteren spekulativen Motettenpraxis. Allerdings scheint das polyphone Prinzip bei Lasso in den Satzschlüssen strenger durchgehalten als bei Gallus. Demgegenüber begegnen sich beide Meister im Gebrauch der Wechseldominante als effektvollem Modulationsmittel, nämlich im jüngeren tonalen Sinn, der den alten hexachordalen Aufbau erweitert. Im Zusammenhang mit dieser Wechseldominante steht bei Gallus jenes typische Anfangsmotiv, das z.B. im berühmten *Ecce, quomodo* oder in *Quis sis, quid fueris* auftritt und — keineswegs als allgemeines Zeitgut — auch in Satzköpfen bei Lasso begegnet. Auch ungewöhnliche Figuren bei Gallus, wie z.B. die übermäßige Sekunde, neben kleinen und großen Sekundschritten von melodischer Relevanz überhaupt, rücken seine Konzeption der soggetti in Lassos Nähe, desgleichen ein gelegentlicher, extrem weiter Ambitus im Initium (*Musica, noster amor*, nicht von Lasso vertont).

Der enge Bestand an durch Stimmzahl vergleichbarer textidentischer Fälle¹⁷ bezieht sich auf Sätze, die in der Zeit auch bei Lasso in hohem Ansehen standen. Schon im I. Buch sehen wir *Mirabile mysterium*, jenen Satz beiderseit von hoher Bildkraft. Gallus dürfte Lassos im Sturm und Drang des „Antwerpener Buchs“ entworfenen Satz gekannt haben. Dennoch wählte er als Vorbild die antikisierende Ode *Calami sonum* des Cypriano de Rore (die übrigens dem jungen Lasso als Ausdrucksideal durchaus nicht fremd war, man vergleiche *Alma nemes*). Lasso führt den Satzkopf unruhig abwärts, Gallus bedient sich eines gemessenen chromatischen Aufstiegs, und zwar im langsam imitierend einfädelnden Satz, was er auch auf *natura*, bei enger Fesselung

¹⁴ Vergl. Verfasser, *Anticipations of dramatic monody in the late works of Lassus*, in: F. Sternfeld and others, *Essays on Opera and English Music in Honour of Sir Jack Westrup*, Oxford 1975, S. 84 ff.

¹⁵ Vergl. Verfasser, *Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten Orlando di Lassos*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XII, 1964, S. 206 ff.

¹⁶ Vergl. Verfasser, *Orlando di Lasso, Gesamtausgabe*, Neue Reihe, Band I, Kassel-Basel 1956: *Pronuba Juno* und *Praesidium Sara*.

¹⁷ Wir zitieren nach DTÖ XII, XXIV, XXX, XL, XLVIII, LI-LII (1899, 1905, 1908, 1913, 1917, 1919). Zuzufügen Mantuanis Übersicht in DTÖ XXIV, S. XVII Umfaßt das in den 4 Büchern des *Opus Musicum* 1586-1591 gedruckte Motettenkorpus 374 Sätze (ohne Unterteile). Wir verfolgen die Fälle in zeitlicher Reihe.

der Umspielung, beibehält. Lassos auffällig lang durchgehaltener Diskantton könnte Gallus irritiert haben, der den Satz in zwei „sprechenden“ Kurzmotiven in paariger Anordnung ausschwingen läßt. Lehrreich ist, wie das Augenmerk beider Meister sich unterschiedlich äußert: die berühmte Textstelle *commixtionem passus* ist bei Gallus in kühner tonartlicher Rückung gestaltet und das *passus* tritt mit einer rundläufigen Figur hervor, während Lasso das andere Bild: *neque divisionem* erwählt, und zwar nicht klanglich, sondern bewegungsmäßig hervortretend, in einem „durchbrochenen Satz“ sich rasch ablösender Impulse. Es wäre unangemessen, in Befangenheit des meisterlich flockigen polyphonen Gewebes von Lassos Komposition den zarten und chromatischen Odencharakter auf Seiten des Gallus abzuwerten.¹⁸ Wie in diesem beiderseits 5stimmigen Fall stehen sich *Resonet in laudibus* gegenüber (Lasso 1569).¹⁹ Für Gallus spricht jene oft gewählte volkstümliche Akkordik, die bei Lasso nur im Mittelteil *Sion* zugelassen ist, auch ist das festliche tempus perfectum nur auf *sunt impleta* zugelassen. Es scheint, als habe Lasso dem Ruf *e—ja virgo* mehr plastische Deklamation zugestanden, wobei er zwei tiefe Stimmen synkopiert hervortreten läßt, d.h. den Klangkomplex aufspaltet. Im ganzen aber war die alternative Praxis der *spezzati*, wie sie Gallus in fast frühbarocker räumlicher Konzeption anwendet, Lasso druchaus fremd. Das beiderseits berühmte *Omnes de Saba venient* ist etwa gleichaltrig, auf die bisherige falsche zeitliche Einschätzung des 8stimmigen Satzes von Lasso bei Sandberger²⁰ und Haar²¹ sei verwiesen (Corollarium F. Lindners 1590). Obwohl Gallus keinen Doppelchor im Sinn hat (5stimmig), besteht starke Ähnlichkeit, wobei ausnahmsweise die Priorität auf seiner Seite liegt (1586). Er bestreitet den Satzkopf im steifen Quintschritt des Altus aufwärts (c—g), den auch Lasso exponiert (B—f), auch auf *deferentes* bedienen sich beide Meister der Quinte (Gallus im Bassus), angeregt vom Bilde des „Kommens“. Sind zunächst diese Begegnungen eng, so führt doch das finale *Alleluja* auseinander: Lasso sucht einen lockeren Wechsel in engen Sekundschritten, Gallus hingegen fordert bogig pulsierende Minima. Umgekehrt ist die Stimmzahl (8) bei Gallus' doppelchörigem *Quem vidistis pastores?*, dem Lassos 5stimmiger Satz von 1569 gegenübersteht. Hier zeigt sich die Sonderart des Münchener Meisters in seiner rhetorischen physiognomiereichen Sprache, die das Fragesymbol, namentlich aber das imperativische *dicite* herausstellt, während Gallus seine 2 4stimmigen Teilchöre im harten Alternieren aufbaut, bei zunehmender Wertunterteilung von Vierteln und Achteln und damit das *Alleluja* dramatisch einleitet, das den Wechsel noch steigert. Lasso hält bis zuletzt am ruhig schreitenden Bassus fest und sucht eine viel engere Verzahnung des Stimmgeflechts. Während *Laetentur coeli* und *Laudate Dominum de coelis* nur im Anfangstext sich mit Lasso begegnen, ist *Scio enim* wieder bezeichnend: Während Gallus in ruhigem Einfädeln und schöner Gegenbewegung der Außenstimmen, mit plastischen Oktavschritten im Bassus, einen ausgewogenen 5stimmigen Satz entwirft, verfährt Lasso (1568) sehr unruhig in seinem Quattrocinium, fordert rotierende Terzfiguration, in heftiger Erregung (*et in carne mea*). Das gilt auch für das 5stimmige *Peccantem me* des Gallus, dem das sehr frühe

¹⁸ Th. Kroyers Urteil a.a.O., S. 133 und Anmerkung 2, daß sich die Vertonung von Gallus „nicht entfernt mit Lasso vergleichen läßt“ und ein „äußerliches Hin und Her bewirkt“, ist ungerecht und übersieht die Sonderart des Stils bei Gallus.

¹⁹ Die 4- und 6stimmige Vertonung des Gallus tritt als einfache isorhythmische Gebrauchskunst eher zurück.

²⁰ Verfasser a.a.O., S. 562 (Sandberger im Vorwort zur Gesamtausgabe Lasso XXI, S. VIII). Eine 6stimmige „Frühfassung“ existiert nicht.

²¹ J. Haar, in: The New Grove, Art. O.d.Lasso, X (1980), S. 497.

Stück zu 4 Stimmen von Lasso (1555, mit weniger Textvorrat)²² gegenübersteht. Der junge Lasso entzündet sich am *conturbat me* (ineinandergeschachtelte Minimae-Gruppen), Gallus verharrt in ruhigem Sekundpendel und findet diastematisch einen hohen Ausgleich. Die beiden letzten Fälle lehren, daß keineswegs das unruhige „Hin und Her“ (wie Kroyer bemerkte) bei Gallus die Regel ist und sehr nachdrücklich bei Textgleichheit Lassus einen Zickzackkurs vertritt. In diese Gruppe gehört auch *Eripe me*, jener so dramatische Psalmtext, dem sich Gallus 5stimmig in akkordischer Übersichtlichkeit, bei Synkopation und — bereits am Satzkopf — mit Betonen ungewohnter Zählzeiten nähert; Lasso hat die *Eripe*-Figur (die ihn auch in den *Psalmi Poenitentiales* beschäftigt hat) nirgends isorhythmisch oder in Gegenakzenten formuliert. Das gilt auch für das gemeinsame *Domine, quando veneris*,²³ besonders drastisch für den früh- en 4stimmigen Satz (155) Lassos gilt die non-akkordische Gestalt, auch für den textgleichen 5stimmigen Satz, der jüngst vom Verfasser hinzugewonnen wurde.²⁴ Man beachte bei Lasso das herabstürzende *abscondam* und das *soggetto* am Satzkopf in weiter Bogenform mit jähem Sprung in die Confinalis. Gallus fordert homogenen Klang. Lassus hat bis zuletzt, zentrifugale Melismen und punktuelle Exklamationen gesucht, die eine geschlossene Akkordik zerstören: in seinem späten *Ad Dominum cum tribularer* (1594) erscheint auf *clamavit* ein extravertierter Oktavschrift in fast allen Stimmen, es folgt im *Heu mihi* der II. pars ein schmerzvoller Sekundgang in imitierender Staffelfung. Verglichen mit Gallus bestätigt sich wieder Akkordik mit Synkopation; die schmerzvolle Obersekunde ist ihm keineswegs fremd, aber sie erscheint rhythmisch versetzt und durch Ochetus gesteigert. Unterschiedliche Konzeption beherrscht auch das 3teilige *Audi tellus*. Gegenüber Gallus' Doppelchor gibt Lassus im kompakten 6stimmigen Verband das Fragesymbol eher phonetisch, „sprechend“ (eine Kette von 13 Fragen), fast immer im aufwärts gerichteten Tonfall. Gallus verfährt umgekehrt, streut auch (die Lasso unbekannte) Tonrepetition ein. Lehrreich ist die berühmte Stelle *ceciderunt in profundum* (acht Minima in drei Stimmen parallel), die Gallus abermals akkordisch, in kanonischem Effekt gesteigert, versteht.²⁵ Der seltene Fall eines beiderseits 8stimmigen Doppelchors ist mit *Convertere Domine* geboten, bei Lasso als II. pars von *In convertendo*. Der bis auf 1565 vordatierte²⁶ Satz Lassos bezeugt in der genannten handschriftlichen Quelle (siehe oben) das Reifen der feineren Verzahnung der partiellen Chöre 1560-1565, Gallus aber fordert schärfere Profile, auch faßt er die Chorthälften dialogisch auf und wählt auseinander triftende Bewegungen. Während bei *Ave Maria, gratia plena* (Gallus wieder *en bloc*, Lassus 5stimmig, bis *fructus ventris tui*) auf die treffliche Gegenüberstellung durch Flotzinger²⁷ verwiesen sei, bestätigt auch das 8stimmige *Pater noster* des Gallus die stabile Homorhythmik, Lasso schreibt bewegliche, sensible Polymelodik in allen drei Fällen (4stimmig 1573, 6stimmig 1565, 1585, zuletzt gemessener), der mittlere Satz fordert sogar den Ochetus auf *non inducas*, während Gallus in Teilchören überspielt.

²² Responsorium zur Lectio VII des Officium defunctorum.

²³ Responsorium zur Lectio III des Officium defunctorum.

²⁴ Verfasser in: Orlando di Lasso, Gesamtausgabe, Neue Reihe, Band I, in erweiterter Neuauflage, Kassel-Basel 1986, Nr. 26.

²⁵ Über diese interessante Stelle vgl. schon Edo Škulj, Word painting in the First volume of Jacobus Gallus' *Opus musicum*, in: *Jacobus Gallus in njegov čas*, Simpozij 23.-25. Okt. 1985, Ljubljana 1985, S. 111 ff.

²⁶ vgl. Verfasser, a.a.O., S. 206 ff.

²⁷ Rudolf Flotzinger, Die Ave-Maria-Kompositionen des Jacobus Gallus, in: *Jacobus Gallus in njegov čas*, a.a.O., S. 59 ff.

Unter den etwas späteren Werken des Gallus sehen wir die beiderseits 6stimmigen *Congratulamini mihi omnes* und *Jam non dicam*, in Lassos mittlerer Zeit veröffentlicht (1566, 1573), wobei dessen Niederländertum abermals überwiegt,²⁸ was auch die altertümlichen *ostinati* (ohnehin in Lassos mittlerer Motette eine Eigentümlichkeit seit Clemens non papa) bezeugen (Schlußgruppe von *Jam non dicam*). Daß beide Meister in letzterem Satz in einem verdünnten Tricinium anheben, ist eher Zeitgut und Josquin-Tradition (wie das gelegentliche Einpendeln in Stimmpaaren). Weitere Fälle vertritt Gallus durchweg 8stimmig. *Hodie completi sunt* sehen wir bei Lasso viel kompakter im 6stimmigen Geflecht und prägnanter Kurzmotivik (in der Mitte: *et tribuit*), das finale *Alleluja* des Gallus lebt von rasch schwingender Akkordreihe (4stimmige *Semiminimae*);²⁹ in *Adoramus te Christe*, bei Lasso 5stimmig und nur posthum erreichbar,³⁰ gewahren wir im auffallend strengen Cantus II einen quasi-Cantus firmus am Eingang in enger Verschränkung, mit klaffendem Oktavsprung in breiten Breven. Gallus führt wiederum Teilchöre, die solche Ansätze nicht zulassen, das abschließende *adoramus* ... wirkt erneut frühmonodisch mit primär melodischer Oberstimme. Immerhin haben wir noch einen Fall enger Begegnung: das fast gleichzeitige³¹ *Angelus Domini descendit*, in dem Gallus im 5stimmigen Verband diatonisch abwärtsführt, während Lasso 6stimmig einen Oktavsprung aufwärts voranstellt (Cantus I, Tenor II), um dem Angelus-Motiv ein ruhiges Abwärtsgleiten folgen zu lassen (Terzgänge). Mag die äußere Bewegungsform konträr gedacht sein, so ist doch gemeinsam die ruhige Anschauung vom „Herankommen“ des Engels, sehr im Gegensatz zu unruhigen Motivketten bei Kleinmeistern, die diesen Text vielfach vertont haben. Bemerkenswert das Bild bei Gallus: *et surrexit* in polyphon verankerten Quintschritten des Bassus.

Die restlichen Neudrucke der DTÖ 1915, 1917, 1919 (Teil IV-VI), Buch III und IV des Gallus betreffend, bieten nur noch fünf gravierende Vergleichsfälle. Wegen der favorisierten doppelchörigen Struktur entfallen bei Gallus *Haec est, Surge propera, Quam pulchra es*, auch das vorgenannte *Gaudet in coelis* (Lasso 4-, 5- und 6stimmig, *Haec est* zeigt immerhin partiellen doppelchörigen Ansatz in 3 + 3 Stimmen auf *fraternitas*). Aber *O sacrum convivium*, bei Gallus 6stimmig,³² ist dem 5stimmigen des Lasso sehr benachbart. Möglich, daß dieser die Anregung zu der initialen kleinen Obersekunde (Cantus I: d" — es" — d") und den pendelnden Terzbewegungen bei Gallus geboten hat, die Vorlage war 1582 publiziert worden. Auch das *Alleluja* ist beiderseits ähnlich: die jubilierenden Außenstimmen werden von axialen Mittelstimmen (bei Gallus Altus und Tenor I) gebannt. *Super flumina*,³³ gemeinsam 4stimmig, belegt hingegen wieder das Überwiegen gregorianischer Diktion gegenüber Gallus' populärem, rhythmisch einfach deklamierendem Werk (das weit mehr Text vorträgt als Lasso und schon am Eingang homophon einschränkt, mit Generalpause). Dagegen ist ein schwebender Andachtscharakter, bei sanft absteigender Terz bzw. Quinte am Satzkopf ein Bindeglied der beiderseitigen Motetten *Ave Maria, gratia ple-*

²⁸ Ein etwas späterer 4stimmiger Satz des Gallus sei nicht mit einbezogen.

²⁹ Lassos Satz liegt kurz vor Gallus (1582 veröffentlicht).

³⁰ Wir datieren den Satz auf das Ende der 70er Jahre, er ist erst im *Magnum opus musicum* (1604) enthalten. Die 3- und 4stimmigen Sätze Lassos, ebenfalls posthum, scheiden hier aus.

³¹ erst 1585 veröffentlicht, könnte aber Gallus schon bekannt geworden sein.

³² Der 4stimmige Satz des Gallus *ad aequales* scheidet aus.

³³ Lassos problematische Vertonung in gestammelten Silben (1567) ist hier nicht mitheranzuziehen.

na (Gallus 6-, Lasso 5stimmig); gegenüber Gallus' 5stimmigem erwähnten Satz ist hier — vielleicht etwas später entstanden — weit mehr der alten Stimmigkeit Beachtung geschenkt, an Satzkopf und -ende demonstriert sogar der Tenor I das cantus-firmus-Ideal.³⁴ *Non vos elegistis* (Gallus 6-, Lasso 5stimmig 1562) mag in der initialen Dreiklangsbewegung benachbart erscheinen, aber Gallus fördert weit „moderner“ die Stützfunktion des Basses und gibt im terzorientierten *Alleluja* dem neueren Durcharakter mehr Raum. Bezeichnend, daß Gallus die Unterstimmen zunächst schweigen läßt und die vier oberen Stimmen *ad aequales* verschmelzen läßt. Die neue Terzmelodik bestimmt auch Gallus' 5stimmiges *Vulnerasti cor meum* gegenüber Lasso spätem (1582), vielleicht schon bekannten 6stimmigem Satz.

Zusammenfassend beurteilt, bestätigt sich in fast allen textidentischen Fällen auf Seiten Lassos die zeitliche Priorität, die aber kaum in einer Motette als Modell nachzuweisen wäre, vielmehr sogar eine bewußte Emanzipation von berühmten Vorlagen des Münchner Meisters wahrscheinlich macht. Gallus' künstlerische Individualität suchte eher außerhalb gemeinsamer Texte eine Huldigung des Orlando, wobei man immer im Auge behalten muß, daß sein Verhältnis zur venezianischen Flächigkeit enger war³⁵ und daß er rhythmische Verschiebungen innerhalb polyphoner Prozesse mit erstaunlichen Differenzierungen, sogar bei simultanen Klangfortschreitungen,³⁶ gewagt hat, die eher dem affektreichen *pronunciare*, weniger der polymelodischen Struktur verpflichtet sind. So hat jüngst richtig auch Federhofer³⁷ die Feststellungen Pisks,³⁸ des verdienstvollen Herausgebers der Messen, dahingehend modifiziert, daß bei Gallus Relikte einer polyphonen Tradition mit neuerer Chromatik und Synkopation zusammentrafen und ungewöhnliche Dissonanzbildungen hervorriefen, die Lasso kaum kennt. Dieses Gesamtbild wäre kritisch und uneinheitlich, hätte nicht Gallus zugleich mit Chordialog und Homophonie eine ästhetische Einheit angestrebt. Verglichen mit dem breiten Spektrum, das Sivec³⁹ an der seit Generationen gerühmten Motette *Ecce, quomodo moritur* aufgezeigt hat, bleibt für Lasso abermals eine „überwiegend polyphone Struktur“ erkannt, selbst bei diesem ungedruckten, für den späten internen Kapelldienst bestimmten Werk. Die scharfen Grenzwerte des Spaltchors sind nicht Lassos Baugesetz, obwohl gewisse Beeinflussungen möglich bleiben.⁴⁰ Auch in der Melismatik geht Gallus eigene Wege, nicht minder im weltlichen Bereich, es sei auf das Beispiel des *summus* in dem Satz *In terra* (Harmon. mor.) verwiesen, das Cvetko hervorhebt:⁴¹ auf Lassos Seite fehlt solche melismierende Expressivität oder wird doch in Stimmkorporation resorbiert. Der Übergang von der alten hexachordalen

³⁴ Es sei erneut auf die Darlegungen Flotzingers a.a.O. verwiesen, dessen Stilvergleich in Richtung des Lambert de Sayve angelegt ist und mit Recht weniger Lasso mit einbezieht.

³⁵ vgl. die stilistische Bilanz bei D. Cvetko, *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo*, Ljubljana 1963, Einleitung, S. XXXV.

³⁶ vgl. die Nachweise bei D. Cvetko, a.a.O., S. XXXIV und Derselbe, *Le problème du rythme dans les oeuvres de Jacobus Gallus*, in: Festschrift Bruno Stäblein, Kassel-Basel 1967, S. 28 ff.

³⁷ Helmuth Federhofer, *Zur Satztechnik von Jacobus Gallus*, in: Jacobus Gallus in njegov čas, Simpozij ..., a.a.O., S. 34 ff.

³⁸ Paul Amadeus Pisk, *J. Gallus, Fünf Messen ...*, in: DTÖ 94/95, S. VIII.

³⁹ Jože Sivec, *„Ecce, quomodo moritur justus“ von Jacobus Gallus und einigen seiner Zeitgenossen*, in: Jacobus Gallus in njegov čas ..., a.a.O., S. 84 ff., auch in: Muzikološki zbornik XXI, Ljubljana 1985, S. 33 ff.

⁴⁰ so beurteilt es A.B.Skei in Artikel *Handl*, in: The New Grove VIII, 1980, S. 141, ferner Derselbe, *Jacob Handl's Polychoral Music*, in: The Music Review XXIX, 1968, S. 81 ff.

⁴¹ D. Cvetko, *Jacobus Gallus ...*, 1972, a.a.O., S. 64 f.

Ordnung zur Dur-Moll-Relation wurde von Gallus früher vollzogen, und zwar trotz demonstrativ kanonischer Technik,⁴² mit der er einen Ausgleich suchte. Endlich ist auch die motettische Refrainform bei Gallus bis zur "Identität der Endglieder" vollzogen, wie A.A. Abert⁴³ beobachtet hat, während Lasso nur selten dem Ritornell Tribut zollt. Viel mehr rückt bei den genannten Markmalen Philipp de Monte in die Nähe, auch was die akkordische Verdichtung anlangt. Schon früher wurden Sätze im Geiste Lassos nur vereinzelt, und dann außerhalb gleicher Texte verzeichnet.⁴⁴ Den Ausdruckskatalog der Rhetorik, wie ihn wenig später Burmeister gerade bei Lassos Motetten exemplifiziert, scheint Gallus weit eindringlicher befolgt zu haben, bis hin zu den bemerkten homophonen Strecken und Generalpausen, die als *Noema* und als *Aposiopesis* nicht nur in madrigalesken Sätzen, wie Schnürl⁴⁵ gezeigt hat, einen besonderen Sinn beanspruchen. Dies ist der geschichtliche Beitrag des Gallus, und nicht etwa der Umstand, daß er den „kunstvollen“⁴⁶ Satz Lassos nur selten erreicht habe. Vielleicht hat Gallus zuletzt von Prag aus Verbindung zu seiner Heimat geknüpft und die dortigen Notenbestände sind ihm nicht unbekannt geblieben,⁴⁷ obschon Wien und Prag eine umfassende Bildung und Anregung gewährten.

Rezeptionsgeschichtlich ist festzuhalten, daß Gallus' geistliche Motetten außerhalb der Kapellkopien in zahlreichen instrumentalen Umschriften (Orgel- und Lauten-tabulaturen) bis lange über den Tod hinaus im häuslichen Kreis fortlebten. Namentlich in den handschriftlichen Lauten-tabulaturen ist das Repertoire umfänglich und noch nicht von Mantuani bibliographisch erfaßt worden. Einen Überblick beabsichtigt der Verfasser demnächst in seinem „Dépouillement sommaire“ zu geben, der seinen 1978 erschienenen Band VII B des RISM (München, Henle) mit Werktiteln, Gattungs- und Komponistennamen aus ca. 750 geprüften Handschriften ergänzen soll⁴⁸ und in seiner Bestandsaufnahme länger zurückreicht, d.h. auch in jüngerer Zeit verschollene Objekte einschließt. Für die Orgel-tabulaturen fehlt noch ein umfassender Überblick, auch hier ist die Zahl intavolierter Sätze beträchtlich. Daß Gallus in vielen Umschriften für Zupf- und Tasteninstrumente mit Lasso rivalisierte, obschon nicht entfernt dessen Verbreitung erreichte,⁴⁹ kann vermutet werden. Auch hier begegneten sich beide Meister bis weit in das neue Jahrhundert.

⁴² Heinrich Hüsch, *Bemerkungen zur Satzstruktur der Missa canonica zu 4 (8) Stimmen des Jacobus Gallus (1550-1591)*, in: Convivium musicorum, Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974, S. 133 f.

⁴³ Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der "Cantiones Sacrae" von Heinrich Schütz*, Diss. Kiel 1934, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIX), Reprint Kassel 1986, S. 81.

⁴⁴ Bereits A.A. Abert a.a.O., S. 81 zu Gallus' *Versa est in luc tum*.

⁴⁵ Karl Schnürl, *Musikalische Figuren in den vierstimmigen "Harmoniae morales" des Jacobus Gallus*, in: De Ratione in Musica, Festschrift Erich Schenk zum 5.5.1972, Kassel 1975, S. 53, 55.

⁴⁶ so Th. Kroyer a.a.O., S. 135 in Bezug auf den Satz von Gallus *Factus est repente*.

⁴⁷ vgl. D. Cvetko, *Die stilistischen Strömungen in der Musik des slowenischen Raumes am Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: Convivium musicorum ..., a.a.O., S. 25 ff. Ein jüngeres Verzeichnis führt bis auf die Bibliothek des Bohorič (1582, 1596) zurück.

⁴⁸ Wilhelmshaven (Heinrichshofen's Verlag). Vgl. den Bericht des Verfassers, *Zur inhaltlichen Bestimmung des für Laute intavolierten Handschriftenbestands*, in: Acta musicologica LI, 1979, S. 193. ff.

⁴⁹ einen ersten Versuch einer Materialsichtung unternahm der Verfasser in seinem Beitrag *Les oeuvres de Roland de Lassus mises en tablature de luth*, in: Le Luth et sa Musique, Paris 1958, S. 143 ff.

POVZETEK

Metodo primerjanja Lassevih kompozicij s kompozicijami drugih mojstrov, ki so se odločili za enako besedilo, je avtor razprave uporabil v nekaj primerih že v svoji monografiji o Lassu (1959), da bi preučil problem semantike (govorice simbolov) in pojasnil posamezne stilne vplive. Pri tem je odkril celo direktne citate. Zdaj se osredotoča na še ne posebej raziskano primerjalno področje Lasso - Gallus. Čeprav je veliki slovenski skladatelj 18 let mlajši, je umrl tri leta pred Lassom. Mudil se je že zgodaj v Avstriji in tako je moral priti v kapeli cesarja Maksimilijana II že tedaj tesneje v stik z deli tedaj v Münchnu delujočega mojstra. Stik z Lassevo umetnostjo traja podobno dalje tudi v času Gallusovega pomembnega delovanja v Olomoucu. Seveda pa se pokaže neposredna zveza z velikim Nizozemcem že v parodnih mašah, razen tega ne gre prezreti širokega vključevanja modelov skladateljev, kot so Clemens non Papa, Hollander, Verdelot, Vaet in Crequillon. Nedvomno je najizrazitejše srečanje obeh mojstrov v motetih. V tej zvezi je poučno, kako se Gallus srečuje z Lassom na eni strani na nemirnem področju „predmonodične“ in zelo moderne deklamacije na drugi pa v konservativni a cappella strukturi, kar opazamo od zgodnjega „Mirabile mysterium“ iz antwerpske knjige motetov vse do poznih Jeremijevih žalostink, in to v zanimivem oblikovanju tožečih klicev tako pri enem kot drugem skladatelju. Tudi tehnika dvozborja kaže različne in očitno vzporedne pojave. Figuralni pasijoni pri tem niso upoštevani. Tako so v razpravi podani rezultati intenzivnega raziskovanja, ki prikazujejo neposredno bližino obeh mojstrov s podobno stilno oceno, seveda le v primerih, ko gre za indentična besedila. Ob tem je z upoštevanjem Cvetkovih del in številnih posameznih študij A.A. Abert, Pis-ka, Skeia in Hüschen izdelana specialna študija, ki izpolnjuje vrzel, ki še ostaja v omenjeni monografiji. Medtem ko je avtor v knjigi „Orlando di Lasso und seine Zeit“ Gallusa ob množici imen le malo upošteval, se mu tokrat skuša ustrezno oddolžiti.