
Title: »Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten« : Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht

Author(s): Bernhold Schmid

Source: *Das italienische Madrigal : Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. by Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz; Dresden, musiconn.publish 2025, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 20), p. 293–310.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20223945>

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/>

Das italienische Madrigal.
Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«
und die Folgen

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz

Die Tagung im Jahr 2022, auf die dieser Band zurückgeht, und diese Publikation erfuhren großzügige Unterstützung. Wir danken herzlich unseren Förderern:



Eine Veröffentlichung von musiconn.publish –
dem Open-Access-Repository für Musikwissenschaft

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden



© 2025 Autor*innen

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bild-
material, das ggf. abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmun-
gen unterliegt.



Layout: Sebastian Bolz und Moritz Kelber
Cover: Moritz Kelber

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2022>

Inhalt

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz	
Vorwort	9
Abkürzungen	18
Sebastian Bolz	
Alfred Einsteins <i>Das italienische Madrigal</i> .	
Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs	19
Anna Magdalena Bredenbach	
Das Madrigal erzählen.	
Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive	73
Katelijne Schiltz	
Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> and Analogies of the Ages	101
Benjamin Ory	
Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and <i>The Italian Madrigal</i>	123
Moritz Kelber	
Concepts of Nationality and Migration	
in Alfred Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	139
Laurie Stras	
Singing Madrigals:	
On the Aesthetics of Singing in Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	159
Christian Thomas Leitmeir	
Ein Riese auf Schultern von Zwergen?	
Einstein im Rekurs auf Forschungstradition	181
Iain Fenlon	
Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited	211

Philippe Canguilhem Einstein's Musical Sources: Building a History of the Italian Madrigal from the Prints	255
Giovanni Zanovello Einsteins Frottola und ihr Erbe	267
Kate van Orden Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style	279
Bernhold Schmid »Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht	293
Paul Schleuse »Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings	311
Florian Mehlretter Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein	323
Cristina Urchueguía Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram	343
Cristina Urchueguía Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie	383
Henrike C. Lange Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area	393

Der vorliegende Band ergänzt und kommentiert
die deutschsprachige Erstausgabe des titelgebenden Werks:

Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal.*
Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik
im 16. Jahrhundert, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83)

Die Edition von Einsteins Text ist digital verfügbar:

DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)

DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

Bernhold Schmid

»Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht

»Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert.« Schon mit dem Titel des Kapitels, in dem Lasso untergebracht ist, nimmt Einstein eine Gruppierung vor. Dass der Münchner Hofkapellmeister den »Oltremontanen«, denen von jenseits der Berge, zuzurechnen ist, liegt auf der Hand; aber die Reihe »Lasso – Monte – Wert« könnte diskutiert werden. Selbstverständlich sind sie Zeitgenossen: Philippe de Monte lebte von 1521 bis 1603; der etwa zehn Jahre jüngere Orlando di Lasso wurde 1530 oder 1532 geboren und starb 1594; der jüngste der drei ist Giaches de Wert, sein Leben währte von 1535 bis 1596. Wenn man die Zeitgenossenschaft zum Kriterium macht, dann könnte durchaus auch Cipriano de Rore zu den »großen Oltremontanen« gezählt werden; mit den Lebensdaten 1515 oder 1516 bis 1565 wäre er der älteste der Gruppe. Ihn rechnet Einstein aber der »nachclassische[n] Zeit des Madrigals« zu (eine Formulierung, die der Überschrift des dem »Oltremontanen«-Kapitel vorausgehenden entnommen ist).¹

Zu fragen ist zudem, ob und inwieweit Einstein die »drei grossen Oltremontanen« in eine Rangfolge bringen will. Es ergeben sich recht eindeutige Hinweise auf Einsteins Präferenzen: Zu diskutieren ist in diesem Kontext die unterschiedliche Länge der den drei Musikern gewidmeten Kapitel. Der Lasso-Abschnitt umfasst in der deutschen Fassung etwas über 22 Seiten, derjenige über Monte circa 14 Seiten und Wert gesteht er nur knapp neun Seiten zu.² Dies steht jedoch im Kontrast zum Umfang des Madrigalschaffens der drei Komponisten. Von Lasso liegen etwa 175 Madrigale und andere Sätze mit italienischem Text vor, Wert schuf über 230 Madrigale à 5 und ein Buch mit vierstimmigen Sätzen, Philippe de Monte komponierte

1 Zu Einsteins musikgeschichtlicher Einordnung Rores vgl. Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 452–477, v. a. S. 453–458.

2 Lasso: S. 488–510, Monte: S. 510–524, Wert: S. 524–532.

über 1200 Madrigale³ – eine ungeheure Anzahl, wenn man bedenkt, dass der gewiss nicht unproduktive Lasso es auf ein Gesamtwerk von ca. 1360 Kompositionen brachte. Man mag die Textlänge als Hinweis auf die Gewichtung der drei Musiker durch Einstein sehen, dies ist aber einzuschränken: Die Länge des auf Lasso bezogenen Textes dürfte auch der Tatsache geschuldet sein, dass Lassos Madrigale zu Einsteins Zeiten ediert vorlagen,⁴ während zumindest Monte bis heute nicht vollständig herausgegeben ist. Dies und wohl noch mehr die Menge von Montes Madrigalen wird es gewesen sein, die Einstein zu folgender Bemerkung veranlasst haben mag: »Es ist nicht möglich, Monte's Madrigalwerk an dieser Stelle als Ganzes zu würdigen, wie das bei Lasso noch einigermaßen möglich war.«⁵ In gewisser Weise ähnlich verhält es sich mit Wert: »Man möge zunächst ruhig bezweifeln, ob Wert dieser Gleichstellung [Einstein meint damit die Position, die er Wert in einer Reihe mit Lasso und Monte stehend einräumt] würdig sei, denn Wert ist bisher in den Lexika mit ein paar Zeilen abgetan worden.«⁶ Wert ist also kaum erforscht, in seiner Bedeutung noch nicht erfasst. Dass er bei Einstein hohes Ansehen genießt, erhellt sich aus der Modernität, die er ihm zumisst: »Wenn Wert auch kurz nach Palestrina und Lasso gestorben ist, so ragt er, einer etwas jüngeren Generation angehörig und tätig an zwei Höfen, die Mittelpunkte prunkvollen und weiter treibenden Musiklebens waren, mit seinem späteren Schaffen doch in eine neue Zeit hinein.«⁷ Und weiter: »Dieser spätere Wert ist nicht mehr der Nachfolger Rore's, sondern ein Zeitgenosse Marenzio's, Gesualdo's und des jungen Monteverdi, und einer der Vorläufer und Begründer der Musik des 17. Jahrhunderts.«⁸ Einstein macht aber auch klar, wie er Wert verglichen mit Lasso und Monte einschätzt: »Aber er kann es als musikalische Persönlichkeit nicht nur mit Monte aufnehmen, sondern fast auch mit Lasso.«⁹ Lassos Niveau gesteht er ihm also nicht ganz zu; immerhin aber dasjenige Montes. Zugleich zeigt der zitierte Satz, dass er Lasso ebenfalls über Monte stellt, was auch das folgende Zitat nahelegt: »Lasso ist der

3 Die Zahlen zu Wert und Monte nach Michael Zywiets, »Wert, Giaches de«, in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, 6), S. 629–631, hier S. 630, und ders., »Monte, Philippe de«, in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2, S. 167 f., hier S. 168.

4 Sandberger hatte die Madrigale und andere Gattungen über italienische Texte im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe ediert, vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 4, 6, 8 und 10: *Madrigale I–V*, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig [1894–1898]. Die *Lagrimae di San Pietro* lagen ebenfalls vor, vgl. Orlando di Lasso, *Bußsträßen des Heiligen Petrus*, hrsg. von Hans Joachim Therstappen, 3 Bde., Wolfenbüttel 1935–1936 (Das Chorwerk, 34, 37 und 41).

5 *DIM*, S. 517.

6 Ebd., S. 527.

7 Ebd., S. 530.

8 Ebd., S. 535.

9 Ebd., S. 527.

bei weitem beweglichere und vielseitigere von beiden«.¹⁰ Im weiteren Verlauf der Erörterung dürfte klar werden, dass er Lasso generell wohl als den Bedeutendsten der »drei grossen Oltremontanen« sieht.

Wenn man – bei aller Problematik – die Textlänge als Kriterium für die Bedeutung sehen will, dann relativiert sich Lassos Gewicht innerhalb von Einsteins Gattungsgeschichte insgesamt; die Ausdehnung der Kapitel oder Abschnitte über andere, nicht unter den »Oltremontanen« besprochene Komponisten zeigt das nachdrücklich: Die Darstellung der Madrigale Cipriano de Rore's umfasst in der deutschen Fassung circa 40 Seiten, Andrea Gabrieli bringt es auf immerhin 32 Seiten, Marenzio schließlich ist der mit etwas über 80 Seiten am umfangreichsten abgehandelte Madrigalist.¹¹ Trotzdem: Einstein rechnet Lasso zu den bedeutendsten Gattungsvertretern der Musikgeschichte. Denn zu Beginn seines Texts bezeichnet er Lasso als »eine[n] der grössten Meister aller Zeiten«,¹² dessen Madrigale »vielleicht doch der wichtigste Bruchteil«¹³ seines Schaffens seien. Somit ist klar, dass er ihm (mit noch zu diskutierenden Einschränkungen) eine denkbar hohe Stellung in der Geschichte des Madrigals insgesamt zugesteht.

Generell enthält der einleitende Absatz des Lasso-Kapitels Gewichtiges, weswegen er ganz zitiert sei:

»Wenn wir uns jetzt dem bedeutendsten Nachfolger Rore's, und einem der grössten Meister aller Zeiten zuwenden, Orlando di Lasso als Madrigal-Componisten, so müssen einige Grenzen gezogen und Vorbehalte gemacht werden. Lasso's Schaffen auf dem Gebiete des Madrigals ist nur ein Bruchteil seines immensen Gesamtwerkes, sogar seines profanen Gesamtwerkes, das neben dem Madrigal weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied umfasst. Aber es ist vielleicht doch der wichtigste Bruchteil. Fragt man sich, was für eine nationale Neigung der internationale oder cosmopolitische Meister Orlando di Lasso aus Mons im Hennegau am lebhaftesten gehegt hat, so war es eben doch die italienische. Im Madrigal Lasso's zeigt sich am deutlichsten und stärksten eine Seite der inneren Wandlung, die in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor sich geht: die Verfinsterung des Gemüts, die Wendung von der Heiterkeit, Lebenslust und Unbefangenheit zur Zerknirschung und quälenden Bewusstheit, von der Renaissance zur Gegen-Reformation. Aber mit dieser Entwicklung geht Hand in Hand (oder

10 Ebd., S. 516.

11 Die Kapitel über Cipriano de Rore: S. 393–432, über Andrea Gabrieli: S. 537–569, über Luca Marenzio: S. 630–712 und eigens über dessen Villanellen S. 605–613.

12 Ebd., S. 489.

13 Ebd.

kreuzt sich vielmehr) die Bereicherung der äusseren Mittel, die zu einer Revolution führen musste. Der Madrigal-Componist Lasso beginnt mit der Derbheit und Laszivität seiner napolitanischen Villanellen, und endigt mit der Düsterteit der ›Lagrima di San Pietro‹ des Luigi Tansillo, einem Exzess der Busse und Reue, einer thränenreichen Abkehr von aller Weltlichkeit. Es ist dieselbe Wandlung, die sich bei Tansillo selbst vollzog: – von den üppigen und lasziven Stanzen des ›Vendemmiatore‹, der 1559 auf den Index kam, zu dem Überschwang der Selbst-Anklage in den ›Lagrima di San Pietro‹, die 1585 gedruckt wurden. Es ist dieselbe Wandlung, dieselbe Krankheit – religiöse Scrupel –, die wir an Torquato Tasso beobachten, nur dass sie in dem kürzeren Leben des Dichters (1544–1595) sich in rascherem Tempo entwickelte: Tasso's, der mit den Liebesliedern an Laura Peperara und dem Schäferspiel ›Aminta‹ beginnt und dem feierlichen Gedicht auf die ›Schöpfung der Welt‹, dem ›Mondo creato‹ endigt. Jene Villanellen kleidet Lasso ins leichteste und natürlichste Gewand, das sich mit Kunst noch vereinigen lässt; diese spirituelle Dichtung ins schwerste und kunstvolle realer Siebenstimmigkeit.¹⁴

Mit diesen wenigen Sätzen sagt Einstein Wesentliches über sein Verständnis von Lasso und dessen Madrigalschaffen, zudem legt er eine für ihn evidente musikgeschichtliche wie auch literaturhistorische Tendenz der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unmissverständlich dar, die er vom Katholizismus der Gegenreformation beeinflusst oder gar bestimmt sieht.

Doch der Reihe nach: Auf Einsteins Einschätzung, Lasso sei »eine[r] der grössten Meister aller Zeiten« (ein Statement, dick aufgetragen, aber kaum zu widerlegen), wurde schon hingewiesen. Er nennt ihn zudem den »bedeutendsten Nachfolger Rore's«, woraus natürlich erhellt, dass er Rore zu den zentralen Vorbildern Lassos zählt (auch das dürfte kaum auf Widerspruch stoßen).¹⁵ Evident ist

14 Ebd., S. 489.

15 Rores Bedeutung für Lasso wird von Einstein immer wieder thematisiert; hier sei nur auf eine Stelle verwiesen, wo es um Chromatik geht, um »harmonisch[e] Experimental-Stück[c]« (S. 420), die von der »Antike, deren Musik man nicht kannte« (ebd.), beeinflusst seien. Einstein (S. 423) führt an, dass Rores *Calami sonum ferentes* im *Il primo libro dove si contengono Madrigali, Vilanesche, Canzoni francesi, e Motetti* (Antwerpen: Susato 1555 [1555-3, RISM 1555²⁹ und L 756]) Lassos »Konkurrenz-Komposition ›Alma nemes‹« gegenübersteht, Lasso habe das Stück »gleich hinzugefügt.« (Der genannte Druck existiert identisch auch mit französischem Titelblatt *Le quatoirsiesme liure [...] par Rolando di Lassus*, Antwerpen: Susato 1555 [1555-2, RISM 1555¹⁹ und L 755]). Einstein konstatiert, dass derart chromatischen, von der Antike angeregten Stücken auch Texte aus der Antike unterlegt wurden. Zumindest der Text zu Lassos *Alma nemes* LV 46 gilt heute aber als zeitgenössische Dichtung; allerdings bedient sich der unbekannte Autor einer antiken Strophenform, des elegischen Distichons. – Die Drucksiglen hier und im Folgenden nach Horst Leucht-

außerdem, dass das Madrigal »nur ein[en] Bruchteil« von Lassos Gesamtwerken ausmacht. Man braucht sich nur einige Zahlen vor Augen zu führen: Das Werk des Münchner Hofkapellmeisters umfasst etwa 1360 Kompositionen. Nehmen wir nur sein »profane[s] Gesamt-Werk[es]«, mit dem Einstein argumentiert – auf die Unschärfe der Bezeichnung ist gleich noch einzugehen –, dann kommen wir (wie schon gesagt) auf etwa 175 Madrigale und andere Kompositionen mit italienischem Text (Villanellen, Moreschen). Französische Chansons sind etwa 150 überliefert, dazu liegen knapp 100 deutsch unterlegte Sätze vor – schon hier offenbart sich die Problematik von Einsteins Vorannahme. Bei den Motetten haben wir es bei traditioneller Zählung mit 516 Sätzen zu tun (näheres siehe unten).

Profanmusik?

Im Folgenden zu diskutieren sind zwei Aspekte in Einsteins einleitenden Sätzen: So bezeichnet er Lassos Madrigale als »vielleicht doch de[n] wichtigste[n] Bruchteil« »seines immensen Gesamt-Werkes, sogar seines profanen Gesamt-Werkes«. Aber noch mehr zu hinterfragen oder zu diskutieren ist, was Einstein unter Lassos »profane[m] Gesamt-Werk[es]«, das neben dem Madrigal weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied umfasst« versteht. Der Satz bedarf jedenfalls der Interpretation. Bezüglich der Madrigale lässt seine Formulierung zunächst diesen Schluss zu, dass er sie generell dem »profanen Gesamt-Werk« zuordnen würde. Erst später im Absatz, wo er auf die *Lagrima di San Pietro* (1595-I, RISM L 1009, Lassos »Schwanengesang«) zu sprechen kommt, wird klar, dass er sehr wohl zwischen weltlichen und geistlichen Madrigalen unterscheidet: »und endigt mit der Düsterteit der ›Lagrima di San Pietro‹ des Luigi Tansillo, einem Exzess der Busse und Reue, einer thränenreichen Abkehr von aller Weltlichkeit.« (Weiter unten, auf S. 506, ist schließlich von »geistliche[n] Madrigale[n], madrigali spirituali« die Rede.) Auch der Passus »weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied« ist zumindest unpräzise, womöglich missverständlich und deshalb jedenfalls zu ergänzen. Denkt Einstein an alle drei genannten Gattungen, oder nur an die Motette? Der erläuternd zu verstehende Nebensatz »also lateinische Motette« lässt eventuell darauf schließen, dass nur sie gemeint ist. Dann hat Einstein wohl die etwa 20 Huldigungsmotetten im Sinn (so das an Herzog Albrecht V. gerichtete *Quo properas facunde Nepos Atlantis* LV 251¹⁶ zu zehn Stimmen oder das dreistim-

mann und Bernhard Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), Bd. 2, S. 233–235. – Zu Rores Bedeutung für Lasso in Einsteins Sicht vgl. auch unten Anm. 43.

16 Die LV-Nummern nach Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke*.

mige *Haec quae ter triplici* LV 540 auf Albrechts Söhne Wilhelm, Ferdinand und Ernst). Es gibt aber erheblich mehr profane Motetten von Lasso; generell ist sein Motettenschaffen denkbar vielgestaltig – hier sei kurz darauf eingegangen, da später der Einfluss des Madrigals auf die Motette zur Sprache zu bringen ist.

Orientiert man sich am *Magnum opus Musicum* (der von den Söhnen Lassos posthum im Jahr 1604 bei Nicolaus Heinrich in München herausgebrachten ›Gesamtausgabe‹ der Motetten ihres Vaters¹⁷) und rechnet den gesamten Inhalt dieses Druckwerks der Gattung Motette zu, dann kommt man auf insgesamt 516 Sätze. Horst Leuchtmanns Arbeit über das Ordnungsprinzip im *Magnum opus*¹⁸ zufolge sind immerhin 61 davon als weltlich zu bezeichnen. Zu den Huldigungsmotetten kommen nämlich mit antiken lateinischen Texten unterlegte Sätze (etwa Vergils *Tityre tu patulae* LV 100), Theaterchöre (z. B. *Flemus extremos* LV 1125), aber auch Trinklieder (*Fertur in convivii* LV 175 oder *Nunc gaudere licet* LV 339).¹⁹ Die beiden letztgenannten und andere Sätze desselben Genres werfen zudem noch ein Licht auf die Gattungsproblematik, da sie in Deutschland in Motettendruckten erscheinen, von den Franzosen aber zusammen mit Chansons publiziert werden. (In Frankreich ist offensichtlich die Kompositionsweise, die Satzart das stärkere Gattungskriterium, während man in Deutschland die lateinische Sprache zum wesentlichen Merkmal der Motette macht.) Der größere Teil der Motetten hat geistlichen

17 1604-1, RISM L 1019. Die Edition der Motetten im Rahmen der ersten Auflage der Lasso-Gesamtausgabe (11 Bände, Leipzig [1894–1927]) basiert auf dieser Quelle, die Neuauflage übernimmt immerhin deren Reihenfolge, aber nicht den dort überlieferten Notentext. Vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2., nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Bde. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 und 21: *Motetten I–XI*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2003–2022 (im Folgenden *LSW*²). Einige wenige Stücke wären verglichen mit dem *Magnum opus* zu ergänzen: vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, *Neue Reihe*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559–1588*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Kassel 21989; vgl. zudem die Anhänge zu den neu aufgelegten Motettenbänden der *Sämtlichen Werke*. Bei zwei der im *Magnum opus Musicum* nicht enthaltenen, Lasso zugeschriebenen Motetten zweifelt Peter Bergquist mit gewichtigen Argumenten dessen Autorschaft an, das *Zachae festinans* LV 252 und das in einigen Quellen als Tertia pars zu *In te Domine speravi* LV 193 enthaltene *Gloria patri*. Vgl. Peter Bergquist in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 5: *Motets from »Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones«* (Venice, 1565). *Motets for Five to Eight Voices from »Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus«* (Venice, 1565), hrsg. von Peter Bergquist (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 109), Madison 1997, S. xvi–xix. – Unter die Motetten könnten zudem die *Sieben Bußpsalmen* gerechnet werden.

18 Horst Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip in Lassos Magnum Opus Musicum«, in: *Musik in Bayern* 40 (1990), S. 46–72. Die Zahl ist aus der Tabelle auf S. 50 übernommen. Auf S. 56–72 gibt er zu jedem Satz die Herkunft des Textes; einige wenige Angaben sind mittlerweile zu ergänzen oder zu korrigieren.

19 Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip«, S. 50 unterscheidet nur zwischen Huldigungen und Dichtungen; auf den Listen auf S. 56–72 finden sich zum Teil genauere Klassifikationen.

Text; die 1581 bis 1583 im Rahmen der Liturgiereform am Münchner Hof entstandenen Offertorienzyklen und die zahlreichen Vertonungen marianischer Antiphonen sind unmittelbar für die Liturgie bestimmt.²⁰ Und was die Chansons und die deutschen Lieder angeht, so sind auch diese nicht alle als weltlich zu betrachten. Es liegen einige geistliche deutsche Lieder (z. B. das späte *Maria voll Genad* LV 968) und Chansons spirituelles (genannt sei *Susane un jour* LV 98) vor; zudem ist hinlänglich bekannt, dass gerade weltliche Chansons in hugenottischen Drucken zahlreich mit geistlichen Texten unterlegt wurden.²¹ – Eine gewisse Unschärfe ist an Einsteins Formulierung (»seines profanen Gesamt-Werkes«) also nicht zu übersehen, der diskutierte Passus ist zumindest als pauschal zu bezeichnen.

Von der Renaissance zur Gegenreformation

Einzugehen ist noch kurz auf folgende These: »Im Madrigal Lasso's zeigt sich am deutlichsten und stärksten eine Seite der inneren Wandlung, die in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor sich geht: die Verfinsterung des Gemüts, die Wendung von der Heiterkeit, Lebenslust und Unbefangenheit zur Zerknirschung und quälenden Bewusstheit, von der Renaissance zur Gegenreformation.«²² Feststeht, dass Lasso als Älterer außerordentlich fromm wurde.²³ Davon zeugt seine Wallfahrt im Jahr 1585 nach Loreto, wo er eine Votivtafel mit einem *Sancta Maria, ora pro nobis* zu fünf Stimmen hinterlassen hat.²⁴ Noch im

20 Zu den Offertorien-Zyklen vgl. David Crook in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: »*Sacrae Cantiones*« for Four Voices (Munich, 1585), hrsg. von David Crook (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 111), Madison 1997, S. xi–xvii. Außerdem Bernhold Schmid in: *LSW*² 3, S. XXXVI–XXXIX. Dort jeweils weitere Literatur. Zu den marianischen Antiphonen vgl. Bernhold Schmid in: *LSW*² 13, S. XVIII–XXX.

21 Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001.

22 An Sätzen wie diesem zeigt sich, dass Einsteins deutsche Originalfassung sprachlich erheblich plastischer und persönlicher formuliert ist – ein starkes Argument für die Publikation der deutschen Version –, wenn man die doch deutlich neutralere englische Übersetzung gegenüberstellt: »Lasso's madrigal reveals most strongly and clearly one aspect of the inner change that takes place in music during the second part of the sixteenth century: the increasing gloom, the trend away from gaiety, vitality, and artlessness toward contrition and a tormenting awareness, the transition from the Renaissance to the Counter Reformation« (*TLM*, S. 477).

23 Einstein schreibt gar von »geistigen Störungen, von religiösem Wahnsinn« (*DIM*, S. 511). Ob man im Punkt von Lassos Religiosität so weit wie Einstein gehen möchte, sei dahingestellt. Schon früher verweist er auf dessen Neigung zur Melancholie: »Vielleicht hängt das zusammen mit den Anfällen von Schwermut, die ihn seit 1574 immer häufiger heimsuchten und endlich zu völligem Trübsinn führten« (S. 494).

24 Luisa Clotilde Gentile, »Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale«, in: *Recercare* 19, 1–2 (2007), S. 221–229. LV deest. Ediert ist das Stück in: *LSW*² 11, Anhang II, S. 195; vgl. dort auch S. CXIV.

Jahr 1581 hat er seine textlich recht deftigen Villanellen und Moreschen in musikalisch überarbeiteter Form veröffentlicht,²⁵ wo er sich in der Vorrede schon fast für die Publikation entschuldigt: Er hätte die Stücke besser in seiner Jugend herausgegeben statt in seinem »schweren« Alter (»in questa età graue« – er war gerade einmal um die 50), aber Freunde hätten ihn zur Veröffentlichung gedrängt.²⁶ In seinen späteren Jahren hat er keine weltlichen Texte mehr vertont.²⁷ Die *Lagrima di San Pietro* sind (in Nachahmung Tansillos) Ausdruck der Bußfertigkeit Lassos. Bezogen auf Lasso ist Einsteins These also nicht zu widersprechen. Ob indes seine Überlegungen für die Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts insgesamt gelten können, ist mehr als zweifelhaft. Hingewiesen sei lediglich auf die Madrigalkomödien, auf den Typus der Pastorale und schließlich auf die Anfänge der Oper um 1600. Und wie es sich mit der Dichtung der Zeit verhält: Ein kompetentes Urteil darüber muss Literaturwissenschaftler*innen vorbehalten bleiben.

Lasso und die Geschichte des Madrigals

Wir sahen: Einstein stellt zu Beginn des Kapitels über Lassos Madrigale einige zentrale, durchaus gewagte Thesen auf, die zumindest zu diskutieren und differenzieren sind. Der anschließend zu erörternde Punkt ist zugleich einer der wichtigsten, nämlich Einsteins knappe Einordnung Lassos in die Gattungsgeschichte des Madrigals; er folgt unmittelbar auf den eingangs diskutierten Abschnitt mit einer generellen Einschätzung Lassos und dessen Stellung in seiner Zeit. Auch hier haben wir es wieder mit sehr prägnanten Aussagen zu tun: »Lasso's geschichtliche Bedeutung [ist] verhältnismässig gering«,²⁸ liest man da; sie wird »in seiner zweiten Lebens-Hälfte immer geringer«.²⁹ »Er hat nichts erfunden wie Verdelot oder Willaert oder Rore; er greift nicht gewaltsam in die Entwicklung ein; er benützt bereits einen fertigen Vorrat von Formeln. Und mit fortschreitendem Alter verliert er den unmittelbaren Contact mit dem italienischen Geistesleben, mit

25 *Libro de Villanelle, Moresche, et altre Canzone [...]*, Paris: Le Roy & Ballard 1581 (1581-6, RISM L 930).

26 Die Vorrede in diplomatischer Umschrift in Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke*, Bd. 2, S. 46. Zum Druck und den enthaltenen Sätzen vgl. *DIM*, S. 511 f. Vgl. auch unten Anm. 44.

27 Einstein verweist aber im Zusammenhang mit dem Moreschendruck von 1581 darauf, dass es für Lasso auch im Alter »noch lustige Stunden gab« (ebd., S. 511), dass in seinen Wilhelms Leibarzt Thomas Mermann gewidmeten Madrigalen (1587; vgl. unten Anm. 36) »ganz spielerische und pastorale Dinge« zu finden sind, »die beweisen, dass der Hof-Capellmeister Lasso sich seinen gesellschaftlichen Pflichten doch nicht ganz entziehen konnte.« (S. 510). – Die Mermann-Madrigale sieht Einstein als »dem Einfluss Marenzio's« unterworfen (S. 506); Argumente und Belege dafür liefert er nicht.

28 Ebd., S. 490.

29 Ebd.

dem Mutterland der Produktion, trotz häufiger Reisen über den Brenner«. ³⁰ Er konstatiert schwindenden Erfolg von Lassos Madrigalen und stellt gar fest: »Am Ende seines Lebens ist Lasso ein Reaktionär, und beklagt sich im Gespräch mit einem Alters- und Leidensgenossen, dem kaiserlichen Hof-Capellmeister Filippo di Monte, über den Wandel des musikalischen Zeitgeistes«. ³¹ Dieser Sichtweise ist nicht grundsätzlich zu widersprechen. Dass Lasso kein Modernist war, ist hinlänglich bekannt. ³² Abnehmendes Interesse an Lassos Madrigalen sieht beispielsweise auch Ignace Bossuyt. ³³ Dennoch ist Einsteins Ansicht zu differenzieren. Hat Lasso wirklich den Kontakt nach Italien verloren? Einstein schreibt ja selbst, Lasso sei häufig nach Italien gereist. Dazu kommt, dass er Sänger und Musiker aus Italien am Hof hatte; und schließlich machte der Notendruck es möglich, dass Musikalien aus Italien rasch verbreitet werden konnten und mit Sicherheit auch in München vorhanden waren. ³⁴ Kann es nicht sein, dass Lassos Madrigalschaffen sich zunehmend am eventuell abweichenden Geschmack des deutschen Publikums orientierte? ³⁵ Jedenfalls ist zu beobachten, dass Lassos spätere Madrigalbücher in Deutschland – in erster Linie also für deutsches Publikum? – publiziert wurden. ³⁶

Selbstverständlich ist die Einschätzung Einsteins von Lassos musikgeschichtlicher Stellung keineswegs als »Aburteilung« gemeint; das stünde auch in gar zu

30 Ebd. Zu den Italienreisen vgl. auch ebd., S. 493; vgl. Moritz Kelbers Beitrag in diesem Band.

31 DIM, S. 490.

32 So lehnte er die Ergänzung der traditionellen acht Kirchentonarten um das Ionische und das Äolische in ihrer authentischen und plagalen Form durch Heinrich Glarean in dessen *Dodekachordon* (Basel 1547) ab, wie ein Brief von Leonhard Lechner an Samuel Mageirus (8. August 1593) belegt. Er schreibt: »Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltesten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa, sol, (. Die andern 2 extremæ uoces, als Vt vnd La sind in mutatione vnder diesen begriffen.)«. Zitiert nach Georg Reichert, »Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 185–212, hier S. 210. Einstein geht zu Beginn des Monte-Abschnitts auf dessen Bekanntschaft mit Lasso ein (sie seien sich wohl in Neapel begegnet), verweist auf Parallelen in ihren jeweiligen Biographien und sieht sie als »musikalische Brüder, beinahe Zwillinge-Brüder«, sie hätten sich »auch als solche gefühlt« (DIM, S. 512).

33 Ignace Bossuyt, Art. »Lassus I. Orlando de«, in: *MGG Online* (2003/2016).

34 Die Stimmbücher aus der Hofkapelle sind allerdings verloren. Die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhandenen Stimmbücher stammen zum großen Teil aus der herzoglichen Hofbibliothek und eben nicht aus der Hofkapelle.

35 Diese Idee verdanke ich Moritz Kelber.

36 In Deutschland veröffentlichte Madrigalbücher Lassos: *Madrigali: novamente composti a cinque voci [...]*, Nürnberg: Catharina Gerlach 1585 (1585-2, RISM L 959); *Madrigali: a quatro, cinque et sei voci [...]*, Nürnberg: Catharina Gerlach 1587 (1587-8, RISM L 981; die sogenannten »Mermann-Madrigale«); *Lagrima di S. Pietro [...]*, München: Nicolaus Heinrich 1595 (1595-1, RISM L 1009); Dazu kommen die sieben im »Viersprachendruck« publizierten Sätze: *Sex cantiones latinae qvatvor [...]* *Sei Madrigali nuoui a quatro, con vn Dialogo a otto voci [...]*, München: Adam Berg 1573 (1573-8, RISM L 860). Zur Verlagerung des Drucks von Lassos Madrigalen nach Deutschland vgl. James Haar, »Lasso's Later Madrigals«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistori-*

krassem Gegensatz zu der Feststellung, Lasso sei einer »der grössten Meister aller Zeiten« gewesen, dessen Madrigalschaffen »der wichtigste Bruchteil« von Lassos Werk sei – wobei Einstein aber ebenfalls gleich zu Beginn konstatiert hatte, dass »einige Grenzen gezogen und Vorbehalte gemacht werden« müssen.³⁷ Denn nach der musikgeschichtlichen Einordnung beeilt sich Einstein, auf die Bedeutung des Münchner Hofkapellmeisters zu verweisen; der folgende Absatz beginnt mit den Worten: »Aber die Grösse und Macht seiner Persönlichkeit können gar nicht überschätzt werden«.³⁸ Worin besteht aber nun die Qualität Lassos? Wie beschreibt er dessen Madrigale? In einem ausführlich gefassten Inhaltsverzeichnis des Buches findet sich im Titel des Lasso-Teils innerhalb des Kapitels über *Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert* fast eine Art Abstract; Charakteristika von Lassos Madrigalstil sind demnach für Einstein »Labile Rhythmik. Expression. ›Ungeduld‹. ›Aktivität‹. Temperament. Universalität«,³⁹ eine Auflistung, der Einsteins Einschätzung kurzgefasst zu entnehmen ist. Das sei im Folgenden detaillierter dargestellt.

Lasso als Madrigalist

Die Aktualität Lassos als Madrigalkomponisten sieht Einstein für die Nachwelt gegeben. Lasso sei »[s]einer künstlerischen Erziehung nach [...] durchaus Italiener«,⁴⁰ was im folgenden kurzen biographischen Abriss auch nachzuvollziehen ist. Verbrachte er doch »seine bildungsfähigsten Jahre, vom 12. bis zum 22., in Italien«.⁴¹ Aber die italienischen Zeitgenossen hätten »keinen vollen Zugang zu diesen grossen oltremontanen Italienern oder italianisierten Oltremontanen« gehabt.⁴² Als Vorbild nennt er einmal mehr Rore,⁴³ zudem Willaert und Alfonso

schen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München, 2.–4. August 2004, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen. N. F., 128), S. 389–401, hier S. 392–393.

37 *DIM*, S. 489.

38 Ebd., S. 490.

39 Ebd., S. XIX.

40 Ebd., S. 490.

41 Ebd., S. 492.

42 Ebd., S. 490. Hier vergleicht Einstein Lasso mit Mozart, zu dem die Zeitgenossen in Italien ebenfalls »keinen vollen Zugang« gehabt hätten. Auch sonst finden sich – wie generell bei Einstein – Vergleiche mit späteren Komponisten, mit Beethoven (S. 505) und vor allem mit Bach (S. 503, noch mehr aber S. 510, wo er Lassos Schwanengesang, die *Lagrimae di San Pietro*, mit Spätwerken Bachs vergleicht: sie seien »ein Alterswerk, das an Kunst, Ausdehnung, Welt-Abgewandtheit etwa nur dem ›Musikalischen Opfer‹ und der ›Kunst der Fuge‹ zu vergleichen wäre«).

43 Ebd., S. 492; vgl. auch S. 506. Weitere Beispiele: S. 239: Rore und Lasso sind keine Liebhaber der ›Augenmusik‹. S. 430: Verweis auf die Madrigalsammlung RISM 1562⁷, die auch Lasso ent-

della Viola,⁴⁴ verweist aber auch auf Lassos Beschäftigung mit der Villanella:⁴⁵ »In Neapel wird er Villanellen-, und in Rom Madrigal-Componist«, stellt er recht lapidar fest.⁴⁶ Diese beiden Gattungen stünden bei Lasso ohne Berührungspunkte nebeneinander, die Villanella stehe für »Derbheit und Lustigkeit«, während es »von ganz wenig Ausnahmen abgesehen, innerhalb der Grenzen der Gattung immer nur das hohe, ernste Madrigal gegeben« habe.⁴⁷ »Zwischen Lasso's Neapolitanen und Madrigalen gibt es keine ausgleichende Mitte«. ⁴⁸ Den reaktionären Zug in Lasso's Komponieren sieht er »in seinem Verhältnis zur Rhythmik«, da er fast stets die Alla-Breve-Mensur und nur selten den »4/4-Takt« vorschreibt.⁴⁹ Unmittelbar darauf bezeichnet er Lasso als »eine[n] der grössten Meister der labilen Rhythmik«, ⁵⁰ da die »misura di breve, der 4/2-Takt, aber immer bereit zur Beschleunigung, und immer bereit zur Rückkehr in die bewegte Ruhe oder die

hält; an deren Beginn steht ein Satz von Rore, dem Einstein damit Vorbildcharakter zugesteht. Vgl. auch oben Anm. 15.

44 Ebd., S. 493; Und er versäumt nicht, den Kirchenkomponisten Lasso »aufs stärkste beeinflusst« (ebd.) von Nicolas Gombert zu sehen.

45 Zur Frage der Villanella und der Morescha insgesamt sei hingewiesen auf die Arbeiten von Donna Cardamone Jackson; stellvertretend genannt sei: »Orlando di Lasso et al.: A New Reading of the Roman Villanella Book (1555)«, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), S. 125–146; dort weitere Literatur. Im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe ediert sind die Villanellen und Moreschen in *LSW² 10: Kompositionen mit italienischem Text V: Madrigale aus Sammelwerken und Sammlungen zu 6 und mehr Stimmen*, hrsg. von Marie Louise Göllner, *Villanellen und Moresken*, hrsg. von Mariacarla De Giorgi, Wiesbaden 2016. Jüngste Forschungen zeigen, dass die Texte der Villanellen und Moreschen immer wieder aus dem Kanuri, der im Bornu-Reich gesprochenen Sprache stammende Worte enthalten, also Textpartikel, die der Sprache der schwarzafrikanischen Sklaven in Neapel entnommen sind. Zudem seien Lassos Kompositionen von daher beeinflusst. Vgl. das bei der *Medieval and Renaissance Music Conference 2022* in Uppsala von Eric Rice vorgebrachte Referat »Orlande de Lassus and African Music«.

46 *DLM*, S. 493.

47 Ebd., S. 494.

48 Ebd. Auf den Gegensatz von Villanella und Madrigal in Lassos Schaffen kommt Einstein auch an anderer Stelle zu sprechen: Am Schluss des oben zitierten einleitenden Absatzes (S. 489) lesen wir: »Jene Villanellen kleidet Lasso ins leichteste und natürlichste Gewand, das sich mit Kunst noch vereinigen lässt; diese spirituelle Dichtung [gemeint die *Lagrime di San Pietro*] ins schwerste und kunstvolle realer Siebenstimmigkeit.« Generell sind Einstein die Villanella und die Moresche wichtig: Am Ende des Kapitels (S. 511 f.) kommt Einstein auf den Pariser Druck von 1581 mit Villanellen und Moreschen zu sprechen, in dessen Vorrede sich Lasso geradezu dafür entschuldigt, dass er im Alter diesen Typus noch einmal aufgreift, was oben schon angesprochen wurde. Einsteins Sichtweise auf die späten Fassungen ist kaum zu widersprechen: Lasso hat als junger Komponist schon in seinem »Antwerpener Erstlings-Druck« Villanellen etc. publiziert, wo er die Vorlagen »notengetreu« übernimmt (S. 511). Im Alter drückt er den Stücken seinen persönlichen Stempel auf, »alles ist viel persönlicher und eigentümlicher.« (ebd.); »Seine Bearbeitungen sind die Krone der Gattung« (S. 512).

49 Ebd., S. 495.

50 Ebd. Darauf kommt Einstein häufiger zu sprechen, vgl. auch S. 507 und 510, wo jeweils vom »labilen Tempo« die Rede ist. Schon im ausführlichen Inhaltsverzeichnis des Buches hatte er in

ruhige Bewegtheit« sei.⁵¹ In der Tat haben wir mit Kontrasten dieser Art ein oft zu beobachtendes Stilmittel Lassos vor uns.⁵² Dass rasche und ruhige Bewegung synchron eingesetzt werden können, belegt Einstein anhand einer Stelle aus *Occhi piangete* LV 27 nach Petrarca von 1555, der Passage »Le vite son si corte«.⁵³ Hierin sieht er Lasso als einen Vertreter der »Musica reservata«, so, wie sie von Samuel Quichelberg in seinen Erläuterungen zum Bußpsalmen-Codex dargestellt wird.⁵⁴

Schon damit hatte Einstein Lassos Ausnahmestellung auch als Madrigalist angesprochen; im Folgenden tut er das noch mehr: Zwar erfinde Lasso nichts Neues, stattdessen »findet er die Formeln bereits fertig vor, er braucht sie nur zu nützen. Was ihn jedoch auszeichnet, das ist die Plastik, und die Prägnanz, mit der er sich ihrer bedient«.⁵⁵ Er verweist auf die Kürze, Lasso sei »im Vergleich zu Willaert oder Rore, gleichsam ein ungeduldiger Componist, er will den Gehalt der Dichtung in geringer Zeit, mit Energie musikalisch erschöpfen«.⁵⁶ Dies geschehe, so Einstein, nicht über die »Linie, die sich ausbreitet oder fortspinnt«,⁵⁷ stattdessen ist es der »Accord, die Harmonik«,⁵⁸ bei der er indes »das Extrem«⁵⁹ – Einstein meint damit die Chromatik – nicht liebe, »und liebt es im Lauf seiner Produktion immer weniger«.⁶⁰ Stattdessen sei es die Knappheit, die »genial[e]

der Überschrift der deutschen Originalfassung zum Lasso-Teil des Kapitels VI über die großen Oltremontanen (S. XIX) auf »Labile Rhythmik« hingewiesen (vgl. auch oben).

51 Ebd., S. 496.

52 Zu den Kontrasten bei Lasso vgl. Horst Leuchtmann, »Orlando di Lasso oder die beseelte Verücktheit. Zeit und Unzeit einer humanistischen Musik«, in: *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchener Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag*, Wiesbaden 1982 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog, 26), S. 11–22, hier S. 14: »Bei der Betrachtung der Musik Lassos fällt uns eben dies auf, daß sie sich nicht im ruhigen Fließen darstellt, sondern im jähem Wechsel der Eingebung, im Unvorhersagbaren.«

53 *DLM*, S. 498. Als weiteres Exempel gegeben sei ein Extrembeispiel aus einer Motette, die Textstelle »neque divisionem« am Ende von *Mirabile mysterium* LV 55, wo textausdeutend lange Notenwerte im Superius einer sehr kleingliedrigen Faktur mit kurzen Notenwerten in den vier unteren Stimmen gegenübersteht. Vgl. dazu die Beschreibung der Stelle und das Notenbeispiel bei Bernhold Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit. Der Bußpsalmencodex Albrechts V. (BSB München Mus.ms. A)*, hrsg. von Andrea Gott dang und Bernhold Schmid, Wiesbaden 2020 (Bayerische Staatsbibliothek, Schriftenreihe, 8), S. 75–101, hier S. 88–89.

54 Einstein verweist auf Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1894, S. 56, Anm. 2. Die Stelle findet sich im ersten Erläuterungsband zu den Bußpsalmen, D-Mbs, Mus.ms. A I(2, auf fol. IV^v–V^r, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00109876?page=12,13>.

55 *DLM*, S. 498.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

Prägnanz oder Verdichtung«, mit der »Lasso durch rein harmonische Symbolik von allem Anfang an Petrarca's Oxymora zu versinnlichen versteht«;⁶¹ Einstein belegt das anhand einer Reihe von Notenbeispielen. Doch als ein ganz zentrales Charakteristikum von Lassos Komponieren sieht er »die Stücke und Stellen, in denen ›zeichnerische‹ und ›harmonische‹ Symbolik sich verbindet«;⁶² als Beispiel zitiert er eine Stelle aus dem Madrigal *Amor che vedi ogni pensier aperto* LV 145 nach Petrarca, die Passage »Ch'io son sì stanco«, wo er den Canto, den Alto und den Basso »zeichnerisch« nennt. Was er mit den beiden Begriffen meint, wird nicht recht klar: Canto und Basso bewegen sich weitgehend in Sprüngen, »zeichnerisch« bezieht sich also wohl auf die markante Melodiefortschreitung. Der Alto hingegen weist zwar ebenfalls Sprünge auf, ist aber weniger stark davon geprägt. Motivisch gesehen ähnelt er dem Tenore, der laut Einstein aber »harmonisch« verläuft. Nur der Quinto hat keinerlei Sprünge.

Als einen der Höhepunkte von Lassos Madrigalschaffen nennt Einstein die 1557 erstgedruckte sechsteilige Canzone *Standomi un giorno* LV 64 nach Petrarca. Er gerät geradezu ins Schwärmen, wenn er die Komposition der Textstelle »Volsa in se stessa il becco / Quasi sdegnando; e'n un punto dispare: / Ond'il cor di pietate e d'amor m'arse« beschreibt – Einstein sei ganz zitiert: »Dies Hindrängen auf eine Explosion [bei »un punto dispare«], mit der folgenden Generalpause, und dem Einsetzen in einem neuen Tempo, quasi largo: – das ist ein Contrast, von dem die erste Generation der Madrigalisten noch keine Ahnung hatte, und ist ein Dokument der dramatischen Gewalt, die in Lasso lebte. Er wäre, 40 oder 50 Jahre später geboren, einer der Mitstreiter Monteverdi's geworden«.⁶³ Das Spezifische, Besondere, wie Lasso an Texte herangeht, erläutert Einstein unmittelbar anschließend: »Er ist, im Vergleich zu den meisten Zeitgenossen und noch mehr der folgenden Generation, sparsam mit spielerischen Symbolismen«.⁶⁴ Gemeint sind wohl die Standardformeln, »Figuren«, mit denen einzelne Worte ausgedeutet werden.⁶⁵ Stattdessen: »Er malt nicht; er setzt das Ethos der Dichtung in Musik«.⁶⁶ Damit erfasst er ein immer wieder zu beobachtendes Charakteristikum von Lassos Komponieren. Das Umsetzen der Aussage, des Inhalts, des Charakters eines Textes insgesamt ist Lasso immer wieder ein Anliegen, besonders zu

61 Ebd., S. 500.

62 Ebd., S. 505.

63 Ebd., S. 508.

64 Ebd.

65 Aufschlussreich ist die Tabelle mit Notenbeispielen, die Horst Leuchtmann für die Vertonung diverser Worte und Textstellen aus Battista Guarinis *Ardo si* erstellt hat, vgl. *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos*, 2. Auswahl: *Sdegnosi Ardori* (»Zornesgluten«), hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1989 (DTB, N. F., 7), S. XVIII.

66 *DLM*, S. 508.

beobachten etwa in den Bußpsalmen.⁶⁷ Selbstverständlich geht Lasso – und dies gilt nicht nur für das Madrigal, sondern gattungsübergreifend – auch auf einzelne Worte ein, immer wieder bedient er sich dabei auch des Standardrepertoires an wortausdeutenden Floskeln, aber meist setzt er doch auf individuelle, von Fantasie inspirierte Lösungen.⁶⁸ Davon unabhängig gelingt es ihm immer wieder, die Stimmung eines Textes insgesamt einzufangen. Und letztlich verweist Einstein auch in seiner Behandlung der Frage nach der »thematische[n] Einheit«, die Lasso und auch die Zeitgenossen seiner Ansicht nach vermieden, auf dessen generell unbestrittene Kunst der Ausdeutung der Worte und auf die Art und Weise, wie er das tut. Besonders bei der Sestina böte sich aufgrund der Reimschemata an, formale Einheit über motivische Gestaltung anzustreben.⁶⁹ Stattdessen: »Nicht um Ebenmaß der Form handelt es sich, sondern um Wahrheit und Plastik des Ausdrucks«.⁷⁰

Zusammenfassend kann Einsteins Sicht folgendermaßen charakterisiert werden: Das Madrigal sieht er als den vielleicht bedeutendsten Teil von Lassos Werk, den er insgesamt zu den größten Komponisten der Musikgeschichte rechnet. Allerdings gesteht er ihm wenig Wirkmächtigkeit zu, da Lasso nicht als Neuerer auftritt, sondern eher als Traditionalist, der das an musikalischen Möglichkeiten aufgreift, was er vorfindet; auch die Chromatik reizt er weniger aus als etwa Rore. Die Qualitäten Lassos liegen anderswo. Es ist im Grund die (mitunter extreme) Ausdruckhaftigkeit, die starke Orientierung an den Worten, am Text, die Lassos Qualität ausmacht und Spitzenleistungen hervorbringt. Dies geschieht nicht zuletzt durch das Setzen auf Kontraste (etwa das »labile Tempo«, das oft unvermittelte Aufeinandertreffen langer und kurzer Notenwerte, sei es horizontal, also hintereinander, sei es vertikal, also gleichzeitiger Vortrag von raschen und ruhigen Notenwerten) und durch die Gedrängtheit, das Knappe von Lassos Komponieren. Und – hiermit kommen wir an einen bisher außer Acht gelassenen Punkt, den Einstein nur anreißt, der aber für Lassos Schaffen insgesamt entscheidend und deshalb unten noch zu erläutern ist: Er spricht Lassos immer wieder zu be-

67 Vgl. dazu Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, S. 98–101, wo auf die Art der Textausdeutung eingegangen wird. Als weiteres eindrucksvolles Beispiel, wo Lasso in höchstem Maß die gesamte Aussage und Stimmung des Textes einfängt, sei die Chanson *La nuit froide* LV 578 erwähnt.

68 Genannt sei hier lediglich ein extremes Beispiel, die Textstelle »Solo sed satis«, T. 29–32 in der *Sibylla Persica* LV 1049 aus den *Prophetiae Sibyllarum* [...], München: Nicolaus Heinrich 1600 (1600-I, RISM L 1016). Vgl. dazu die Beschreibung der Stelle und das Notenbeispiel bei Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, S. 90.

69 *DLM*, S. 506.

70 Ebd.; Fragen der Form und der kompositorischen Struktur in den Madrigalen des »Viersprachendrucks« bespricht Haar, »Lasso's Later Madrigals«, S. 397–401.

obachtendes Überschreiten oder gar Ignorieren der Gattungsgrenzen an. Voraussetzung dafür ist natürlich, dass Lasso »ein universeller Meister auch darin« ist, »dass er über alle [Unterstreichungen von Einstein] Mittel und Formen der Musik verfügt«. ⁷¹ Als letzten Satz des Kapitels über Lasso – und damit an prominenter Stelle – lesen wir im Zusammenhang mit der Villanella und benachbarten Typen (als Beispiel gibt er u. a. das 1581 publizierte *Matona mia cara* LV 663): »Die Form ist nicht die der Mascherata, sondern die der französischen Chanson – es gehört zu den kosmopolitischen Überlegenheiten Lasso's, dass er die Grenzen der nationalen Stile überschreitet und die Meilensteine versetzt«. ⁷²

Lassos Grenzüberschreitungen

Einstein konstatiert also französischen Einfluss auf italienische Typen wie die Villanella. Doch nicht nur hier überschreitet Lasso Gattungsgrenzen: Der erste Druck mit deutschen Liedern, ⁷³ *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen* (München: Adam Berg 1567 [1567-4, RISM L 814]) fällt schon hinsichtlich der Stimmenzahl aus dem Rahmen, da man gattungsüblich vier Stimmen erwartet. Das einleitende *Vatter vnser im Himmelreich* (LV 295) greift auf eine einstimmige Melodie zurück, gestaltet daraus aber einen der Motette ähnelnden Satz. Zudem enthält der Druck nur ein einziges Tenorlied: *Ich rieff zu dir Herr Jesu Christ*. Ludwig Finscher sieht zudem Einflüsse vom Madrigal. ⁷⁴ Katharina Bruns zeigt in ihrer Dissertation generell den Einfluss italienischer Typen auf deutsch textierte Sätze nicht nur von Lasso. ⁷⁵ Helmuth Osthoff verweist auf die Nähe einiger vierstimmiger Sätze aus anderen Liederdrucken zur französischen Chanson. ⁷⁶ Dazu will passen, dass diverse französische Chansons zeitgenössisch mit deutschen Übersetzungen vorliegen, so in Johann Pühlers Ausgabe *Orlandi di Lasso, Etliche [...] Liedlein mit 4. Stimmen, so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber [...] mit Teutschen Texten [...] mit des Herrn Authoris bewilligung in truck*

71 DIM, S. 503.

72 Ebd., S. 512.

73 Die folgende Darstellung basiert wesentlich auf Bernhold Schmid, »Italian-Madrigalische Manier ...« – Lasso und die Voraussetzungen der deutschen Vokalgattungen ab dem späten 16. Jahrhundert«, in: *Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonski, Augsburg und Michaelstein 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 72), S. 159–181, hier S. 174–180.

74 Ludwig Finscher, »Lied and Madrigal«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 182–192, hier S. 184.

75 Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel 2008, passim.

76 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen, herausgegeben vom Verfasser*, Tutzing 1967, S. 180.

gegeben [...] (München: Adam Berg 1582 [1582-9, RISM L 945]). Auch der umgekehrte Weg ist möglich: Deutsche Lieder Lassos wurden mit französischen Texten unterlegt, so von dem in Heidelberg ansässigen Hugenotten Hieronymus Commelin in den *Cinqvante Pseavmes de David* (1597-2, RISM 1597⁶) und schon vorher in der *Continuacion dv mellange d'Orlande de Lassys* (1584-3, RISM L 953). Schließlich stellt Lasso in seinem letzten Liederdruck drei eigene ältere französische Chansons neben neu komponierte deutsche Sätze, wie schon der Titel verrät: *Newe Teutsche, vnnd etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen komponiert [...]*, München: Adam Berg 1590 (1590-2, RISM L 996); auch das zeigt die Annäherung des Lieds an die Chanson, woraus schließlich die Möglichkeit erwächst, Chansons mit deutschem Text zu unterlegen, und umgekehrt: Lieder französisch zu textieren.

Doch ist es bei Lasso ganz wesentlich das Madrigal, das eine benachbarte Gattung beeinflusst: die Motette.⁷⁷ Ignace Bossuyt formuliert lapidar: »Lasso ist der Exponent par excellence für madrigalisierte Motetten und Chansons.«⁷⁸ Bei Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal heißt es nicht minder unmissverständlich: Lasso »bleibt zeitlebens geneigt, Gattungsgrenzen zu negieren und insbesondere in seinen Motetten Einflüsse aus der weltlichen Vokalmusik aufzunehmen.«⁷⁹ Michael Praetorius beschreibt die Madrigalisierung der Motette durch den Einbau madrigaltypischer Stilelemente exakt; auch wenn er Lassos Namen im Kontext nicht nennt, ist klar, dass er an ihn denkt:

»Ettliche wollen nicht zu geben / daß man in compositione alicujus Cantionis zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Deroselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den Motecten vnd Concerten eine besondere lieblich: vnnd anmütigkeit gibt vnnd conciliiret, wenn im anfang etliche viel Tempora gar pathetisch vnd langsamb gesetzt seyn / hernach etliche geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiedervmb langsam vnd gravitetisch / bald abermahl geschwindere vmbwechselung mit einmischen / damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe / sondern solche vnd dergleichen verendungen mit eim langsamen vnd geschwinden Tact.«⁸⁰

77 Die folgende Darstellung basiert zum Teil auf Schmid, »Italian-Madrigalische Manier«, S. 163–169. Dort jeweils Notenbeispiele zu den im Folgenden genannten Stücken.

78 Ignace Bossuyt, *Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*, übers. von Horst Leuchtmann, Zürich 1997, S. 54.

79 Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »Cantiones quae vulgo motectae vocantur. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 277–370, hier S. 360.

80 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 2001, S. 80.

In der Tat finden sich in Lassos Motetten zahlreiche Passagen, die man so eher im Madrigal suchen würde. Als Beispiele seien nur genannt die Schäferidylle *Dulci sub umbra* LV 1047, definitiv ein lateinisches Madrigal, außerdem der Schluss der Secunda pars von Lassos berühmter Psalmmotette *Timor et tremor* LV 194, wo bei der Textstelle »non confundar« die Verwirrung durch synkopisch gegeneinander versetzte Einsätze und dergleichen denkbar sinnfällig gemacht wird. Das Auftreten ein und derselben verzerrten Kadenz im Madrigal *Veggio se al vero* LV 913 bei der Textstelle »Vie lunghe e distorte« (T. 18–19 der Prima pars) und in der Tertia pars der Motette *O bone Jesu* zum Text »[omnium peccatorum] meorum« (T. 48–50) zeigt ebenfalls, dass Lasso die Gattungsgrenzen immer wieder ignoriert. Und schließlich sei darauf hingewiesen, dass in seinen Motetten (welchen Text und welche Funktion sie auch immer haben mögen) häufig textierte Seminimen anzutreffen sind, (wiewohl man das im Regelfall dort nicht erwartet), so dass mitunter schon fast von »note nere-Motetten« gesprochen werden könnte.⁸¹

In diesem Punkt wären Einsteins Gedanken hinsichtlich der Bedeutung Lassos als Madrigalisten weiterzuspinnen – er selbst hatte ja angedeutet, dass Lasso »die Grenzen der nationalen Stile überschreitet und die Meilensteine versetzt«,⁸² aber letztendlich die Rolle, die das Madrigal dabei (bei Lasso gerade für die Motette) spielt, nicht aufgezeigt. Hierin erweist sich Lasso als Neuerer, als jemand, der Konventionen aufbricht und bis dahin nicht oder wenig beschrittene Wege einschlägt. Lasso ist (wie Einstein ja nachdrücklich darlegt) kein Neuerer in Sachen der verwendeten Stilmittel oder der Satztechnik. Aber er ist eine der entscheidenden Figuren, die das Auseinanderbrechen zweier wesentlicher Gattungsdeterminanten, der Sprache und der Kompositionsweise, vorantreiben und es damit ermöglicht, dass die sich von einander emanzipierenden Faktoren Sprache und musikalische Faktur neu zu einander gruppiert werden können, wie wir es im 17. Jahrhundert etwa mit Scheins *Israelisbrünnlein*, Madrigale über deutsche Bibelprosa, vor uns haben.

Fazit

Abschließend sei festgestellt: Bei all der mitunter sehr markanten und bestimmten Ausdrucksweise Einsteins – er liebt weder den Konjunktiv noch etwas offen zu lassen;⁸³ heute ist man vorsichtiger und nicht zuletzt detailgenauer: Im Großen und Ganzen kann man Einstein in Vielem folgen; man wird differenzieren, man

81 Bernhold Schmid, »Im Madrigalenstil.« Texttypen, Stil und Gattungsfrage bei Motetten mit kurzen textierten Notenwerten«, in: *LSW*² 17, S. XV–XXIV.

82 *DIM*, S. 512.

83 Zur Sprache Einsteins vgl. den Beitrag von Anna Magdalena Bredenbach im vorliegenden Band.

wird ihm im Detail widersprechen. Zudem wird und muss man ergänzen, etwa bei der Frage der Madrigalisierung der Motette, generell: hinsichtlich Lassos von Einstein nur angedeutetem ständigen Ignorieren der Gattungsgrenzen, womit er ins 17. Jahrhundert verweist. Seine These, dass »Lasso's geschichtliche Bedeutung verhältnismäßig gering« sei, ist deshalb zumindest zu relativieren. Aber grundsätzlich, im Sinn eines Entwurfs, einer Rohfassung mit klar vorgetragenen Thesen und Vorstellungen, kann Einsteins Blick auf Lassos Madrigale, auch heute noch gelten.

Abkürzungen

<i>DIM</i>	Alfred Einstein, <i>Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts</i> , hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701
<i>DDT</i>	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> , hrsg. von Rochus von Liliencron u. a., Leipzig 1892–1931
<i>DTB</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1900–1920, Augsburg 1924–1938 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge); Neue Folge (N. F.), Wiesbaden 1962 ff.
<i>DTÖ</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , hrsg. von Guido Adler u. a., Wien 1894 ff.
<i>Grove Music Online</i>	<i>Grove Music Online</i> , hrsg. von Laura Macy, fortgesetzt von Deane L. Root, Oxford 2001 ff.
<i>LexM</i>	<i>Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit</i> , hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005 ff., https://www.lexm.uni-hamburg.de/
<i>MGG Online</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.
<i>PäM</i>	<i>Publikationen älterer Musik</i> , hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1926–1940
<i>TIM</i>	Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> , übers. von Alexander H. Krappe, Roger Sessions und Oliver Strunk, Princeton 1949

Zitate aus *Das italienische Madrigal* / *The Italian Madrigal* erfolgen in der Regel in der Sprache und Ausgabe des jeweiligen Aufsatzes. Im Sinne dieses Bandes, dem es um eine Re-Lektüre unter den Bedingungen von Original und Übersetzung geht, werden entsprechende Stellen bei Bedarf in den Fußnoten in der jeweils anderen Sprache wiedergegeben.

Sämtliche im Band enthaltenen Links wurden zuletzt überprüft am 14.03.2025.