Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 40 (2020)

Artikel: Orlando di Lassos Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere (LV 190) und seine Kontrafakta

Autor: Schmid, Bernhold

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961745

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Orlando di Lassos *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* (LV 190) und seine Kontrafakta

Bernhold Schmid

Orlando di Lassos Werke wurden reichlich umtextiert, manche Stücke viermal und öfter, zum Theaterchor *O Decus celsi* sind gar 16 Kontrafakta bekannt.[1] Betroffen sind Sätze unterschiedlicher Faktur, Gattungszugehörigkeit und Funktion. Dazu kommt die weite Verbreitung von Kontrafakta über Kompositionen Lassos. Der größte Teil davon fand in gedruckter Form Verbreitung – das liegt schon an den vielen hugenottischen Umtextierungen. Daneben existieren zahlreiche handschriftliche Kontrafakta, außerdem wurde in Drucken gelegentlich der Text handschriftlich verändert.[2] Wie bei

1 Vgl. dazu Bernhold Schmid, «Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Von Theaterchören, Humanistenoden, Psalmparaphrasen, Hymnen und Kirchenliedern», in: *Musik in Bayern* 76/77 (2011/2012), 15–57, passim. Außerdem ders., «Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Ein Nachtrag», in: *Musik in Bayern* 78 (2013), 11–19, passim. Der erstgenannte Text stellt eine geringfügige Erweiterung der Einleitung zu dem Band von Lassos *Sämtlichen Werken* dar, der das *O Decus celsi* enthält; vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Band 11, *Motetten VI*, hg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel 2012, XXI–XXXII. Edition: 156–157, Faksimiles: CXXX–CXLI, Abdruck der Texte: CIII–CVI. Die in den genannten Arbeiten vorgestellten 15 Kontrafakturen wurden jüngst um eine weitere ergänzt, vgl. Barbara Eichner, «Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek», in Katelijne Schiltz (Hg.), *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 13), 99–144, hier 120–122.

2 Bernhold Schmid, «Kontrafakta nach Sätzen Orlando di Lassos in Form handschriftlicher Änderungen in gedruckten Quellen», in: Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius (Hgg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim etc.: Olms 2010 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XVIII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), 461–477.

kaum einem anderen Komponisten seiner Zeit lassen sich deshalb bei Lasso sowohl die unterschiedlichen Absichten beobachten, die sich mit der Kontrafaktur verbinden (nicht selten wechselt ein Stück durch die Umtextierung auch seine Funktion), es lassen sich zudem die diversen Verfahrensweisen, aber auch die Voraussetzungen sowie die Schwierigkeiten zeigen, die Umtextierungen mit sich bringen (können). Doch bevor einige dieser Aspekte anhand des *Iam lucis orto sidere* aufzuzeigen sind, sei ein kurzer Überblick zu den Kontrafakta über Lasso-Sätze gegeben, der mit den unterschiedlichen Beweggründen für das Kontrafazieren zu beginnen hat.

1. Bei den meisten Kontrafakturen handelt es sich um Purifizierungen, das heißt, dass weltliche Texte (oft erotischen oder parodistischen Inhalts) geistlich unterlegt wurden. Auch die hier zur Debatte stehenden Kontrafakturen zu *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* fallen in diese Kategorie, die im Folgenden kurz charakterisiert sei. Bekannt sind vor allem die zahlreichen Kontrafakta nach Chansons durch die Hugenotten mit der Absicht, den 'schlechten' Originaltext durch einen 'guten' zu ersetzen; der Text hätte dann das Niveau der 'guten' Musik, das Stück wäre insgesamt 'besser' gemacht, wie den Vorreden diverser hugenottischer Drucke mit geistlichen Kontrafazierungen zu entnehmen ist; ein Thema, das Richard Freedman umfassend abgehandelt hat.[3] Die Herausgeber der hugenottischen Chansondrucke erläutern die Absicht und das Ziel der Umtextierungen klar, wie ein Zitat aus Jean Pasquiers Vorrede zu den *Mellange d'orlande de Lassus. Contenant plusieurs chansons, à Quatre parties. Desquelles la lettre profane à este changée en spirituelle* (La Rochelle: Haultin 1575) verdeutlicht:[4]

3 Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester, NY: University of Rochester Press 2001. Das oben genannte Ziel des Kontrafazierens kurz zusammengefasst XV–XVI. Freedman gibt als Appendix A (188–199) eine Liste der Kontrafakturendrucke, zudem ediert er die Vorreden dieser Drucke und versieht sie mit einer Übersetzung ins Englische.

4 RISM 1575f [L 882; unter der Sigle 1575–6 in Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bände,

Et Pource qu'entre tous les Musiciens de nostre siecle, Orlande de lassus semble (& à bon droit) deuoir tenir quelque bon lieu, pour l'excellence & admirable douceur de sa Musique: Voyant Jcelles neantmoins employée à des chansons si profanes, si sales, & impudiques, que les oreilles chastes & chrestiennes en ont horreur: J'ay pensé que ie ferois deuoir de Chrestien, si repurgeant ces tresgracieux & plaisans accords de tant de villenies & ordures, dont ilz estoient tous souillez, Je les remettois sur leur vray & naturel suiect, qui est de chanter la puissance, sagesse & bonté de Leternel. Ayant donc solicité aucuns de mes amis & emprunté d'eux quelques Cantiques de tel argument, au lieu de ces lasciuetez & vaines resueries, Ie les ay accommodez a la musique: voire tellement que l'harmonie de la voix respond a laffection de la parolle, auta[n]t que faire se peut.

Unter allen Musikern unseres Jahrhunderts dürfte Orlando di Lasso für die Vortrefflichkeit und bewundernswerte Lieblichkeit seiner Musik sehr zu Recht hohes Ansehen verdienen. Nichtsdestotrotz wird sie in derart ruchlosen, zotigen und schamlosen Chansons verwendet, dass sittsam keusche und christliche Ohren vor Schrecken zurückschaudern. So dachte ich, es wäre meine christliche Pflicht, diese so sehr anmutigen und erfreulichen Klänge von dem widerlichen Schmutz zu befreien, mit dem sie besudelt sind. Ich führte sie [die Klänge] zu ihrer wahren und natürlichen Beschaffenheit zurück, die darin besteht, von der Macht, der Weisheit und Güte des ewigen Gottes zu singen. Zu diesem Zweck habe ich einige meiner Freunde gebeten, mir etliche Lobgesänge dieser Art zu überlassen; anstelle dieser unzüchtigen und nutzlosen Träumereien habe ich diese Verse der Musik angepasst. Seht, wie sehr der Wohlklang der Stimmen zum Stimmungsgehalt des Texts passt: so sehr, wie es überhaupt möglich ist.

In ähnlicher Weise lassen sich mutmaßlich auch die meisten, oft eher späten und im Regelfall weniger zahlreichen Kontrafakta nach Motetten des Münchner Hofkapellmeisters erklären. Jesuitische Einflüsse mögen zu den geistlichen Umtextierungen ursprünglich weltlicher Motetten im *Magnum opus musicum* geführt haben, der «Gesamtausgabe» der Motetten Lassos, die dessen Söhne 1604 in

Kassel etc.: Bärenreiter 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), Bd. 1, 355–358; dort unter anderem eine Auflistung des Inhalts und ein Abdruck der Vorrede; der oben stehende Auszug aus der Vorrede aus S. 357 des genannten Bandes. Eine englische Übersetzung bei Freedman, *Chansons* (wie Anm. 3), 191.

München herausbrachten (*Iam lucis orto sydere Deum praecemur supplices* gehört in diese Gruppe).[5] Des Weiteren finden sich etliche Kontrafakta nach weltlichen Madrigalen Lassos in Herrers *Hortus musicalis* von 1606 und 1609.[6] Und jüngst konnte Michael Chizzali fünf lateinisch textierte, anonym in einem Erfurter Druck überlieferte Sätze als Kontrafakturen auf Villanellen Lassos enttarnen.[7] Oft, besonders im Fall der hugenottischen Umtextierungen, hat man dabei nur wenige Schlüsselworte geändert, um etwa einen Text sexuell anstößigen Charakters in einen frommen Text zu verwandeln.

2. Nicht selten werden Texte geändert, um die Stücke im neuen konfessionellen Umfeld weiter verwenden zu können: So wird aus *Ave Maria, alta stirps* für den protestantischen Gebrauch *Ave Jesu Christe, alta stirps*;[8] auch marianische Antiphonen werden umtextiert,

5 Vgl. dazu die Einleitung zu Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, XXXIX–XLV; die dort XL in Anm. 30 gegebene Auflistung der lateinischen Kontrafakta nach Lassos Motetten ist mittlerweile bei weitem überholt. Das *Magnum opus musicum* erschien bei Nicolaus Heinrich in München. RISM 1604 a [L 1019; 1604–1 in Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 287–306.

6 Horst Leuchtmann, «Zur Biographie Michael Herrers», in: *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.* 6 (1973), 117–126. Armin Brinzing und Ludwig Finscher, Artikel «Parodie und Kontrafaktur», II. 2. «Die Kontrafaktur mehrstimmiger Tonsätze», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Kassel etc.: Bärenreiter und Metzler 1997, Sp. 1400–1401, hier Sp. 1401, nennen Herrers *Hortus musicalis* als Beispiel für die Kontrafaktur im frühen 17. Jahrhundert und äußern sich ablehnend: «Im frühen 17. Jh. entartet vor allem die Kontrafaktur zum Aufbau und zur Erweiterung eines Repertoires nicht selten zu mechanischer und barbarischer Geläufigkeit».

7 *Cantiones svavissimae, qvatvor vocvm, ante hac in Germania nunquam editae*, Erfurt: Georg Baumann 1576, RISM [1576] c [S 2229. Die von Leonhard Schröter erstellten Kontrafakturen hat Michael Chizzali in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 10, *Kompositionen mit italienischem Text V*, hg. von Marie Louise Göllner und Mariacarla De Giorgi, Mitarbeit Michael Chizzali, 2016 publiziert; die Texte sind abgedruckt XLVIII–LI.

8 Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 1, *Motetten I*, 2003, XCV. Edition: 102–104.

etwa *Salve regina, mater misericordiae* zu *Salve aeterne pater* oder zu *Salve rex regum.*[9]

3. Texte in anderer als der ursprünglichen Sprache, eventuell auch ganz einfach Übersetzungen, wie etwa bei *Susanne ung jour*, sind nicht nur bei Lasso zu beobachten[10] und dienen dazu, Sprachschwierigkeiten auszuräumen und Stücke über die Ländergrenzen hinweg bekannt zu machen. So hat der mit Lasso bekannte Johann Pühler 1582 einen Druck mit deutsch unterlegten Chansons Lassos herausgegeben, «mit des Herrn Authoris bewilligung», wie er im Titel schreibt.[11] Die Begründung für seine Sammlung weltlicher und geistlicher Chansons in deutscher Sprache liefert er in der Vorrede: «Vnd dieweil sie [gemeint sind «in der Music wolgeübte vnd erfarne Herrn», wie vorher zu lesen steht] der wort vnd spraachen vnerfaren / haben sie mich in solche melodien vnd Notten Teutsche wort zu appliciren angesprochen».[12] Dass mit dem Sprachwechsel beim Kon-

9 Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 13, *Motetten VII*, 2013, XXVI–XXIX (XXX zu einer Umtextierung eines *Regina coeli laetare* zu *O mulieres gaudete*). Edition: 125–127, Faksimiles: XCIV–XCVIII, Abdruck der Texte: LXXI–LXXII.

10 Zu den diversen Textfassungen nicht nur von Lassos Chansons vgl. Bernhold Schmid, «*Susanne un jour, Angustiae mihi sunt undique, Ingemuit Susanna et al.:* Zu den musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffes», in: Christian Speck (Hg.), *Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag*, Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016 (Ad Parnassum Studies 9), 23–48, hier 25–26. Zu ergänzen ist eine Lassos Chanson unterlegte Übersetzung ins Spanische *Siendo de amor Susana requerida*, vgl. Antonio Ezquerro-Esteban, «Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain», in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 7 (2008), 121–166, hier 144 und 156–157 (Faksimiles). Des Weiteren existiert ein deutscher Text *Susanna zart, die fromm und schönst* von Felix Platter, vgl. John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern etc.: Haupt 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 35), 200 und 277.

11 Pühler (Geburtsjahr unbekannt, † 1591/92) war seit 1570 in der Landshuter Kapelle des bayerischen Kronprinzen Wilhelm tätig, deshalb hatte er sicherlich Kontakt mit Lasso. Vgl. Christian Bettels, Artikel «Pühler, Puehler, Johann (Joachim)», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 6), Personenteil 13, 2005, Sp. 1041–1042.

12 *Orlandi di Lasso, Etliche außerleßne, kurtze, gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4. Stimmen, so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber* […] *mit Teut-*

trafazieren letztlich die Frage nach der Gattungszugehörigkeit aufgeworfen wird, liegt auf der Hand.[13]

4. Mitunter werden für eng begrenzte Zwecke, eventuell nur für ein bestimmtes Ereignis komponierte und nur dafür verwendbare Werke umtextiert, um sie für einen oder mehrere weitere Anlässe brauchbar zu machen, ein Verfahren, das auch im 15. Jahrhundert praktiziert wurde, erinnert sei an Dufays *Supremum est mortalibus.*[14] Für Lasso ist ein Fall bekannt: *Unde revertimini*, eine Huldigungsmotette auf das bayerische Herzogspaar Albrecht und Anna, wurde umtextiert zu *Unde recens reditus* und im September 1573 zur Feier der Besteigung des polnischen Königsthrons durch Henri d'Anjou aufgeführt.[15]

---

schen Texten […] *mit des Herrn Authoris bewilligung in truck gegeben*, München: Adam Berg 1582, RISM 1582 l [L 945; 1582–9 in Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 73–75; dort auch die Vorrede.

13 Vgl. Bernhold Schmid, «'Italian-Madrigalische Manier …' – Lasso und die Voraussetzungen der deutschen Vokalgattungen ab dem späten 16. Jahrhundert», in: Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky, *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts.* Teil 1: *Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*, Augsburg und Michaelstein: Wißner und Stiftung Kloster Michaelstein 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), 159–181, hier besonders 176–179. Es ist nur konsequent, dass schließlich Kompositionen italienischen oder französischen Typs von Haus aus mit deutschen Texten geschaffen werden, vgl. etwa Hans Leo Hassler, *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, Augsburg: Schönigkh 1596, RISM 1596 [H 2336, HH 2336; ähnlich wie Pühler die Unterlegung deutscher Texte unter französische Chansons begründet Hassler in der Vorrede seines Drucks die deutschen Texte unter seinen Originalkompositionen italienischen Typs ausdrücklich mit Sprachschwierigkeiten.

14 Im Text der zum Friedensschluss zwischen Papst Eugenius und König Sigismund 1433 entstandenen Motette sind die Namen beider erwähnt: «Sit noster hic pontifex eternus Eugenius et rex Sigismundus». Im Emmeramer Mensuralcodex D-Mbs, Clm 14274 (fol. 107v–109r) lesen wir stattdessen «Sit noster hic pontifex eternus Eugenius et dux beatus [im Tenor] / ducissa beatrix [im Contratenor]».

15 Die Zusammenhänge hat Peter Bergquist dargestellt, vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 10: *The Four-Language Print for Four and Eight Voices (Munich, 1573)*, hg. von Peter Bergquist, Madison: A-R Editions 1995 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 102), xiii–xv, dort weitere Literatur. Ediert ist das Stück in ebd., 75–85;

5. Ein weiterer Aspekt: Der Ersatz einer älteren Textredaktion durch eine jüngere ist bei Lasso ebenfalls nur einmal zu zeigen: Vom Psalm 64 *Te decet hymnus* hat er eine bisher nicht nachgewiesene Textfassung vertont; seine Söhne unterlegten im *Magnum opus musicum* den Vulgatatext.[16]
6. Zu beachten ist unter Umständen die Frage intertextueller Zusammenhänge: Kontrafazierender Text kann nämlich durch Bezugnahmen auf die Vorlage deren Inhalt und Aussage implizit mit übernehmen, so jedenfalls beim *Tristis ut Euridicen*, einem Kontrafakt zu Lassos *Fertur in convivijs*, das als parodistische Totenklage auf Jacob Clemens non Papa geschaffen wurde.[17] Beim im Folgenden zu behandelnden *Iam lucis orto sydere Deum* scheint mir das nicht der Fall zu sein.

Sosehr die Beweggründe für das Umtextieren unterschiedlich sein mögen, so sehr ist dennoch ein gemeinsames Ziel zu sehen: Man will Musik, die man für gut und schön erkannt hat, erhalten und nutzen. Deshalb beseitigt man vermeintliche textliche Mängel, indem man weltlichen durch geistlichen Text ersetzt, konfessionelle Anpassungen vornimmt, fremde Sprachen gegen die

---

eine rekonstruierte Unterlegung des Kontrafakts *Unde recens reditus*, von dem nur der Text erhalten ist, ebd., 111–121. Im Rahmen der Gesamtausgabe ist das Stück ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 139–146. Im kritischen Bericht wird zudem auf ein geistliches Kontrafakt *Quis rutilat Triadis* zu *Unde revertimini* verwiesen, das kürzlich von Barbara Eichner entdeckt wurde, vgl. Eichner, «Messen, Madrigale, Unika» (wie Anm. 1), 119 und 124.

16 Vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, Edition des Satzes mit Originaltext 37–44, Edition mit unterlegtem Vulgatatext 161–168.

17 Vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, Edition 99–103, *Tristis ut Euridicen* sowie ein weiteres (purifizierendes) Kontrafakt (aus dem *Magnum opus*) ist abgedruckt XCIII. Ausführlich zum Originaltext und den Kontrafakta vgl. Bernhold Schmid, «Lasso's 'Fertur in conviviis': On the History of its Text and Transmission», in Peter Bergquist (Hg.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1999, 116–131; zur Herkunft des Originaltextes 124–127. Vgl. auch Henri Vanhulst, «L'*Epitaphium Clementis non Papae* de Lassus: de la dérision à l'hommage», in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 72 (2018), 193–211.

eigene tauscht und schließlich indem man Texte, die ein Stück für nur ein Ereignis brauchbar machen, ersetzt, um dem Satz weitere Aufführungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Gründe für das Kontrafazieren bei Lasso und in seiner Zeit lassen sich wohl unter dem Schlagwort Repertoiregewinn oder vielleicht auch umgekehrt: Verhinderung von Repertoireverlust, zusammenfassen, denn dies trifft in jedem Fall zu.

Beim Kontrafazieren ergeben sich diverse Probleme, die sowohl durch den Text als auch musikalisch bedingt sein können. Es ist eine Binsenweisheit, dass die Länge des neuen Textes zu berücksichtigen ist: Ist er zu kurz, dann müssen Textpartikel häufig wiederholt werden. Erheblich zu langer Text ist überhaupt nicht unterzubringen; ist ein Text nur gerinfügig zu lang, hilft eventuell das Aufteilen von Notenwerten. Schwierigkeiten kann der Wechsel von gebundener Sprache zu Prosa oder umgekehrt verursachen; wenn die Musik sich stark an einem Versmaß orientiert, dann dürfte die Unterlegung von Prosatext nicht oder nur schwer möglich sein. Anpassungen von Worten an den Rhythmus und umgekehrt sind vorzunehmen; häufig müssen dann Notenwerte geteilt oder zusammengezogen werden. Auch bei gebundener Sprache können sich mitunter Schwierigkeiten ergeben, so im Fall von Hexametern: Da ja die dreisilbigen Daktylen von Spondeen unterbrochen werden können, wechselt die Silbenzahl; und weil die Abfolge von Daktylen und Spondeen nicht festgelegt ist, kann es beim kontrafazierenden Ersatz von Hexametern durch Hexameter dann Probleme geben, wenn die Komposition das Versmaß rhythmisch umsetzt.[18] Schließlich ergibt sich gerade bei stark textausdeutenden Sätzen die Schwierigkeit der inhaltlichen Adaption des neuen Textes. Insgesamt dürfte sicher zutreffen, dass das Unterlegen präexistenter Texte problematischer ist als das Gestalten neuer Texte, die dann auf die umzutextierende Komposition zugeschnitten und die an die Textstruktur der Vorlage angepasst werden können. Qualitätsverluste welcher Art auch immer bei Kontrafakturen verglichen mit den Originalen dürften also nur in

18 Ein exzellentes Beispiel dafür ist die Motette nach Vergils *Ecloga 1* (Verse 1–10) *Tityre, tu patulae* (II. pars *O Meliboee*), die insgesamt fünfmal kontrafaziert überliefert ist. Das Stück ist in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 68–73 erschienen.

wenigen Fällen nicht zu beobachten sein, etwa dann, wenn ein *Salve Regina* nahezu silbengleich protestantisch zu *Salve Iesu Christe* umtextiert wird oder wenn die Aussage des strukturidentischen Kontrafakts in etwa das Gegenteil von derjenigen der Vorlage ist.[19] Schon im Fall der oft nur wenige Schlüsselworte ändernden hugenottischen Chanson-Kontrafakturen (die hinsichtlich der Textstruktur unter Umständen optimal angepasst sind) können aber Probleme entstehen, weil wir es jeweils mit komplett verändertem Inhalt und neuer textlicher Ausage zu tun haben.

Und gänzlich komplikationslos verläuft das Kontrafazieren nur dann, wenn ein Satz modellartig gestaltet ist, das heißt, wenn die Komposition ein Versmaß mit feststehender Silbenzahl eins zu eins umsetzt und keinerlei Textausdeutung aufweist. Dies ist der Fall bei dem eingangs erwähnten, häufig kontrafazierten *O Decus celsi*, einem Theaterchor in sapphischen Strophen, der sich an Modellsätze zumindest anlehnt. Unterlegt werden kann jeder Text im Sapphicum in verschiedenen Sprachen und in beliebiger Funktion. Aus den insgesamt 16 bisher bekannten Kontrafakta zu diesem Stück wurden für das Notenbeispiel 1 sechs ausgewählt: Die Kontrafakta 1 und 2 bearbeiten den Originaltext, Kontrafakt 3 ist eine Hymnenbearbeitung aus dem Gesangbuch von Hermann Bonn, Kontrafakt 4 ist ebenfalls ein Hymnus, Kontrafakt 5 entstammt einer Psalmparaphrase von George Buchanan, und das deutschsprachige Kontrafakt 6 ist ein Kirchenlied.[20]

Das im Folgenden zu besprechende *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere*, ein Trinklied – ob von einer Motette gesprochen werden kann, sei dahingestellt –, wurde dem heutigen Kenntnisstand zufolge dreimal kontrafaziert; die Sprache bleibt jeweils Latein, zweimal werden die Verse des Originals durch Texte in gebundener Sprache ersetzt, in einem Fall wird Prosa

19 So in der Purifikation des *Fertur in convivijs* aus dem *Magnum opus:* die erste Strophe des Originals lautet: «Fertur in convivijs vinus, vina, vinum, / Masculinum displicet atque foemininum, / Sed in neutro genere vinum est divinum, / Loqui facit clericum optimum latinum». Das Kontrafakt verkehrt die Aussagen weitgehend in ihr Gegenteil: «Fertur in conviviis vinus, vina, vinum, / Masculinum displicet, nocet foemininum, / Et in neutro genere vinum est nocivum, / Loqui facit clericum pessimum latinum». Das, wovor die Umtextierung warnt, wird dann quasi durch die Musik repräsentiert. (Vgl. die bibliographischen Angaben oben Anm. 17).

20 Vgl. oben Anm. 1.

unterlegt. Wie erwähnt sind alle drei Kontrafakta in purifizierender Absicht entstanden.

Betrachten wir zuerst den Originaltext (vgl. Anhang): Wir haben ein Trinklied vor uns, das sich in ziemlich frecher Weise an den Beginn eines bekannten Hymnus anschließt: Aus «Iam lucis orto sydere / Deum praecemur supplices» wird «Iam lucis orto sidere / Statim oportet bibere». Der Bezug zum Hymnus offenbart sich auch am Textende, wo die Doxologie parodiert wird: «Deo patri sit gloria» wird zu «Gloria sit tibi vinum». Die zweite, grammatikalisch auf «vinum» bezogene Verszeile der Parodie «Guernace, graecum et latinum» soll wohl anzeigen, um welche Weine es sich handelt. «Graecum et latinum» lässt sich mit griechischem beziehungsweise italienischem Wein übersetzen, «Guernace» steht Peter Bergquist zufolge vermutlich für die Rebsorte Grenache.[21] Vielleicht soll mit den drei Weinen die Dreifaltigkeit der originalen Doxologie parodiert werden.

Der von Lasso vertonte, seit dem Spätmittelalter bekannte Text ist nach Paul Lehmann wohl in Italien entstanden;[22] überliefert ist er in mehreren, voneinander mehr oder weniger stark abweichenden Versionen. Die diversen Fassungen des Textes erinnern an die Situation bei ähnlichen von Lasso vertonten Trinkliedern wie *Fertur in convivijs* oder *Ave color vini clari*,[23] wo ebenfalls mehrere Fassungen überliefert sind, von denen Lasso jeweils die ihm geläufige vertont hat. Für die Textvorlagen all dieser Lieder existiert

21 In Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 3: *Motets for Four to Eight Voices from* Thesaurus musicus *(Nuremberg, 1564)*, hg. von Peter Bergquist, Middleton: A-R Editions 2002 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 132), xii–xiii.

22 Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter,* 2., neu bearbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: Hiersemann 1963, 128. Mehrere Fassungen sind abgedruckt ebd. 127–129. Vgl. auch Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996, 355 und Hans Walther, *Initia Carminum ac Versuum Medii Aevi Posterioris Latinorum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959 (Carmina Medii Aevi Posterioris Latina I), 492, Nr. 9707. Zum Text ausführlicher in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 21, *Motetten XI* im kritischen Bericht zu *Iam lucis orto sidere Statim* (in Vorbereitung).

23 *Fertur in convivijs:* vgl. oben Anm. 17. *Ave color vini clari:* vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 11, *Motetten VI*, 2012, zum Text und den dazugehörigen Kontrafakturen LXXIII–LXXIV.

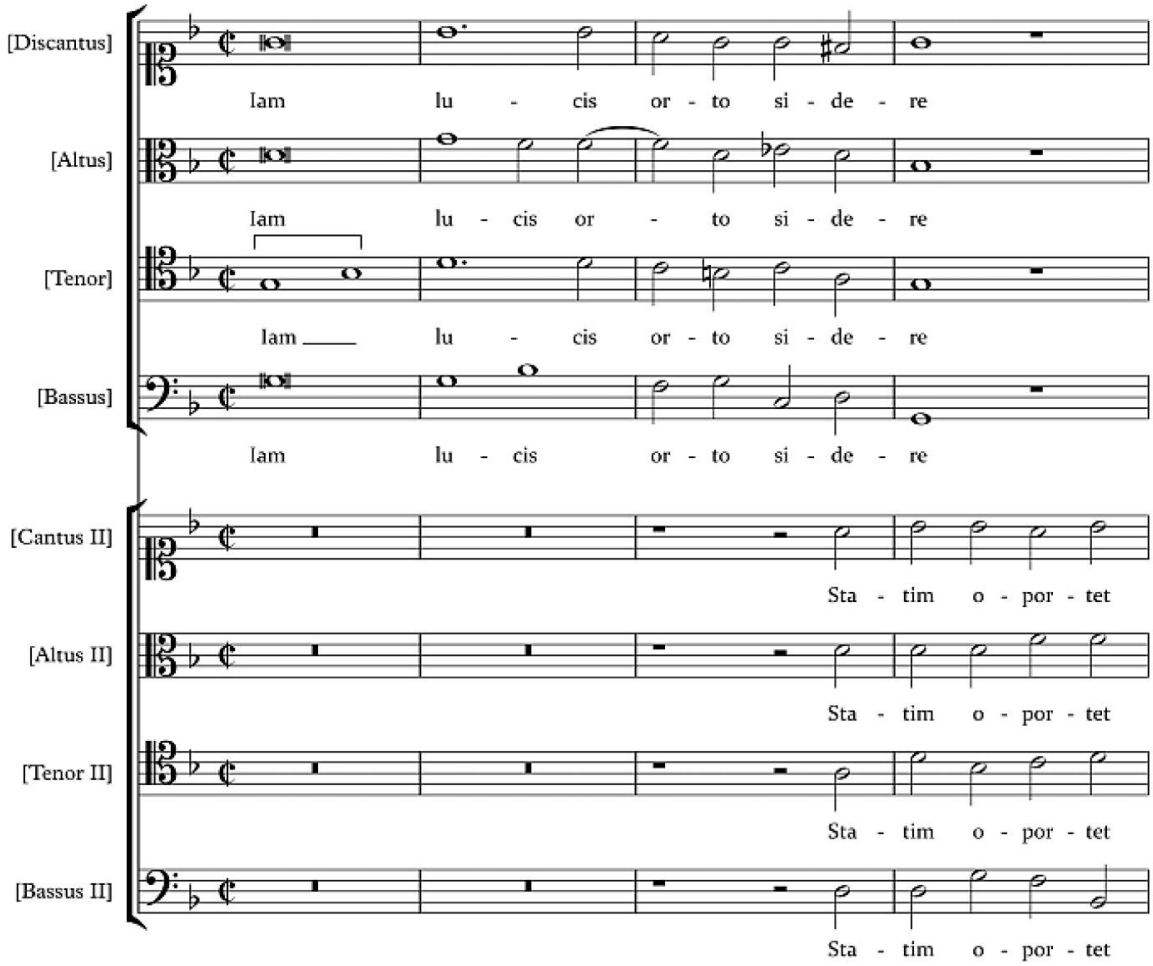
O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
O *De - cus:*

O De - cus:
KF 1) O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
KF 2) O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,
KF 3) Chri - ste, San - cto - rum de - cus An - ge - lo - rum
KF 4) Vi - ta san - cto - rum de - cus an - ge - lo - rum.
KF 5) Sit pa - rens re - rum mi - hi car - men, il - lum
KF 6) Lo - bet den Her - ren, denn er ist sehr freund - lich.

3

Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,
Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,
Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,
Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,
Chri - ste sal - va - tor, pa - tris u - na vir - tus,
Chri - ste di - vi - ni, pa - tris u - na pro - les,
Au - tor hu - ma - ni ge - ne - ris - que Re - ctor,
Vi - ta cun - cto - rum pa - ri - ter pi - o - rum.
Vox ca - nat, sen - sus pe - tat et re - mo - tis
Es ist sehr köst - lich, Vn - sern Gott zu lo - ben.

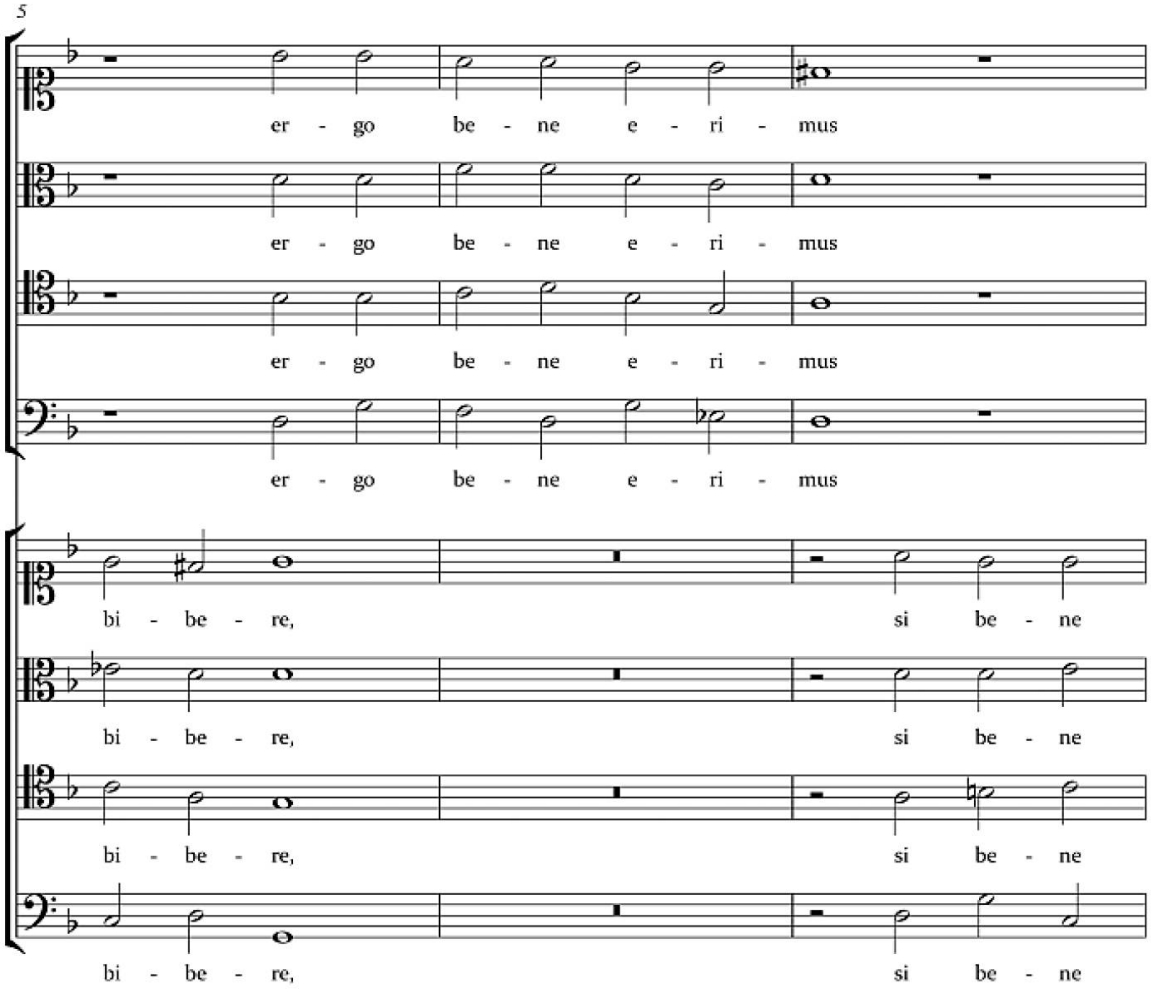
Bsp. 1: Orlando di Lasso, *O Decus celsi*, T. 1–4, Originaltext im Vergleich zu sechs Kontrafakta.



Bsp. 2: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 1–7.

jeweils ein Bestand an Strophen oder Versen, die sich jeweils mehr oder weniger voneinander unterscheiden und die jeweils neu kombinierbar sind.

Die Parodie, also Lassos Text, folgt nicht strikt den im Hymnus glatt durchlaufenden vierhebigen Jamben: Die Verszeile der ersten Strophe «Ergo bene erimus» hat sieben statt acht Silben; «Guernace, graecum et latinum» in der parodierten Doxologie hat zehn Silben und lässt sich nicht recht jambisch deklamieren. Bei einigen Verszeilen schlägt das Versmaß in vierhebige Trochäen um, so eindeutig wiederum in der Doxologie bei «Lauda vinum quod feramus» und in den Versen der vierten Strophe der I. pars «Bibe semel et secundo, / Donec nihil sit in fundo». Ganz aus dem Versschema fällt die letzte Strophe der I. pars, in der die beiden ersten Verse «Ergo, noster frater, / Bibamus ter, quater» jeweils mit sechs Silben auskommen, während die dritte Zeile «Bibamus et rebibamus» acht und der letzte Vers «Et in potatione

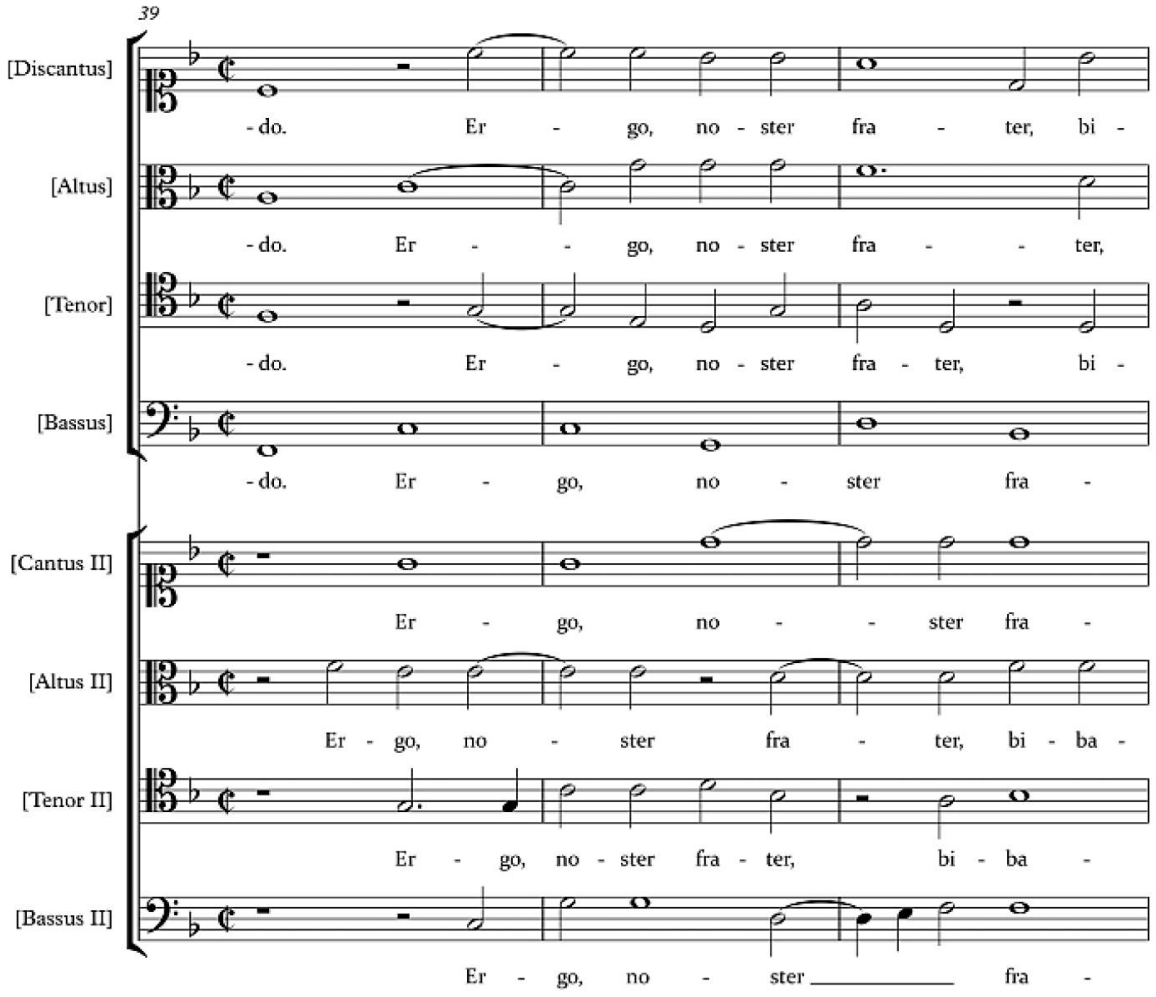


Bsp. 2: (Fortsetzung).

gaudeamus» zehn Silben hat; es will geradezu scheinen, dass der steigende Alkoholpegel des Dichters Einfluss auf die metrische Gestaltung der Strophe hat. Was macht nun Lasso mit dem Text?

Der Satz ist doppelchörig achtstimmig angelegt, zu Beginn (Bsp. 2) teilen sich die beiden Chöre den syllabisch unterlegten Text auf. Die musikalischen Phrasen sind den Versen und deren Silbenzahl angepasst; die nur sieben statt acht Silben aufweisende dritte Verszeile «ergo bene erimus» hat demnach nur sieben Noten. Hieraus resultiert eine Herausforderung beim Kontrafazieren; nur das strukturell exakt an der Vorlage orientierte *Ave, cubile regium* fügt sich ohne Probleme.

Später, am Ende der zweiten und der dritten Strophe, schließlich die ganze fünfte Strophe hindurch wird achtstimmig gesungen, weshalb der gan-

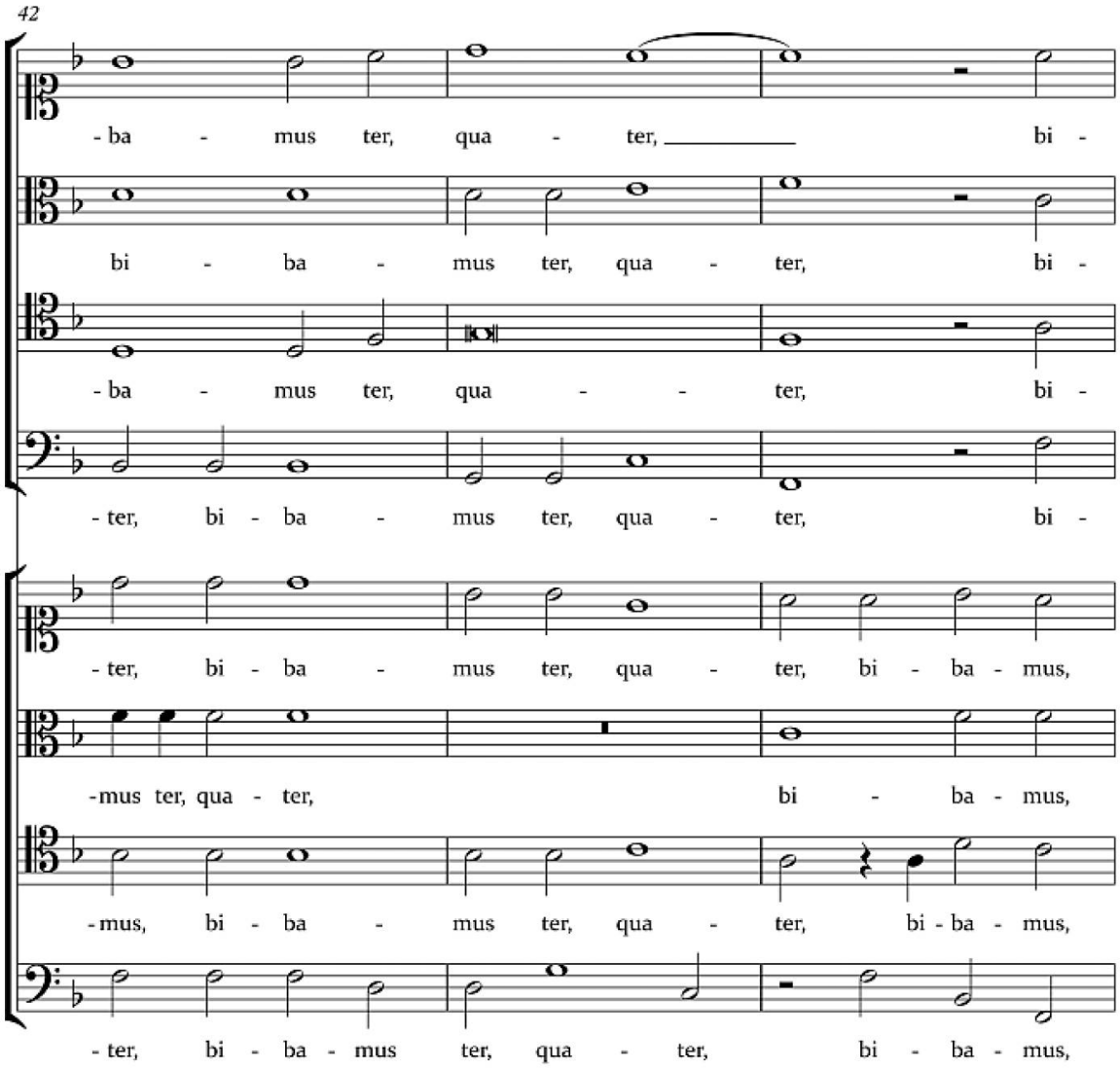


Bsp. 3: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 39–44.

ze Text jeweils von allen Stimmen vorgetragen wird. Notenbeispiel 3 zeigt den Beginn der fünften Strophe mit den sechssilbigen Verszeilen «Ergo, noster frater, / Bibamus ter, quater».

Die dritte Verszeile der fünften Strophe (Bsp. 4) wird in textausdeutender Weise gegeneinander versetzt von beiden Chören vorgetragen; «bibamus» hören wir viermal, das im Text vorausgehende «quater» wird damit umgesetzt; zudem kann das Wechselspiel beider Chöre als Ausdeutung des folgenden «rebibamus» gesehen werden.

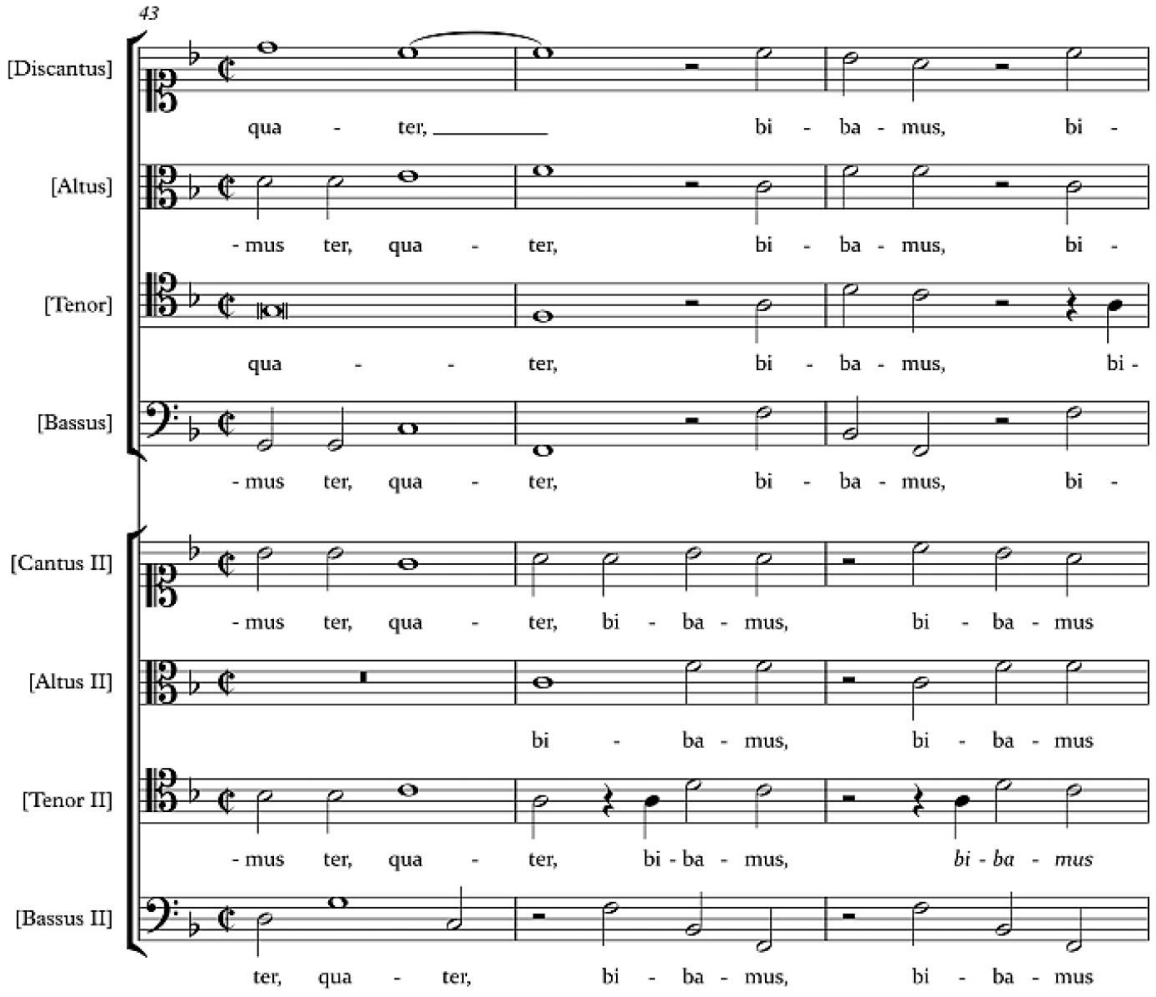
Und die Melismen in beiden Cantus-Stimmen bei «gaudeamus» (Bsp. 5) lassen sich ebenfalls auf den Text beziehen, da ja der gesamte vorausgehende Text fast durchgehend syllabisch gesungen wird; der Fakturwechsel nach dem blockhaft in kurzen Werten deklamierten «et in potati-



Bsp. 3: (Fortsetzung).

one» springt jedenfalls in die Augen, die Musik lässt sich Zeit, «gaudeamus» wird geradezu ausgekostet. Dass Lassos Komposition der Gestalt des Textes mit seinen Versen unterschiedlicher Länge und auch inhaltlich textausdeutend gerecht wird, dürfte offenkundig sein. Dass dies Auswirkungen auf die Kontrafakturen hat, denen wir uns jetzt zuwenden, und zu Problemen führen kann, ist im Folgenden zu zeigen.

Doch vorher sei kurz auf Verwendungsmöglichkeiten des Trinklieds eingegangen. Selbstverständlich eignet es sich für Trinkgelage, möglicherweise zu Fasching wie Lassos *Nunc gaudere licet* (das übrigens auch purifizie-

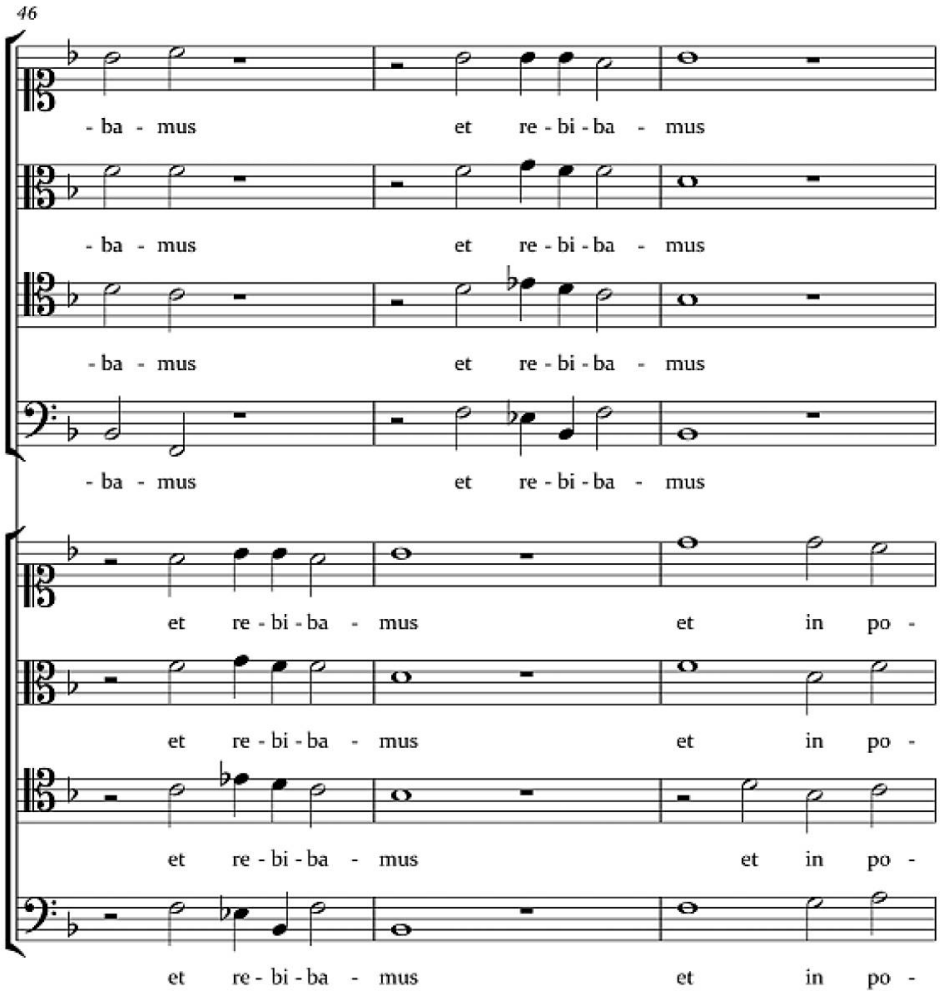


Bsp. 4: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 43–48.

rend kontrafaziert wurde).[24] Eine weitere Möglichkeit stellt David Crook vor: Er berichtet über die Funktion des Stücks in Jacob Gretsers Jesuitendrama *Udo von Magdeburg* (aufgeführt in Ingolstadt 1587). Udo führt ein schändliches Leben, wofür er der Legende nach bestraft wird.[25] Eine Szene in Gretsers Drama zeigt ihn mit Saufgenossen in einer Taverne. Eine Regieanweisung

24 Ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 66–68; zu den Texten vgl. den kritischen Bericht zu diesem Stück; dort weitere Literatur.

25 Vgl. Helmut de Boor, *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1350.* Erster Teil: *Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung.* Fünfte Auflage, neubearbeitet von Johannes Janota, München: Beck 1997, 481.

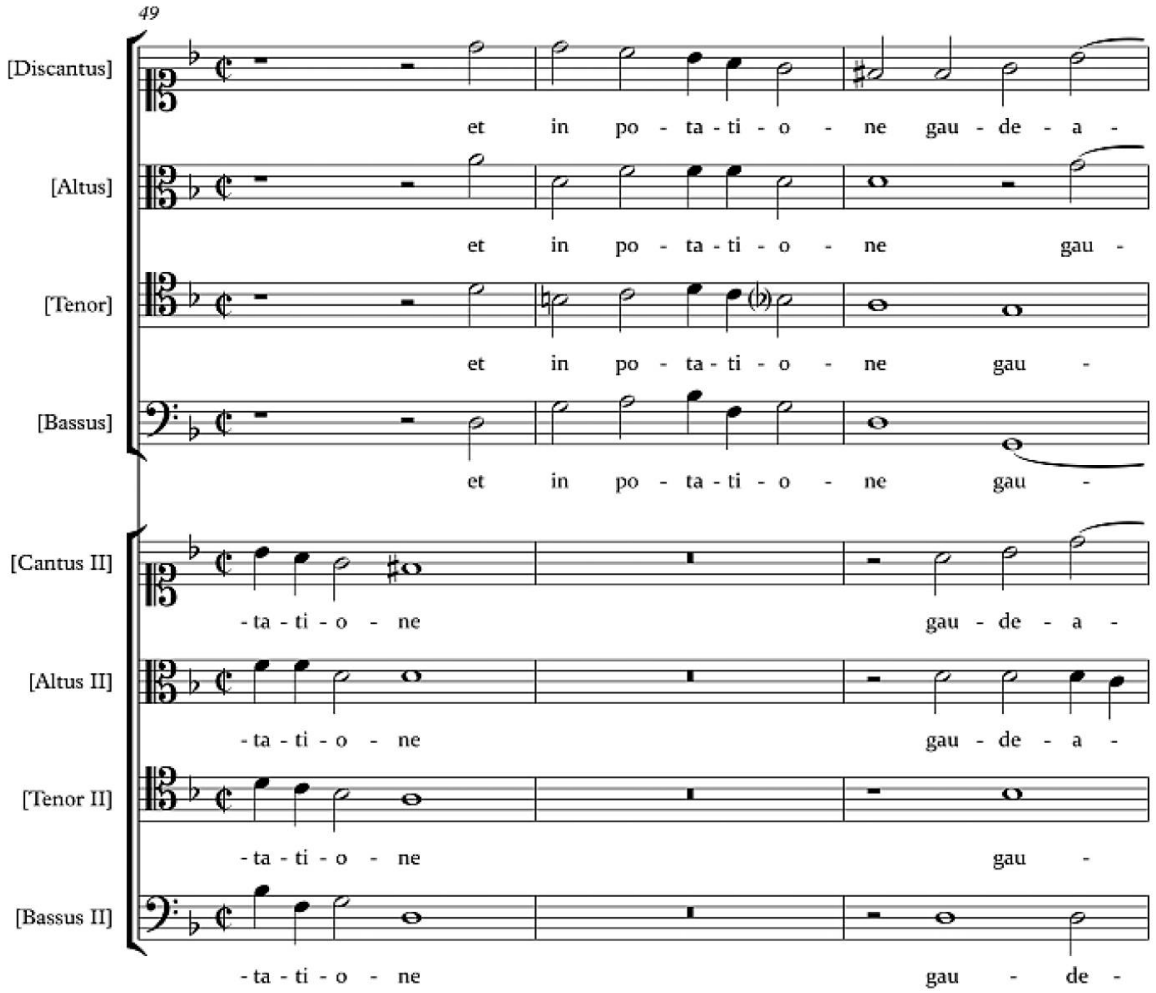


Bsp. 4: (Fortsetzung).

fordert dazu passende Musik und nennt drei geeignete Stücke Lassos: *Iam lucis orto sidere Statim*, das schon öfter erwähnte *Fertur in convivijs* sowie *Si bene perpendi.* Die genannten Trinklieder werden damit gleichsam zu abschreckenden Beispielen; es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sie in einer Liste des Jesuiten Ferdinand Alber mit erlaubter und verbotener Musik aus dem Jahr 1591 auftauchen.[26] Von allen drei Sätzen sind sowohl die Musik als auch der Text verboten,[27] Crook ist indes der Ansicht, dass zumin-

26 In München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9237; vgl. David Crook, «A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music», in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), 1–78: 23–24.

27 Ebd., 63–64 als Nr. 29, 40 und 42.

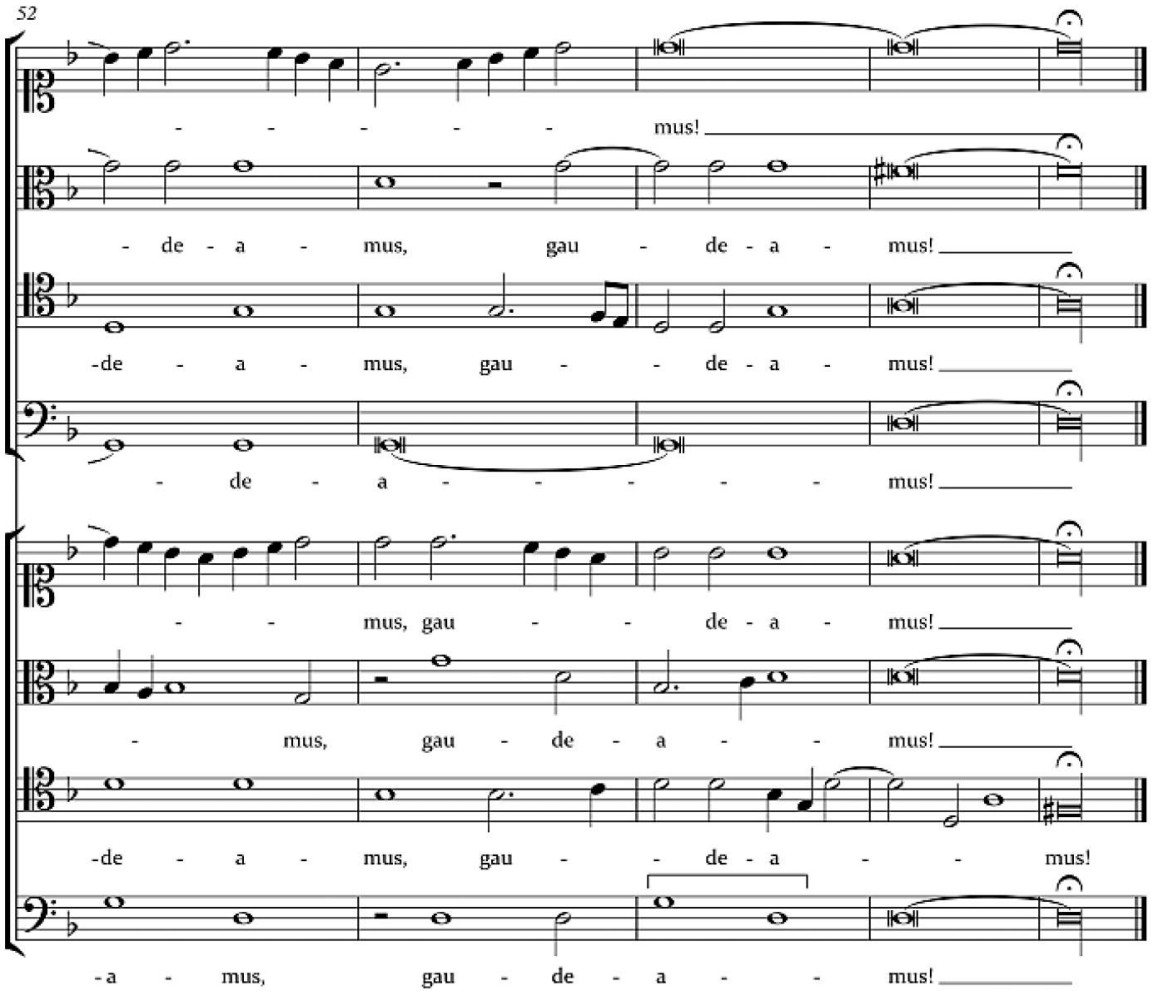


Bsp. 5: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 49–56.

dest von Seiten der Musik in unserem Stück nichts Anstößiges zu finden ist.[28] Allerdings stellt schon die Verwendung des *Iam lucis orto sidere Statim* als abschreckendes Beispiel in Gretsers Drama das Stück als negativ dar. Dass es unter der Voraussetzung, dass man die Musik (trotz des Verbots) erhalten wollte, textlich purifiziert wurde, liegt auf der Hand. Und was würde sich dafür besser eignen als eben jener Hymnus, an den das Trinklied anknüpft, «Iam lucis orto sydere / Deum praecemur supplices».

Diesen zur Prim zu singenden Hymnus (vgl. Anhang) unterlegten Lassos Söhne dem Stück im *Magnum opus.* Das führt zu einer eigenartigen Relation von Lassos Text und der Kontrafaktur: In unserem Fall ist schließlich

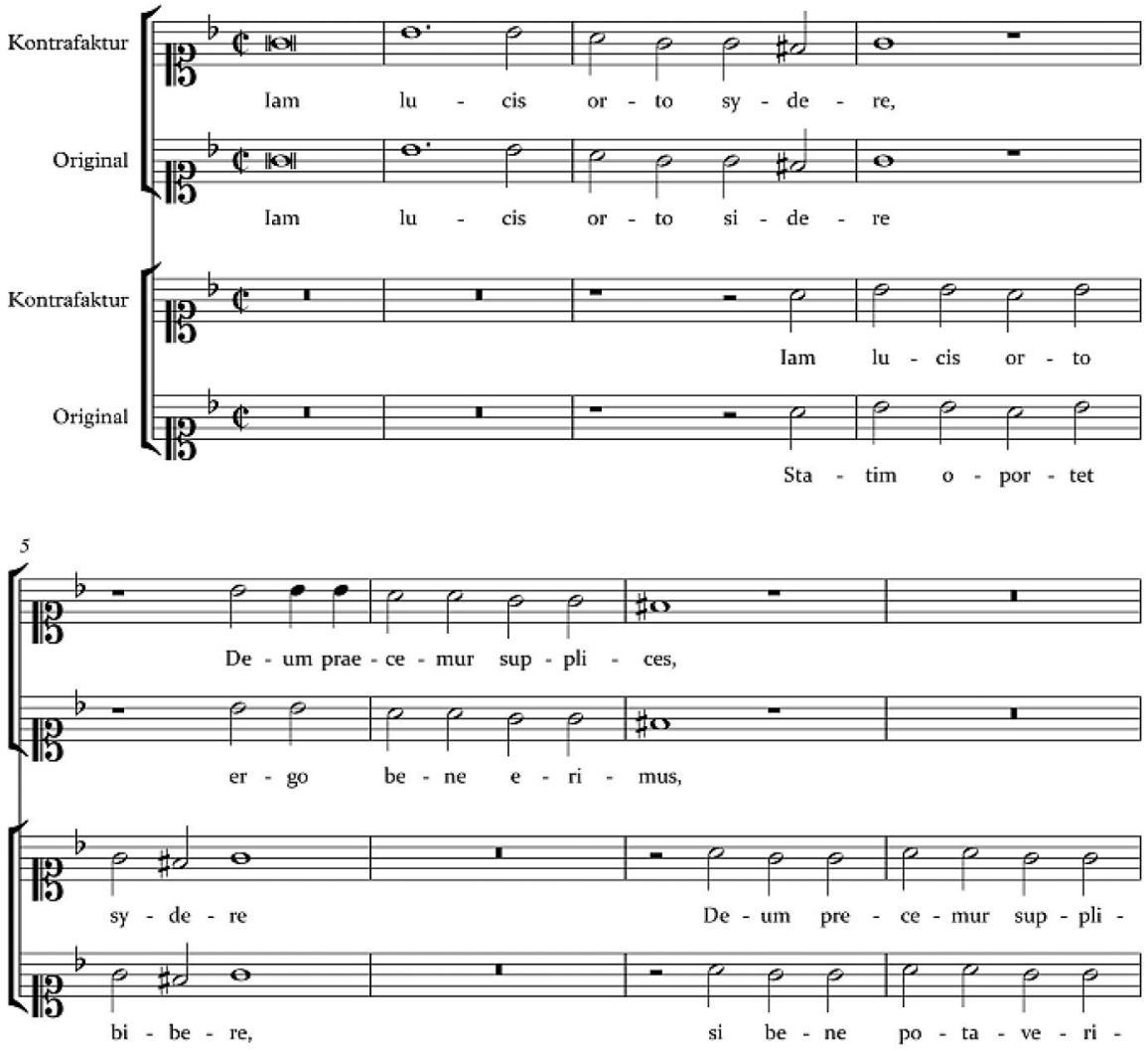
28 Ebd., 24.



Bsp. 5: (Fortsetzung).

der von Lasso vertonte Text schon in Abhängigkeit von einer Vorlage entstanden, die dann selbst als Kontrafakt den von ihr abhängigen Text Lassos ersetzt. In der Fassung des Stücks durch die Lasso-Söhne wird das Verhältnis des Originals zur Kontrafaktur also gewissermaßen umgekehrt und damit rückgängig gemacht.

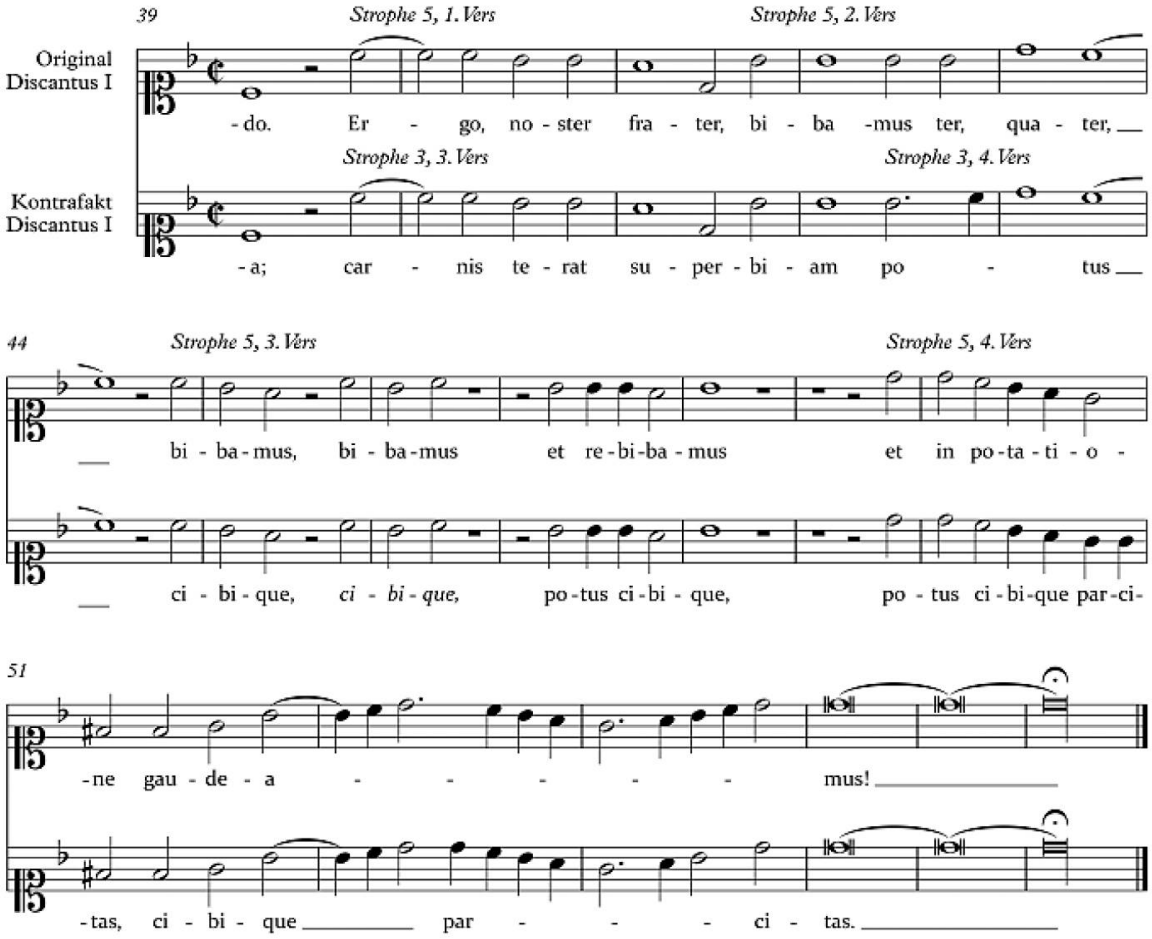
Da nun Lassos Text durch seine Vorlage ersetzt wird, also durch präexistenten Text, besteht somit nicht die Möglichkeit, ihn an den Originaltext formal anzugleichen. Dass die Unterlegung Probleme verursacht, ist deshalb naheliegend. Die I. pars hat jetzt nur mehr drei Strophen (statt fünf), die II. pars zwei (statt drei), der Text der Kontrafaktur fällt somit um etwas über 35 % kürzer aus als Lassos Originaltext. Zudem hält der Hymnus die vierhe-



Bsp. 6: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 1–8, jeweils Discantus beider Chöre.

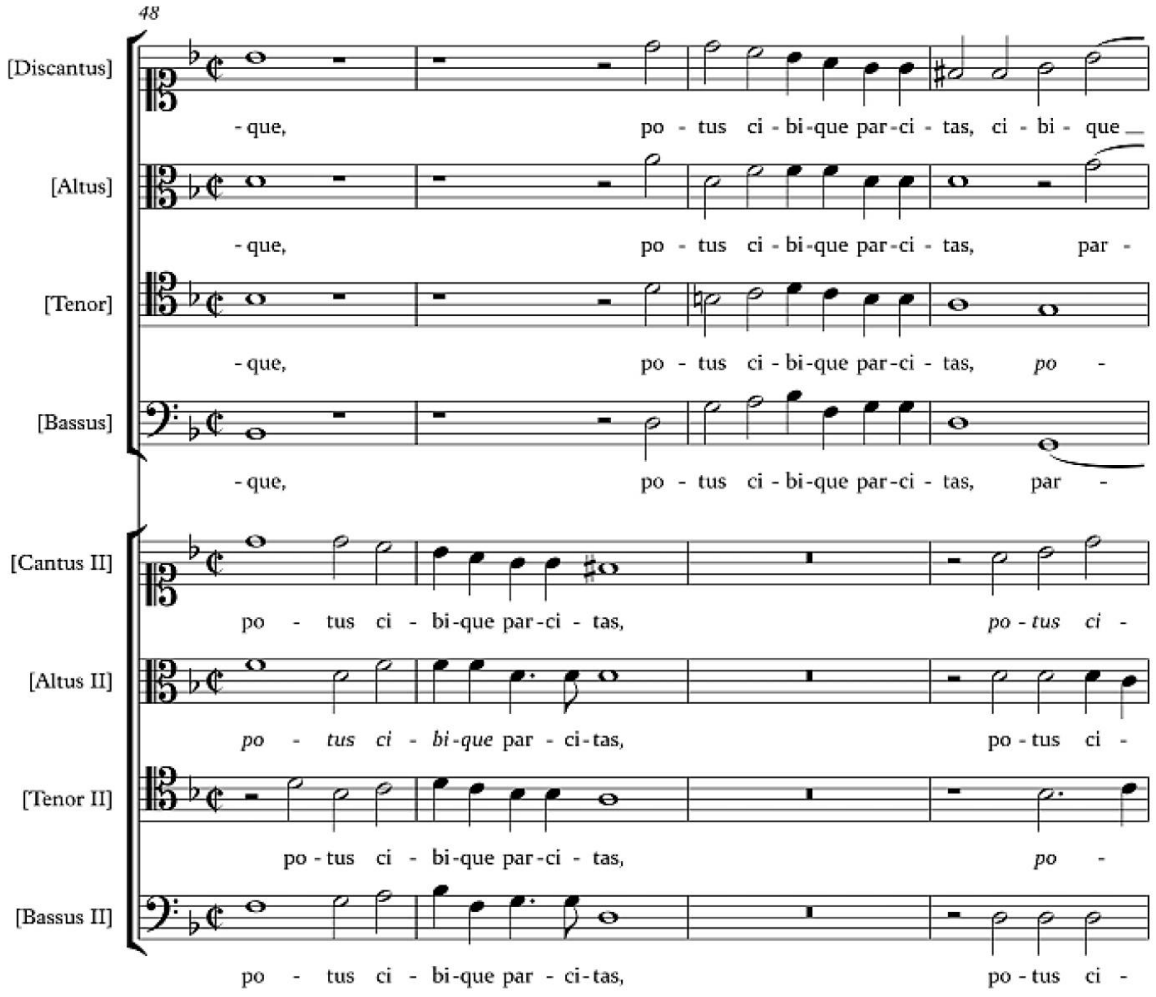
bigen Jamben strikt durch, während, wie wir sahen, das Trinklied immer wieder abweicht; Schwierigkeiten sind also vorprogrammiert.

So werden zu Beginn des Satzes in der Kontrafaktur die Verszeilen jeweils vom zweiten Chor wiederholt, während sie im Original zwischen beiden Chören aufgeteilt waren (Bsp. 6); dies ist der Kürze des Hymnus verglichen mit dem Original geschuldet. Zudem erfordert die abweichende Silbenzahl im dritten Vers (acht statt sieben Silben im Originaltext) die Aufteilung von Notenwerten bei «Deum praecemur supplices». Deutlich massivere Eingriffe sind an späterer Stelle zu finden.



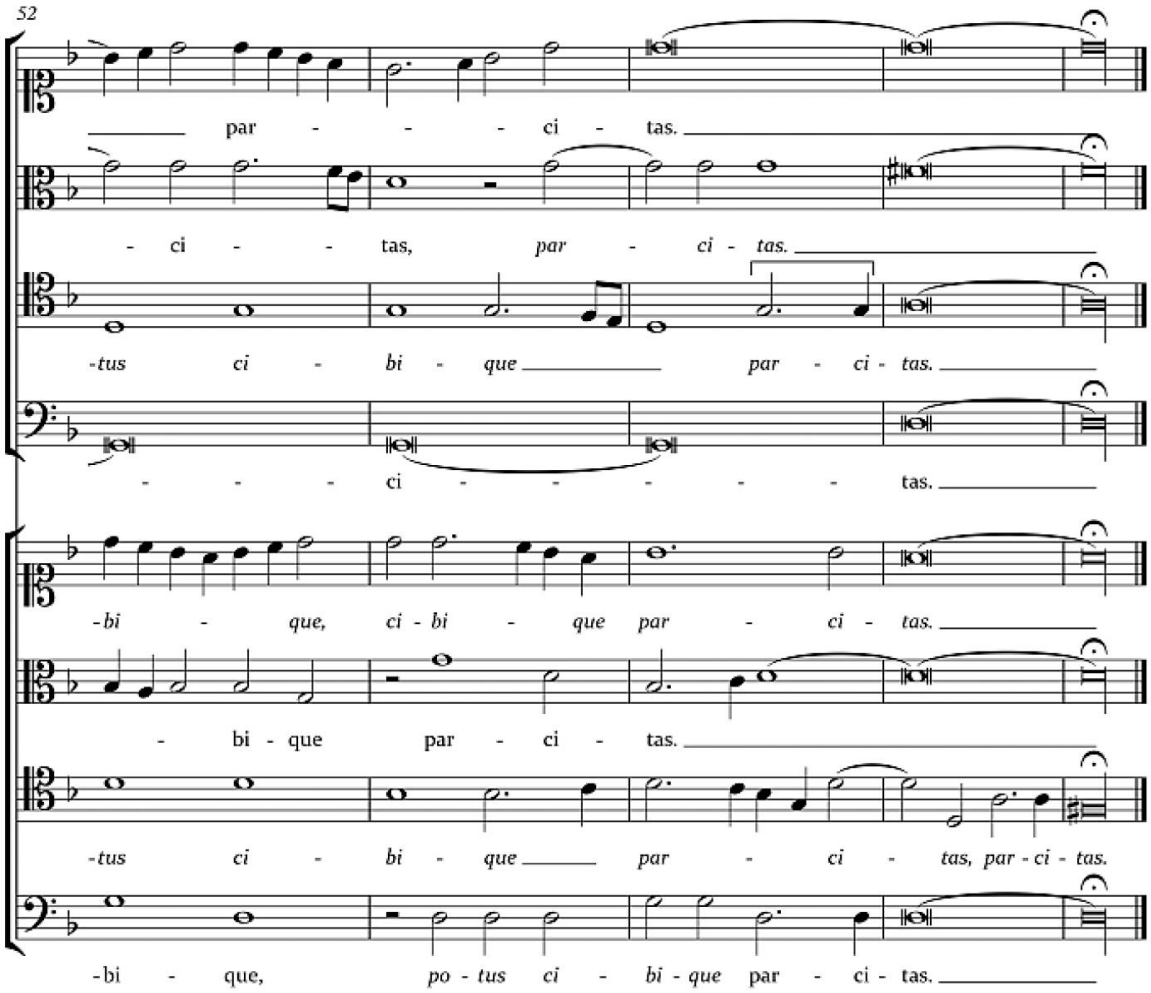
Bsp. 7: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 39–56, jeweils Discantus I.

So ist am Ende der I. pars zu beobachten, dass vom Original die Strophe fünf ganz untergebracht werden kann, während vom Kontrafakt aufgrund des kürzeren Textes nur zwei Verszeilen unterlegt werden (Bsp. 7; was aus Platzgründen jeweils nur am Discantus I erläutert werden kann, gilt für den ganzen Satz). Das hat Folgen, von denen kleinere Manipulationen von Notenwerten, so in T. 50 und 52, kaum ins Gewicht fallen. Wenig Bedeutung ist außerdem dem kleinen Melisma beim ersten «potus» (T. 42–44) zuzuweisen. Ins Auge springen hingegen die weiteren Eingriffe: Zum einen muss im Kontrafakt mehr Text wiederholt werden als im Original, siehe «cibique» und «potus cibique». Zum anderen ergibt sich bei der Kontrafaktur aufgrund der abweichenden Silbenzahl pro Vers eine Verschiebung der Unterlegung gegenüber dem Original; dies zeigt sich bei «Ergo, noster frater» gegen «car-



Bsp. 8: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 48–56.

nis terat superbiam» und noch mehr zu Anfang des vierten Verses der Strophe fünf des Originals «et in potatione», der nach einer langen Pause beginnt, während der letzte Vers des Kontrafakts mehrmals durch Pausen zerteilt wird. Dass beim Kontrafakt die sinnvolle, an den Verseinheiten orientierte musikalische Gliederung nicht komplett ge- oder zerstört wird, liegt letztlich am geschickten Wiederholen der Textpartikel «cibique» beziehungsweise «potus cibique», ein Verfahren, das durch das Original mit dem wiederholten «bibamus» im Grund ja vorgegeben ist. Als nicht unproblematisch ist aber eventuell die Textausdeutung anzusehen. Das Wiederholen von «cibique» etc. mag sich zwar der musikalischen Struktur fügen; die mit dem Wiederholen verbundene Textausdeutung beim Original, die sich über das



Bsp. 8: (Fortsetzung).

vorausgehende «ter, quater» und das nachfolgende «rebibamus» erklären lässt, fällt beim Kontrafakt aber weg.

Als nicht adäquat erscheint vor allem die Unterlegung von «parcitas» bzw. des gesamten letzten Verses «potus cibique parcitas» (Bsp. 8), der Mäßigkeit beim Trinken und Essen einfordert und damit gewissermaßen das Gegenteil des Originaltextes «et in potatione gaudeamus» – «lasst uns am Trunk erfreuen» aussagt. Der üppige Schluss mit Melismen und großen Notenwerten steht mit dem Hymnenschluss, mit «Mäßigkeit» nicht unbedingt im Einklang; der musikalische Aufwand lässt sich nur dann akzeptieren, wenn man die Schluss-Situation als Grund dafür in Anspruch nehmen will. Ebenso will nicht recht einleuchten, dass «potus cibique parcitas» zweimal auf völlig unterschiedliche Art vorzutragen ist, da der Text doch vor

dem aufwendigen Schluss blockhaft in kurzen Notenwerten gesungen wird. Das Aufeinandertreffen zweier derart divergierender Satzweisen passt eher zum grotesken Inhalt des original unterlegten Trinklieds als zur Seriosität des kontrafazierenden Hymnentextes.

Das zweite Kontrafakt *Ave, cubile regium* (vgl. Anhang) ist handschriftlich im Exemplar des ersten Bandes der *Selectissimae cantiones* der Regensburger Thurn & Taxis-Bibliothek eingetragen (D-Rtt, F. K. 6. 7.). Die Quelle, von der nur der Cantus und der Altus erhalten sind, stammt aus dem Benediktiner-Kloster Neresheim.[29] Wir haben es mit einem Hymnus auf die Gottesmutter Maria zu tun, der hinsichtlich der Anzahl der Strophen, der Verszeilen und der Silben formal exakt an die Vorlage angepasst ist, somit offenbar gezielt als Kontrafakt auf Lassos Satz gestaltet wurde. Deshalb lassen sich auch die aufgrund der Unvollständigkeit der Quelle fehlenden Verse exakt lokalisieren. Der Text knüpft inhaltlich immer wieder an Lassos Original an: «Te igitur, Mater, / Laudamus ter, quater, / laudamus et perlaudamus / et in laudatione personamus» entspricht «Ergo, noster frater, / bibamus ter, quater, / bibamus et rebibamus / et in potatione gaudeamus». Schließlich endet die II. pars mit einer Art Doxologie «Gloriam resonant tibi / Barbari, Graeci et Latini» analog zu «Gloria sit tibi vinum, / Guernace, graecum et latinum».

Indes wurde in der II. pars an der Textfassung gearbeitet; als verbindlich haben mutmaßlich die in der ersten Zeile des Cantus (Abb. 1) unten stehenden Verse «Ave sidus lucidum maris» etc. zu gelten, da ausschließlich diese Fassung im Altus unterlegt ist. Offenkundig hat sich der Dichter bei präexistenten Formeln und Texten bedient: Dies zeigen zum einen auch sonst zu findende Bezeichnungen für Maria wie «sidus maris» (II. pars, Strophe 1, Vers 1) oder «aquae vivae puteus» (I. pars, Strophe 2, Vers 1),[30] zum anderen die Zeile «Tollis ad templa aetheris» (II. pars, Strophe 1, Vers 3), die sich in

29 *Selectissimae Cantiones, qvas vvlgo Motetas vocant* [...], Nürnberg: Gerlach 1579. RISM 1579 a [L 915; 1579–2 in Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 21–26. Zum Regensburger Exemplar mit dem Kontrafakt vgl. Eichner, «Messen, Madrigale, Unika» (wie Anm. 1), 125–128; dort 127 zum *Ave, cubile regium.*

30 Vgl. Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz: Feichtinger 1893, Fundstellen für «sidus maris» 406, Zeile 21; 408, Zeile 1. Fundstelle für «aquae vivae puteus» 10, Zeile 1–2.

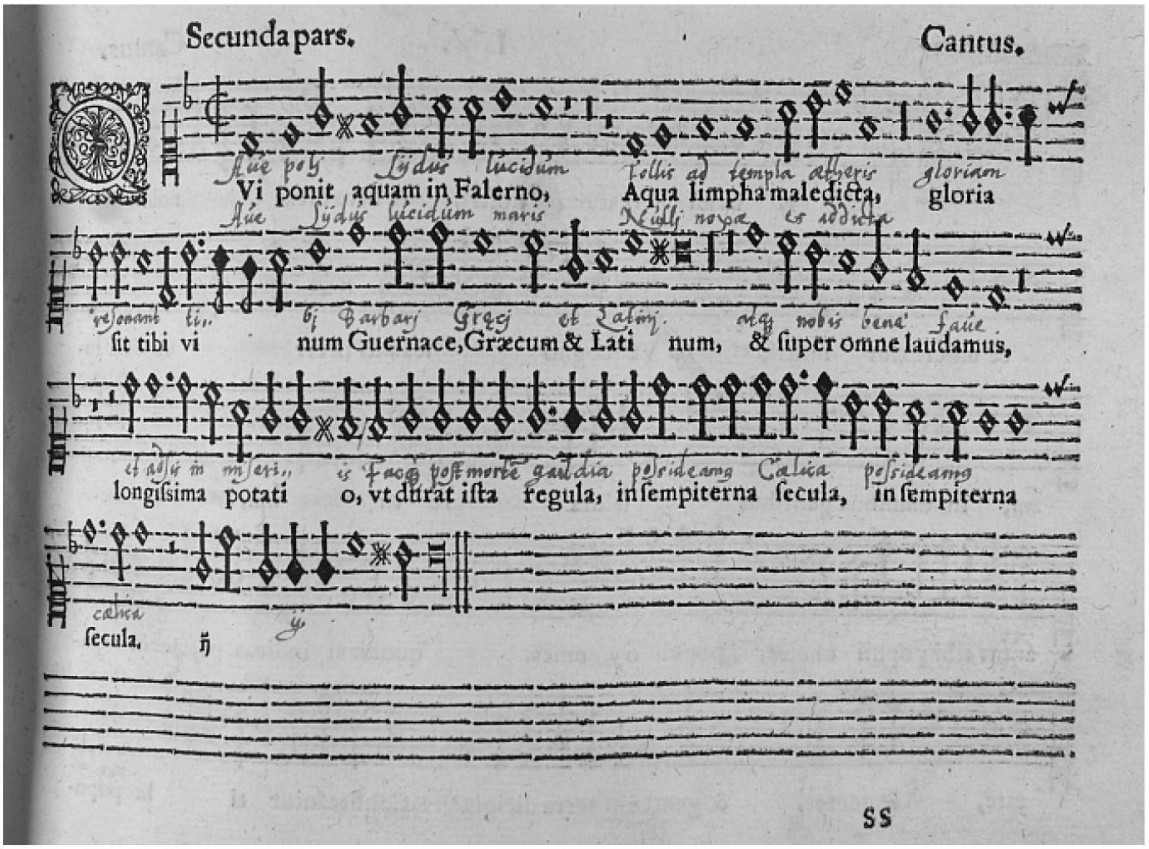


Abb. 1: II. pars, Cantus des Chorus primus aus *Selectissimae cantiones* (Exemplar D-Rtt).

einem Gedicht von Michael Marullus (um 1458 bis 1500) findet.[31] Die enge formale Anlehnung des Kontrafakts ermöglicht eine problemlose Unterlegung des neuen Textes; nur deshalb ist schließlich die Unterlegung der Kontrafaktur in einem Druck möglich, da ja hier im Notentext nicht viel veränderbar ist, wenn man nicht ein vollkommen unübersichtliches Ergebnis erzielen möchte.

Im erhaltenen Material findet sich deshalb nur eine einzige Manipulation in den Noten, um den Text unterzubringen; eine Minima musste zu zwei Semiminimen geteilt werden (Abb. 2, 2. Zeile, 6. und 7. Note). Zur Textausdeutung nur so viel: Der satztechnisch üppige Schluss der I. pars ist dem

31 Michael Marullus, *Poems*, hg. und übersetzt von Charles Fantazzi, Cambridge, MA: Harvard University Press 2012, 204, Zeile 59. Für eine zeitgenössische Ausgabe vgl. *Michaelis Tarchaniotae Marulli Constantinopolitani Epigrammata & Hymni*, Paris: Iacob Dupuis 1561, fol. 59r.

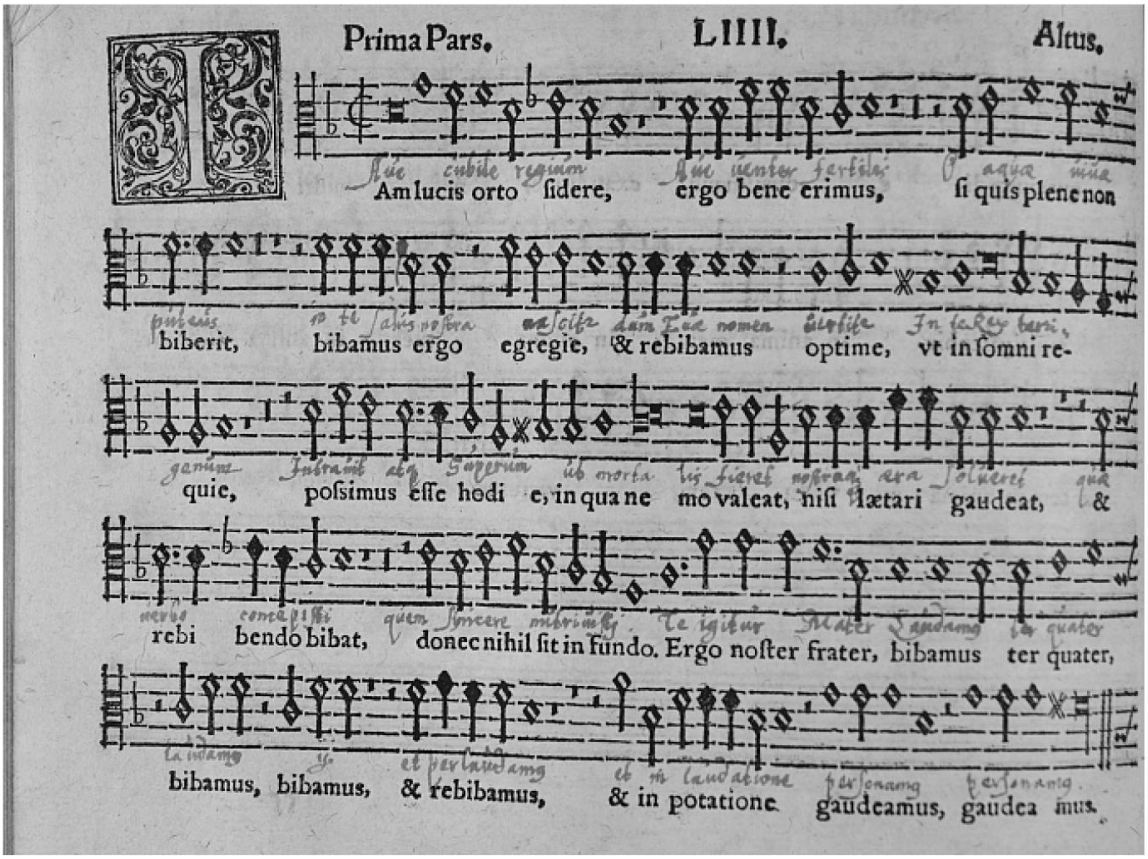
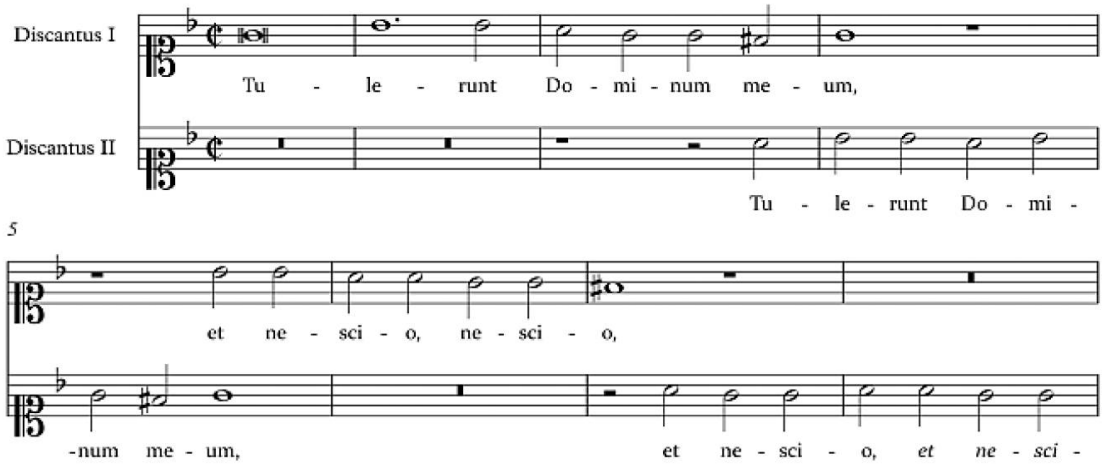


Abb. 2: I. pars, Altus des Chorus primus aus *Selectissimae cantiones* (Exemplar D-Rtt).

Text «et in laudatione personamus» durchaus angemessen (zum Notentext vgl. die beiden oberen Stimmen des ersten Chores in Bsp. 8).

Ein drittes, ebenfalls purifizierendes Kontrafakt gilt es vorzustellen: das aus dem frühen 17. Jahrhundert stammende, in der Universitetsbiblioteket Uppsala in der Handschrift Utl. Vok. Mus. i.tr. 394–396, 399 anonym überlieferte *Tulerunt Dominum meum*,[32] einen eng an liturgische Texte angelehnten Prosatext, der erheblich kürzer als die Verse der anderen Texte ist (vgl. Anhang). Der auf Johannes 20: 13 basierende Text der I. pars findet sich ohne die «Alleluia»-Rufe wörtlich im *Breviarium Romanum* als Responsorium (ohne Versus) in primo nocturno am 22. Juli: Sanctae Mariae Magdale-

32 RISM ID no.: 190005115.



Bsp. 9: Orlando di Lasso, *Tulerunt Dominum meum*, I. pars, T. 1–8, Discantus I und II.

nae paenitentis.[33] Der Text der II. pars *Surrexit Christus de sepulchro* entspricht dem *Breviarium* zufolge einem Responsorium während der Osterzeit innerhalb des Ordinarium divini Officii ad Tertiam;[34] dort steht allerdings «Dominus» statt «Christus», zudem ist vor «Surrexit Dominus vere» die Doxologie zu singen. Die «Alleluia»-Rufe unseres Kontrafakts entsprechen denjenigen des *Breviariums*. Da auch die Texte der I. pars österlichen Inhalt haben, ist das Stück auf Ostern zu beziehen. Lasso hat den Text der I. pars ohne die «Alleluia»-Rufe als II. pars seines *Congratulamini omnes* vertont.[35]

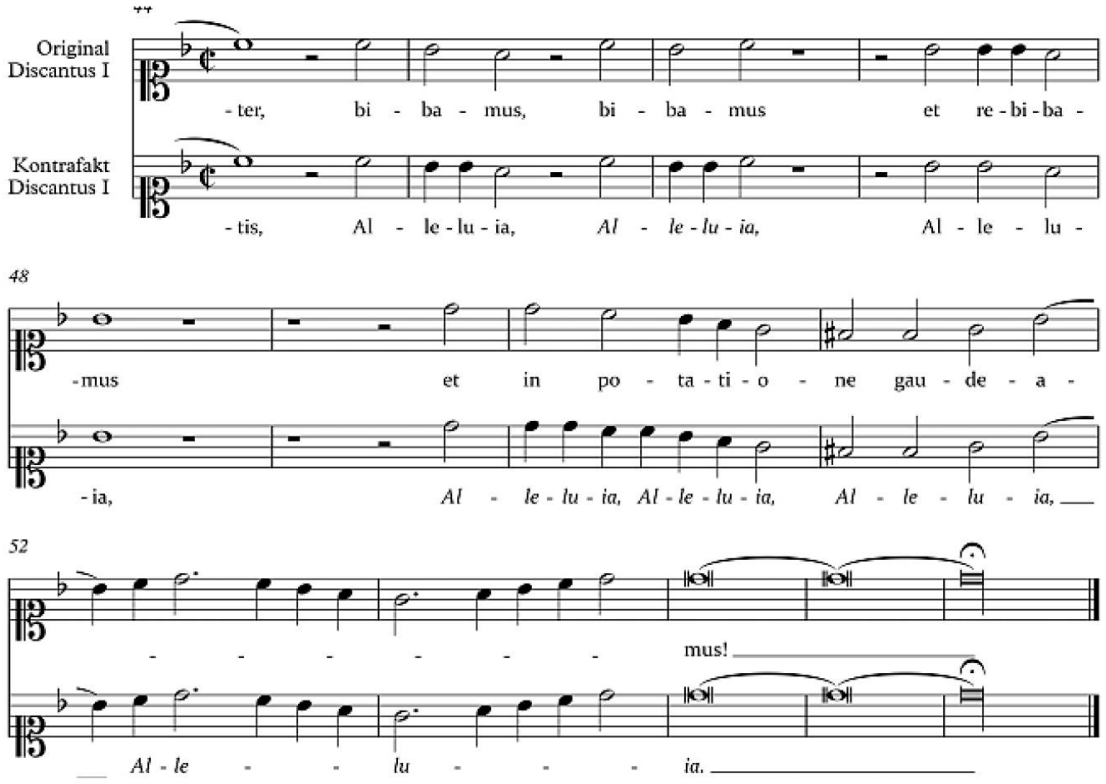
Die Kürze des Text erfordert zahlreiche Wiederholungen; wie im ersten Kontrafakt (*Iam lucis orto sydere Deum*) kehrt der Text des ersten Chors im Chorus secundus wieder (Bsp. 9). Da die Satzglieder des Prosatextes einigermaßen kurz sind, lassen sie sich meist ohne Schwierigkeiten der musikalischen Gliederung anpassen; sind die Partikel zu kurz, wird innerhalb der Abschnitte wiederholt, wie bei «nescio».

Vor allem aber wird «Alleluia» zahlreich wiederholt, statt «Alleluia» sind im Originaltext die zwei Verse «bibamus et rebibamus / et in potatione

33 Benutzt wurde folgende Ausgabe: *Breviarium Romanum ad usum Cleri Basilicae Vaticanae Auctoritate ac Munificentia Pii Papae XI editum. Pars aestiva*, Rom: Typis Vaticanis 1925, 872.

34 Ebd., Pars verna, 31.

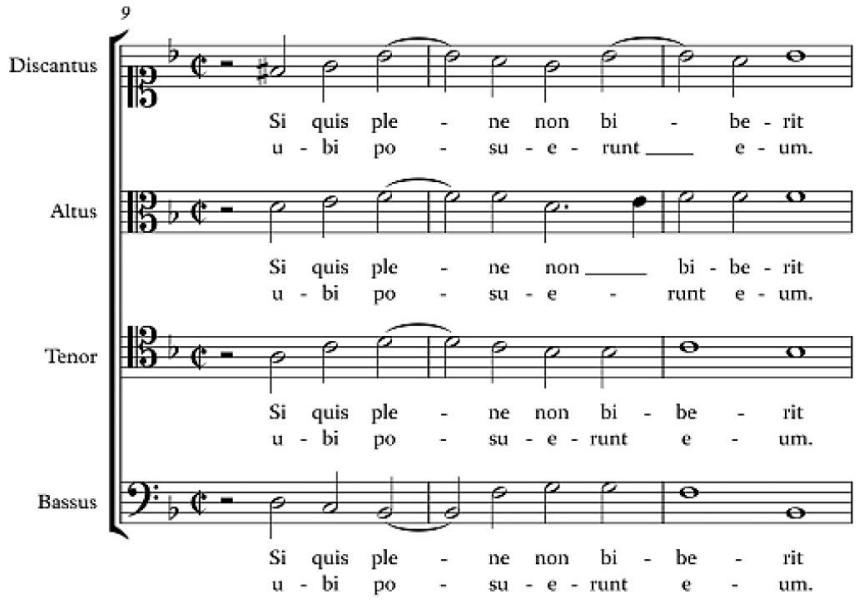
35 Ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 13, *Motetten VII*, 2013, 14–18.



Bsp. 10: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Tulerunt Dominum meum*, I. pars, T. 44–56, jeweils Discantus I.

gaudeamus» zu singen (Bsp. 10). Häufiges Wiederholen von «Alleluia» am Ende von Motetten oder deren Unterteilen ist keine Seltenheit, die Kontrafaktur fügt sich also in geschickter Weise den Gepflogenheiten der Zeit. Und selbstverständlich wurden Manipulationen im Bereich der Notenwerte vorgenommen, um «Alleluia» sinnvoll unterzubringen. Allerdings ergeben sich bei Wortbetonungen mitunter Probleme; Notenbeispiel 11 zeigt anhand des ersten Chores, dass die Unterlegung von «ubi posuerunt eum» anstelle des originalen «Si quis plene non biberit» trotz identischer Silbenzahl zumindest im Discantus einigermaßen hölzern wirkt.

Zusammengefasst lässt sich Folgendes festhalten: Bei jeder der drei Kontrafakturen haben wir es mit Purifikation zu tun, aus dem frechen Trinklied wird jeweils ein geistliches Stück. Damit sind die Gemeinsamkeiten aber schon fast erschöpft, da die kontrafazierenden Texte doch große Unterschiede aufweisen, die zu jeweils individuellen Lösungen führen; anhand eines Stücks und der dazugehörigen Kontrafakturen ließen sich also verschiedenste Aspekte des Kontrafakturverfahrens aufzeigen: Im Fall des *Ave, cubile regi-*



Bsp. 11: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Tulerunt Dominum meum*, I. pars T. 9–11, Chorus primus.

um haben wir es mit formal exakt angepassten, sicherlich eigens geschaffenen Versen zu tun, die kaum Probleme evozieren. Bei *Tulerunt Dominum meum* handelt es sich um einen sehr kurzen Prosatext, der sich nicht zuletzt aufgrund der Kürze seiner Satzglieder zur Kontrafazierung unseres Satzes durchaus eignet und meist einigermaßen passend untergebracht wird. Und ausgerechnet mit dem Hymnus «Iam lucis orto sidere / Deum praecemur supplices», an den der von Lasso vertonte Text ja anschließt, liegen Verse vor, die insbesondere aufgrund ihrer abweichenden Struktur, aber auch hinsichtlich der Textausdeutung Probleme bereiten.

Wie eingangs erwähnt, lassen sich anhand der Kontrafakturen nach Kompositionen Lassos die Absichten, Voraussetzungen, Verfahrensweisen, zudem die Schwierigkeiten aufzeigen, die sich in der zweiten Hälfte des 16. und noch im frühen 17. Jahrhundert mit dem Umtextieren verbinden; dies ist nicht zuletzt aufgrund der schier unüberschaubaren Menge an Kontrafakturen zu Lassos Werken möglich. Selbstverständlich liess sich am abgehandelten Beispiel, dem *Iam lucis orto sidere*, nicht das gesamte Spektrum des Phänomens der Kontrafaktur in der Lasso-Zeit abhandeln. Trotzdem: Das gewählte Beispiel ist aufgrund der großen Unterschiede zwischen der Vorlage und den denkbar unterschiedlich gearteten Kontrafakturen durchaus geeignet, den möglichen Spielraum wenigstens andeutungsweise sichtbar zu machen.

Anhang: Originaltext und Kontrafakturen

Originaltext	Kontrafakt aus dem *Magnum opus musicum*
I. pars	*I. pars*
Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere, Ergo bene erimus, Si bene potaverimus.	Iam lucis orto sydere Deum praecemur supplices, Ut in diurnis actibus Nos servet a nocentibus.
Si quis plene non biberit, Salvus esse non poterit, Bibamus ergo egregie Et rebibamus optime,	Linguam refraenans temperet, Ne litis horror insonet; Visum fovendo contegat, Ne vanitates hauriat.
Ut in somni requie Possimus esse hodie, In qua nemo valeat, Nisi laetari gaudeat,	Sint pura cordis intima, Absistat et vecordia; Carnis terat superbiam Potus cibique parcitas.
Nisi bibat et rebibat Et rebibendo bibat, Bibe semel et secundo, Donec nihil sit in fundo.	
Ergo, noster frater, Bibamus ter, quater, Bibamus et rebibamus Et in potatione gaudeamus!	
II. pars	*II. pars*
Qui ponit aquam in falerno Sit sepultus in inferno. Aqua limpha maledicta Sit nobis interdicta.	Ut, cum dies abscesserit Noctemque sol reduxerit, Mundi per abstinentiam Ipsi canamus gloriam.
Gloria sit tibi vinum, Guernace, graecum et latinum, Lauda vinum, quod feramus Et super omne laudamus.	Deo patri sit gloria Eiusque soli filio, Cum spiritu paraclito Et nunc et in perpetuum.
Sit semper nostra lectio Longissima potatio, Ut durat ista regula In sempiterna secula.	

Handschriftlich eingetragenes Kontrafakt aus den *Selectissimae cantiones*, Exemplar D-Rtt	**Kontrafakt aus S-Uu, Utl. Vok. Mus. i. tr. 394–396, 399**
I. pars	*I. pars*
Ave, cubile regium, […] Ave, venter fertilis […]	Tulerunt Dominum meum et nescio, ubi poserunt eum. Dicunt ei Angeli: Mulier, quid ploras? Surrexit sicut dixit, Alleluia. Praecedet vos in Galilaeam, ibi eum videbitis, Alleluia.
O [Discantus: Ave] aquae vivae puteus […] In te salus nostra nascitur, Dum Evae nomen vertitur.	
In te, Rex terrigenum, Intravit atque superum, Ut mortalis fieret, Nostraque aera solveret.	
[…] Quae verbo concepisti […] Quem sincere nutrivisti.	
Te igitur, mater, Laudamus ter, quater, Laudamus et perlaudamus Et in laudatione personamus.	
II. pars	*II. pars*
Ave, sidus lucidum maris [Discantus zusätzlich: Aue, poli sidus lucidum] […] Nulli noxae es addicta [Discantus zusätzlich: Tollis ad templa aetheris] […]	Surrexit Christus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, Alleluia. Surrexit Christus vere et apparuit Simoni, Alleluia.
Gloriam resonant tibi Barbari, Graeci et Latini. […] Atque nobis bene faue.	
[…] Et adsis in miseriis Facque post mortem gaudia Possideamus Caelica.	