

Orlando di Lasso
und
die geistigen Strömungen seiner Zeit.

Festrede

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der B. Akademie der Wissenschaften
zur Feier des 165. Stiftungstages

am 13. Juni 1924

von

Adolf Sandberger
o. Mitglied der historischen Klasse.

München 1926.
Verlag der B. Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München.

Orlando di Lasso
und
die geistigen Strömungen seiner Zeit.

Festrede

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der B. Akademie der Wissenschaften
zur Feier des 165. Stiftungstages

am 13. Juni 1924

von

Adolf Sandberger

o. Mitglied der historischen Klasse.

München 1926.

Verlag der B. Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München.

Im Mai 1555 veröffentlichte Orlando di Lasso in Antwerpen bei Tilman Susato eine Sammlung Kompositionen unter dem Titel: «Il primo libro, dove si contengono Madrigali, Villanesche, Canzon francesi e Motetti a quattro voci, novamente impressi».

Es war sein erstes gedrucktes Werk; gegenteilige Nachrichten, auch über 1552 veröffentlichte einzelne Stücke, sind augenscheinlich irrig¹⁾. Noch im selben Jahr veranstaltete, gleichfalls in Antwerpen, Jean Laet einen Nachdruck: das konnte damals unbehindert geschehen, wenn es dem Komponisten nicht gelungen war, sich eines kaiserlichen Privilegs zu versichern. Susato seinerseits edierte dann, gleichfalls noch 1555, eine dritte Ausgabe, diesmal mit französischem Titel.

Der Wettbewerb der Musikalienhändler läßt erkennen, daß Lassos Publikation ungewöhnliches Aufsehen erregte. Und das war berechtigt, denn es handelte sich der Hauptsache nach um das reife Werk eines Meisters.

Wohl sind einige Nummern der Sammlung schwächer inspiriert; nirgends aber gewahren wir irgendwelche Spuren von Anfängerschaft. Der Autor hatte es ja auch nicht eilig gehabt mit dem Herausgeben: er zählte — bekanntlich ist 1530 das weitaus wahrscheinlichste Jahr von Orlandos Geburt²⁾ — nun bereits 25 Jahre. Man erkennt vielmehr neben hohem schöpferischen Vermögen und glänzendem Können auch bereits ein ansehnliches Maß von künstlerischer Erfahrung. Das «primo libro» usw. zeigt Lasso auch in drei Sprachen zu Hause (die Motetten vertonen lateinische Texte) und bringt, wie der Titel besagt, Kompositionen verschiedenster Gattungen.

Der Motetten sind fünf: vier nach geistlichen Dichtungen, eine (Alma nemes) weltlich. Die technische Arbeit erweist sich bald als äußerst kunstvoll, mit Umkehrungen der Themen, mit Canons, mit

geistreicher Kombination kirchlicher und weltlicher Melodien; bald als mehr oder weniger frei, als durchbrochene Polifonie. Mit der Diatonik der Kirchentonarten stehen häufig Schritte der Einzelstimmen, aber auch Akkordverbindungen und die tonale Disposition ganzer Gruppen nicht mehr im Einklang; wir hören gelegentlich «Modulationen» durchaus moderner Art und vernehmen Chromatik. Motive und Themen sind oft von größter Plastik, von sprechendem, lebendigstem Ausdruck.

Das Klangwesen wirkt farbig; bald erscheint helleres, überwiegend aber dunkleres Kolorit. Die Stimmung der Stücke ist ebenso apart als tiefwirkend: mit der Bitte erklingt trostreich auch die Erhöhung; ein Zug ins Große und Weite beschwingt das Ganze und erhebt den Hörer. Und dies alles vollzieht sich in Formen von absoluter Vollkommenheit, Vollendung und Rundung, wirkt trotz manchmal fast dramatischer Leidenschaft einzelner Abschnitte im Ganzen vollkommen einheitlich und ausgeglichen.

In den sieben Madrigalen finden wir vollendete Ineinsbildung homofoner und polifoner Elemente; die Texte werden interpretiert mit peinlicher Rücksicht auf Vers und Sprache. Auch hier gibt es kühne Tonschritte und ungewöhnliche Einfälle, wie im zweiten Abschnitt des ersten Madrigals der sukzessive Eintritt der Stimmen ohne irgendwelche Imitation, ein damals längst nicht mehr gebräuchliches Verfahren. Und auch hier die glänzendste Formvollendung.

Aus den sechs Villanellen weht ein prächtiger Hauch von Frische, klingt echter Volkston, auch mit drolligen Wendungen; dabei erscheinen unvermerkt, wie eingeschmuggelt, feinkünstlerische Züge bei der Verwertung entlehnter neapolitanischer Volksmelodien.

In den sechs Chansons lebt gallische Lebendigkeit und eine Fülle von Geist; die Arbeit ist von feinsten Ziselierung und zeitigt Gebilde von vollendeter Eleganz und echtem Charme. Die Themen haben auch hier bildnerische Prägnanz. «Vrai dieu, disoit une filette» ist textlich von graziöser Frechheit; andere Stücke geben sich tiefpoetisch, offenbaren eine Innigkeit und Wärme, die den französischen

Chansonkomponisten nicht entfernt zur Verfügung stehen: «Je l'aime bien» stellt fürwahr ein Kleinod dar, ist eines der schönsten Liebeslieder der gesamten musikalischen Literatur.

So bildete Lassos erste Veröffentlichung in der Tat eine verblüffende Erscheinung. Neben der feierlichen Polifonie der immer noch tonangebenden und natürlich auch in Orlando's Vaterstadt herrschenden niederländischen, neben der spanischen und eben aufblühenden italienischen Schule war eine Kunst von neuer, dabei auch weiteren Kreisen sogleich verständlicher Wesensart erschienen.

Dies Phänomen mit der bisherigen Musikentwicklung in Verbindung zu setzen ist schon im 16. Jahrhundert versucht worden und auch die neuere wissenschaftliche Forschung hat sich frühzeitig darum bemüht. 1586 sang der französische Dichter J. Megnier³⁾:

Le bon pere Josquin de la Musique informe
Ebaucha le premier le dur et rudie corps:
Le gran et doux Willaert secondant ses efforts
Cet oeuvre commence plus doctement reforme:
L'inuantif Cyprian, pour se rendre conforme
Au travail de ces deux qui seuls estoyent alors,
L'enrichit d'ornemens par ces noueux accords,
Donnant à cette pièce une notable forme:
Orlande a ce labeur avec eux s'estant ioinct
A poli puis apres l'ouvrage de tout point,
De sorte qu'apres luy n'y faut plus la main mettre.
Josquin aura la Palme ayant este premier:
Willaert le Myrte aura: Cyprian le Laurier:
Orlande emportera les trois comme le maistre.

Ambros hat nachdrücklich auf Vorklänge bei Josquin de Près, insbesondere auf dessen Beachtung des Wortes, hingewiesen; bei den Chansons ergeben sich Berührungen mit Jannequin, was den gallischen Konversationston angeht; in Hinsicht auf Klangreiz und Farbe wurde Willaerts Einwirkung angeführt, für die diatonikfremden Versuche kamen vor allem Ciprian de Rore und Nicola Vicentino, aber auch

kleinere italienische Madrigalisten in Betracht, denen Chromatismen und chromatische Experimente geläufig waren. Schon dämmert ein Gefühl dafür, was überhaupt Italien alles für den jungen, in Mons geborenen Belgier bedeutet. Hatte ja auch Susato in der französischen Ausgabe zugesetzt: «a la nouvelle composition d'aucuns d'Italie» und der junge Lassus durch Italianisierung seines Namens eine Art Bekenntnis ausgesprochen.

Aber von klarer Einsicht in die Zusammenhänge sind wir noch weit entfernt. So meinte noch W. H. Riehl, in der Musik «gäbe es keine Renaissance»⁴⁾.

Seit Josquin hatte, zweifelsohne unter dem Einfluß der humanistischen Studien der Renaissance, das Textwort in der Tat wieder Bedeutung gewonnen; und auch die individuelle Ausgestaltung der einzelnen Stimme spiegelt Renaissancegeist wider. Mit der absoluten Gleichberechtigung der Stimmen nach durchimitierendem Okeghem-Obrecht-schen Stilprinzip wird ohne Zweifel dem Renaissanceideal der Individualisierung wieder entgegengearbeitet. Hat sich deshalb aber die große, herrschende Bewegung nur abseits der Tonkunst weiter entwickelt? Wohl sind manche der charakteristischen Fortschritte, welche die Musik seit Josquin machte, insbesondere von Ambros bereits erkannt worden. Daß der Palestrinaklang schon vor Palestrina da ist, z. B. gelegentlich bei Pierre de la Rue und sehr stark bei Clemens non Papa; daß bei Brumel ein Streben nach Licht, Klarheit, Schönheit, Deutlichkeit hervortritt; daß Ghiselin erfolgreich nach Wohlklang der Harmonie, Crequillon nach Größe, auch Divitis nach Maß und Klarheit strebt blieb Ambros so wenig verborgen, als Gomberts Noblesse, klare Schönheit, Innigkeit, Bildhaftigkeit des Ausdrucks und Vaets Durchdringung des Details. Auch auf Senfls Klangwelt konnte hingewiesen werden. Aber über dem Dogma, erst die Monodie sei der wahre musikalische Repräsentant der Renaissance, hat man auf die Kräfte, die hinter den Wandlungen der a capella-Musik stehen, weniger geachtet. Und doch gründen all' die genannten Leistungen und Strebungen der a capella-Meister in den leitenden Prinzipien des rinascimento. Bis

in die (z. B. bereits 1687 von Werkmeister festgestellten) Vereinfachungen der Notation hinein wirkt sich der Geist der Renaissance aus. Was der bildenden Kunst als Leitstern vorschwebt, Klarheit, Vollendung, Vollkommenheit, das ist auch das, dem einzelnen Künstler, auch einem Palestrina vielleicht gar nicht bewußte Ideal der Musikentwicklung; man blicke von der vollendeten Struktur der Lasso'schen Motetten von 1555 zurück auf die überzahlreichen zweistimmigen Stellen, die Josquins musikalische Architektur beeinträchtigen, die 1556 schon Hermann Finck⁵⁾ als «nuditās» anmerkte; auf die Pausen, die den Fluß der Einzelstimme unterbrechen — hier hatte nach Finck schon Josquins Schüler Gombert («qui omnibus musicis ostendit viam») eingegriffen («is enim vitat pausas») —; man vergleiche noch einmal nach Ambros den Ausdruck eines Josquin'schen Bußpsalms mit der Komposition des gleichen Textes durch Lasso, um zu sehen, welchen Fortschritt die Renaissanceidee gemacht hat, wie vollkommen nun die Symmetrie der Formen, die Proportionen des Aufbaues geworden sind, wie der Ausdruck der Affekte im Chorsatz sich, von scholastischem Zwang befreit, ungemein verstärkt hat und der subjektive Mensch auch im mehrstimmigen Tonsatz fähig wurde, zu sagen, was er leide.

Die bisher in der Musikgeschichte unerhörte bildnerische Prägnanz, die ungeheuere, subjektiv-leidenschaftliche Ausdruckssteigerung bei Orlando, welche die neuere Literatur seit Proske gern mit «dramatisch» bezeichnet hat, war natürlich auch den Zeitgenossen aufgefallen. Joachim a Burck hebt 1567 (in den Decades IV) ausdrücklich von Lasso hervor: «Vere scit affectus exprimere». Und in seiner Beschreibung der Bußpsalmen (abgeschlossen 20. Juni 1570) erläutert Quickelberg sozusagen in einem offiziellen Dokument und ganz ohne Zweifel im Sinne Orlandos das Wesen der sogenannten «musica reservata» als Kunst des erschöpfenden Ausdrucks an Hand eben dieser Psalmen: «Qui quidem (d. i. Lasso) adeo apposite lamentabili ac querula voce, ubi opus fuit, ad res et uerba accomodando singulorum affectuum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo expressit ut ignorari possit, suavitasne affectuum lamentabiles voces,

an lamentabiles voces suavitatem affectuum plus decorarint. Hoc quidem musicae genus Musicam Reservatam uocant: in qua ipse Orlandus mirifice ut quidem in aliis carminibus, quae sunt fere innumerabilia, sic etiam in his ingenii sui praestabilitatem posteris declaravit⁶⁾.

Für die Kunst, dem Hörer den Gegenstand gleichsam greifbar — «rem quasi actam» — vor Augen zu führen, lassen sich zahlreiche Beispiele an Hand der konstruktiven Anlage der Lasso'schen Kompositionen nachweisen⁷⁾. Geradezu unerschöpflich aber war Orlando in Einfällen zur Illustrierung des Details. Auch dafür zeigten schon die Zeitgenossen Blick und Verständnis, ja noch 1631 entnimmt Wolfgang Schönsleder (Decorus) eine Anzahl Beispiele seiner Architecturae musices (S. 182—193) Lasso'schen Kompositionen, um darzutun, wie der Meister für einzelne Worte und Begriffe (pavulus, taedium senile, certamen, patientia, stultitia, iracundia) mit plastischen Tonbildern bei der Hand ist. Für diese Dinge hatte Orlando die eigene Madrigalkomposition — das Madrigal pflegte ja solche Detailmalerei ganz besonders — als hohe Schule gedient; die weltliche Musik hat den subjektiven Ausdruck ausserordentlich gefördert⁸⁾.

Das Scharfprofilierete, Zwingende dieser Tonsprache hat wohl auch eine besondere Ursache (wie denn überhaupt die Zusammensetzung von Lassos Psyche zwar völlig einheitlich, aber sehr kompliziert ist): die germanische Unterströmung in Lassos Wesen. Sie tritt gerade in den deutschen Liedern des Meisters weniger stark hervor als in gewissen allgemeinen Zügen. Seine Melodie ist zuweilen eigentümlich umrissen, viel kühner, herber und härter als beispielsweise die Palestrinas. Und ebenso ist sein harmonischer Sinn vertieft; allein aus den Chansons und Motetten ließe sich, ganz abgesehen von den spezifisch chromatischen Stücken, eine nicht kleine Beispielsammlung von «interessanten» Akkordbildungen und Akkordverbindungen zusammenstellen⁹⁾. Diese beiden Eigentümlichkeiten aber sind germanischer Natur; die südlichen Blütenzweige haben den knorrigen germanischen Stamm nicht völlig überwuchert, der germanische Zug auf Verinnerlichung und Geistigkeit

spricht sich unverkennbar aus. Ganz ähnliche Kennzeichen lassen sich gerade bei Orlandos großem Vorgänger in der Münchner Kapelle, dem Schweizer Ludwig Senfl nachweisen. Gewiß hat Ambros Recht, daß bei all' den dramatischen Zügen Lassos noch nicht an Opernstil und Theatralisches zu denken sei; aber damit ist doch der Sinn für dramatischen Ausdruck, der Lassos Zeitgenossen noch weit überwiegend fehlt, geweckt und der Boden für die kommende Oper vorbereitet worden. Fünfzig Jahre später geboren wäre Lasso jedenfalls ein eminenter Operncomponist geworden. In diesem Zusammenhang ist es gewiß nicht zufällig, wenn sich gelegentlich in seinen Oberstimmen deklamatorisch-prägnante Episoden finden, die in jeder der ersten Opern stehen könnten¹⁰⁾. Verstärkt wird der Eindruck des Dramatischen oft auch durch die ungemeine Lebhaftigkeit der Farben, die beweist, daß Lasso die Entwicklung Willaerts und der venezianischen Schule genau verfolgt und ihre Anregungen selbständig weiter entwickelt hat.

Wer jemals eine der lateinischen Vorreden Lassos aufmerksam las, ihrer Eleganz, ihres Wortschatzes und Bilderreichtums inne wurde, kann nicht daran zweifeln, daß der junge Orlando seine studia humaniora mit Fleiß und Erfolg betrieben hat. Weitumfassende Kenntnis der französischen und italienischen Sprache und Literatur, auch die überraschende Beschlagenheit auf dem Gebiet der deutschen Dichtung — von der bildenden Kunst sprechen wir noch —, wie Lassos ganze Lebenshaltung erweisen, daß der junge Künstler den Anforderungen der Zeit hinsichtlich seiner allgemeinen Bildung im höchsten Maße entsprach. Aus allen Literaturen wählt er mit erlesenem Geschmack seine Texte. In den weltlichen lateinischen Motetten sind es bald elegante Poeme niederländischer, italienischer, französischer, Münchner und Wiener Humanisten, bald Horazische Oden, bald Episoden aus Vergils Aeneide und die eine und andere der Eklogen. In den weltlichen deutschen Liedern¹¹⁾ greift er vor allem nach den durch die Ott'schen und Forster'schen Sammlungen überlieferten Volksliedern, aber auch mit den Dichtungen von Hans Sachs ist er vertraut, von dem er die erste Strophe eines 1550 gedichteten Meistergesangs «von

einem körbelmacher» komponiert hat. Von den französischen Poeten zogen ihn insbesondere Meister der Plejade an und von ihnen an erster Stelle Marot, weiter Ronsard, du Bellay, Belleau, de Baif, Dorat; aber auch Chartier, Villon, O. de Saint-Gelais, Bouchet, M. de Saint-Gelais, Magny, Pibrac beflügelten seine Phantasie. In der italienischen Poesie hatten Petrarca und Ariost, wie billig, den stärksten Eindruck auf Orlando gemacht. Auf Petrarca kommt er immer wieder zurück, seine Verse begleiten ihn von Anfang bis Ende seiner Laufbahn. Den Tonkünstlern mußte ja gerade dieser Dichter lieb und wert sein, nicht nur durch das latent Musikalische, das Ebenmaß und die melodische Fülle zusammentreffender Vokale in seinen Poesien, sondern auch durch seine Person, als der Mann, der sich wiederholt als begeisterter Freund der Musik bekannt hatte. Im Übrigen spiegelt Lassos Schaffen den Entwicklungsgang der italienischen Poesie, insbesondere des 16. Jahrhunderts wider, und neben den allgemeinen Anregungen sind es lokale, die insbesondere von Mantua, Neapel und Venedig aus der Komposition seiner Villanellen den poetischen Stoff geliefert haben. Ein glänzendes Beispiel des Zusammenwirkens von Renaissancepoesie mit Renaissancemusik ist u. a. Lassos Komposition der berühmten Stelle aus dem Orlando furioso, des Kulminationspunktes des ganzen Gedichtes, da der Held den Ort an der Quelle entdeckt, wo Angelica und Medoro glücklich waren, wo er den Namen der Liebenden im Stein eingegraben findet usw. Hier hatte auch die Dichtung die dem Komponisten eigentümliche Wärme.

Im Übrigen hat unser Meister aus vielen der vertonten Renaissancegedichte wohl konstruktive Anregungen empfangen, indem er auf Gebilde von formaler Vollendung gestoßen war, die der auch in Poetik und Grammatik geschulte Zögling des Humanismus wohl zu nützen wußte. Aber häufig, sowohl bei diesen weltlichen Kompositionen von Sonetten, Canzonen und Canzonenteilen als insbesondere bei den geistlichen Tonsätzen erstet die musikalische Form in Vollkommenheit und Rundung ohne besondere Anregung aus dem textlichen Vorwurf. Und auch bei den weltlichen Dichtungen erscheint

oft die kühle Behandlung des Stoffes durch den Poeten in Widerspruch mit der Wärme, Innigkeit, ja Leidenschaft des Komponisten. Endlich aber, — wie vieles ist weder aus den Texten noch dem Überkommenen an Musik — bisher wenigstens — zu erklären: weder Lassos Zug ins Weite, noch die neuartige Ausnutzung rythmischer Möglichkeiten, noch der originelle Einschlag des Weltlichen bei Messen, Motetten und anderen Werken der Kirchenmusik, verschieden von den früheren Gepflogenheiten auf diesem Felde durch Vollendung des rein-musikalischen Konstruktionsprinzips der zweiten niederländischen Schule.

Musikalische Phantasie wird bekanntermaßen nicht etwa nur durch empfangene Musik oder durch Poesie produktiv: dies geschieht vielmehr ebenso durch bildnerische oder landschaftliche Eindrücke; durch Erlebnisse und Erfahrungen; geschieht scheinbar ebenso durch ein Nichts wie durch die ganze bunte Fülle des Lebens, Geschehens, der Ereignisse und der Ideen der Zeit, in die das künstlerische Individuum vom Schicksal gestellt ist.

Wenn man in der Richtung von Nordost nach Südwest die oberen Quartiere und Trümmerstädten von Messina durchquert, sieht man über sich als die mächtigste dreier alter Befestigungsanlagen das Fort Gonzaga. Ferrante Gonzaga, seit 1535 Vizekönig Karl V. in Sizilien, hat es erbaut; er war es auch, der in Palermo das Kastell und später in Mailand die Festungsmauern erneuern ließ.

Dieser bedeutende Kriegsmann hat Lasso nach dem vierten Krieg Karl V. wider Franz I. von Frankreich mit nach Italien gebracht, nachdem ihm das musikalische Wunderkind im Sommer 1544 im Lager vor St. Didier (Saone und Loire) zugeführt worden war. Die Rückkehr Ferrantes nach Sizilien verzögerte sich damals ungemein. Wie wir heute wissen, war die Hauptursache hiefür eine schwere Erkrankung der Vizekönigin, die den Fürsten nötigte, monatelang in Mantua bei den dortigen Verwandten — der junge Herzog Francesco war Ferrante's Neffe und Mündel — zu verweilen. «La principessa mia» schreibt Gonzaga am 11. September 1545 an Pietro Aretino «con la sua indispositione, che l'ha condotta vicino a morte, m'ha

tenuta da ogni altra facenda»¹²⁾. So war also Mantua die erste italienische Stadt, die Lasso näher kennen lernte: die Stadt Mantegnas und Giulio Romanos, der ihr soeben erst ein neues Ansehen gegeben, ganze Quartiere verändert, das Schloß umgestaltet, den Palazzo del Té neu erbaut und beide mit seinen berühmten Fresken geschmückt hatte. Und Giulio lebte noch, von seinen Zeitgenossen als der bedeutendste italienische Künstler seit Raffaels Tod betrachtet. Ein leidenschaftlicher Musikfreund, der er war, wie Lionardo und so viele bildende Künstler jener Zeit, wird der Fünfziger dem halbwüchsigen, musikalischen Genie Orlando wohl freundlich begegnet sein.

Auf Schritt und Tritt wurde man in Mantua weiter erinnert an das Universalgenie Leon Battista Alberti, den Maler und Architekten, Musiker und Dichter, Philosophen, Mathematiker, Juristen und Politiker in einer Person; und es liegt nahe, unseren wißbegierigen jungen Musiker mit dem Studium von dessen künstlerischen Werken wie Kunstschriften befaßt zu sehen. Noch heute ist aus ihnen, auch für den Musiker, manches zu lernen, insbesondere über das den Künsten Gemeinsame.

Auch an Bembo und Ariost, die mit dem Markgrafen Gian Francesco (1484—1519) und seiner feingebildeten Gattin Isabella d'Este in enger Verbindung gestanden hatten, waren in Mantua noch die persönlichen Erinnerungen lebendig.

So sah sich der junge Musiker, nachdem er während der Verhandlungen, die zum Frieden von Crespy führten, mit seinem Herrn bereits einige Wochen am prächtigen Hofe Franz I. in Fontainebleau zugebracht hatte, wo Primaticcio das Schloß mit Fresken in Art Giulio Romano's schmückte¹³⁾, aus den immerhin engen Verhältnissen seiner Vaterstadt¹⁴⁾ plötzlich an glänzende Höfe und in Mantua mitten in ein Zentrum des Rinascimento versetzt, in einen Kreis ungewöhnlicher, interessanter Menschen. Ferrante Gonzaga zwar war nicht eigentlich (wie mancher andere bedeutende Heerführer und Politiker jener Tage) auch eine ausgesprochen künstlerische Persönlichkeit. Er war vor allem Feldherr, eine prachtvolle Soldatennatur, dessen kraftvolle

Männlichkeit, in der sich Energie und rasche Entschlußfähigkeit mit Besonnenheit verbanden, Lasso als ein vorzügliches Charaktersvorbild dienen konnte. Indes stellt sich sein Gesamtbild mir heute doch anders dar, als ich es 1894 zu zeichnen versuchte. Als echter Gonzaga und Sohn der Epoche des uomo universale gab der Vizekönig, wie auch sein Biograf Goselini hervorhebt, den Künsten jedenfalls, was ihnen gebührt. Er hielt sich in Sizilien seine Kapelle, auch in Mailand eine kleine Musik und seinen Kammerkomponisten; nach Lasso's Weggang ward dies der fruchtbare Madrigalist Hoste da Reggio, von dem Orlando gelegentlich ein Thema bearbeitete. Als Hofmaler und Festungsbauer finden wir Giunti¹⁵⁾ in Ferrantes Dienst, auch beschäftigte er den berühmten Medailleur Leone Leoni¹⁶⁾, der von Ferrante und seinem Kreis prächtige Medaillen geprägt hat und dessen Kollegen J. N. da Trezzo. Weiter stand Gonzaga in Verbindung mit auswärtigen bedeutenden Künstlern, darunter vor allem Tizian¹⁷⁾ und erfüllte, obwohl von Haus aus sparsam, in jeder Weise die Pflichten, die ihm seine Stellung auferlegte. Daß er auch Pietro Aretino, den er seit seiner Jugend kannte, eine Pension zahlte, hängt wohl mit Aretino's begründetem Ruf als erster literarischer Erpresser der neueren Geschichte und mit Instruktionen Karl V. zusammen.

Letzten Endes hatte der Vizekönig Lasso um seiner Tochter Ippolita willen an sich gezogen, eines sehr musikalischen und in jeder Beziehung hochbegabten Mädchens. 1531 geboren, war sie nur ein Kleines jünger als Orlando. Wenn ihr Biograph Affò¹⁸⁾ von den „ottimi precettori“ berichtet, welche die Prinzessin unterrichteten, so spricht er bei der Musik von unserem Lasso, und er erwähnt auch der glänzenden Fortschritte, die Ippolita unter ihrem jungen Lehrer machte: „applicata eziandio alla musica, ne divenne in breve perfetta posseditrice“. Andererseits lernte sicherlich auch Lasso von dem scharfen und lebhaften Geist seiner Schülerin, von ihrer Belesenheit und überlegenen Reife, die sie in die Lage setzte, schon seit Jahren dem Vater kluge Briefe zu schreiben und sich auch bereits wissenschaftlich, besonders auf dem Felde der Mathematik, zu betätigen. Der eigentliche geistige Mentor

an Gonzaga's Hofe aber dürfte der erwähnte Biograph Ferrantes, der Humanist Goselini gewesen sein, einer der Sekretäre des Fürsten: ein vortrefflicher Mann und nicht ohne dichterische Begabung.

Endlich im Oktober konnte sich Gonzaga mit den Seinen in Genua nach Sizilien einschiffen, am 1. November 1545 erfolgte die Landung in Palermo.

Dem Naturgefühl des Renaissancemenschen bedeutet bekanntlich das Hochgebirge Schrecken und Mühsal, das Meer war ihm ästhetisch nicht eigentlich sympatisch; wir sehen auch später bei Lasso in München, daß er seine Villegiatur nicht im Gebirge sucht, wie etwa der Abt von Tegernsee, sondern im lieblichen Ampertal zu Schöngeising; daß ihn also eine anmutige Landschaft beglückt, wie seine venetianischen Genossen ein Aufenthalt an der Brenta oder die Mailänder ein solcher am Comersee. Auch hat er in seinen Worten wohl den Po, den Mincio und den Reno besungen, nicht aber Meer und Alpen.

Aber es wird doch auch auf den sensitiven künstlerischen Sinn Orlando's nach der lombardischen Ebene und den bescheidenen Reizen des Hennegaus Eindruck gemacht haben, als bei der Annäherung an Palermo der Monte Pelegrino, nach Goethe „das schönste aller Vorgebirge der Welt“ und der Monte Catalfano sich aus dem Meer emporhoben, als im Osten die liparischen Inseln mit dem rauchenden Stromboli erschienen und im Vordergrund die paradisische Landschaft der «conca d'oro» sich enthüllte. Auch das war Schönheit und Rundung der Form, an der der Musiker lernen konnte.

Und es muß auch auf Lasso Eindruck gemacht haben, wenn in der schönsten Schloßkapelle der Welt, der Palatina, die feierlich-mystischen Weisen der niederländischen* und spanischen Tonmeister den unausprechlich weihevollen Raum durchfluteten; verhallend „an den Mosaiken der Decke und Wände, deren Gold bald durch die schweren Weihrauchwolken gedämpft matter erglänzte, bald heller aufleuchtete unter dem hereinbrechenden Sonnenlicht oder dem Schein zahlloser Kerzen.«¹⁹⁾ Und dem geheimnisvollen Zauber dieses einzigen Gotteshauses stand gegenüber der unvergleichlich gelegene, lichtdurchflossene

Dom von Monreale, in dem gleichsam die künstlerische Grundstimmung der Insel mit ihren hellenisch-arabisch-normannischen Erinnerungen verkörpert erscheint.

Künstlerische Zeugnisse dafür, daß Lasso von den so merkwürdigen Volksliedern Siziliens, die uns Neueren durch Vigo's Sammlung (Catania 1857) und Gregorovius zuerst wieder zugänglich wurden, Eindrücke empfangen hätte, haben wir leider im Gegensatz zu Neapel nicht.

Von Berührung mit der modernen sizilianischen bildenden Kunst verdient außer deren schon genannten Vertretern nur der Verkehr mit einem Mitglied der Familie Caravaggio an Gonzaga's Hofe Erwähnung mit Fermo da Caravaggio. Goselini nennt ihn einen eccellente pittore und erwähnt verschiedener Bildnisse, die er von Ferrante gemalt hat.

Der Aufenthalt in Palermo währte nicht lange. Karl V. hatte nach dem Tode des verhaßten Alfonso d'Avalli, Marchese del Vasto, Gonzaga an dessen Stelle zum Statthalter von Mailand ernannt und im Mai 1546 schiffte sich der Fürst mit seiner Familie und allem Gefolge auf zehn Galeeren wieder nach Genua ein. Auf dieser Reise entkam Lasso gerade noch einer ernsthaftesten Gefahr: der bekannte Seeräuber Chaireddin Barbarossa, der „Beglerbeg des Meeres“ Sultan Soliman des zweiten, mit dem Ferrante manchen Strauß ausgefochten hatte, ließ dem Vizekönig mit dreißig Schiffen bei Capri, dessen Befestigungen Chaireddin vor Kurzem (1544) zerstört hatte — die Ruine auf dem Wege nach Anacapri heißt heute noch castello di Barbarossa — auflauern, und nur durch die strategische Kunst und prachtvolle Entschlossenheit Ferrantes mißlang der Anschlag: die Piraten mußten das Weite suchen. Die Phantasie hat freien Spielraum, sich vorzustellen, was aus Lasso und seiner Kunst geworden wäre, hätte er sich eines Tages auf dem Markt der Christensklaven in Tunis oder Konstantinopel gefunden.

In Mailand warteten des Jünglings friedlichere Eindrücke. Die Dommusik stand unter der Leitung eines niederländischen Landsmanns, Mathias Hermann, dessen Unterweisung Orlando aller Wahrscheinlichkeit nach noch genossen hat. Aus den Schätzen des Domarchivs

läßt sich heute auch das von diesem Künstler gepflegte Repertoire rekonstruieren: es bestand wieder aus niederländischen, auch spanischen Werken, aber auch Kompositionen von Ruffo und solche weniger bekannter Italiener²⁰⁾ gelangten zur Aufführung.

Der Mailänder Dom entbehrte damals noch der Krypta und des Baptisteriums. Aber in Santa Maria delle Grazie erstrahlte Leonardos nachmals so verdorbenes Abendmal in voller Schönheit. Auch die ehrwürdige Rotunde von S. Lorenzo dürfte Lasso's Interesse erregt haben, da sie Gonzaga damals restaurieren ließ. Im übrigen wirkten und schufen zur Zeit in Mailand Schüler Leonardos und Bramantes, dann Meister der Spätrenaissance wie Alessi, Seregni und Tibaldi, der später (seit 1560) an der Fortsetzung des Dombaus beteiligt erscheint. Die weitaus bedeutendste künstlerische Persönlichkeit aber, die gelegentlich am Hofe des Statthalters sich einfand, war eben der auch mit Gonzagas Vettern Ercole und Federigo wie mit anderen Mitgliedern der weit verzweigten Familie befreundete Tizian. Faßt man die Lebensfreudigkeit, Kraft und dramatische Ader bei allem Farbenglanz und aller Geistigkeit in Tizians Werken ins Auge und vergleicht sie mit den künstlerischen Idealen, die in Lasso's Brust schlummerten, so liegt nahe, in Orlando einen glühenden Bewunderer des großen Malers zu vermuten, wie denn auch der greise Künstler für den genialen jungen Musiker, musikfreundlich wie auch er war, Interesse bezeigt haben wird. In der Folge sehen wir Tizian auch mit anderen Gönnern und Bekannten Lassos, Granvella jun., Brachieri, Stoppio usf. in Verbindung, wie sich überhaupt der Kreis der Lasso vertrauten Persönlichkeiten immer enger schließt. Der eben erwähnte jüngere Granvella (Perrenot), Bischof von Arras, dem Orlando die Motetten von 1556 widmete, war wiederum ein Freund Ferrante Gonzagas, andererseits ein Bekannter H. J. Fuggers. Schon bei St. Didier treffen wir ihn im spanischen Lager und im Briefwechsel Ferrantes mit Leone Leoni wird er eigens als Vertrauter des Statthalters erwähnt.

1548 verheiratete Ferrante mit großem Gepränge Ippolita mit Fabrizio Colonna; unter den Festgästen befand sich auch, eben mit Mailand belehnt, Karl V.' Sohn und bald sein Nachfolger, Philipp II.

Darnach verließ Orlando Mailand und trat in den Dienst eines neapolitanischen Kunstfreundes, des Marchese Giovanni Battista d'Azzia della Terza.

Das war nun eine durchaus literarisch gerichtete Persönlichkeit. Ein hervorragendes Mitglied der neapoletaner Accademia de'Sereni, die sich in erster Linie der Pflege lateinischer und italienischer Poesie widmete, stand d'Azzia mit vielen italienischen Dichtern in anderen Städten in Verbindung, vor allem mit Parabosco und Ruscelli. Und selbst Verfasser von Gedichten, die die Zeitgenossen breit kommentierten, war er ganz der Mann, Orlandos literarische Bildung zu vervollständigen. Für seine Petrarca-Studien hat Lasso wohl in diesem Kreise das Meiste empfangen, desgleichen jedenfalls die Anregung, sich mit der heimischen neapolitaner Kunstdichtung: mit Sannazaro, Tansillo und Minturno zu beschäftigen. Außerdem aber lernte er das Treiben der dortigen Straßenkommödianten kennen, die am Strand bei den Kastellen ihr Wesen trieben, der baggatellisti, giocolatori, ciarlatani, entnahm ihnen Motive für seine Moreschen²¹⁾, der neapolitanischen Villota solche für seine Villanellen, bis zu ausführlichen Entlehnungen von Melodien der einheimischen Komponisten Fontana und Nola, die er in kunstvolleres Gewand kleidete und so für die Feste d'Azzias schmackhaft machte.

Viel geringer sind, trotz des Triumphbogens am Castel nuovo, trotz Santa Chiara und anderer zerstreuter Kunstwerke, die Eindrücke aus der bildenden Kunst in Neapel anzuschlagen²²⁾. Die Schätze von Pompeji und Herculaneum, die heute das Museum von Neapel zu einem Wunder geschaffen haben, lagen noch verschüttet, und ob der junge Musiker einmal nach Pästum kam, steht dahin. Indeß erlebte er die völlige Umgestaltung der Stadt mit, die in jenen Jahren der Vizekönig Don Pedro de Toledo durchführte²³⁾; und die Zauber der Landschaft, die Golfe bis Sorrent und Bajae, die Inseln Capri und Ischia werden wiederum auf unserem Künstler ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Der Vesuv hatte sich damals und schon seit über 40 Jahren ganz untätig verhalten und stellte sich auch in der Folge noch bis 1631 tot. Zu Lasso's Zeit war er mit Buschwerk bewachsen und der Krater diente als Viehweide.

Einer der wichtigsten Funde, die in neuerer Zeit für Lassos Lebensgeschichte gemacht wurden, ist Casimiri's Nachweis, daß Orlando tatsächlich, wie sein erster Biograph, der bayerische Leibarzt Quickelberg behauptet, Baini aber bestritten hatte, Kapellmeister am Lateran zu Rom gewesen ist²⁴).

Zuerst war unser Künstler in der ewigen Stadt ein halbes Jahr lang Gast des Erzbischofs von Florenz, Bindo Altoviti, der wegen Zwistes mit den Medici damals seine toskanische Residenz meiden mußte. Am 8. April 1553 erscheint er dann zuerst in den Akten des Lateran als maestro di Capella und hat diese Stelle wahrscheinlich bis Sommer 1554 bekleidet.

In Rom betrat Lasso das interessanteste musikalische Terrain, das es neben Venedig damals gab²⁵). Schon seit 1551 wirkte Palestrina als Kapellmeister an der Capella Julia und 1554, also während Orlandos Aufenthalt, erschien dessen erstes größeres Werk, ein Buch 4-5stimmiger Messen, ebenso ein vereinzelt Madrigal. Die beiden Musiker müssen sich wohl notwendig schon damals kennen und schätzen gelernt haben. Später verehrten beide wechselseitig ihren Fürsten Kompositionen: Palestrina 1590 Wilhelm V. von Bayern sein 5. Buch der Messen, Lasso 1574 dem Papst Gregor III. einen Band Messen, Clemens VIII. 1594 seine «Lagime di San Pietro». Durch Nicola Vicentino, der damals in Rom lebte, wurde Orlando also erneut auf die Chromatik hingewiesen. Noch nach langen Jahren, kurz vor seinem Tode, suchte dann Vicentino seinerseits Fühlung mit dem bayerischen Hofe. Auch mit Salinas pflog Orlando, wie dieser selbst berichtet, in Rom und zuvor schon in Neapel vertrauten Verkehr. Von Dichtern, die Lasso in Rom kennen lernte, verdient an erster Stelle der Kanonikus am Lateran Gabriel Fiamma Erwähnung, dessen Rime spirituali er später komponierte.

Aber keineswegs geringer als die musikalischen und literarischen Eindrücke waren die, die Orlando wiederum durch die bildende Kunst empfangen mußte, — in der Stadt Bramantes und Michelangelos, Raffaels, Minos und all' der anderen Künstler, die die Päpste seit Sixtus IV.

in ihren Dienst gezogen hatten. Dazu kamen die Zeugnisse großen alten Geistes: die Gegenwart der alten Baudenkmäler, die Originale und Kopien griechischer Plastik, die noch täglich der Erde entstiegen.

Schwere Krankheit seiner Eltern rief Lasso aus Rom ab. Zu spät kam er nach Mons zurück, er traf beide nicht mehr am Leben.

In der Folge finden wir den Künstler in Antwerpen, von wo sein Erstling ausging. Die sehr wahrscheinlich zwischenliegende abenteuerliche Reise nach England und Frankreich mit Giulio Cesare Brancaccio²⁶⁾ ist immer noch nicht voll beglaubigt.

Antwerpen war damals die reichste und lebendigste Handelsstadt der Welt. Von irgend einer offiziellen Stellung, die Orlando dort bekleidet hätte, ist nichts bekannt; wir wissen nur durch Quickelberg, daß er mit den angesehensten Männern der Stadt verkehrte und dürfen annehmen, daß er auch jenen Sodalitäten angehörte, die in freiem Zusammenschluß in der prachtvollen Kathedrale Notre Dame unter dem Kapellmeister Antoine Barbé und in ihrer eigenen Kirche die von Guicciardini hochgerühmten Kirchenmusiken veranstalteten²⁷⁾.

Diese Zeit nun, da Orlando als unabhängiger, freier Künstler wieder in der Heimat lebte, war so recht geschaffen, ihn die Eindrücke seiner bewegten italienischen Wanderjahre mit ihrem steten Wechsel von Städten, Verhältnissen und Geschehnissen in sich verarbeiten zu lassen. Antwerpen bildet die große Fermate im Gang seiner künstlerischen Entwicklung mit diesen Tagen der Sammlung und des Rückblicks: unser Opus 1 ist das Ergebnis dieser Konzentration. Was war Lasso seit den Tagen von S. Didier alles widerfahren! Mancherlei neue Klänge waren an sein Ohr gedrungen, aber auch eine Fülle anderer Eindrücke waren auf ihn eingestürmt: er hatte ein volles Dezennium der aufnahmefähigsten Jahre des Lebens im Italien der Hochrenaissance und des aufkeimenden Barock verbracht. Er hatte in einer Reihe der hervorragenden Kunststädte sich jeweils länger aufgehalten, in Mantua, Mailand und Rom; hatte den bedeutendsten der lebenden bildenden Künstler, Tizian, ebenso kennen gelernt, wie den, den man dafür hielt, Giulio Romano.

Werke von höchster Vollendung und abgewogener Harmonie, von geschlossenster Wirkung der Form und leuchtender Schönheit, von Geistigkeit — bei vollkommenem Eindruck der Mühelosigkeit waren an ihm vorübergezogen in den Werken der Renaissance. Aber auch Werke von lebendiger Bewegung, von starken Affekten und intensivem Ausdruck, mit sprechenden Gesten und aufgeregten Geberden, leidenschaftlich und dramatisch, Werke des Barock.

Er hatte wundervolle Landschaften gesehen und ein vom heimischen verschiedenes Volkstum kennen gelernt: ein Volk, in dessen Phantasie es kein Grübeln, kein Hindämmern, keinen «fumo» gab, hingegen Klarheit, Formgefühl, Natürlichkeit, Lebensbejahung; ein damals so künstlerisches Volk, wie es seit dem Niedergang der Griechen bisher keines gegeben. Die ständige Berührung mit Ewigkeitswerten, das Gefühl von Sonnenglanz und Weite, von freierem Leben und höherer Existenz, das noch heute trotz schmerzlichster politischer Erfahrungen jeden eindrucksfähigen Nordländer in dem herrlichem Lande überkommt, sollte es unserem Künstler fremd geblieben sein?

Freilich haben wir dabei eine Frage noch näher zu prüfen: sind wir wirklich berechtigt bei Lasso ein so volles Maß von Teilnahme und Eindrucksfähigkeit für die bildende Kunst anzunehmen, als wir voraussetzen? Könnte er nicht ebenso gut eine jener engen und völlig in Musik erschöpften Musikernaturen gewesen sein, die es allerdings gibt und gegeben hat?

Wenn man die Dynamik des künstlerischen Geistes jener Epoche betrachtet, ist das ja freilich von vornherein wenig wahrscheinlich; es stimmt auch nicht überein mit den Nachrichten, die wir in späterer Zeit über Lasso's Beziehungen zu den Münchener bildenden Künstlern besitzen, die schließlich darin gipfeln, daß einer der ersten dieser Künstler, Hans von Achen, dem wir das schöne Porträt des Meisters verdanken, Lasso's Tochter Regina anfangs der 90^{er} Jahre als Gattin heimführte.

Wir haben aber noch bessere Zeugnisse: Eine der merkwürdigsten Jugendkompositionen Lasso's sind seine *Prophetiae Sibyllarum*, zwölf

motettenartige Sätze zu Gedichten, in denen die alten griechischen Texte der Weissagungen frei paraphrasiert werden. Schon Ambros hat darauf aufmerksam gemacht, wie der Komponist diesen Tonsücken, die in der Folge das besondere Interesse Karl IX. von Frankreich erregten, durch Chromatik einen besonderen Ausdruck des Ungewohnten und Wunderbaren zu geben verstand. Auf die Sybillen selbst ist Lasso, wenn nicht schon beim ersten humanistischen Unterricht in Mons und Palermo, so zuverlässig in Neapel hingewiesen worden durch die Sage von der Sibylle von Cumae, deren Wohnung seit Alters, entsprechend der Beschreibung in Vergils Aeneide (VI, 10 ff.) in nächster Nähe der Stadt in einer Höhle des cumäischen Hügels angenommen wurde²⁸). Vergleicht man Orlando's Kompositionen mit Raffaels und Michelangelos Darstellungen der Sibyllen in Santa Maria della Pace und der Sistina, so erkennt man sofort, daß Michelangelos Auffassung, insbesondere die gewaltige der cumäischen Sibylle, Lassos Anschauung des Stoffes fremd ist. Aber auch mit Raffaels Sibyllen, der cumäischen, phrygischen und tiburtinischen besteht kein Kontakt. Dagegen fühlt man sogleich den Zusammenhang mit den Sibyllen Pinturicchios²⁹) in den Appartamenti Borgia: insbesondere die Übereinstimmung des Ausdrucks gläubiger Erwartung bei der Sibylla Persica und resignierender Trauer bei der Samia in Bildwerk und Musik sind frappant. Auffallend ist auch, daß Pinturicchio dieselben Sibyllen darstellt, denen Lasso je einen Tonsatz widmet, und daß Komponist und Dichter sich zwölf Sibyllen erwählten; Michelangelo hat es bekanntlich in der Sistina bei fünf, Raffael in Santa Maria della Pace bei vier Gestalten bewenden lassen. Auch der Zug, daß dieselbe Art der Auffassung bei verschiedenen Sibyllen Pinturicchios wiederkehrt, sowohl bei denen der Appartamenti Borgia als jenen von Santa Maria del Popolo ist auf Lasso's Vertonung übergegangen.

Vielleicht hatte zuerst Pinturicchio's Darstellung der Musica in den Appartamenti, eines der entzückendsten Musikbilder der Renaissance, unseren jungen Meister für diesen Maler und seine Werke eingenommen.

Weiter: Im Jahre 1565 beauftragte Albrecht V. Orlando mit der Komposition der Bußpsalmen «mandavit itaque princeps illustrissimus excellentissimo suo Orlando di Lassus [sic!] hos psalmos quinque potissimum vocibus componendos». So entstanden diese Psalmen, die der herzogliche Hofmaler Mülch dann in jener allbekannten, zweibändigen, kostbaren Pergamenthandschrift mit den köstlichen Miniaturen verzierte, eine der größten Kostbarkeiten der Münchener-Bibliothek. Vergleicht man Mülchs Darstellungen jeweils mit den zu illustrierenden Tonsätzen, so ergibt sich, daß der Maler vielfach vollkommen frei verfahren ist. An wichtigen Stellen aber besteht Kontakt zwischen Bild und Musik: wenn z. B. zu den Worten «Domine ne in furore tuo arguas me nec in ira tua» Luzifers Höllensturz als Versinnbildlichung des Zornes erscheint. Offenbar haben sich über solche Stellen Komponist und Maler besprochen; ohne Verständnis Lassos für die Schwesterkunst hätten sie dabei nichts erreicht.

Demnach dürfte keinem Zweifel mehr unterliegen, aus welchen außermusikalischen Quellen das Vollkommene und Vollendete, die restlose Rundung der Form in Lassos Werken Nahrung empfangen haben. „Kunst der vollkommenen Proportion“, das ist (nach Wölfflin) der Zentralbegriff für die Kunst der Renaissance. Das, was man bei Lasso das Dramatische, das Unruhige, das Leidenschaftliche genannt hat, deckt sich mit den gleichen Erscheinungen der bildenden Kunst des Barock.

Seine ungemein plastischen Themen, ihr Affekt und der gesteigerte Ausdruck des Ganzen, das Sprechende haben ihre Parallelen in der dramatischen Belebtheit von Bildern der Caravaggio, in den realistischen Zügen bei Giulio Romano, seinen alten Bekannten. Und Vieles gemahnt augenscheinlich an Tizian, von dem man bekanntlich ebenso behauptet hat, er sei über die der Kirchenmalerei gesetzten Schranken hinweggeschritten, wie es von Lassos Kirchenmusik gesagt wird. Eine wesentliche Wendung des Barock hat Orlando freilich nicht mitgemacht: dort führt die Entwicklung zur Verwilderung, zur Auflösung der schönen Form. Keine Spur davon bei unserem Tonsetzer: er ist barock in der leidenschaftlichen, drangvollen Wiedergabe der Einzelheiten; im Ganzen bleibt er Renaissancekünstler.

Die Villa Julia in Rom mit ihrem leidenschaftlichen, trotzigem Portal, das dem ganzen Bau einen Zug von Kraft verleiht bei trotzdem harmonischer Gesamtwirkung: das ist ein richtiger Orlando der Architektur. Während Lasso in Rom weilte ließ sie sich Julius III erbauen.

Den Zug ins Freie und Weite aber werden wir mit dem Gesamteindruck «Italien» in Verbindung bringen dürfen. Er hat auch nach Lasso bis auf den heutigen Tag auf Musiker gewirkt, die italienische Musik mochte so entartet sein, als sie wollte. —

Kein deutsches Fürstengeschlecht kann sich rühmen, mehr für Musik wie für die Oper und musikalisches Drama getan zu haben, als unser angestammtes Herrscherhaus, die Wittelsbacher. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkte also Ludwig Senfl am Hofe Wilhelm IV., der größte deutsche Tonmeister der Zeit; unter Ferdinand Maria und Max Emmanuel diente der geniale Johann Kaspar Kerll, diente Evaristo Felice dall'Abaco, der die besten altitalienischen Violinsonaten geschrieben hat und Agostino Steffani, dessen Opern an Wert überlegen, was sonst von italienischen Meistern des *dramma per musica* an deutschen Höfen gegeben wurde. Corellis Kunst war den Neuburger Wittelsbachern verpflichtet, Gluck fand in Paris, im Hause Christian IV. von Zweibrücken-Birkenfeld freundliche Aufnahme; Mozarts *Finta giardiniera* und *Idomeneo* erklangen zuerst im Münchener Residenztheater, in der Mannheimer Kapelle Karl Theodors wurden wesentliche Grundlagen geschaffen für die Kunst der Wiener Klassiker; am Rhein in Bonn hatten die bayerischen geistlichen Herrscher durch viele Generationen das Musikleben vorbereitet, in dem der junge Beethoven emporwuchs, in enger Verbindung mit München. Wir wissen heute, daß Bonn im Grunde lange Zeit eine musikalische Filiale von München gewesen ist. Nicht zu reden von der frühromantischen Oper, von Franz Lachner, von Ludwig II. und Richard Wagner.

Herzog Albrecht dem V. gelang, als er 1555 — vielleicht wie eine Quelle sagt «durch einen alten feinen Priester zu Antdorf» und seinen Korrespondenten, den kaiserlichen Vizekanzler Seld, oder

auch durch die Fugger und den jüngeren Granvella—Lasso für seinen Hof gewann³⁰⁾, ein kunstopolitischer Schachzug erster Ordnung. Denn nun wurde diese Stadt die musikalische Hauptstadt der Welt. Näher zu begründen, wieso München tatsächlich nun auch Rom überflügelte, würde uns heute zu lange beschäftigen. Selbst Venedig, in dessen Boden die fruchtbarsten Keime schlummerten, tritt zeitweise zurück. Aber auch Lasso hatte es nicht zu bereuen, sich den bayerischen Herzögen verschrieben zu haben: sie handelten wahrhaft fürstlich an ihn, überhäuften ihn mit Ehren und Geschenken, schenkten ihm ihre Freundschaft.

Orlando konnte glauben, in München wieder an einen der italienischen Höfe versetzt zu sein: Was er alles in der alten und neuen «Vest», im Dachauer Schloß usw. an Kostbarkeiten «Bildern und Gemälden» vorfand und in der Folge sich mehren sah, mußte ihn an Italien erinnern.³¹⁾ In Landshut fand er eine Kopie des Palazzo del Té, Maler und Architekten, Sänger und Musiker waren, letztere sehr zum Verdruß der gewissenhaften, aber künstlerisch naturgemäß weniger orientierten Räte des Herzogs, am Hofe höchst angesehen und beliebt. Dies ging soweit, daß man dem Fürsten in einer von Riezler bekannt gemachten, durch ihre wohlmeinende Offenherzigkeit keineswegs unsympathischen Denkschrift³²⁾ vorwarf, er vernachlässige über der Musik und anderer Kurzweil die Pflichten der Regierung.

Mit dem Tronfolger aber verkehrte Lasso auf die ungezwungenste Weise, und es ist wieder echt Renaissance, wenn Lasso den jungen Herzog schwarz auf weiß in seinen Briefen manchmal starkgesalzene Späße übermittelt, oder wenn die Kantorei Gesänge von Lasso's Komposition vorträgt, deren Textgehalt man besser nicht in Gegenwart von Damen erörtert. Möglich, daß das schlimme Beispiel Pietro Aretino's, der auch in Mailand mit Gonzaga wieder ständig in Verbindung war, in diesem Betracht bei Lasso die guten Sitten etwas gelockert hat. Im Übrigen hält sich die Art der Lasso'schen Kunst in den folgenden Jahren in der Richtung des Werkes von 1555. Die Diesseitigkeit und Erdenfreude überwiegen durchaus, deutlich offenbart sich auch in

der Kirchenmusik ein weltlicher Ton: die Einwirkung von Villanelle und Madrigal in Motette und Messe, in Magnificat und Psalm sind da und dort erkenntlich; dies ist denn auch wiederholt in neuester Zeit von kirchlich gerichteten Beurteilern beanstandet worden, am sachlichsten von Peter Wagner in seinem einläßlichen Referat über Lassos Messen (Geschichte der Messe, 1913 Bd. I S. 397). Aber auch schon Forkel hatte längst ausgesprochen, daß Palestrina unsern Meister an würdevoller Erhabenheit und kirchlichem Anstand übertreffe.

Da vollzieht sich unversehens in der Entwicklung unseres Meisters eine neue Wendung: mitten in die Sphäre der Lebensbejahung und irdischen Freuden drängen auf einmal ganz andere, ausgesprochen gegen-
teilige Tendenzen hervor. Sie erstehen aus jener Wendung des Kurses, die Albrecht V. in politischen und religiösen Dingen vornimmt, zum Teil aber auch aus einer Veränderung, die sich in Lasso's eigenstem Naturell vollzog: in seinen späteren Jahren tritt bei dem bisher so lebensfrohen, zu jedem Schwank aufgelegten Meister plötzlich Neigung zu Schwermut und Melancholie hervor.

Herzog Wilhelm IV. von Bayern hatte sich der Reformation gegenüber gänzlich auf den katholischen Standpunkt gestellt. Sein Sohn Albrecht jedoch trat mit seiner kirchlichen Politik nicht sogleich in die Fuß-
tapfen seines Vaters³³). Albrechts Stellung zu der großen Zeitfrage ist vielmehr in den ersten 13—14 Jahren seiner Regierung (1550 — 63/64) schwankend. In dem auf den Augsburger Religionsfrieden folgenden Jahre 1556 kam Lasso nach München; im Jahre vorher hatten sich dort die Jesuiten angesiedelt. Ihr Einfluß, die Sendung des Nuntius Ormanetti mit einem eigenhändigen Schreiben Pius IV., eine Zusammenkunft mit dem Kaiser und den drei geistlichen Kurfürsten in Wien, endlich und ausschlaggebend die Stellungnahme des protestantischen Adels — alle diese Umstände gestalteten ganz allmählich Albrechts Politik zu einer nunmehr anhebenden energischen Bekämpfung des Protestantismus. Den Wendepunkt bilden die Jahre 1563/64.

Nun wurde München die festeste Stütze der alten Kirche nördlich der Alpen; weit über die eigenen Lande hinaus betrieb Albrecht V.

die Gegenreformation; die Rekatholisierung von Innerösterreich, dessen Regent Erzherzog Karl in Graz mit Albrechts Schwester Maria verheiratet war, geschah in maßgebender Weise unter bayerischem Einfluß. Vollends seit 1570, unter Albrechts Sohne Wilhelm V., wurde München ein zweites Rom. In der Hofkapelle wurden nun zahlreiche weltliche Sänger und Musiker ersetzt durch italienische und spanische Geistliche, sie erhält zunehmend das Ansehen eines kirchlichen Instituts.

Es ist keineswegs zum erstenmal, daß unser Meister von den Wirren der religiösen Entwicklung berührt wird³⁴). Seine Beziehungen zu Ferrante Gonzaga hatten ihn schon in Neapel mit dessen Base Julia in Verbindung gebracht. Julia Gonzaga, die gefeiertste Schönheit ihrer Epoche, der auch Ariost gehuldigt hatte, war eine Verehrerin des mit Melanchton bekannten Spaniers Alfonso de Valdés, der in Neapel die Kirchenreform betrieb und dort vor allem durch das von ihm verfaßte «Alfabeto christiano» zahlreiche Anhänger gewann.

Kurie und Kaiser suchten der Ausbreitung der neuen Ideen durch Einführung der Inquisition zu begegnen. Das neapolitanische Volk remonstrierte dagegen durch den Aufstand von 11. Mai 1547, der die Spanier von Haus zu Haus vertrieb und die auf 14 000 Mann angewachsenen Protestanten bis unter die Kanonen von St. Elmo führte. Julia hatte sich nach Ischia geflüchtet; Ferrante half die Bewegung mit Mailänder Truppen unterdrücken, blieb aber bis an sein Ende mit Julia in freundschaftlichem Briefverkehr. Pius V. bedauerte später, die Papiere Julias erst nach deren Tode erhalten zu haben: «Hätte ich sie gehabt, ich hätte Julia verbrennen lassen.» Einen Abschnitt dieser süditalienischen Protestantenbewegung hat Lasso in Neapel miterlebt; daß er selbst einmal daran gedacht hätte, sich der neuen Lehre anzuschließen, scheint nach Allem, was wir von ihm wissen, vollkommen ausgeschlossen. Vielmehr huldigt er kurze Zeit darnach dem Kardinal Reginald Pole, der bekanntlich 1553 berufen war, in England unter Königin Maria die Gegenreformation durchzuführen, mit einer Motette:

«Te spectant Reginalde Poli, tibi sidera rident

Anglia dum plaudit quod faustos excutis ignes» usw.

Unter dem neuen Kurs in Bayern stellte nun Lasso sein Schaffen vorzugsweise in den Dienst der Kirche. Dies ergibt einwandfrei allein schon die Statistik. Vor 1564 befinden sich unter 10 Werken außer dem gemischten Opus neben sieben weltlichen nur zwei geistliche Sammlungen. Nach 1564 kehrt sich das Verhältnis um: jetzt erst entwickelt sich Lasso zu dem Komponisten in erster Linie kirchlicher Werke, als den ihn die große Öffentlichkeit kennt. Jetzt wendet das Menschenkind sein Sinnen ab von den Dingen dieser Welt und schreit zu Gott um Hilfe und Gnade: der renaissancemäßigen Weltbejahung folgt die Weltverneinung der Gegenreformation. Der Meister selbst spricht 1593 in der Widmung der sechsstimmigen *Cantiones sacrae* an den Bischof von Augsburg von dem «*vultus gravior*» seiner späteren Kompositionen. Die Bußpsalmen von 1559/60 bedeuten bereits das erste Anzeichen einer kommenden Änderung der Dinge.

Nach 1576 tritt sogar auf dem Gebiet des Madrigals ein Umschwung ein: an Stelle der Liebesklagen und ästhetischen Phantasien greift Lasso nun auch hier zu Stücken von tieferster, zerknirschter, weltentsagender Stimmung, in geistlichen Madrigalen usw. zu jenen Texten alter Bekannter, der Fiamma, Tansillo, des Pybrac u. a. Nun singt er von der Vergänglichkeit aller irdischen Pracht und Macht, töricht sind alle Freuden und Vergnügungen der Welt, wir sind Staub und Spreu, an unsere Fersen ist der Tod geheftet.

Angesichts der Kunstwerke, insbesondere der Motetten, die schon 1612 Lippius als Höchstleistungen der Gattung anerkannte, die sich ein J. S. Bach zum Vorbild nahm und bis zum heutigen Tag niemand erreicht, geschweige denn übertroffen hat, kann nicht daran gezweifelt werden, daß unser Meister von der Notwendigkeit erneuter religiöser Vertiefung überzeugt und von seiner Aufgabe wahrhaft innerlich ergriffen war. Auch im äußeren Leben des Künstlers treten uns mancherlei Symptome veränderter Denkweise entgegen: Zinsnehmen erscheint ihm als Wucher, er macht Stiftungen für Armenspeisung, für Jahrtage, ewige Messen und wallfahrt also nach Loretto (1585); gibt in seinen Erlassen bezw. seiner Mitwirkung bei Abschaffung gewisser Kirchen-

lieder und zur Neuregelung der Choral- und Figuralmusik³⁵⁾ wie in der Widmung des zweiten Bandes seines großen «Patrocinium» (1574) an Gregor XIII. deutlich zu erkennen, daß er auch als Künstler willens ist, sich den von der kirchlichen Autorität gutgeheißenen Beschlüssen des Tridentiner Konzils über die Reform der Kirchenmusik zu unterwerfen,³⁶⁾ wie ihn andererseits der Papst im gleichen Jahr sehr gütig aufnimmt und zum Ritter vom goldenen Sporn «de numero participantium» ernennt.

Umso befremdlicher wirkt ein Bericht, den ein junger, aus Köln stammender und von Wilhelm V. «als Magister ceremoniaris» angestellter Jesuit, Dr. Walram Tummeler, von der Münchener Kirchenmusik (1581) erstattet hat,³⁷⁾ und ebenso befremdlich die in derselben Handschrift des collegium germanicum enthaltene Mitteilung, daß es dieses jungen Mannes bedurft hätte, um die unter Lasso stehende Kapelle zu reformieren, dem Gottesdienst in München wieder zur rechten Würde zu verhelfen. Die deutsche Geistlichkeit dachte damals und nachher anders von Lasso's Verdienst, und wir finden unseren Meister vom Bodensee bis nach Niederösterreich, in Schwaben, Bayern, Franken und am Rhein von Bischöfen, Äbten und Prälaten, ebenso wie von den Leitern des Münchener Albertinums³⁸⁾ mit Beweisen der Hochschätzung und Freundschaft geradezu überschüttet.

Bei dieser Verinnerlichung Lasso's kommt unfehlbar auch die germanische Unterströmung in seiner (entsprechend den Verhältnissen in Niederland) also so komplizierten Psyche unvermutet wieder stärker an die Oberfläche. Dabei ist ein interessantes Moment, daß unserem Meister die aus dem Geist der Weltbejahung erstandenen Kunstmittel nun zur Besingung der Weltverneinung dienen müssen. «In der Übertragung der Madrigalisten auf die Kirchenmusik», sagt zu treffend B. A. Wallner (a. a. O. S. 168), «lag einerseits eine gewisse Gefahr der Verweltlichung; andererseits aber auch die Möglichkeit in völlig neuer Weise dem Inhalt gerecht zu werden». Auch die Schönheit und hohe Vollendung der Tonsätze bleiben³⁹⁾. Und endlich ist auch das Orlando verblieben, daß er nicht nur Schrecken

und Schmerz, sondern zugleich auch Beruhigung, Trost, Versöhnung erklingen lassen kann.

Aus diesen Momenten erklärt sich nun eine weitere, eigenartige Erscheinung. Trotz des veränderten Kurses hat nach wie vor auch in den evangelischen Kreisen Lasso's Kunst allgemeine Bewunderung gefunden. Wenn man die alten Inventare und Bestände der protestantischen Reichsstädte und sonstigen Territorien bis hinauf nach Schweden durchsieht, erkennt man, wie stark gerade seine Kirchenmusik im Repertoire der evangelischen Kantoreien vertreten war. Vielleicht wußten die Protestanten Orlando Dank, daß er gelegentlich auch einen Text von Luther und anderen ihrer kirchlichen Dichter komponiert hatte¹⁰). Auch ist einer der bedeutendsten protestantischen Kirchenkomponisten, Eccard, aus seiner Schule hervorgegangen.

Und solcher Kult hat also statt auch nachdem und trotzdem Lasso's Tonwelt nun natürlich noch mehr wie früher auf die katholischen Bedürfnisse eingestellt ist: nicht auf den evangelischen Grundtenor von der Gerechtigkeit durch den Glauben, nicht auf Kirchenlieder und Liedmotetten, sondern auf Salve Regina, Stabat Mater und Marien-Motetten, auf den Marienkultus, auf Motettentexte von der Verderbtheit der Kreatur und die Selbstanklagen der Askese.

Einen stärkeren Sieg, als daß sich Lasso, trotz der der Gegenreform geleisteten Dienste und sogar zum Teil trotz der Forderungen der lutherischen Kirchenordnungen im protestantischen Lager behauptete, hat seine Kunst nicht errungen. Man fühlte offenbar dort das schlechtweg Geniale dieser Musik heraus und dachte über der reinmenschlichen Kraft des Ausdrucks nicht an das Gezänke des Religionsstreites¹¹).

Wer in unseren Archiven die Akten jener Epoche des ausgehenden 16. Jahrs. studiert, der sieht gleichsam aus den Blättern da und dort die Zeichen der Gefahr aufleuchten, erkennt das zunehmend Bedrohliche der deutschen Situation, das unaufhaltsame Heranrücken der Katastrophe von 1618: über Lasso's Kunst aber reichen sich beide Konfessionen die Hände. Das kommt zum Ausdruck und bildet

den tieferen Sinn jenes Distychons, das 1593 Lassos Freund, der Kupferstecher Johann Sadeler unter seinen schönen Porträtstich des Meisters gesetzt hat:

«Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem,
Discordemque sua copulat harmonia.»

Für den Vortrag wurde die Rede gekürzt, bei der Drucklegung mit einigen Nachträgen versehen.

Anmerkungen.

¹⁾ In seinem chronologischen Verzeichnis der gedruckten Werke von Hans Leo von Haßler und Orlandus de Lassus (Berlin 1874) S. XXI hatte R. Eitner nach einer Notiz von Delmotte-Dehn ein primo libro de Motetti Venedig Gardano von 1545 als im Konservatorium zu Bologna (Bibliothek des P. Martini) befindlich verzeichnet. Nachforschungen, die ich 1895 an Ort und Stelle anstellte, erwiesen diese Nachricht als irrtümlich. 1902 (Quellenlexikon VI, 61) erklärt dann auch Eitner dies Werk als „fingiert und nicht nachweisbar“, will aber ein erstes Buch Madrigale zu fünf Stimmen „con le Muse die Giov. Nasco e i Madrigali di Ciprian Rore, Venezia 1552“ in Florenz feststellen. Vogel (Weltliche Vokalmusik Italiens) kennt diese Sammlung nicht und in Florenz ist sie jedenfalls weder in der Biblioteca nazionale noch in der Riccardiana noch im Konservatorium vorhanden. Zu Verwechslungen mit Lasso hat gelegentlich der auch nach Baini bei Ambros (Geschichte der Musik, dritte Auflage 1893, Bd. III, S. 350) erwähnte Meister Lasso Anlaß gegeben. Die bei Gardano zu Venedig gleichfalls 1555 edierte Sammlung fünfstimmiger Madrigale kann aus verschiedenen Gründen nicht mehr als Lassos erste Veröffentlichung gelten. An die Madrigalsammlung von 1552 glaubte auch Haberl; aber auch in Regensburg liegt dies Werk nicht, wie Herr Direktor Prof. Dr. Weinmann so freundlich war, mir mitzuteilen.

²⁾ Sandberger, A. Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Leipzig 1894, S. 60 ff. In den nachfolgenden Ausführungen wird vieles meiner früheren Darstellung ergänzt und manches berichtigt.

3) Derselbe. Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. I, München 1921, S. 107 ff.

4) Freie Vorträge II, 322. Fielitz hingegen, gewiß ein beachtenswerter Zeuge, will Lassos Sinn für «Ebenmaß und klare Abgeschlossenheit» stark gegenüber Palestrina zurücksetzen (Über einige Interessen der älteren Kirchenmusik, München 1853, S. 20) und gar Th. Schmid S. J. gelangt zu dem Schlusse, Lassos Kunst habe etwas «Unfertiges» an sich (*Principes musicae*; Stimmen aus Maria Laach 1894, S. 285). Der Münchener Musikschriftsteller Th. Göring endlich ließ die Renaissance in der Musik mit — Joh. Seb. Bach beginnen (Sammler vom 2. Dezember 1899, Nr. 144). Auch Jacob (*Musica sacra* 1894, V. 55) und Walter (*Histor. pol. Blätter* 1894, Bd. 113, 11 u. 12 S. 1 ff.) leugneten den Zusammenhang Lassos (und Palestrinas) mit dem Geist der Renaissance.

5) *Practica musica*, Vitebergae 1556, Bl. 6: «Floruit tunc etiam Josquinus de Pratis, qui uere pater Musicorum dici potest, cui multum est attribuendum: antecellit enim multis in subtilitate et suavitate, sed in compositione nudior, hoc est, quamuis in inveniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis.» Noch 1664 rühmt Chr. Caldenbach in seiner Dissertation über Lassos fünfstimmige Motette «In me transierunt» Abschn. VIII (Tübingen, Reis): «omnium potius vocum symmetriam quandam perpetuam uno velut sub obtutu habuisse atque ex antecedentibus sequentia, prout commode se obtulerunt, singulis in vocibus totoque in contextu deduxi quasi derivasse autumari debet.»

6) Staatsbibliothek München Cim 207, I—II. Delmotte-Dehn, Roland de Lattre, Berlin 1837, S. 28. Sandberger A., Programmbuch zur Lasso-Feier 1894, München, Wolf, S. 29. Huber Kurt, Ivo de Vento Münchener Diss. (Referent vertretungsweise Prof. Dr. Kroyer), Lindenberg 1918, Kap. III. Der Aufstellung des letztgenannten Verfassers, *musica reservata* sei im Grunde Kammermusik vermag ich wie manch' anderer seiner Hypothesen, nicht zuzustimmen. So sind Lassos Bußpsalmen keineswegs Kammermusik, wenn auch zweifellos der eine oder andere, insbesondere der zwei- und dreistimmigen Tonsätze mag solistisch vorgetragen worden sein. Dies ergibt sich, wie aus dem ganzen Habitus, so insbesondere aus dem Aufbau der einzelnen Psalmen; auch aus der Aufzeichnung in den herrlichen Muelich'schen Chorbüchern, in denen ja auch abgebildet ist, wie die ganze Sängerschar, nicht einige Solisten aus dem Codex singen.

7) So urteilte bereits Proske in seinem Vorwort der *Musica divina* sowie in den Charakterisierungen der einzelnen Stücke des *magnum opus*, die Haberl in den einschlägigen Einleitungen der Gesamtausgabe abgedruckt hat; ferner

hat Haberl selbst u. a. insbesondere Widmann-Eichstädt (in vorbereitenden Artikeln zu seinen Kirchengaufführungen und Ausgaben), auch Griesbacher in seiner kirchenmusikalischen Stilistik zahlreiche Beispiele beigebracht.

⁸⁾ Dabei näherte sich in der Folge das Madrigal selbst der Motette an. Vergl. Cesari, G. Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrh., Münchener Diss., Cremona 1908, S. 66 ff.

⁹⁾ Haberl hat in seinen Vorworten zum Neudruck des *Magnum opus* öfter auf solche Fälle hingewiesen; vergl. auch Leichtentritt H., Geschichte der Motette, Leipzig 1908, S. 96 ff. Sandberger, Gesammelte Aufsätze I, 136.

¹⁰⁾ Das hat H. Leichtentritt erkannt, vergl. a. a. O. S. 123—4. Auch Griesbacher verzeichnet Einschlägiges.

¹¹⁾ Das Folgende nach Sandberger, Gesammelte Aufsätze, Bd. I, Studien über Lassos Beziehungen zur italienischen, französischen und deutschen Literatur.

¹²⁾ Libro secondo delle lettere scritte al Signor Pietro Aretino 1552, S. 266.

¹³⁾ Wörmann Karl, Geschichte der Kunst, 2. Aufl. Bd. IV, S. 576; Pfuor R., Monographie du Palais de Fontainebleau. Was Lasso dort 1544 sah, (die Renaissanceteile des Schlosses) findet sich in Bd. II abgebildet.

¹⁴⁾ Indes besaß Mons in St. Waltrudis eine prachtvolle Kirche reichsten gotischen Stils. Vergl. Schnaase C., Niederländische Briefe, Stuttgart 1834, S. 494 ff.

¹⁵⁾ Campori, Giuseppe, Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi. Modena 1855. S. 247 ff. sind 28 Briefe Giuntis an Ferrante mitgeteilt; Vergl. auch Marzo, la pittura in Palermo nel rinascimento, 1899, S. 277.

¹⁶⁾ Campori a. a. S. 283. Habich, Georg, Münzen der Renaissance, Stuttgart 1923, S. 94 und 130 ff. Ich verdanke den Hinweis auf letzteres Werk seinem Verfasser.

¹⁷⁾ Ferrante bzw. Carl V. gewährte Tizian, wie bereits Crowe und Cavalcaselle (Tizian, Deutsch von Jordan, Leipzig 1877) und andere Biographen Tizians mitteilten, eine Pension von 200 scudi. Dieselbe Summe erhielt Pietro Aretino (s. o.) Verschiedene Nachweise über die Auszahlung, Vorschüsse usw. dieser Renten fand ich im Staatsarchiv Mailand, Libri mandatorum 1547 ff. Tizian malte für Gonzaga einen Raub der Proserpina, und porträtierte auch Goselini (Crowe a. a. O. I, 329 und II, 524)

¹⁸⁾ Raccolta ferrarese Bd. VI, S. 48, Parma 1787.

¹⁹⁾ Arcoleo, Palermo und die Kultur in Sizilien, Leipzig 1900, S. 54.

²⁰⁾ Zu Hermann (Aufführung der Schlacht von Pavia) vergl. auch Gandolfi R., Lettere inedite, Rivista musicale italiana 1913 S. 550; zu Ruffo

in der gleichen Zeitschrift 1896, S. 634 ff. den wichtigen Aufsatz von Luigi Torri.

²¹⁾ Meine früher geäußerte Vermutung, daß Lasso bereits im Dienste Gonzagas die Morescha kennen gelernt haben werde, bestätigt sich durch neuere Funde. Am 25. Februar 1542 berichtet Capilupi an Ferrante: Romano (d. i. Giulio Romano) fece una festa al Sig. Ascanio in Casa del Conte Brunoro per esservi sala capace . . . innanci cena si fece Moresca, che ho detto di sopra, la quale e per gli habiti e per una Musica di voci e stromenti che fu mescolata con quella fu di così dolce passatempo agli occhi et agli orrechi di chi fu presente, che per me confesso di non haver veduto ne udito cosa simile a quella che mi diletasse (Campori, a. a. O., S. 375). Und Affò (a. a. S. 50) erzählt, daß bei der Vermählungsfeier der Hippolita 1548, der also auch der spanische Thronfolger Philipp II anwohnte (Beiträge S. 79), gerade Moreschen aufgeführt wurden. Möglicherweise fallen also Lassos diesbezügliche Stücke sogar in diese frühe Zeit.

²²⁾ Der wichtigste Meister jener Tage war wohl der hochbegabte Bildhauer Giovanni (Merliano) da Nola. Die Malerei ist hauptsächlich durch Nachahmer Rafaels vertreten. Vergl. Wilhelm Rölfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

²³⁾ Teatro eroico e politico de' governi de' vicerè del Regno di Napoli. In Napoli 1692, Tom. S. 149 ff.

²⁴⁾ Orlando di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553. Roma 1923, Editione del Psalterium. — Zweimal, 1895 und 1905, hatte ich bei längeren Aufenthalten in Rom den Versuch gemacht, in die lateranischen Archive vorzudringen. Jedesmal wurde mir in ebenso liebenswürdiger als bestimmter Form bedeutet, es sei nichts da, der Archivar sei verhindert, die Akten zurzeit nicht zugänglich usw. Auch bei einem dritten Versuch 1924 ist mir nicht gelungen, auch nur zu ermitteln, welche Kompositionen von Lasso in den Musikbeständen des Laterans vorhanden sind. Ebenso zeigte 1924 der Vorstand der Capella Giulia im Vatican nicht das geringste Entgegenkommen. Auf die skandalöse Art, mit der wertvollste Handschriften bei letzterem Institut wenigstens noch 1908 «aufbewahrt» wurden, hat Johannes Wolf im kirchenmusikalischen Jahrbuch Bd. XXI, S. 176—177 bereits mit gerechter Entrüstung hingewiesen.

²⁵⁾ Vergl. die neuere Palestrinaliteratur, insbesondere Cametti, Alberto, Palestrina, Milano 1925, Bottega di Poesia.

²⁶⁾ Über Brancaccio vergl. noch D'Afflitto, Memorie degli scrittori del regno di Napoli Bd. II, S. 159 ff

²⁷⁾ Vergl. außer den 1894 in meinen Beiträgen schon genannten Quellen noch: Génard, *Anvers a travers les ages* Bd. I, S. 78 ff. Über die Kathedrale Schnaase a. a. O. S. 206 ff.

²⁸⁾ Vergl. Sandberger A., *Neues zur Jugendgeschichte Orlando di Lassos*. Der fränkische Bund, Heft 4—5, S. 413 ff. (Ich entnehme diesem Aufsatz noch einige andere Einzelheiten für die vorliegende Rede).

²⁹⁾ Vergl. Ehrle F. und Stevenson H., *Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican*. Rome 1898. Dankbar gedenke ich auch hier einer Unterhaltung über die künstlerische Darstellung der Sybillen, die ich Frühjahr 1924 mit dem greisen Kardinal Ehrle pflegen durfte, nachdem dieser ausgezeichnete Gelehrte schon als Bibliothekar der Vaticana seit meinen jungen Jahren diesen Lassostudien stets freundliche Förderung hatte zuteil werden lassen.

³⁰⁾ Sandberger A., *Beiträge* III/1, S. 300 ff.; Hartig O., *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Hans Jacob Fugger*. München, S. 5 ff.

³¹⁾ Soviele Stücke, die wir heute in der alten Pinakothek und Glyptothek, der Schatzkammer, dem Antiquarium usw. bewundern, wurden bereits unter Albrecht V. erworben. Wichtige Einzelheiten hierzu hat H. Simonsfeld 1902 in den Mailänder Briefen zur bayerischen und allgemeinen Geschichte mitgeteilt, den ich s. Zt. auf die Visconti-Briefe aufmerksam machte. Vergl. im Übrigen die bekannten Veröffentlichungen von Christ, Stockbauer, Seidel, Häutle, Zimmermann, Trautmann, Bassermann-Jordan, Weese, Berthold Riehl, Neuß, F. X. Zettler u. A. m.

³²⁾ v. Riezler, S. *Zur Würdigung Herzogs Albrecht V. von Bayern und seiner inneren Regierung*. München 1894 S. 29 ff., 50 ff. (Original S. 53).

³³⁾ Das Folgende nach Riezler S. v. *Geschichte Baierns* Bd. IV, Gotha 1899, S. 494 ff.

³⁴⁾ Sandberger A., *Neues zur Jugendgeschichte Orlando di Lasso's*. Der Fränkische Bund, 1924, Heft 4/5, S. 41 ff. Der dort angeführten Literatur ist noch beizugesellen Chledowski C. v., *Neapolitanische Kulturbilder*, Berlin 1918, S. 247—309, Giulia Gonzaga; und für Freunde feinsten neuerer erzählender Dichtung: Jsolde Kurz, *Nächte von Fondi*, eine Geschichte aus dem Cinquecento. München, Beck 1922.

³⁵⁾ Deren Veröffentlichung wird an anderer Stelle erfolgen.

³⁶⁾ Dies hebt ganz richtig hervor Wallner B. A. a. a. O., S. 180 ff. Hier sind auch die zwischen München und Rom erstandenen musikalischen Beziehungen erstmals ausführlich, zum Teil nach von O. Ursprung der Verf.

nachgewiesenen Akten. (Wallner a. a. O., S. 174, Ursprung (de Kerle, München 1913) S. 12) dargestellt. Vergl. auch zu diesem Gegenstand Weinmann K., Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papae Marcelli, Jahrbuch Peters XXIII, Leipzig 1917, S. 29 ff.

³⁷⁾ Kardinal Andreas Steinhuber, Geschichte des Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom, Freiburg 1895, Bd. I, S. 275 ff. Steinhubers Quelle, die handschriftliche *Historia Collegii germani et ungarici 1552—1581* von Wilhelm Fusban († 1664) selbst einzusehen, habe ich mich in Rom im Collegium germanicum wiederholt, zuletzt 1924 trotz freundlichsten Entgegenkommens des Herrn Rektors Hoffmann vergeblich bemüht. Das Archiv des Collegiums bewahrt einen ganzen Schrank voll Steinhuber'scher Papiere, aber auch unter diesen wurde ohne Ergebnis nach Fusbans Mss. gesucht. — Die Musik des Collegium germanicum galt damals als die beste Roms. Molitor R., Die nach-Tridentinische Choralreform, Leipzig, 1901, Bd. I, S. 177.

³⁸⁾ Das in meinen Beiträgen nach S. 12 zuerst wiedergegebene, seitdem wiederholt reproduzierte v. Achensche Bildnis Lassos von 1580 entstammt dem alten Jesuitencolleg. Es ist dank dem Entgegenkommen der bayerischen Staatsregierung gründlich renoviert worden. Für die dramatischen Aufführungen der Jesuiten hat Lasso wiederholt Chöre komponiert, so zu Esther (Staatsbibl. München, Cod. lat. 524) und 1568 zu Samson. Darüber schreibt der Dichter Andreas Fabricius (bayerischer Orator in Rom) am Epiphaniastag 1568 an Kanzler Simon Eck in München: «*Adiunxi illa quae desiderabantur in nostro Samsone; poterit t. d. ad Jesuitas transmittere. Non tamen ingratum fuerit, si prius prologum et epilogum, deinde hortatoris partes legas, ut si quid iudices esse mutandam, tempestive efficatur. Chori autem erunt ipsi Orlando tradendi, ut . . . in uerborum convenientem Musicam accomodet, quae etiam plus gratiae habuerit, si applicatio ad Christum sit distincta ab ipsis Samsonis factis, et ideo pars numero uersuum . . . significatam expressi.*» (Reichsarchiv München, Erzstift Salzburg, Tom. XI, 487, Bl. 86); Reinhardtstötter, Münchner Jahrbuch Bd. III, S. 73, Anm. (mit alter Signatur). 1578 wirkte Lasso auch persönlich bei einer Aufführung mit; cf. Bauer W. Aus dem *Diarium S. J. Monac.*, München 1878, S. 19.

³⁹⁾ Es kann nicht geleugnet werden, daß Lasso in einzelnen Fällen auch später noch mit dem Geist der tridentinischen Verordnungen in Konflikt geriet. Von dem Übermut der Jugend, der Geistliches gelegentlich, wie ja auch andere Komponisten damals taten, musikalisch tatsächlich parodiert, ist mir zwar kein Beispiel erinnerlich; aber ganz hat der Meister den alten Adam dennoch nicht verleugnet. Das beweisen einzelne (auch der späteren) Messen, beweist

z. B. die fünfstimmige Motette «Ut queant laxis» von 1582(!), in der der eine Tenor immer den anderen Stimmen die Solmisationssilben vorsingt (ut-, re-, mi- usw.), sodaß nur eine humoristische, keineswegs aber eine kirchliche Wirkung möglich ist. Nun war ja der ursprünglich dem Tridentiner Konzil (Sitzung vom 10. September 1562) vorgelegene Text: «... in iis nihil prophanium, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantes» nicht beschlossen worden, sondern die mildere Fassung: «ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur.» (Vgl. Weinmann Karl, das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Leipzig 1919, S. 3 ff.) Aber mit Recht findet auch Haberl den obigen Scherz «für ein Tonstück mit liturgischem Texte unpassend» (G. A. Bd. V, S. VIII). Von seinen frühen Werken bekannte Lasso 1593 selbst dem Bischof von Augsburg, sie seien allzu «hilariores festivique» (vgl. die oben bereits angezogene Vorrede der Cantiones sacrae sex vocum, Graz, 1594).

⁴⁰⁾ Vgl. Sandberger A., Ges. Aufsätze Bd. I, S. 154.

⁴¹⁾ Die Entwicklung der evangelischen Liturgie kam dabei der Lasso-pflege in der protestantischen Kirche noch lange Zeit hindurch zu statten, wie ein Blick in R. v. Liliencrons treffliche liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700 (Schleswig 1893) deutlich macht. Es trifft sich hübsch, daß wir durch Chr. Praetorius (1574) unterrichtet werden, wie hoch Lasso's Musik gerade auch in Lüneburg geschätzt wurde, von wo (Liliencron S. 14) das von Melanchton autoritativ approbierte Cationale des Lucas Lossius (1553) ausgegangen war. Auch in der Koburger Kirchenordnung von 1626, um nur ein Beispiel zu nennen, wird Orlando's Musik für den evangelischen Gottesdienst besonders empfohlen. Über die Pflege und Textverteilung des Magnificat in der evangelischen Kirche vgl. auch Sandberger A., Biographie Joh. Pachelbels, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. II, Bd. 1 (1901) S. XIII/XIV; über die Aufführung Lassoscher Messen Blume F., das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925, S. 23 und Liliencron a. a. O. S. 43 (für Naumburg und Leipzig) Die praktische Einrichtung der ersten Wittenberger Gottesdienste s. Rietschel Georg, die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste, Leipzig 1893, S. 19 ff.; Rautenstrauch Joh., Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.—19. Jahrh.) Leipzig 1907, S. 10 ff.; Sehling E., die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrh., Leipzig 1902, Bd. I.