

musica { theoretica  
practica  
poetica

Martin Ruhnke

## Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam* von Orlando di Lasso

Die Motette wurde von Lasso veröffentlicht in der Sammlung *Sacrae cantiones quinque vocum*, Nürnberg 1562. Montanus & Neuber. Diesem Erstdruck (Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München) folgt die Wiedergabe im Notenband. In der Lasso-Gesamtausgabe (Band VII, S. 158) wurde die Motette nach der in Textierung und Akzidentiensetzung leicht abweichenden Fassung des *Magnum opus musicum*, München 1604, wiedergegeben. Text: Psalm 26, Vers 12–15 (Luther: Psalm 27, Vers 7–9).

Als Lassos Motetten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck veröffentlicht wurden, erkannten die Zeitgenossen sehr schnell, daß hier Text und Musik in einem neuen Verhältnis zueinander standen und daß infolgedessen auch das Begriffssystem, mit dem die Musiktheorie bis dahin die Einzelheiten der Kompositionskunst zu umschreiben versucht hatte, nicht mehr ausreichte, Lassos Musik verständlich zu machen. So entwickelte der Musiktheoretiker Joachim Burmeister (*Hypomnematum musicae poeticae synopsis*, Rostock 1599; *Musica autoschediastiké*, Rostock 1601; *Musica poetica*, Rostock 1606, davon Faksimile-Nachdruck in *Documenta musicologica I/X*, Kassel 1955) einen neuen Typ einer Kompositionslehre, der von den Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen der Musik und der Rhetorik ausging und dessen Kernstück eine musikalisch-rhetorische Figurenlehre bildete, die es ermöglichte, eine Komposition zu analysieren und ihre Einzelheiten anzusprechen.

Burmeister geht von der Überlegung aus, daß man die Wirkungen von Lassos wortgebundener Musik nicht mehr in der herkömmlichen Weise erklären könne. Früher hatte man unter Berufung auf Pythagoras die Wirkung der Musik damit zu erklären versucht, daß den Konsonanzen bestimmte Zahlenverhältnisse zugrunde liegen. Solange die Musik den Text nur in ein schönes Gewand hüllen und auf eine höhere Ebene heben wollte, wirkte sie in der Tat durch die Konsonanzen, und deren Wirkung beruhte auf denselben Zahlengesetzen, nach denen das Weltall harmonisch geordnet war. Lasso aber brachte seine Texte nicht nur in eine Harmonie, sondern er deutete sie aus und interpretierte ihre Einzelheiten. Zum anderen hatte man unter Berufung auf Platon das Vermögen der Musik, bestimmte Affekte wie Freude oder Schmerz auszudrücken, auf die Tonarten und ihre unterschiedlichen Charaktere zurückgeführt. Nach Burmeisters Ansicht jedoch war für die Darstellung eines bestimmten Affekts zwar die eine Tonart geeigneter als die andere; ein guter Komponist wie Lasso verstand es aber, in jeder Tonart die unterschiedlichsten Grundaffekte und die divergierendsten Einzelheiten musikalisch auszudeuten. Dies gelang ihm mit ganz bestimmten Mitteln, die eine Kompositionslehre nun ebenso aufzeigen mußte, wie die berühmten Lehrbücher der Rhetorik alle Kunstgriffe und Kunstmittel des guten Redners verrieten.

Aber nicht nur in der äußeren Form sollte und konnte sich die Musiklehre an der Rhetorik orientieren. Burmeister wies vielmehr nach, daß Lasso an seine Aufgabe, den Text musikalisch zu explizieren, ganz ähnlich wie ein Redner heranging, daß er seine Kompositionen analog zu den Regeln der rhetorischen *dispositio* gliederte und aufbaute und daß er bei der eigentlichen Komposition, der Erfindung der dem speziellen Text angemessenen Musik und der kunstvollen Ausschmückung des musikalischen Satzes, den Prinzipien der rhetorischen *inventio* folgte.

Diese drei Arbeitsgänge des Komponisten sollen nun zunächst am Beispiel der Lasso-Motette verfolgt werden. Eine Analyse der Motette wird dann die Anwendung rhetorischer

genus { grande  
mixtum  
humile (beschrieben)

rischer Prinzipien im einzelnen nachweisen und zeigen, daß Burmeisters Ansatz auch für uns das Verständnis von Lassos neuem Stil vertiefen kann.

### 1. Vorfragen: Stilart, Besetzung, Tonart

Wie sich der Redner zunächst für einen Redestil (<sup>Art des Sprechens</sup> *genus dicendi*) oder der Dichter für ein Versmaß entscheiden mußte, legte auch der Komponist, bevor er an die eigentliche kompositorische Arbeit heranging, Stilart, Besetzung und Tonart fest. Burmeister zählt in seiner in Analogie zur rhetorischen Terminologie entwickelten musikalischen Stillehre Lassos Motetten nicht zum *genus grande*, sondern zu einem *genus mixtum*; denn nach seiner Ansicht mischte Lasso alle Stilarten je nach Erfordernis des Textes, verzichtete auf die krassesten Darstellungsmittel wie z. B. auf allzu große oder unsangliche Intervalle sowie auf zu harte Dissonanzen und hielt bei aller Intensität der Wortausdeutung immer das rechte Maß.

Wenn Lasso sich für einen 5stimmigen Satz entschied, so war hier einerseits strenge Polyphonie gleichberechtigter Stimmen noch möglich, andererseits ließen sich schon Chorgruppen wie Hoch- und Tiefchor gegeneinandersetzen. Auf die Klangpracht der Mehrchörigkeit wurde verzichtet.

Als Tonart wählte Lasso g-hypodorisch. Nach dem Verständnis und der Lehrmeinung der Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts entschied er sich damit 1. für einen Modus mit kleiner Terz über dem Finalton, also für einen Modus, der eher als geeignet für die Darstellung von ernsten und traurigen Dingen galt, und 2. unter diesen *modi tristiōres* nicht für den phrygischen, sondern für den dorischen, d. h. nicht für einen klagenden und flehenden, sondern einen ernsten und würdigen Grundton. 3. entschied er sich nicht für die authentische, sondern für die plagale dorische Tonart. Die Melodie der führenden (und für die Bestimmung der Tonart ausschlaggebenden) Stimmen Tenor und Diskant strebte also nicht vom Grundton nach oben, sondern bewegte sich um den Finalton herum, was wiederum einem ernsteren Grundaffekt angemessen war. Und schließlich wählte Lasso eine Tonart mit einem tief liegenden Ambitus, durch den die Stimmen eine dunkle Tönung aufwiesen. Der von Lasso nur sehr selten über- oder unterschrittene Normumfang umfaßte für Diskant, Tenor und Quinta vox die Oktave *d'-d''* bzw. *d-d'*, für Alt und Baß die Oktave *g-g'* bzw. *G-g*.

### 2. *dispositio*: Gliederung, Gewichtung, Kadenzplan

Bei der Disposition (siehe die Tabelle auf S. 105) ging es zunächst um die Großgliederung d. h. um die Frage der Ein- oder Mehrteiligkeit. Der Text mit nur 4 Psalmversen wäre nicht zu lang gewesen für eine einteilige Komposition. Auch greift der dritte dieser 4 Verse mit den Worten *faciem tuam* auf den vorangehenden Vers zurück. Trotzdem entscheidet sich Lasso für die Zweiteiligkeit und legt einen Einschnitt zwischen diese beiden Verse. Ausschlaggebend dafür war zweifellos die Tatsache, daß nach den Versen 12 und 13, die jeweils einen eigenen Gedanken enthalten, die Verse 14 und 15 eine Einheit bilden. Im Zentrum steht die kurze, aber eindringliche Bitte: *adiutor meus esto*; sie wird eingerahmt von je zwei verneinten Imperativen, die alle auf derselben Affektenebene liegen: *ne avertas, ne declines, ne derelinquas, neque despicias*. Um diese formale Einheit des

1 Psalm- verse- Ps. 26	2 Text	3 Mus. Ab- schn.	4 Länge (tactus)	5 Klauseln	6 Stimme mit Diskant- Klausel
12a	<i>Exaudi, Domine, vocem meam, Höre, Herr, meine Stimme, qua clamavi ad te; mit der ich geschrien habe zu dir;</i>	I	16	b 6	D
b	<i>miserere mei erbarm dich meiner et exaudi me! und erhöre mich!</i>	II	3+16	g#3	D
		III	2+16	d#1	A
		IV	2+18+2	g 2	T
13a	<i>Tibi dixit cor meum: Dir hat mein Herz gesagt: exquisivit te facies mea; gesucht hat dich mein Antlitz;</i>	V	1+24	d 5	A
		VI	3+14	c 3 d-b1	A
b	<i>faciem tuam, Domine, requiram. dein Antlitz, Herr, will ich suchen.</i>	VII	1+28	g#1 (d#)	D
14a	<i>Ne avertas faciem tuam a me; Wende nicht ab dein Antlitz von mir;</i>	VIII	37+1	(g) d 4	A
b	<i>ne declines in ira a servo tuo. neige dich nicht ab im Zorn von deinem Knecht.</i>	IX	1+22	K-g2 (b)	D
15a	<i>Adiutor meus esto; Mein Helfer sollst du sein;</i>	X	1+ 7+1	g 8	D
b	<i>ne derelinquas me verlasse mich nicht neque despicias me, Deus und verachte mich nicht, Gott salutaris meus. mein Heil.</i>	XI	1+18	b 9 b 4	A
		XII	1+38	g 1 d 8	D
				g 10 (g#)	a mi 7 D

Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam* von Orlando di Lasso

Textes auch musikalisch zu unterstreichen, komponiert Lasso die Verse 14 und 15 als selbständigen Teil.

In einer Psalmenvertonung lag es nahe, jeden Halbvers des Psalmtextes als selbständigen musikalischen Abschnitt zu gestalten. Lasso differenziert aber noch weiter und macht aus den 8 Halbversen 12 musikalische Abschnitte, um auch die kleinste Sinneinheit musikalisch ausdeuten zu können. In der Spalte 2 der Tabelle sind in den einzelnen Zeilen, die jeweils einem musikalischen Abschnitt entsprechen, diejenigen Worte kursiv gesetzt, die sich für eine musikalische Ausdeutung anbieten, von denen also die musikalische *inventio* auszugehen hat. Hier zeigt sich schon ein Problem, vor dem der Komponist steht: Das Wort *exaudi* beherrscht sowohl Abschnitt I wie auch Abschnitt IV; *exquirere* (Abschnitt VI) bedeutet dasselbe wie *requirere* (Abschnitt VII), und die 4 verneinten Imperative im zweiten Teil kommen sich ebenfalls in ihrer Bedeutung sehr nahe. Wenn „Figuren“ nichts anderes wären als feststehende Formeln für bestimmte Inhalte und Begriffe, müßte eine recht einförmige Komposition herauskommen. Aus dem Rahmen fallen die beiden Abschnitte V und X. In Abschnitt X kann es nicht damit getan sein, den Begriff Hilfe oder Helfer musikalisch darzustellen (so wie man erhören, schreien, erbarmen usw. in Musik setzen kann), sondern der Komponist wird den Text als Ganzes im Auge haben müssen. In Abschnitt V drängt sich kein Einzelwort in den Vordergrund; auch der Sinn der Stelle ist nicht ganz klar, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Zur Disposition gehört auch, daß der Komponist sich vorweg über die Gewichtung der einzelnen Abschnitte und damit über die Längenverhältnisse Gedanken macht. Vom Redner erwartet die Rhetorik, daß er schon in der Einleitung seines Vortrags versuchen müsse, die Aufmerksamkeit des Hörers zu wecken und seine Sympathie zu gewinnen. So wird nach Burmeister auch in der Musik das Exordium meist durch eine kunstvolle *fuga* ausgeschmückt, durch die Ohr und Geist des Hörers auf die Komposition aufmerksam gemacht und sein Wohlwollen gewonnen werden solle. Nur in Ausnahmefällen werde ein *noema*, ein homophoner Abschnitt, an den Anfang gesetzt; aber dafür müsse schon ein besonderer Grund vorliegen, d. h. durch den Text gegeben sein.

Neben dem Exordium sollte auch der Schlußabschnitt einer Motette mehr Gewicht erhalten, so wie auch in der Rede der Epilog einen letzten Akzent setzte, dem Vortrag die Abrundung gab, die Gedanken noch einmal in gesteigerter Form darlegte oder in einem Exkurs einen weiterweisenden Gedanken einführte. Die übrigen musikalischen Abschnitte erhielten normalerweise gleiches Gewicht. Wenn sich — natürlich unter Berücksichtigung der Länge der Textabschnitte — auffallende Diskrepanzen ergaben, so bedurften sie der Lizenz als Abweichungen von der Norm; sie mußten sich durch den Text und seine Interpretation begründen lassen.

In der Spalte 4 unserer Tabelle ist die Länge der einzelnen Abschnitte wiedergegeben, ausgedrückt in *tactus*, d. h. Semibrevis-Einheiten. Addierbar ist die mittlere Kolonne. Das vorgeschaltete 3+16 in Abschnitt II soll heißen, daß die eine oder andere Stimme schon in die Schlußkadenz des vorangehenden Abschnitts hinein mit dem neuen Thema einsetzt; 18+2 in Abschnitt IV heißt, daß eine oder auch zwei Stimmen noch hinüberreichen in den nächsten Abschnitt. Wir sehen, daß Lasso die Abschnitte normalerweise miteinander verzahnt. Im zweiten Teil zeigt sich eine eindeutige Akzentuierung des Anfangs- und des Schlußabschnitts, wie es die Theorie vorsieht; die Schlußworte, die Anrede *Deus salutaris meus*, bieten die Möglichkeit für einen steigernden und weiterweisenden Epilog. Auffallend ist im zweiten Teil die Kürze des Abschnitts X; den Grund dafür wird die Analyse zu suchen haben. Im ersten Teil zeigt der Schlußabschnitt VII gegenüber Abschnitt VI den geforderten Steigerungseffekt; er wird u. a. dadurch

erreicht, daß der Text des Abschnitts VI einmal, der des Abschnitts VII zweimal wiederholt wird. Das Exordium scheint gegenüber den folgenden Abschnitten nicht herausgehoben zu sein. Während aber in den Abschnitten II bis IV der Text jeweils zweimal wiederholt wird, deklamiert Lasso den Text des ersten Abschnitts in langen Notenwerten, ohne auch nur ein Wort zu wiederholen oder — von der Schlußklausel abgesehen — ein Melisma oder gar eine Koloratur zur Dehnung einzuschalten. So erreicht er das Ziel, im Exordium die Aufmerksamkeit zu erregen, mit anderen Mitteln.

Zur Disposition gehört schließlich auch der Kadenzplan (Spalten 5 und 6). Mit der Wahl der Tonart g-hypodorisch waren die Stufen festgelegt, auf denen die die Tonart konstituierenden *clausulae principales* gebildet werden: es sind g, b und d. Normalerweise wird gleich am Ende des ersten Abschnitts die Tonart befestigt durch eine Klausel auf dem Grund- und Finalton. In unserer Motette ist dies nicht der Fall; wir werden sehen, warum. Am häufigsten wird auf dem Finalton g kadenziert. Kadenzen auf b und d stellen aber nicht Modulationen in andere Tonarten dar; diese Stufen repräsentieren vielmehr die der Tonart eigenen Ruhepunkte. Dabei steht die Stufe b dem Grundton näher, weil sie der Reperkussionston der hypodorischen Melodie ist und weil auf dieser Stufe die synkopierende Diskantklausel in der Oberstimme liegen kann. Wie Spalte 6 zeigt, liegt diese Klausel in unserer Motette bei allen Kadenzen auf d in der Altstimme. Ein durchgestrichener Buchstabe besagt, daß eine Kadenz zwar regulär vorbereitet wird, aber trügschlußartig in eine andere Stufe einmündet. Einen solchen Trügschluß, der den geweckten Erwartungen zuwiderläuft, kann ein Komponist der Abwechslung halber, nur zu Schmuck und Zier, setzen, aber auch zur Wortausdeutung. Dasselbe gilt von den eigentlich tonartfremden *clausulae peregrinæ* auf den Stufen c und a. Schon die Tabelle läßt ahnen, daß in den Abschnitten VI und VII das Schlüsselwort „suchen“ den Kadenzplan bestimmt hat, von der *clausula peregrina* auf c mit der Diskantklausel in der Quinta vox, dem zweiten Tenor, über d mit Diskantklausel im Alt und den Trügschluß ins b bis zur *clausula primaria* g in der Diskantlage. Wenn in den Klauseln auf g und d über dem letzten Ton die Terz erhöht wird, so liegt hier ebenfalls nicht etwa eine Modulation vor, sondern es handelt sich um ein Akzidens, eine Zutat, die an der Tonart nichts änderte. Die eingeklammerten Stufen am Ende des ersten und des zweiten Teils sowie des Abschnitts IX besagen, daß die betreffenden Schlußklänge ohne Kadenzierung erreicht werden. Der zweite Teil beginnt nicht auf der 5. Stufe, wie der erste geendet hatte, sondern auf g.

Die Ziffern in Spalte 5 bezeichnen den Dissonanzgrad der Klauseln. Die Finalwirkung einer Klausel beruht im wesentlichen auf der Dissonanz und ihrer Auflösung: Je mehr Dissonanz, um so mehr Entspannung. Nun war aber im 15. und 16. Jahrhundert gerade die Klausel der Ort, an dem die Sänger ihre Verzierungskünste demonstrieren und den Notentext verändern konnten, was u. a. ja auch dazu geführt hat, daß sich bei Werken, die in mehreren Handschriften oder Drucken überliefert sind, gerade bei der Notierung der Klauseln unterschiedliche Lesarten zeigen. Solange Komponisten davon ausgehen mußten, daß die Klauseln ohnehin vom Sänger anders ausgeführt wurden, als sie notiert waren, brauchten sie auf eine korrekte Notierung keinen Wert zu legen. Sie konnten aber, als die Musik zur Dienerin und das Wort zur Herrin wurde, nicht mehr zulassen, daß die Sänger den Notentext nach Belieben veränderten. Wenn ein Komponist jetzt mit einer Melodiefloskel, die bis dahin zum Bestand der Verzierungsformeln der Sänger gehört hatte, ein Wort ausdeutete, dann mußte er dem Sänger untersagen, diese Formel an anderen Stellen anzubringen, nur um nach den Gepflogenheiten der Diminutionspraxis einen längeren Notenwert (der nun aber auch wieder in der neuen Musik etwas

Besonderes bedeuten konnte) in kleinere Noten aufzulösen. Wenn der Komponist zur Wortausdeutung eine Koloratur setzte, dann durfte der Sänger ihre Wirkung nicht dadurch aufheben, daß er an anderen Stellen, die vom Text her keinen Anlaß dazu gaben, beliebige weitere Koloraturen anbrachte. Wenn Dissonanzen nicht mehr nur um der Abwechslung willen gesetzt wurden, sondern wenn eine harte Dissonanz Härte ausdrücken sollte, dann hatte der Sänger nicht mehr die Freiheit, aus einer dissonierenden längeren Note vier oder acht kleinere zu machen, womit die Wirkung der Dissonanz aufgehoben wäre.

Die Aufgabe der Klauseln ist es, die Textgliederung zu verdeutlichen und dabei auch den unterschiedlichen Grad der Zäsuren in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Dies kann geschehen durch den Wechsel der *clausula primaria*, *secundaria* und *peregrina* oder durch die Verlegung der synkopierenden Diskantklausel in die Alt-, Tenor- oder gar Baßstimme. Der Komponist kann aber Gradunterschiede auch wiedergeben durch eine Änderung des Dissonanzgrades und damit des Auflösungseffekts. In Lassos Motetten müssen wir schon prüfen, ob ein Sinn zu erkennen ist, wenn Klauseln mit unterschiedlichem Dissonanzgrad notiert sind, so daß eine Absicht des Komponisten dahinterstehen kann.

Die Ziffern 1–10 im folgenden Notenbeispiel decken nicht etwa alle Möglichkeiten von Klauseldissonanzen ab, sondern bezeichnen nur die in dieser Motette vorkommenden Fälle.

The musical notation example consists of six numbered staves, each illustrating a different type of clause dissonance. Staves 1, 2, 4, 5, and 6 are single-staff systems in treble clef, showing melodic lines with dissonances marked by a sharp sign (#). Staff 3 is a two-staff system (treble and bass clef) showing a dissonance marked by a sharp sign (#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, demonstrating different ways dissonances are used in the motet.

7

8

9

10

Die Beispiele 1–3 verkürzen die Dissonanz der Diskantklausel auf eine Achtelnote (Semiminima). 1 zeigt die einfachste Form; 2 bringt in die Penultima, in die die Dissonanz aufgelöst wird, eine Kleinstdissonanz hinein. In 3 wird gegen die an sich konsonante erste Hälfte der Vorhaltnote eine Durchgangsdissonanzen auf unbetonter Zeit gesetzt und außerdem gegen die auflösende Floskel der Diskantklausel eine dissonierende Wechselnote, so daß der Klang insgesamt für die Dauer von 3 Achteln dissonant ist. Die Beispiele 4–6 belassen der Vorhalt dissonanz den vollen Wert der Viertelnote (Minima); die Dissonanz fällt also schon mehr ins Ohr. 4 zeigt wieder die einfachste Form, 5 eine zusätzliche Achtel-Dissonanz auf betonter Zeit gegen den Vorhalt. 6 stellt eine *cadenza maggiore* dar, d. h. die Notenwerte sind verdoppelt, so daß eigentlich im Diskant eine halbe Note (Semibrevis) dissonieren müßte; da diese aber „das Ohr beleidigen“ würde, konsoniert schon die erste Achtelnote. 7–10 gehören zu dem Kadenztyp, den Burmeister als Pleonasmus bezeichnet. Eine oder mehrere Vorhalt- oder auch Durchgangsdissonanzen werden hier der eigentlichen Klauseldissonanz vorgeschaltet. Bei 7 handelt es sich um eine sogenannte *mi*-Kadenz, in der die Vorhaltnote ein *mi* ist, d. h. den Halbtronschritt theoretisch über sich hat und sich nach unten mit einem Ganztronschritt auflösen muß, während die Tenor-Klausel sich nicht einen Ganztronschritt, sondern einen Halbtronschritt abwärts bewegt. 8 ist eine Normalkadenz mit doppeltem Vorhalt. 9 täuscht zunächst eine Kadenz

nach *f* vor, biegt sie aber um zur Kadenz nach *b*. 10 schließlich bringt zwei zusätzliche Vorhalte vor der *cadenza maggiore*.

| Der Kadenzplan (Tabelle S. 105, Spalte 5) offenbart in der Tat eine planvolle Anlage. Die stärkste Kadenz findet sich nur einmal am Schluß der Motette; über der Schlußnote wird nur noch ein *supplementum* gebildet, das zum Dur-Schluß führt. Die Pleonasmen (Typ 7–10) setzt Lasso nur in der zweiten Hälfte des zweiten Teils, also zum letzten der vier Psalmverse. Die Klausel *g* 8 bekräftigt die positive Bitte *mein Helfer sollst du sein*. Die Doppelkadenz *b* 9 mit ihrem Trugschluß erklärt sich durch den Text *Verlaß mich nicht*, und der Schluß wird vorbereitet durch die beiden kräftigen Kadenzen *d* 8 und *ami* 7. In der ersten Hälfte des zweiten Teils steht nur eine reguläre, nicht allzu kräftige Kadenz. *B–g* 2 ist ein Trugschluß; Abschnitt IX schließt ohne Kadenz. Um so stärker fallen die Kadenzen in den Abschnitten X bis XII ins Ohr. – Im ersten Teil steht die stärkste Kadenz am Anfang. Sie unterstreicht den Überraschungseffekt, daß in dieser Motette der erste Abschnitt nicht auf dem Grundton, sondern der *Repercussa* kadenziert. Von den drei *g*-Kadenzen markiert die am wenigsten schwache die erste Befestigung der Tonart. Die schwächere *d*-Kadenz schließt den Abschnitt III ab, dessen Text am Schluß weder ein Komma noch ein Semikolon aufweist. Die Kadenz *d* 5 beschließt die einzige *fuga* dieses Teils. Wenn über die *peregrina c* 3 und den schwachen Trugschluß *A–b* wieder die Finalis erreicht wird – nicht am Schluß des Abschnitts VII, sondern schon nach der ersten Textwiederholung –, so soll kein Finaleffekt entstehen. Deshalb ist hier die schwächste Kadenz gesetzt. Der Abschnitt selbst endet mit einem kadenzfreien Plagalschluß.

### 3. *inventio*: die Figurenlehre

Wer in der Rhetorik geschult war – im 16. Jahrhundert also jeder Lateinschul-Absolvent – kannte alle Mittel der Ausschmückung und Ausdeutung eines Textes. Dem Redner stand dafür ein bestimmter Schatz von Figuren zur Verfügung. Figuren waren – nach den allen Schülern und Studenten bekannten Definitionen Quintilians – Abweichungen von der einfachen Redeweise. Was in der Normalsprache ungewöhnlich, verpönt oder gar verboten war, durfte der Redner als Figur benutzen, um entweder seine Rede kunstvoller einzukleiden oder den Worten und den Dingen mehr Kraft und Nachdruck zu geben (*gratiam praestare* oder *vim rebus adjicere*). Beim normalen Sprechen wiederholte man sich z. B. nicht und formulierte die Satzteile in der richtigen Reihenfolge. Der Redner besaß die Lizenz, davon abzuweichen, wenn es seiner Textexplikation angemessen war. Wurde das Abweichen vom gewöhnlichen Sprechen aber zur Manier, so wirkte es nicht mehr als Figur. Der gute Redner mußte also mit seinen Mitteln haushalten und durfte sie nur mit Bedacht und nicht ohne Grund einsetzen.

Ebenso wie ein Redner verfügte nun Lasso, wenn er einen Text kunstvoll ausschmückte und seine Einzelheiten ausdeutete, über einen gewissen Vorrat an Kunstmitteln – an Figuren, wie Burmeister sie jetzt nennt. Den Begriff *figura* definiert er analog zu Quintilian als ein Abweichen von der einfachen Kompositionsart. Insgesamt 27 solcher Besonderheiten hat er in Lassos Motetten erkannt und umschrieben. Für alle diese Besonderheiten hatte man bis dahin – von der *fuga* und dem *fauxbourdon* abgesehen – keinen Namen gehabt. Um die Analogie zu den rhetorischen Figuren zu unterstreichen, gab Burmeister seinen musikalischen Figuren zum größten Teil Bezeichnungen, die seinen Schülern aus der Rhetorik bekannt waren. Eine Unterteilung in wortausdeutende und satztechnische Figuren ist nicht möglich; auch die auf den ersten Blick rein satztechnischen



Besonderheiten können zur Wortausdeutung herangezogen werden. Burmeisters Figuren lassen sich wie folgt gruppieren:

Imitationsfiguren:

Imitation in allen Stimmen (häufig nur Anfangsimitation)	<i>fuga (realis)</i>
Kanon	<i>fuga imaginaria</i>
Imitation in einigen, nicht in allen Stimmen eines vollstimmigen Satzes	<i>anaphorá</i>
Imitation, die nicht in allen Stimmen vollständig durchgeführt wird	<i>apokopé</i>
Imitation mit zwei Themen	<i>metálepsis</i>
Imitation, bei der einige Stimmen das Thema in Umkehrung bringen	<i>hypallagé</i>

Andere satztechnische Besonderheiten:

Homophoner Abschnitt, der sich vom Kontext abhebt	<i>noéma</i>
Sextakkord-Folgen	<i>fauxbourdon</i>
Folge Dreiklang-Sextakkord-Dreiklang-Sextakkord bei stufenweiser Bewegung der Stimmen	<i>congeries</i>
(aufwärts $\overset{56565}{c d e}$ ; abwärts $\overset{56565}{a g f}$ )	
Füllstimme	<i>parembolé</i>
Coda-artige Auszierung der Schlußnote durch umspielende Akkorde	<i>supplementum</i>

Wiederholungsfiguren:

Wiederholung eines Melodieabschnitts auf gleicher Stufe	<i>palilogia</i>
Wiederholung eines Melodieabschnitts auf anderer Stufe	<i>climáx</i>
Wiederholtes noema auf gleicher Stufe	<i>análepsis</i>
Wiederholtes noema auf anderer Stufe	<i>mimesis</i>
Wiederholte mimesis	<i>anadíplosis</i>
Wiederholung eines Abschnitts durch einen zweiten Chor (meist in Engführung)	<i>anaploké</i>
Steigerung hinsichtlich Stimmenzahl und Tonhöhe bei Wiederholung	<i>aúxesis</i>

Dissonanzfiguren:

Auf schwerer Zeit dissonierende Synkope	<i>synéresis</i>
Durchgangsdissonanz auf leichter Zeit	<i>sýmblema</i>
Septime oder verminderte Quinte im Durchgang	<i>parrhesia</i>
Anhäufung weiterer Dissonanzen (Vorhalt oder Durchgang) unmittelbar vor der Klausel	<i>pleonasmus</i>

Besondere wortausdeutende Figuren:

Auffallende Wortausdeutung, die nicht unter anderen Figuren erfaßt ist (z. B. Koloratur, Melodiesprung, Aufwärts- oder Abwärtsbewegung, hohe oder tiefe Lage, Harmonik, Taktwechsel, Klangnachahmung)	<i>hypotyposis</i>
Überschreiten des Ambitus nach oben	<i>hyperbolé</i>
Überschreiten des Ambitus nach unten	<i>hypobolé</i>
Einstreuen tonartfremder Halbtöne oder auffallende Betonung eines (tonleitereigenen) Halbtonschritts	<i>pathopoeía</i>
Generalpause	<i>aposiopesis</i>

Wie in der Rhetorik in besonderen Fällen auch Verstöße gegen die Regeln der Grammatik erlaubt waren und als Figuren ihre Wirkung tun konnten, nahm sich auch der Komponist, wenn er etwas Besonderes ausdrücken wollte, gelegentlich das Recht, gegen die Regeln oder Konventionen der Satztechnik zu verstoßen. Von den Satzfehlern oder Unkorrektheiten, die Burmeister in einem anderen Kapitel seiner Kompositionslehre aufzählt, wären hier zu nennen:

Zu langes Verharren mehrerer Stimmen in der Oktave oder dem Unisonus	<i>syzygia praeceps</i>
Fehlen eines Dreiklangstons	<i>élleimma conjugati</i>
Terzverdoppelung	<i>díplasis consonantiarum</i>
Quarte über dem Baßton (Quartsextakkord)	<i>catáchresis quartae</i>
Unangliches Intervall (übermäßige oder verminderte Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Oktave)	<i>áspeton intervallum</i>
Falsche Vorbereitung oder Auflösung einer Dissonanz	<i>kakókrypsis</i> <i>dissonantiarum</i>

Wenn Burmeister für die musikalischen Figuren rhetorische Termini wählte, so wollte er damit keineswegs zum Ausdruck bringen, daß hier etwa der rhetorische Bedeutungsgehalt auf die Musik übertragen worden wäre. Dies gilt nicht einmal für die Wiederholungsfiguren. Burmeister spricht nicht von einer *climax*, wenn ein Komponist seinen Text im Sinne der rhetorischen *climax* anordnet (statt jauchzet, singet, rühmet und lobet: jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet). *Palillogia* (rhetorisch die Wiederholung eines Einzelworts) nennt er die Wiederholung eines Melodieabschnitts, *analepsis* (rhetorisch die Wiederholung einer Wortgruppe) ist bei ihm die Wiederholung eines mehrstimmigen Abschnitts. Fast immer fanden seine Schüler oder Leser in seinen Definitionen irgendeine Anknüpfung an die ihnen bekannte Definition der rhetorischen Figur. So kommt in seiner Definition der *auxesis* das Wort *incrementum* vor; bei der *climax* spricht er von einer *gradatio*. Die *congeries* wurde in der Rhetorik definiert als eine Häufung synonyme Wörter oder Sätze (*plures species coacervantur*); Burmeister nennt *congeries* die Folge Dreiklang-Sextakkord-Dreiklang-Sextakkord und definiert diese Figur als eine Häufung perfekter und imperfekter Konsonanzen (*tam perfectas quam imperfectas concordantiarum species coacervat*). Wenn er die Gegenfuge, bei der die zweite Stimme mit der Umkehrung der ersten einsetzt, *hypallage* nennt, so ist auch hier nicht etwa der rhetorische Sinngehalt (die Verschiebung der Beziehung zwischen zwei Wörtern oder zwischen Adjektiv und Substantiv) auf die Musik übertragen, sondern Burmeister knüpft lediglich an die Worte *converso rerum ordine* aus der Definition der rhetorischen Figur an und sagt: *hypallage est quando fuga converso intervallorum ordine introducitur*. In einigen Fällen kann man gerade noch von einem Tertium comparationis sprechen. Meist war es aber nicht mehr als eine Eselsbrücke, die es den Schülern leichter machen sollte, sich die neuen Termini einzuprägen.

Schon aus diesem Grunde können wir es uns ersparen, die Definitionen aller Burmeisterschen Figuren auswendig zu lernen. Es kommt hinzu, daß einige spätere Musiktheoretiker einzelne von Burmeisters Termini in anderer Bedeutung verwendet haben; ja schon Burmeister selbst gibt der *anaphora* in der dritten Fassung seiner Kompositionslehre eine andere Bedeutung als in der ersten. Schließlich hat Burmeister sich keineswegs eingebildet, mit seiner Figurenlehre ein perfektes Instrumentarium für die Analyse von Lasso-Motetten geliefert zu haben. Er fordert nämlich ausdrücklich seine Leser auf, weitere Figuren bei Lasso zu suchen. Wenn wir dies beherzigen, stoßen wir in der Tat auf weitere Kunstmittel, die Burmeister nicht ausdrücklich als Figuren angesprochen hat, die aber von der gewöhnlichen Kompositionsart abweichen. Dies bedeutet nicht nur, daß sie abweichen von dem, was im Zeitstil üblich war und was die Hörer erwartet haben, sondern solche Stellen mußten auch innerhalb von Lassos eigenem Stil auffallen. Wenn eine Textstelle ausgedeutet werden sollte durch einen Melodiesprung, dann konnte der Hörer das nur nachvollziehen, wenn der Komponist normalerweise keine großen Sprünge verwendete. Ein Hochtouren fiel nur auf, wenn der Ambitus sonst kaum einmal überschritten wurde, das Intervall einer verminderten Quinte nur dann, wenn der Komponist

es sonst vermied. Dasselbe gilt für Tonrepetitionen, Punktierungen, rhythmische Synkopen, schnelle oder langsame Deklamation, unvollständige Dreiklänge, die Häufung von Quart- oder Quartsextakkorden, für Querstände und natürlich auch für die Dissonanzen. Eine Dissonanz zählte für Burmeister ohnehin nur dann als Figur, wenn sie hinreichend auffiel, und das war für ihn erst bei der Minimendissonanz (= Viertelnote in unserer Übertragung) gegeben, nicht schon bei der flüchtigen Semiminimendissonanz. Der Komponist, der sich der figürlichen Redeweise bediente, mußte also seine Mittel mit Bedacht einsetzen. Was „Figur“ sein sollte, mußte als Besonderheit ins Ohr fallen und deshalb ausgespart werden für die Vertonung solcher Textstellen und Textwörter, die dem Komponisten die Lizenz gaben, von der Norm abzuweichen. Wenn wir heute feststellen, daß ein Komponist in diesem Sinne den Prinzipien der Rhetorik gefolgt ist, dann müssen wir uns zunächst klar werden über seine „Normalsprache“ und uns bei jeder Besonderheit, auf die wir im Notentext stoßen, die Frage stellen: Was will der Komponist damit sagen, welches Schlüsselwort des Textes hat ihn angeregt, und was interpretiert er hier vielleicht in den Text hinein?

Da eine umfassende statistische Untersuchung über die einzelnen Elemente des Lasso-Stils noch nicht vorliegt, werden wir, um Abweichungen vom gewöhnlichen Sprechen erkennen zu können, zunächst wenigstens für diese Motette fragen müssen: Wie hält es Lasso mit den Stimmenumfängen, mit Melodiesprüngen, Dissonanzen, Sext- und Quartsextakkorden?

Den Norm-Ambitus von einer Oktave über- oder unterschreitet er höchst selten, nämlich nur dreimal in der ganzen Motette um eine Terz, und auch die sonst üblichen Überschreitungen um eine Sekunde kommen im Diskant und Alt nur je zweimal vor. — Mit Melodiesprüngen um mehr als eine Terz hält sich Lasso in den vier Oberstimmen auffallend zurück. 8 Oktavsprünge lassen sich registrieren. 7 davon konzentrieren sich auf zwei musikalische Abschnitte. Zwei Sprünge unmittelbar nacheinander kommen überhaupt nur viermal vor, Sextsprünge nur dreimal. — Auffallende Dissonanzen (von der Dauer einer Minima) finden sich in drei von den 12 Abschnitten überhaupt nicht, in vier Abschnitten nur je einmal. Wenn daher in den restlichen Abschnitten außerhalb von Klauseln 3 bzw. 4 oder einmal sogar 6 Dissonanzen gesetzt werden, dann haben sie etwas auszusagen. — Lasso bemüht sich, einen vollklingenden Satz zu schreiben, und bevorzugt eindeutig die Grundform des Dreiklangs. Sextakkorde (wiederum von der Dauer einer Minima) kommen in 6 Abschnitten seltener als viermal vor; wenn in zwei anderen Abschnitten je 8 Sextakkorde gesetzt werden, fallen sie aus dem Rahmen. Nur 11 Quartsextakkorde finden sich in der ganzen Motette, in 8 Abschnitten aber nicht ein einziger und nur in drei Abschnitten mehr als einer.

Wenn in der transponierten hypodorischen Tonart mit dem Norm-Ambitus  $d-d'$  der Tenor ein hohes  $f$  singt, so empfinden wir dies nicht als hoch und nicht als auffallend. Wir pflegen Gesänge, die in tiefer Lage notiert sind, zu transponieren, ohne zu berücksichtigen, daß der Komponist durch die tiefe Lage und durch einzelne auffallende höhere Töne etwas aussagen wollte. Quint- oder Sextsprünge erregen nicht mehr unsere Aufmerksamkeit, von Dissonanzen ganz zu schweigen. Auch daß ein Quartsextakkord als ein ganz besonderes Kunstmittel empfunden worden ist, müssen wir uns erst einmal wieder ins Bewußtsein rufen, damit wir unterscheiden können, was bei Lasso Normalsprache und was „Figur“ ist, durch die etwas ausgesagt werden soll.

## 4. Analyse

## Prima pars

I. *Exaudi, Domine, vocem meam*

Lasso beginnt die Komposition nicht, wie seine Hörer es erwarten mußten, mit einer kunstvollen *fuga*, durch die ein Komponist normalerweise das Wohlwollen der Kenner zu erringen versucht hätte, sondern mit einem *noema*, einem vorwiegend homophonen Abschnitt, bei dem die Mehrzahl der Stimmen Note gegen Note gesetzt wird, der Text also deutlich zu verstehen ist. Im allgemeinen steht das *noema*, um sich abzuheben, zwischen polyphonen Abschnitten. Nur in begründeten Ausnahmefällen darf es nach Burmeister an den Anfang einer Komposition gesetzt werden. Die Eindringlichkeit des Textvortrags wird dadurch gesteigert, daß als Deklamationseinheit nicht die Viertelnote (Minima) fungiert, sondern die Halbe (Semibrevis); akzentuierte Silben erhalten den Wert von Ganzen Noten (Breven). Schon der erste Einsatz der Stimmen soll auffallen und Aufmerksamkeit erwecken. In der zweiten Hälfte der ersten Mensur singen von vier Stimmen drei den Ton *g*. Nach Burmeister liegt damit ein nach Möglichkeit zu vermeidender Satzfehler vor, ein *elleimma conjugati*, d. h. es wird einer der drei Dreiklangstöne ausgelassen, hier für die Dauer eines vollen *tactus*. Der Fehler rechtfertigt sich und erhält die Lizenz dadurch, daß die Aufmerksamkeit auf den folgenden Einsatz des zunächst ausgesparten Tones gelenkt wird, und das ist nicht das zur Tonart gehörende und erwartete *b*, mit dem der Grunddreiklang der Tonart konstituiert worden wäre, sondern ein *b-durum*, das die Quinta vox auf die betonte Silbe des Schlüsselworts *exaudi* singt. Auch die Halbtonschritte *d-es-d* im Alt und *g-fis-g* im Diskant hat Burmeister als Figur, d. h. als aussagekräftige Abweichung von der Normaltonleiter, angesprochen (*pathopoeia*). Das Satzobjekt *vocem* erhält einen Nebenakzent durch den Quartsprung im Diskant und die rhythmische Synkope in der Quinta vox. Da der Abschnitt in vergrößerten Notenwerten deklamiert wird, schließt er mit einer *cadenza maggiore*.

Lasso interpretiert also die Textworte nicht als eine in aller Bescheidenheit und Demut geäußerte Bitte, sondern als den Ruf eines Verzweifelten, der die Aufmerksamkeit Gottes auf sich lenken möchte. Deshalb muß er ungewöhnliche, die Aufmerksamkeit des Hörers erregende Mittel finden.

II. *qua clamavi ad te*

Der Relativsatz knüpft an das Wort *vocem* an. Die Quinta vox setzt daher schon in die Klausel hinein mit ihrem neuen Motiv ein und greift dabei den synkopischen Rhythmus des Bezugswortes *vocem* auf. Der Abschnitt beginnt wie eine *fuga*. Schon durch sie hätte der Komponist zum Ausdruck bringen können: ich habe nicht nur einmal geschrien, sondern wiederholt. Lasso läßt die Stimmen aber nicht wohlgeordnet einsetzen. Nach den ersten regulären Einsätzen auf *f* und *c* wird auch von *b*, *g*, *d* und *a* aus begonnen. Imitiert wird nur der Themenkopf mit der Tonrepetition und dem Sprung. Die Quinta vox springt zur Quarte aufwärts. Daß die akzenttragende Silbe des Schlüsselworts *clamavi* im Sprung erreicht wird, erregt schon die Aufmerksamkeit, da ja in dieser Motette relativ wenig Melodiesprünge in den oberen Stimmen vorkommen. Lasso geht aber noch einen Schritt weiter. Nach dem Quartsprung der Quinta vox springt der Diskant in die Quinte, der Tenor in die Oktave. Lasso interpretiert also: Nicht nur wiederholt und nachdrücklich habe ich geschrien, sondern jedesmal intensiver. Auf den Tenor-Einsatz

wird die Aufmerksamkeit schon dadurch gelenkt, daß Lasso in 9,1 (= Mensur 9, 1. Viertel) einen leeren Terzklang bringt, der erst durch den einsetzenden Tenor zum Dreiklang aufgefüllt wird. Vor allem aber fällt der Oktavsprung dadurch auf, daß der Hochtton um eine Terz über der oberen Grenze des Normal-Ambitus liegt, während Lasso in dieser Motette sonst den Normal-Ambitus nur selten auch nur um eine Sekunde überschreitet (wie z. B. Baß 14,3 und Alt 14,4 ebenfalls zur akzentuierten Silbe von *clamavi*). Lasso überbietet aber diese Steigerung Quarte – Quinte – Oktave noch weiter, indem er bei der Wiederholung des Oktavsprungs in der Quinta vox den Hochtton zur Vorhaltnote einer Dissonanz macht und die Wirkung dieser Dissonanz (12,1) noch dadurch erhöht, daß er zu dem Vorhalt 11,4, der an sich konsonant sein müßte, über einen dissonierenden Sechzehntel-Durchgang im Alt führt, das betonte Achtel im Tenor dissonieren läßt und die Auflösung in der Quinta vox nach Art der *cadenza maggiore* mit dem Umweg über die dissonierende Wechselnote *d* hinauszögert. Weder Burmeister noch ein anderer Theoretiker hat diesem konkreten Fall (Quartsprung – Quintsprung – Oktavsprung mit folgender Dissonanz) den Namen einer Figur gegeben. Es handelt sich aber um ein textbedingtes Abweichen von der gewöhnlichen musikalischen Sprache und um eine musikalische Anwendung des rhetorischen Prinzips der gesteigerten Wiederholung. Die Kadenz, die durch einen Querstand (eine *relatio non harmonica*) Quinta vox – Tenor 15,1–2 eingeleitet wird, bringt zwar im Diskant nur eine schwache Dissonanz; die beiden dissonierenden Achtel im Tenor erhöhen aber die Spannung und die Auflösungs erwartung.

### III. *miserere mei*

Die Bitte um Erbarmen äußert Lasso in einem bescheideneren Ton. Nur in drei der fünf Stimmen (Alt-Diskant-Baß) erscheint das Thema; die übrigen bringen Füllstimmen (*parembole*). Das Thema beschränkt sich auf eine dreimalige Tonrepetition, die an den schlichten Gebetston erinnern soll, und den nach der Repetition auffallenden und durch einen längeren Notenwert akzentuierten Halbtonschritt *d-es-d*. Einen der Wortausdeutung dienenden und in dieser Weise herausgehobenen Halbtonschritt spricht Burmeister als Figur an (*pathopoeia*). Quartsextakkorde haben nach Burmeister im korrekten Satz keinen Platz wegen ihrer Kraftlosigkeit und ihrer Labilität. Will der Komponist aber einen solchen Affekt musikalisch ausdrücken, kann er sie verwenden, wie es 19,1 geschieht nach der ausdrucksvollen, aber verhalten vorzutragenden Baßmelodie sowie 23,1 und 4 in der Umgebung mehrerer Sextakkorde, die ebenfalls des Fundaments entbehren und darum Haltlosigkeit signalisieren. Quinta vox 21 scheint auf *d* kadenzieren zu wollen, aber die Melodie fällt ins *a* zurück (*syneresis*).

### IV. *et exaudi me*

*Exaudi* war auch das Schlüsselwort des I. Abschnitts. Hier hatte der Anrufende – wie Lasso ihn dem Hörer vorstellt – den Imperativ im Auge gehabt und sofort mit auffallenden Mitteln Gehör zu finden versucht. Nach dem Rückfall in das demütige *miserere mei* äußert er sich jetzt zunächst zurückhaltender. Das Thema, beginnend im Diskant, setzt sich erst allmählich durch gegen die konkurrierenden anderen Stimmen, von denen besonders der Baß mit seinem Oktavsprung auffallen möchte. Die gleichmäßigen, stufenweise aufsteigenden Halbnoten drücken Beharrlichkeit und Zuversicht aus; der Quintfall will sagen: lenke deinen Blick zu mir nach unten. Der Anruf wird intensiviert durch Engfüh-

rung (27,4), die zu einer aufwärts gerichteten Folge von Dreiklängen und Sextakkorden (*congeries*) führt. Schon die tonartfremden Töne *fis* und *b* sollen auffallen. Bei 28,4 führt das *b* zu einem an sich verbotenen Zusammenklang *mi contra fa*; Burmeister nennt diese Figur *parrhesia* und will damit zu verstehen geben, daß es sich zwar um eine unangenehme, aber doch zumutbare Dissonanz handelt. Die Kadenz wird kunstvoll vorbereitet durch Melismen im Diskant und Tenor — hier mit einem auffallenden Sextsprung.

#### V. *Tibi dixit cor meum*

Mit diesem Abschnitt beginnt ein neuer Psalmvers. Der Einschnitt ist deshalb deutlicher markiert als zwischen den anderen musikalischen Abschnitten. In korrekter Reihenfolge von oben nach unten setzen die Stimmen nacheinander ein. Daß Tenor und Quinta vox mit ihren Schlußnoten des Abschnitts IV noch hinübergreifen in Mensur 34, dient nur dazu, den Dissonanzen der Oberstimmen ihre Bezugstöne zu geben. Der Text gibt weder dem Komponisten sofort ein Schlüsselwort zur Ausdeutung an die Hand, noch erschließt sich der Sinn des ganzen Verses 13 beim ersten Lesen (wörtlich übersetzt: *Mein Herz hat dir gesagt: mein Antlitz hat dich gesucht; dein Antlitz, Herr, will ich suchen*). Lasso legt aber eine Fülle von „Figuren“ in diesen Abschnitt (*Mein Herz hat dir gesagt*) hinein. Das stufenweise abwärts geführte Thema *Tibi dixit* wird nicht weniger als fünfzehnmal gebracht. Der synkopierende Beginn führt viermal zu Vorhaltdissonanzen, fünfmal zu den labilen Quartsextakkorden. Kein anderer Abschnitt enthält so viele Sext- und Quartsextakkorde. Mehrmals folgen zwei Dreiklangsumkehrungen unmittelbar aufeinander, 37,4 und 40,2 sogar Sextakkord, Vorhaltdissonanz, Sextakkord und Quartsextakkord. Eine Füllstimme (Diskant, 36) täuscht eine Kadenz vor. — Warum gibt nun Lasso diesem Abschnitt einen solchen Nachdruck, und welche Textinterpretation legitimiert ihn dazu, hier mit so vielen auffallenden Mitteln aufzuwarten? Luthers Bibelübersetzung bringt uns einer möglichen Antwort auf diese Frage näher. Die Theologie ist sich heute darüber klar, daß diese Stelle in der Vulgata und der Septuaginta verderbt ist. In Anlehnung an einige hebräische Quellen übersetzt Luther den Vers 13: *Mein Herz hält dir vor dein Wort: „Ihr sollt mein Antlitz suchen“. Darum suche ich auch, Herr, dein Antlitz*. Diese Textfassung ist nicht nur im Gegensatz zum Vulgata-Text in sich logisch, sondern sie macht deutlich, worauf der Psalmist hier Bezug nimmt. Jeder — und zweifellos auch Lasso — kannte die Bezugsstelle Jeremia 29,13–14: *So ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet, so will ich mich von euch finden lassen, spricht der Herr*. Diese Verheißung ruft der Psalmist in Erinnerung. *Tibi dixit cor meum* könnte also für Lasso heißen: Mein schwaches, labiles Herz klammert sich an deine Verheißung und hält dir dieses dein Wort immer wieder vor. Eine solche Interpretation gäbe dem Komponisten die Lizenz, diese in der Vulgatafassung ausdruckslosen Textworte in so auffälliger und ungewöhnlicher Weise zu vertonen.

#### VI. *exquisivit te facies mea*; VII. *faciem tuam, Domine requiram*

In beiden Abschnitten ist „suchen“ das Schlüsselwort. Abschnitt VII beschließt zugleich den ersten Teil der Motette; er muß also mehr Gewicht erhalten. Hauptfigur bei der musikalischen Wiedergabe des Suchens ist der Chorgruppenwechsel. In Abschnitt VI läßt Lasso einen homophonen dreistimmigen Tiefchor von einem dreistimmigen Hochchor beantworten (*mimesis*). Das Aufeinanderfolgen von Dreiklängen und Sextakkorden in

Aufwärtsbewegung drückt das Suchen zusätzlich auf andere Weise aus, wobei die Baßstimme auf Melodiesprünge verzichtet. Auch der Quintsprung im Diskant (51,2) nach dem leeren Sextklang paßt ins Bild des Suchens. Die Kadenz 52 findet noch keinen Ruhepunkt, sondern mündet in einen Trugschluß. Abschnitt VII wiederholt seinen Text nicht nur einmal, sondern zweimal, deklamiert in längeren Notenwerten und steigert sich von vierstimmigem Tiefchor über vierstimmigen Hochchor zur Fünfstimmigkeit (*auxesis*). Suchend schweifen einzelne Stimmen ab in tonartfremde Töne (56, 58, 61, 62) und unharmonische Klangfolgen (61 Querstand Alt-Tenor). Nachdem über einige Umwege (48,52) die Haupttonart wiedergefunden ist (61), schließt der 1. Teil der Motette ohne Kadenz auf der offenen V. Stufe.

#### Secunda pars

#### VIII. *Ne avertas faciem tuam a me*

Der zweite Teil der Motette zeigt, wie schon erwähnt wurde, einen symmetrischen Aufbau. Die besondere Schwierigkeit der Textinterpretation liegt darin, daß die Schlüsselwörter (abwenden, abneigen, verlassen, verachten) sich in ihrer Bedeutung sehr eng berühren. Trotzdem gibt Lasso jedem Abschnitt sein eigenes, nur vom Textwort her verständliches Gepräge. Für das Exordium des zweiten Teils schreibt er eine Gegenfuge (*hypallage*), in der jede Stimme Thema und Umkehrung je einmal vorträgt. Nicht nur um seine Kunst zu zeigen, wählt er diese Figur, sondern um das „Abwenden“ nachzuzeichnen. Der Einsatz der ersten Gegenstimme, die die Umkehrung bringt, wird noch dadurch auffälliger gemacht, daß der Diskant 68,4 und 69,1 in der Oktave bzw. dem Unisonus verharrt und 69,3 noch einmal in eine leere Oktave springt. Das „Abwenden“ wird unterstrichen durch einige Nebenfiguren, z. B. durch Vorhaltdissonanzen, die dann doch nicht zu Klauseln führen (72, 74, 75, 78), durch den Querstand 74,1–2 (Alt-Baß), die Oktavsprünge Diskant 69 sowie Quinta vox 75 und 79 und durch das Ausfliehen der Schlußkadenz (85).

#### IX. *ne declines in ira a servo tuo*

Schrittweise neigt sich die Melodie abwärts. Durch Engführung kommt es zur *congeries*, die in Abwärtsbewegung das Abgleiten, Ausweichen oder Fallenlassen ausdrücken kann. Nicht nur Sextakkorde, sondern auch mehrere Quartsextakkorde wechseln hier mit Dreiklängen. Erregung und Angst klingen an, wenn bei der Wiederholung die Notenwerte verkürzt werden, also in Vierteln (Minimen) deklamiert wird. Das zusätzliche Schlüsselwort *ira* bewirkt eine weitere Temposteigerung und macht die Achtelnote zur Deklamationseinheit. Tenor, Quinta vox und Baß unterschreiten ihren Ambitus um eine Sekunde. Auch in zahlreichen Melodiesprüngen äußert sich der Unwille. Der Abschnitt endet ohne Kadenz.

#### X. *Adiutor meus esto*

In der Mitte des zweiten Teils der Motette, eingeschlossen von den verneinten, negative Affekte ausdrückenden Bitten, steht der kurze positive Gebetsanruf: *Sei mein Helfer!* Lasso vertont ihn als *noema* d. h. als homophonen Abschnitt ohne Kunstgepränge und

ohne Wiederholung einzelner Textworte. Die Oberstimme gibt durch Vorwegnahme des Rhythmus das Signal für die eindringliche Deklamation. War bei dem vorangegangenen Zornesausbruch die Achtelnote noch Silbenträger, so erhält jetzt die akzentuierte Silbe (*ad*)-*iu*-(*tor*) den Wert einer punktierten Halben. Die erhöhte Terz (*Quinta vox*) gibt dem Klang eine Aufhellung, wobei der gebildete Zuhörer sich zugleich der Tatsache bewußt war, daß durch die große Terz die Quinte „harmonisch“ geteilt wurde. Eine starke Kadenz mit doppeltem Vorhalt bekräftigt die Aussage.

#### XI. *ne derelinquas me*

Der Abschnitt scheint im freien polyphonen Satz zu beginnen. Die Baßstimme lenkt aber sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Sie greift die Synkope der Diskantklausel auf, führt sie aber nicht zum Leitton. Außerdem „verläßt“ der Baß seinen Ambitus und überschreitet ihn um eine Terz. Die kantable Melodie verzichtet im Gegensatz zum Normalbild der Baßstimme auf Sprünge. Dieses Baßmotiv wird nun zum Thema einer unvollständigen *fuga* (*anaphora*). Nur die *Quinta vox*, noch einmal der Baß und dann der Tenor greifen es auf; bis nach oben kann es sich nicht durchsetzen. Verlassenheit drückt sich auch in einigen Nebenfiguren aus. Dazu gehören die Engschrittmelodik im Tenor (99–102), die nicht zur Kadenz weitergeführte Vorhaltdissonanz im Alt (102), die leere Terz (100,3), die Melismen 102 und 106, die Doppelkadenz 103–104 und die aufeinanderfolgenden Sextakkorde 105,1–2. Wenn auch der Diskant nicht das Thema aufgreift, so schließt er doch den Abschnitt mit einer betont kantablen Melodie. Der überraschende Querstand Alt/Diskant (106,4/107,1) und der Quartsextakkord unter dem Hochtton des Diskants (107,1) geben dem Schluß eine Wendung, die sowohl das Flehen des Betenden als auch Hoffnung auf Erhörung ausdrücken kann.

#### XII. *neque despicias me, Deus / salutaris meus*

Das „Verachten“ wird musikalisch ausgedrückt durch die tiefe Lage und die engen Melodieschritte. Drei Sextakkorde (109 und 110) weisen auf das fehlende Fundament. Der dreistimmige Abschnitt wird, variiert und erweitert zur Vierstimmigkeit, wiederholt (*auxesis*). Die Oberstimme fällt dabei stufenweise ab. Der Schlußanruf (*Deus*) *salutaris meus* bietet einerseits eine Handhabe, die Motette formal abzurunden; andererseits erlaubt er, nachdem im zweiten Teil die negativen Affekte vorgeherrscht haben, einen Epilog mit positivem Ausblick. Die Überleitung zum Epilog beginnt damit, daß der Schlußklang der Kadenz 114/115 die große Terz über *d* einführt. Durch die reiche Harmonik und die beiden kunstvollen, zu Pleonasmen erweiterten Kadenzen läßt Lasso hinter den Worten „mein Heil“ etwas spüren von der göttlichen Majestät. Ein Supplement umspielt die Schlußnoten der beiden Hauptstimmen; durch das Hinauszögern wird die Wirkung des Schlusses mit der erhöhten Terz noch erhöht.

Als die Musikwissenschaft die musikalisch-rhetorische Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts wiederentdeckte, glaubte man zunächst, daß sich die Bedeutung der Figuren erst und nur durch ihre Namen und ihre Definitionen erschließen würde. In unserer Analyse wurden jedoch die Namen der Burmeisterschen Figuren allenfalls in Klammern erwähnt. Weder der Name noch der Wortlaut von Burmeisters Definition trägt im allgemeinen zum Verständnis dessen bei, was Lasso durch seine Abweichungen vom Normal-



stil ausdrücken wollte. Durch eine *congeries*, die Anhäufung von Sextakkorden zwischen Dreiklängen, mit stufenweiser Aufwärtsbewegung konnte Lasso in Abschnitt IV das drängende Bitten um Erhöhung ausdeuten. Wenn er in Abschnitt IX zu den Worten *ne declines* eine *congeries* in Abwärtsbewegung setzt, so drückt er damit ebenso überzeugend das Abgleiten aus. — Die *secunda pars* wird mit einer Gegenfuge eröffnet. Die Definition der *hypallage* besagte nur: Umkehrung der Intervalle. Diese Figur kann ein Komponist lediglich als kunstvollen Schmuck einsetzen; Lasso aber deutet durch sie hier das „Abwenden“ aus. — Eine *hyperbole* muß nicht immer Überheblichkeit signalisieren. In unserer Motette verläßt der Baß seinen Ambitus bei den Worten „Verlaß mich nicht!“ — Die Wiederholung eines homophonen Abschnitts auf einer anderen Stufe oder durch eine andere Chorgruppe nennt Burmeister *mimesis*. Das ist nach der rhetorischen Definition die Nachahmung des Tonfalls eines anderen; Burmeister beschreibt in seiner Definition der musikalischen Figur nur den satztechnischen Vorgang. In unserem Abschnitt VI aber bedeutet die Wiederholung auf anderer Stufe „Suchen“. Weder die rhetorische noch die musiktheoretische Definition einer Figur entschlüsselt uns ihren jeweiligen Sinn. Erst der dazugehörige Text läßt uns erkennen, was den Komponisten veranlaßt hat, von der Normalsprache abzuweichen.

Nicht nur diejenigen Figuren, die Burmeister und andere Musiktheoretiker registriert und definiert haben, können etwas aussagen. Das Wort „Abwenden“ deutet Lasso außer durch die *hypallage* zusätzlich durch mehrere Vorhaltdissonanzen aus, die sich abwenden von dem erwarteten Weg (der in eine Klausel hineingeführt hätte). Wenn die Diskantstimme in Abschnitt VI (*Mein Herz hat dich gesucht*) nach einem leeren Sextklang eine Quinte abwärts springt, dann sucht sie den fehlenden Ton. Auch der Umweg von einer *clausula peregrina* über eine im Trugschluß erreichte *clausula secundaria* zur *clausula primaria* findet sich in dem Abschnitt mit dem Schlüsselwort „suchen“. All diese und viele andere „Figuren“ werden von keinem Theoretiker in einer Kompositionslehre erwähnt.

Den Prinzipien der Rhetorik folgt Lasso insofern, als er besondere Mittel nur einsetzt, um etwas Besonderes durch die Musik angemessen auszudrücken. Palestrinas Zurückhaltung bei der Verwendung von Dissonanzen, von auffallenden Melodiesprüngen und harmonischen Kühnheiten hat man damit zu erklären versucht, daß Palestrina bewußt keine auffallende, aufregende und dramatische, sondern eine würdige und andachterweckende Kirchenmusik habe schreiben wollen. Demgegenüber hält sich Lasso in seiner Normalsprache zurück, um mit auffallenden Mitteln die Einzelheiten seines Textes explizieren zu können. Wenn wir in einer Motette feststellen, daß Lasso von seiner gewöhnlichen Sprache abweicht, dann dürfen und müssen wir die Frage stellen, was ihn dazu veranlaßt und ihm dafür die Lizenz gegeben hat. Mit der Entwicklung einer figürlichen musikalischen Sprache, die eine ausgewogene Disposition und ein Haushalten mit den zur Verfügung stehenden Mitteln voraussetzt, hat Lasso eine zwei Jahrhunderte umfassende neue Epoche in der Geschichte der Vokalmusik eingeleitet.

# Exaudi, Domine, vocem meam

Orlando di Lasso

## Prima pars

Sopran (Cantus)  
 Alt  
 Tenor I  
 Tenor II (Quintavox)  
 Baß

Ex - au - di, Do - mi - ne, vo -  
 Ex - au - di, Do - mi - ne,  
 Ex - au - di, Do - mi - ne,  
 Ex - au - di, Do - mi - ne, vo - cem  
 Ex - au - di, Do - mi - ne,

cem me - ani, qua cla - ma - vi ad te,  
 vo - cem me - ani, qua cla - ma - vi ad te,  
 vo - cem me - ani, qua cla - ma - vi ad  
 me - am, qua cla - ma - vi ad te, qua cla - ma -  
 vo - cem me - ani, qua cla - ma - vi ad

qua cla - ma - vi ad te, qua cla - ma - vi ad te;  
 qua cla - ma - vi ad te, qua cla - ma - vi ad te; mi - se - re - re me -  
 te, qua cla - ma - vi ad te; mi - se -  
 - vi ad te, qua cla - ma - vi ad te; mi - se - re -  
 te, qua cla - ma - vi ad te; mi - se - re - re

18

mi - se - re - re me - i  
 - i, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me -  
 - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me -  
 - re me - i, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me -  
 me - i, mi - se - re - re me - i

24

et ex - au - di me, et ex - au - di me, et  
 - i et ex - au - di me, et  
 - i et ex - au - di me, et ex - au - di me,  
 - i et ex - au - di me, et ex -  
 et ex - au - di me, et ex - au - di

30

ex - au - di me. Ti - bi di - xit cor me - um,  
 ex - au - di me, et ex - au - di me. Ti - bi di - xit cor  
 et ex - au - di, ex - au - di me. Ti - bi  
 - au - di me, et ex - au - di me.  
 me, et ex - au - di me.

36

ti - bi di - xit cor me - um, ti - bi di - xit, ti - bi di - xit cor me - um, Ti - bi di - xit cor me - um,

41

di - xit cor me - um, ti - bi di - xit cor me - um, - bi di - xit, ti - bi di - xit cor me - um, ti - bi di - xit cor me - um, ex - qui - si - vit xit, ti - bi di - xit cor me - um, ex - qui - ti - bi di - xit cor me - um, ex - qui -

46

ex - qui - si - vit te fa - ci - es te fa - ci - es me - a, ex - qui - si - vit te fa - si - vit te fa - ci - es me - a; - si - vit te fa - ci - es me - a;

51

me - a; fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - ci - es me - a; fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - ci - es me - a; fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re -

56

fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - qui - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - qui - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - qui - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - qui - ram,

61

- ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - ram. - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - ram. - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - ram. - ram, fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - ram. fa - ci - em tu - am, Do - mi - ne, re - qui - ram.

Secunda pars

67

Ne a - ver - tas fa - ci - em tu - am

Ne a - ver - tas fa -

Ne a - ver - - tas

Ne

72

a me, ne a - ver - - tas

- ci - em tu - am a me, fa - ci - em tu - - am a

Ne a - ver - tas fa - ci - em tu -

fa - ci - em tu - - am a me,

a - ver - tas fa - ci - em tu - am a me, ne

77

fa - ci - em tu - - am a me fa - ci - em tu -

me, fa - - ci - em tu - am a me, ne

- am a me, ne a - ver - tas fa -

ne a - ver - tas fa - ci - em tu - am a

a - ver - - tas fa - ci - em tu - am a me, fa - ci - em

82

- am a me; ne

a - ver - tas fa - ci - em tu - am a me; ne de -

- ci - em tu - - am a me; ne de - cli - nes, ne

me, fa - ci - em tu - - am a me; ne de - cli - nes,

tu - am a me; ne de - cli - nes,

87

de - cli - nes in i - ra, ne de - cli - nes in

- cli - nes, ne de - cli - nes, ne de -

de - cli - nes, ne de - cli - nes, in i - ra a ser - vo tu -

ne de - cli - nes, ne de - cli - nes,

ne de - cli - nes in i - ra a ser - vo tu - o, a

91

i - ra a ser - vo tu - o, ne de - cli - nes in i - ra a ser - vo tu -

- cli - nes in i - ra a ser - vo tu - o, a ser - vo tu - o, ne de - cli - nes in

- o, ne de - cli - nes in i - ra a ser - vo tu -

ne de - cli - nes in i - ra a ser - vo tu - o, a

ser - vo tu - o, a ser - vo tu - o, ne de - cli - nes in

95

- o, Ad - iu - tor me - us e - sto;  
 i - ra a ser - vo tu - o. Ad - iu - tor me - us e -  
 - o, a ser - vo tu - o. Ad - iu - tor me - us e - sto; ne de -  
 ser - vo tu - o. Ad - iu - tor me - us e -  
 i - ra a ser - vo tu - o. Ad - iu - tor me - us e - sto; ne

100

ne de - re - lin - quas me  
 - sto; ne de - re - lin - quas me,  
 - re - lin - quas me, ne de - re - lin -  
 - sto; ne de - re - lin - quas me, ne  
 de - re - lin - quas me, ne

105

ne de - re - lin - quas me  
 ne de - re - lin - quas me, ne de - re - lin - quas me  
 - quas me, ne de - re - lin - quas me ne - que de -  
 de - re - lin - quas me, ne de - re - lin - quas me ne - que de - spi - ci -  
 de - re - lin - quas me ne - que de - spi - ci -

110

ne - que de - spi - ci - as me, De - us,  
 ne - que de - spi - ci - as me, De - us, sa -  
 - spi - ci - as me, De - us, sa -  
 - as me De - us, ne - que de - spi - ci - as me, De - us, sa - lu - ta -  
 - as me, De - us, ne - que de - spi - ci - as me, De - us,

116

sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris me -  
 - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris me - us, sa -  
 - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu -  
 - ris me - us, sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris me -  
 sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris

122

- us.  
 - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris me - us.  
 - ta - ris me - us.  
 - us, sa - lu - ta - ris me - us.  
 me - us, sa - lu - ta - ris me - us.