

Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Ein Nachtrag

Im zuletzt erschienenen Band 76/77 des Jahrbuchs *Musik in Bayern* habe ich einen Aufsatz über die mir zu diesem Zeitpunkt bekannten zwölf Kontrafakta zu Lassos Satz *O Decus celsi* publiziert.¹ Es liegt auf der Hand, dass diese Anzahl an Umtextierungen für eine in einem Motettendruck publizierte Komposition des 16. Jahrhunderts als Ausnahmefall anzusehen ist. Lasso hat sich allerdings bei der Komposition nicht vom motettischen Satz lenken lassen, stattdessen hat er sich an anderen Vorbildern orientiert, nämlich mit einiger Sicherheit an Modellkompositionen für Texte in antiken Versmaßen: Zu denken ist dabei sowohl an Chöre aus zeitgenössischen Theaterstücken (der vertonte Text entstammt mutmaßlich einem Schauspiel um den Esther-Stoff²), als auch an Oden antiker Autoren; zu nennen ist insbesondere Horaz, für den Modellsätze etwa von Petrus Tritonius³ oder aus Franciscus Nigers *Grammatica*⁴ existieren. Hierin dürften die Gründe für die zahlreichen Kontrafakta zu sehen sein. Und gerade das Versmaß des *O Decus celsi*, das Sapphicum, hat in der Art, wie Lasso es skandiert, etwas denkbar stereotyp Formelhaftes.⁵ Text und Musik werden schließlich auch deshalb austauschbar, weil die Kompositionsweise keinerlei Eingehen auf den Text im Sinn von dessen Ausdeutung zulässt; umgesetzt wird ausschließlich das Versmaß, jede sapphische Strophe lässt sich somit unterlegen.

Meinen Beitrag hatte ich mit folgendem Satz abgeschlossen: „Vor diesem Hintergrund wäre es nicht weiter erstaunlich, wenn noch weitere Kontrafak-

1 Bernhold Schmid, „Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Von Theaterchören, Humanistenoden, Psalmaphrasen, Hymnen und Kirchenliedern“, *Musik in Bayern* 76/77 (2011/2012), S. 15–57.

2 Schmid, „Lassos *O Decus celsi*“, S. 18 und 39–41; dort weitere Literatur. Die Verbindung von Lassos Komposition zum Theater zeigt sich schon beim Vergleich mit Modellsätzen für Theaterchöre, vgl. etwa denjenigen zu *Quisquis eternum* in Jacob Lochers *Historia de rege francie*, abgedruckt im genannten Aufsatz S. 27.

3 Vgl. Schmid, „Lassos *O Decus celsi*“, S. 23f.; dort weitere Literatur.

4 Vgl. ebd., S. 28f.

5 Zum Sapphicum und Lassos vom antiken Vorbild abweichender Umsetzung des Metrums vgl. ebd., S. 23–27.

ta zu *O Decus celsi* aufgefunden würden.“⁶ Hier gilt es, von drei weiteren Funden zu berichten und die Liste der Kontrafakta a) bis l-1) und l-2) um die Buchstaben m), n) und o) zu erweitern:

m) S-Uu, Vok.mus.hs 89, fol. 48v

Tabulatur für Tasteninstrumente mit „liturgical music, motets and chansons by Orlando di Lasso, Palestrina, Dominique Phinot, Jacob Arcadelt, Clemens non Papa and others without text.“ Zudem enthält die Tabulatur Sätze, die wohl nicht auf Vokalmusik beruhen. Die Tabulatur trägt auf fol. 47v die Jahreszahl 1585 und stammt aus Braniewo (Polen), ehemals Braunsberg in Ostpreussen.⁷

Text: „O decus caeli moderator orbis.“ (Nur Textincipit zu Beginn des Stücks angegeben.)

Provenienz: Der Text ist derzeit nirgendwo sonst nachgewiesen.

n) S-Uu, Vok.mus.hs 132, fol. 33v–34r

Tabulatur für Tasteninstrumente „containing, inter alia, intabulated chansons, madrigals, motets, intradas by V. Haussmann, O. di Lasso, A. Utendal, H.L. Hassler, J. Regnart, G.B. Pinello, J. Meiland, J. Eccard, J. Hendel, L. Marenzio and others, as well as instrumental music.“⁸ Aufgrund des Repertoires lässt sich „eine Entstehung des Manuskripts frü-

6 Schmid, „Lassos *O Decus celsi*“, S. 39.

7 Vgl. Jan Olof Rudén, *Music in Tablature: A Thematic Index with Source Descriptions of Music in Tablature Notation in Sweden*, Stockholm 1981, S. 80; dort auch das wörtliche Zitat. Die Tabulatur kam in den 1630er Jahren als Beute im Dreißigjährigen Krieg nach Schweden, vgl. Rudén, *Music in Tablature*, S. 7 mit Fußn. 4. Er listet nur die in der Quelle enthaltene Instrumentalmusik auf (S. 80). Vgl. auch RISM-Opac ID no.: 190026193. Für die Übersendung von Faksimiles dieses und des zweiten hier abgehandelten Kontrafakts sowie diverser Informationen sei Kia Hedell (Handschrifts- und musikenheten, Uppsala universitetsbibliotek) ganz herzlich gedankt.

8 Vgl. ebd., S. 81; dort auch das wörtliche Zitat; die Unterstreichung entspricht der Vorlage. Vgl. auch RISM-Opac ID no.: 190026192. Eine detaillierte Beschreibung der Quelle, ihres Aufbaus, Inhalts und ihrer Funktion sowie Informationen über die diversen, nur zum Teil identifizierbaren Schreiber bei Nicole Schwindt, „Ein studentisches Vademe-cum um 1600: Die wenig bekannte Wittenberger Claviertabulatur S-Uu, Vok. mus. hs. 132“, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai, Tutzing 2002, S. 229–247, passim; dort S. 237–247 ein ausführliches, vollständiges Dépouillement (Rudén, *Music in Tablature*, S. 81–82 listet, wie auch bei Vok.mus.hs 89, nur die in der Quelle enthaltene Instrumentalmusik auf).

hestens seit der Mitte 1590er-Jahre kalkulieren“.⁹ Mutmaßlich fand später ein Wechsel des Eigentümers statt; der neue Besitzer trug auf fol. 4 ein: „Geschrieben In Wittenbergk den / 10 Julij Anno 1602.“¹⁰ Bei der Quelle handelt es sich um ein *Vademecum* aus dem Studentenmilieu.¹¹

Text: „O decus celsi genus atque proli.“ (Nur Textincipit zu Beginn des Stücks angegeben; die einzige Abweichung vom Original ist *proli* anstatt *celsi*.)

Provenienz: Der Text ist derzeit woanders nicht nachgewiesen.

Schon in meinem Beitrag in *Musik in Bayern* 76/77 konnte ich vier Orgeltabulaturen auflisten: D-Rp, C 119 mit Kontrafakt f), CH-Bu, Ms. F. IX. 44 mit Kontrafakt g), schließlich D-SCHM, Tabulatur-Bücher 2 und 3 jeweils mit Kontrafakt h).

Mittlerweile liegen sechs Tabulaturen mit insgesamt fünf Kontrafakturen vor – eine Anzahl, die letztlich nur die Bekanntheit und Beliebtheit von Lassos Satz bestätigt. Die Tabulaturen aus Schmölln haben mit beiden hier aufgeführten die Eigenschaft gemeinsam, dass jeweils nur Textincipits angegeben werden.

- o) handschriftliche Änderungen im Londoner Exemplar des Erstdrucks von Lassos Satz *Mottetta, sex vocum, typis nondum vsipiam excvsa* (München: Adam Berg, 1582),¹² Signatur A.334.1.¹³

⁹ Schwindt, „Vademecum“, S. 233.

¹⁰ Zur Datierung und dem mutmaßlichen Besitzerwechsel ausführlich ebd., S. 233, dort auch das Zitat mit der Datierung; Rudén, *Music in Tablature*, der den datierenden Satz ebenfalls wörtlich zitiert (S. 81), gibt die Fundstelle fol. 4 an. Das Manuskript enthält nachgetragen drei Gedichte in schwedischer Sprache (fol. 36, 37 und 41); Schwindt, „Vademecum“, S. 236 mit Fußn. 18 (dort Literatur) vermutet, dass die Handschrift an einen schwedischen Studenten in Wittenberg weitergegeben wurde – in den Jahren zwischen 1596 und 1605 waren 84 Schweden in Wittenberg immatrikuliert – der sie dann nach Schweden brachte.

¹¹ Schwindt, „Vademecum“, S. 229–230.

¹² Eine Beschreibung und Auflistung des Inhalts des Druckes anhand des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs, 4 Mus.pr. 137, Beiband 1) in Horst Leuchtman, Bernhard Schmid, *Orlando di Lasso: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke: Supplement), 3 Bde., Kassel u. a. 2001, Bd. 2, S. 66–68 unter der Sigle 1582-7. Moritz Kelber hat mich auf das Kontrafakt im Londoner Exemplar der *Mottetta, sex vocum* aufmerksam gemacht, dem ich dafür herzlich danke.

¹³ Hinzuweisen ist auf die fehlerhafte Bindung des Exemplars: Der C4-geschlüsselte Tenor steht im Quinta vox-Stimmbuch, und umgekehrt die C1-geschlüsselte Quinta vox im Tenor-Stimmbuch.

Text:¹⁴

I.
Cor mihi rectum scelerisque pu
rum,
O potens rerum genitor, refinge;
Spiritus firmum renoua novata
Cordis in aula.

II.
Neu mihi auertas faciem tuoque
Arceas vultu procul, auferasque
Spiritus sanctum, calida incitatus
Rursus ab ira.

III.
Redde, speratae solido ut salutis
Gaudio per te fruatur; inquieti
Spiritu motus animi rebelles
Principe firma.

IV.
Tum meo exemplo moniti scelesti,
Quos via flexit malesuadus error,
Denuo legum duce me tuarum
Jussa capessent.

I.
Gib mir wieder ein aufrechtes, von
Schuld freies Herz, Du allmächtiger
Schöpfer aller Dinge; erneuere einen
starken Geist in der erneuerten Halle
meines Herzens.

II.
Und wende Dein Angesicht nicht
ab von mir, und halte Deinen Blick
nicht fern von mir, und ziehe den
Heiligen Geist nicht ab von mir,
wenn Du aufgebracht bist wiederum
vor Zorn.

III.
Gib, dass ich die wahre Freude des
erhofften Heiles durch Dich genieße;
durch die Autorität Deines Geistes
gebiete den aufrührerischen Bewe-
gungen der unruhigen Seele Einhalt.

IV.
Dann, ermahnt durch mein ver-
brecherisches Beispiel, folgen die-
jenigen, deren Weg verführerischer
Irrtum gebrochen hat, von neuem
durch meine Führung den Befehlen
Deiner Gesetze.

II, 2 *vultu*] *voltu* in Discantus, Altus und Bassus.
IV, 2 *malesuadus*] *malosuadus* im Altus.
IV, 2 *error*] *amor* im Bassus.

14 Der Abdruck erfolgt nach dem Altus, der als einzige Stimme den vollständigen Text vorträgt. Satzzeichen und notwendige Korrekturen nach folgender Edition: Roger P. H. Green, *George Buchanan (1506–1582), Poetic Paraphrase of the Psalms of David (Psalmorum Davidis paraphrasis poetica)*, Genf 2011, S. 254.

Provenienz: Strophen 11–14¹⁵ aus George Buchanans insgesamt 20 Strophen umfassender Paraphrase zu Psalm 51.¹⁶ Die Psalmnachdichtungen des schottischen Humanisten Buchanan (1506–1582) orientieren sich an den Versmaßen der Oden von Horaz; erstmals sind sie unter dem Titel *Psalmorum Davidicis paraphrasis poetica* erschienen (Genf 1566) und waren in einer großen Anzahl von Auflagen verbreitet. Verschiedentlich ersetzten sie die Horaz'schen Oden im Schulunterricht.¹⁷ Auch das in meinem Aufsatz im vorangegangenen Jahrbuch beschriebene Kontrafakt (k) *Sit parens rerum* (D-Dl, Mus. Gri 7,7, Nr. 4) basiert auf Buchanan: Es sind die Strophen 1, 16, 18 und 2 der Paraphrase auf Psalm 103. Dass nun zwei Umtextierungen zu *O Decus celsi* auf der Basis von Buchanans Psalmdichtungen vorliegen, unterstreicht die Bedeutung dieses Autors und seine offenkundige Wichtigkeit im Unterricht an Gymnasien und Lateinschulen.

Das aus Grimma stammende *Sit parens rerum* ist dem Kontext einer protestantischen Schule zuzuordnen. Nicht zuletzt deshalb wüsste man gerne, wo das Londoner Exemplar der *Mottetta, sex vocum* mit Buchanans Psalmversion unterlegt wurde. Mit größter Sicherheit handelt es sich um zwei unterschiedliche Schreiber, von denen der eine die Stimmbücher für den Discantus, den Altus, den Tenor und den Bassus umtextiert hat, der andere die Quinta vox und die Sexta vox. Ein Versuch, die Herkunft zu eruieren, brach-

-
- 15 Es existiert eine weitere Vertonung von drei der Lasso unterlegten Strophen in Daniel Fridericis *Viridarium Musicum Sacrum. Sive cantiones sacræ, qvaternis et quinis vocibus ita compositæ, et adornatæ, ut non solum voce humana, et omnis Generis Instrumentis Musicis ad Harmoniam aptè & suaviter decantari possint, sed et textuum, lemmatumque insuper germanicè adjectorum, suavitate haud injucundè afficiant*, Rostock 1625. Die Strophen 11 (*Cor mihi rectorum*), 12 (*Neu mihi avertas*) und 13 (*Redde speratae*) bilden zusammen ein aus drei partes bestehendes Stück zu vier Stimmen (im Druck gezählt als Nr. 26–28). Wie im Titel des Drucks angedeutet, besteht die Möglichkeit, anstatt der Strophen Buchanans die vor Beginn der drei Teile jeweils gedruckten deutschen Texte zu unterlegen („et textuum, lemmatumque insuper germanicè adjectorum [...] afficiant“). Es handelt sich dabei um deutsche Psalmaphrasen in Versen, die den Psalmversen entsprechen, die auch Buchanan paraphrasiert. Vor Teil 1 (Nr. 26) steht: „Ach schaff mir Gott ein Hertze rein / Ein newen Geist mir pflantze ein. Psalm: 51. V.[ersus] 12.“; Teil 2 (Nr. 27) ist überschrieben: „Von deinem Gsicht / verstoß mich nicht / Dein Heiligen Geist nicht von mir richt. V.[ersus] 13.“ Über der tertia pars schließlich lesen wir: „Mit deiner Hülff mich widr erfrew / Der freudig Geist mich widr ernew.“
- 16 Vgl. die Ausgabe Green, *Poetic Paraphrase*, S. 254; die Übersetzung ins Deutsche orientiert sich am lateinischen Original wie an der englischen Übersetzung durch ebd., S. 255.
- 17 Zu Buchanan und seinen Psalmaphrasen, auch zu Ausgaben mit Modellkompositionen für jedes Versmaß, vgl. Schmid, „Lassos *O Decus celsi*“, S. 34–37 und 50.

te immerhin das Ergebnis, dass sich das Exemplar mit Sicherheit im Besitz von Johann Nikolaus Forkel befunden hat. Woher er den Druck erhalten hat, konnte nicht ermittelt werden.¹⁸

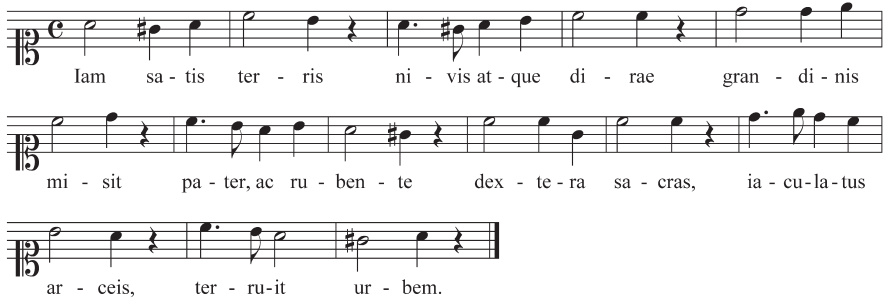
- 18 Dies war folgendermaßen zu eruieren: Eine Nachfrage in der British Library (Korrespondenz per email 30.6./4.7./9.7.2014) ergab, dass die British Library den Druck am 21.6.1865 vom Berliner Antiquariat Asher & Co erworben hat. In der Tat tragen alle Stimmbücher auf der letzten Seite, dem Index, einen Stempelaufdruck „21 JU 65“. Eine Korrespondenz mit Asher & Co (heute Amsterdam; per E-Mail 9./10.7.2014) brachte keinen weiteren Aufschluss. Der Ankauf des Exemplars aus Berlin ließ aber den Verdacht aufkommen, dass es im Besitz der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin war und als Doublette verkauft wurde; auf dem Titelblatt des Discantus findet sich nämlich der handschriftliche Vermerk „Doubl.“ Diese Vermutung hat sich bestätigt: Aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (E-Mail-Korrespondenz vom 10./22.7.2014) erhielt ich die Auskunft, dass der Druck tatsächlich im Besitz der Berliner Bibliothek war und als Doublette abgegeben wurde. Er war im Jahr 1846 mit weiteren Musikalien vom Königlichen Institut für Kirchenmusik Berlin an die Königliche Bibliothek gekommen und hatte dort die (auf allen Titelblättern handschriftlich eingetragene) Akkzessionsnummer 874 erhalten. Da aber schon 1841 ein Exemplar der *Mottetta, sex vocum* in die Bibliothek gelangt war (heutige Signatur: Mus.ant.pract. L 485, erworben mit der Sammlung Poelchau), wurde das heute in London befindliche Exemplar abgegeben. Für weitere Informationen wurde ich an das Archiv der Universität der Künste verwiesen, in der das ehemalige Institut für Kirchenmusik aufgegangen ist. Von dort erhielt ich die Information (E-Mail-Korrespondenz 23./25.7.2014), dass Erwerbungen aus dem 1819 versteigerten Nachlass von Johann Nikolaus Forkel den Grundstock der Bibliothek des Königlichen Instituts für Kirchenmusik bildeten. Dies geschah noch vor der offiziellen Gründung des Kirchenmusikinstituts 1822; aus der Königlichen Bibliothek kamen ebenfalls Musikalien in das Kirchenmusikinstitut, die später zurückgegeben werden mussten. (Mein Korrespondenzpartner Dietmar Schenk berief sich in seiner E-Mail vom 25.7.2014 auf einen Artikel von Max Schipke, „Die Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg“, in: *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des staatlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, 1822–1922*, hrsg. von der Anstaltsleitung, Berlin-Charlottenburg 1922, S. 45–64, S. 45: „Die Versteigerung begann am 10.5.1819, das Königliche Institut erwarb 214 gedruckte[n] und 184 geschriebene[n] Werke[n].“) Mit der nun aufgekommenen Vermutung, dass das Londoner Exemplar im Besitz Forkels gewesen sein könnte, wandte ich mich an Oliver Wiener (E-Mail-Korrespondenz vom 25.7.2014), der sich intensiv mit Forkel beschäftigt hat (vgl. sein Buch *Apollis musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)* (structura & experientia musicæ, 1) Mainz 2009; dort S. 386–388 eine Liste der Drucke vor 1600, die in Forkels Besitz waren. Wiener konnte bestätigen, dass Forkel ein Exemplar der *Mottetta, sex vocum* besessen hat; beim Londoner Exemplar dieses Drucks muss es sich also um Forkels Exemplar handeln. Mein herzlicher Dank für ihre Hilfe gilt Claire Wotherspoon und Michael Woods (British Library), Justin Verbree (Asher & Co), Clemens Brenneis (Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin), Friederike Kramer (Bibliothek der Universität der Künste) und Dietmar Schenk (Archiv der Universität der Künste), sowie Oliver Wiener (Universität Würzburg).

Mit Forkel schließlich lässt sich der Bogen zurück zu Modellkompositionen für Horaz'sche Oden, Humanistenoden, Theaterchöre etc. schlagen, zu Sätzen also, die als Vorlage für Lassos *O Decus celsi* in Frage kommen.¹⁹ Dass Gedichte antiker Autoren wie Horaz, Catull, Vergil etc. zur Zeit der Römer „nach Melodien von griechischer Art gesungen worden sind, ist nicht zu bezweifeln“, schreibt Forkel in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik*; er beruft sich dabei auf Jean-Benjamin de La Bordes *Essai sur la musique ancienne et moderne*.²⁰ Dieser Autor hält es – Forkel zufolge – „für gewiß, daß sogar Horaz verschiedene Gedichte auf alte schon vorhandene griechische Melodien gemacht habe, [...] Eine solche alte griechische Melodie aus den Zeiten der Sappho soll Horaz zu verschiedenen seiner Oden gebraucht haben, und vorzüglich zur **zweiten Ode des ersten Buchs** an den Kaiser August.“²¹ Diese Gewohnheit, alte schon bekannte Melodien auf verschiedene Gedichte von ähnlichem Versmaaß überzutragen, hat auch veranlaßt, daß dieselbe Melodie, von welcher hier die Rede ist, in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche, auf einen Hymnus an den heil. **Johannes: ut queant laxis resonare fibris etc.** angewendet, und so bis auf unsere Zeiten gebracht worden ist. Ich füge diese Melodie hier bey.“²²

Forkel selbst schreibt meines Wissens nirgends, dass er diesen Druck besessen hat: In seinem kurzen Artikel über Lasso („Nachrichten von einigen berühmten Tonsetzern. 2, Orlandus Lassus“, in: Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1783, S. 161–165) erwähnt er lediglich, er habe die *Selectissimae cantiones* in der Auflage Nürnberg 1587 gesehen (S. 163). Und seine *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1788 und 1801, reicht nur bis Gaffurius (das 3. Kapitel des Bandes 2 ist überschrieben „Von Guido bis auf den Franchinus Gafor“); die Zeit Lassos wird also nicht abgehandelt. Allerdings hat er im Kapitel „Geschichte der Musik bey den Römern“ (Bd. 1, S. 492–495) Überlegungen angestellt, wie die Oden des Horaz, sowie Gedichte von Autoren wie Catull, Vergil, Ovid etc. gesungen worden sein könnten; vgl. oben.

- 19 Die folgende Zusammenfassung nach Forkel sowie die wörtlichen Zitate und das Notenbeispiel aus *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 492–495. Fettdruck entspricht der Vorlage, kursive Type ersetzt die als Auszeichnungsschrift (gegenüber der ansonsten verwendeten gotischen Fraktur) benutzte gerade Type.
- 20 4 Bde., Paris 1780; Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 492, nennt als herangezogene Stellen aus La Bordes *Essai* Bd. 1, S. 43 und Bd. 2, S. 129.
- 21 Bei Horaz' *Iam satis terris* handelt es sich, wie Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 493 richtig angibt, um dessen carmen 1, 2, das auch Petrus Tritonius in seiner *Melopoiae Sive Harmoniae Tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum*, Augsburg 1507, mit einer Vertonung versieht; vgl. dazu Schmid, „Lassos *O Decus celsi*“, S. 23f.
- 22 Das folgende Notensbeispiel wie Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 493. Die von Forkel abgedruckte Melodie entspricht zumindest nicht der gängigen Weise

Feyerlich.



Iam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran - di - nis
 mi - sit pa - ter, ac ru - ben - te dex - te - ra sa - cras, ia - cu - la - tus
 ar - ceis, ter - ru - it ur - bem.

Im Folgenden erwähnt Forkel einen (von ihm nicht abgedruckten) vierstimmigen Satz von La Borde über die Melodie,²³ die „ihm aber so schlecht geraten“ sei, „daß ich sie meinen Lesern nicht mit Ehren vorlegen kann, sondern eine andere an ihre Stelle setzen muß“, was er anschließend mit einem ebenfalls vierstimmigen Satz auch tut. Schließlich gibt er noch an, dass es keinerlei Beweise für „die Vermuthung, daß Horaz seine zweyte Ode wirklich auf diese Melodie gemacht habe,“ gebe; sie „erhält blos durch die alte, wirklich griechische Art der Melodie einen gewissen Grad an Wahrscheinlichkeit.“

Unabhängig von allen Spekulationen Forkels hinsichtlich der Art und Weise, wie Horaz'sche und andere Gedichte in der Antike gesungen wurden, zeigt sich letztlich nur, auf welches Interesse noch zu seiner Zeit – die ja auch diejenige La Bordes war, auf den er sich beruft – die im 16. Jahrhundert aktuelle Frage nach einer angemessenen musikalischen Form für antike Gedichte stieß. Wo Forkel vermeintlich über antike Musik schreibt, schreibt er letztlich über die Frage nach Melodiemodellen oder Modellsätzen für Oden etc., somit auch über die Austauschbarkeit von Texten. Und damit stecken wir mitten im Fragenkreis um Lassos *O Decus celsi*.

zum *Ut queant laxis*. Roman Hankeln, *Kompositionsproblem Klassik: Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*, Köln 2011, S. 49, Fußn. 120, der Forkel und die Hymnen-Melodie erwähnt, identifiziert diese nicht näher. Übrigens hat schon La Borde, *Essai*, Bd. 1, S. 43 die Melodie mit dem Johannes-Hymnus in Verbindung gebracht.

23 Abgedruckt bei La Borde, *Essai*, Bd. 1, vor S. 43.

Abstract:

Lassos *O Decus celsi*, ein Theaterchor mutmaßlich zu einem Stück über den Esther-Stoff, wurde außerordentlich häufig kontrafaziert. Mein Beitrag im letzten Band von *Musik in Bayern* (MiB 76/77) listet insgesamt zwölf Kontrafakta auf; es handelt sich dabei teils um geringfügige Abänderungen der Vorlage, teils um vom Original unabhängige Texte verschiedenen Inhalts und unterschiedlicher Funktion (Hymnus, Psalmphrase, Kirchenlied etc.); einige der Texte sind zudem auch mit anderer Musik nachweisbar. Diskutiert werden die Gründe für die zahlreichen Kontrafakta: Alle Texte stehen im sapphischen Versmaß und Lassos Stück orientiert sich an Modellsätzen für das Sapphicum wie Humanistenoden oder Theaterchören. Nimmt man das Fehlen von Textausdeutung in Lassos Komposition dazu, dann wird klar, dass sich die Austauschbarkeit von Texten ganz selbstverständlich ergibt, dass somit aus textlich wie musikalisch formalen Gründen enge Zusammenhänge zwischen ihrer Herkunft nach denkbar unterschiedlichen Bereichen möglich werden. Im vorliegenden Band werden drei weitere Kontrafakta zu *O Decus celsi* vorgestellt.