



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
 David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
 Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
 Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
 Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
 Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
 Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
 Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
 Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
 Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?	
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.	
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.	
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis	
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen	
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«	
von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung	
in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die	
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den *Missae Benedicta es* und *Papae Marcelli* von Giovanni Pierluigi da Palestrina *

Martin Christian Dippon

Aus Giovanni Pierluigi da Palestrinas umfangreichem Messenschaftern hat die *Missa Papae Marcelli* bislang wohl die größte Aufmerksamkeit der Forschung erhalten. Das mag zum einen daran liegen, dass sich mit ihr im Blick auf das Trienter Konzil die Legende verband, Palestrina habe mit der Komposition dieser Messe »als einem im Sinne der Konzilsforderungen mustergültigen, von weltlichen Vorlagen freien und außerdem in höchstem Grade textverständlichen Werk die polyphone Kirchenmusik vor einem Verbot bewahrt.«¹ Doch wie die Forschung gezeigt hat, kann davon keine Rede sein.² Zum anderen wurde immer wieder gefragt, ob hinter der *Missa Papae Marcelli*, deren Titel keinen Hinweis auf eine Vorlage enthält und die deshalb als frei komponierte Messe gilt, nicht doch ein Vorbild steht, das bislang lediglich nicht erkannt worden ist.

Das erste Stück, das als Vorlage für die Messe vorgeschlagen wurde, war, soweit ich sehe, die Chansonmelodie *L'homme armé*.³ Angesichts der Allgemeinheit des Materials und auch aus kontrapunktischen Gründen ist die Annahme der Chansonmelodie als Vorlage aber kaum

* Der vorliegende Aufsatz ist in gewissem Sinne eine Fortsetzung meiner bei Wolfgang Horn verfassten und 2008 eingereichten Dissertation *Thema und Motiv in den Motetten von Josquin des Prez. Untersuchungen zur Struktur des musikalischen Satzes* (als Druckfassung unter dem Titel *Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins* [= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 8], Tutzing 2010, publiziert). Für kritische Lektüre und zahlreiche Verbesserungsvorschläge danke ich herzlich Hanna Zühlke (Würzburg), für wichtige klärende Fragen Charles M. Atkinson (Würzburg / Ohio). Für den Hinweis auf die Arbeit Henk van Benthems danke ich Thomas Drescher (Basel).

1 Peter Ackermann, Art. »Palestrina, Giovanni Pierluigi da«, in: *MGG*2, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 7–46, hier Sp. 29.

2 Zur neueren Forschung sowie zur Bewertung der älteren vgl. Craig A. Monson, »The Council of Trent Revisited«, in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 1–37.

3 Nach Irving Godt scheint auf den Bezug des Eröffnungssoggettos der *Missa Papae Marcelli* zur Chansonmelodie erstmals Henry Coates, *Palestrina*, London 1938, S. 111 ff. hingewiesen zu haben. Ihm folgten Joseph Samson, *Palestrina, ou La Poésie de l'exactitude*, Genf 1940, S. 176, und Karl Gustav Fellerer, *Palestrina-Studien* (= Collection d'études musicologiques 66), Baden-Baden 1982, S. 208 ff. Vgl. Irving Godt, »A New Look at Palestrina's *Missa Papae Marcelli*«, in: *College Music Symposium* 23 (1983), S. 22–49. Eingesehen wurde die Online-Version: <symposium.music.org/index.php/23/item/1952-a-new-look-at-palestrinas-missa-papae-marcelli> (Stand: 20. 9. 2019).

Der Bezug auf die Chansonmelodie wird immer noch erwogen in: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Francesco Luisi (= Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina IV/1), Rom 2002, S. 302.

plausibel.⁴ Knud Jeppesen hat 1944/45 wiederum auf motivische Ähnlichkeiten zwischen Palestrinas *Missa Papae Marcelli* und dessen *Missa Benedicta es* hingewiesen.⁵ Allerdings ging es Jeppesen nicht in erster Linie darum, eine Abhängigkeit im Sinne einer Vorlage zu rekonstruieren, sondern mit den dargelegten motivischen Ähnlichkeiten Belege für ein Entstehungsdatum der Marcellus-Messe im Jahr 1562 zu finden. In seiner kurz darauf entstandenen Dissertation über Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* und die von ihr abhängigen Parodiemessen hat Myroslaw Antonowysch im Blick auf die *Missa Papae Marcelli* Jeppesens Anstoß aufgenommen und zugleich dahingehend erweitert, dass er Josquins Motette als Motivgeber für die *Missa Papae Marcelli* und für weitere, zum größten Teil in den ersten drei Messbüchern veröffentlichte Messen postulierte.⁶ Für Palestrinas Marcellus-Messe wollte er dabei eine bloße Beeinflussung durch Josquin nicht gelten lassen. Vielmehr versteht Antonowysch die *Missa Papae Marcelli* »in gewissem Sinne [als] eine inspirierte Uebernahme der Josquinschen Benedicta-Motette«,⁷ also wohl als Parodiemesse zweiten Grades. Zu fragen wäre hier jedoch, ob die von Antonowysch ins Feld geführten wenigen Beispiele eine solche These überzeugend untermauern können, denn es handelt sich keineswegs immer um exakte Zitate. Zudem lassen die verwendeten Motive eine planvolle Anlage, wie man sie bei einer Parodiemesse erwarten würde, vermissen. In jüngster Zeit hat nun Henk van Benthem einen neuen Versuch unternommen, die *Missa Papae Marcelli* als Parodiemesse zu verstehen und versucht, als Vorlage die Motette *Surge Petre, et induete* von Jachet de Mantua wahrscheinlich zu machen.⁸ Allerdings gelingt, wie zu zeigen sein wird, auch dieser Versuch nicht überzeugend.

Die vorliegende Arbeit hält an der Annahme fest, dass die *Missa Papae Marcelli* frei komponiert wurde. Sie vertritt die These, dass sich die besondere Struktur vor allem des Kyrie, aber auch des Sanctus und des Agnus Dei der *Missa Papae Marcelli* von einem Bassmodell herleitet, das aus Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* stammt.⁹ Wann Palestrina dieses Bassmodell kennengelernt hat, lässt sich selbstverständlich nur vermuten.¹⁰ Wie in der folgenden

4 Zum Material vgl. Knud Jeppesen, »Marcellus-Probleme. Einige Bemerkungen über die *Missa Papae Marcelli* des Giovanni Pierluigi da Palestrina«, in: *Analecta musicologica* 16–17 (1944–1945), bes. S. 25 ff. und Godt, »A New Look«.

5 Vgl. Jeppesen, »Marcellus-Probleme«, S. 25 ff.

6 Vgl. Myroslaw Antonowysch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte*, Utrecht 1951, S. 23–25.

7 Antonowysch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, S. 25.

8 Henk van Benthem, »Surge Petre versus Missa »Papae Marcelli«, Oktober 2014. <www.henkvanbenthem.nl/fileadmin/uploads/the_Syndics_Chapel/gecorrigeerd_1.pdf> (Stand: 27. 8. 2019).

9 Die Motette ist ediert in der alten, von Albert Smijers herausgegebenen Gesamtausgabe *Werken van Josquin des Prez*, Motetten III, Amsterdam 1955, Nr. 46, S. 11–19 (abgekürzt Mo46) sowie in der von Willem Elders u. a. herausgegebenen neuen Gesamtausgabe *Josquin des Prez. New Edition of the Collected Works* (= New Josquin Edition [NJE]), *Motets on Non-Biblical Texts* 3. *De beata Maria virgine* 1 (= NJE 23), Utrecht 2006, Nr. 13, S. 80–91 (NJE 23.13). Die Notenbeispiele von Josquin folgen der alten Gesamtausgabe, wobei die NJE zum Vergleich herangezogen wurde. Die alten Schlüssel und Notenwerte wurden grundsätzlich beibehalten.

10 Der früheste Beleg für die Überlieferung der Motette in römischen Handschriften stellt die Handschrift VatS 16 dar, die um ca. 1515–1516 für das Sängerkollegium der Cappella Sistina geschrieben wurde, vgl. Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts* 3. *De beata Maria virgine* 1. *Critical Commentary* (= NJE 23), Utrecht 2006,

Analyse gezeigt werden soll, hat Palestrina das Bassmodell jedenfalls bei der Komposition seiner *Missa Benedicta es* rezipiert, die unter anderem auf Josquins Motette Bezug nimmt und vermutlich im selben Zeitraum wie die *Missa Papae Marcelli* entstanden ist. Allerdings kann man fragen, ob Palestrina der Rezeption des Bassmodells in der *Missa Benedicta es* bedurfte, um dieses in der *Missa Papae Marcelli* anwenden zu können. Auch diese Frage kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Fest steht nur, dass das Bassmodell in beiden Messen in unterschiedlicher Weise eingesetzt wird: So hat Palestrina das von Josquin übernommene Modell in seiner Parodiemesse zunächst weitgehend nur an den Stellen eingesetzt, wo es von Josquin in seiner Motette einmal prominent verwendet worden ist, nämlich als vollstimmige Steigerung kurz vor einem Binnenschluss. Im Kyrie I der *Missa Papae Marcelli*, aber auch in den anderen genannten Sätzen der Messe, ist das Bassmodell hingegen zum tragenden Fundament des Satzes geworden. Dieser Befund legt die Annahme eines Lernprozesses bzw. einer Aneignung der Technik in der Parodiemesse und ihrer Superatio in der *Missa Papae Marcelli* zumindest nahe. Stimmt diese Annahme, dann hat Palestrina Josquins Bassmodell zunächst als Satzmodell für einen realen sechsstimmigen Satz verwendet, um es dann zur satztechnischen Basis eines frei komponierten sechsstimmigen Satzes weiterzuentwickeln. Damit knüpfen die im Folgenden vorgetragenen Überlegungen an die Thesen von Knud Jeppesen und Myroslaw Antonowysch an, legen den Fokus jedoch explizit auf das Bassmodell als Basis des sechsstimmigen musikalischen Satzes in den genannten Messen.

Mit der Annahme der Weiterentwicklung des Satzmodells durch Palestrina von der *Missa Benedicta es* zur *Missa Papae Marcelli* lässt sich gut die These verbinden, dass Josquin mit der Prima pars seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* geradezu exemplarisch den Weg vom am Cantus prius factus orientierten Satz zur Cantus firmus-freien Satzstruktur, die auf dem Bassmodell beruht, darstellen wollte. Trifft dies zu, hätte Palestrina Josquins einkomponierten Weg vom Cantus firmus zum freien Satz verstanden und in den genannten Messen selbst nachvollzogen. Um diese Annahme plausibel zu machen, geht eine Analyse der Prima pars von Josquins Motette den Analysen der Palestrina-Messen voraus.

S. 184 (der *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 4 [= Renaissance Manuscript Studies 1], Neuhausen-Stuttgart 1988, S. 30 datiert die Handschrift auf ca. 1512–1517, die Differenz in der Datierung ist für die vorliegende Arbeit unerheblich). Während des halben Jahres von Anfang 1555 bis zu seiner Entlassung am 30. Juli desselben Jahres, in dem Palestrina Mitglied des Sängerkollegiums der Cappella Sistina war, bestand für ihn folglich die Möglichkeit, die Motette kennenzulernen. Die Überlieferung der Motette in der Handschrift Rom, Santa Maria Maggiore, Archivio del Capitolo Ms. 26, die um 1566–1567 von Johannes Parvus geschrieben wurde (vgl. Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts* 3. *De beata Maria virgine* 1. *Critical Commentary*, S. 180), ist für die Entstehung von Palestrinas beiden Messen *Benedicta es* und *Papae Marcelli* zu spät. Zu deren Datierung s. u.

Das Modell

Das von Josquin eingesetzte Bassmodell besteht aus einem Motiv, das in beiden Bassstimmen unmittelbar hintereinander im Einklang wiederholt wird und damit eine überlappende, bisweilen auch eine über Kreuz gebaute Struktur bildet, die als Basskontinuum bezeichnet werden kann. Josquin verwendet diese Struktur zuerst in den Mensuren 68 ff. seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* und damit an dem Punkt, an welchem auch der Cantus prius factus als Strukturelement des Satzes verabschiedet wird (vgl. dazu die untenstehende Analyse und Notenbeispiel 1). Indem die Noten *g*, *a* und *f* der beiden Bassus das Klangfundament für die Motivik der Oberstimmen darstellen, bilden die Bassstimmen an der vorliegenden Stelle das Fundament des Satzes. Der Tenor, der zu dieser Zeit noch als »fundamentum relationis« des musikalischen Satzes gilt,¹¹ schweigt. Die Oberstimmen folgen mit ihren ebenfalls repetierten Motivpartikeln der Wiederholungsstruktur der Bassstimmen, womit sich eine Eigengesetzlichkeit ergibt, die weder einen Cantus prius factus noch einen Kanon oder ähnliches benötigt.

Selbstverständlich gibt es Wiederholungsstrukturen in allen imitativen Satztechniken. Neu ist hier jedoch, dass das Bassmotiv auf demselben Einsatzton unmittelbar von der nachfolgenden Bassstimme übernommen wird und sich damit keine quint- oder quartversetzte Imitation, sondern ein Kontinuum bildet, das Fundamentfunktion übernehmen kann. Deshalb ist dieses Modell auch von den nicht unüblichen quint-, quart- oder auch terzversetzten Imitationen zu unterscheiden, wie sie zwischen den beiden Bassstimmen in vielstimmigen Werken auch im weitgehend vollstimmigen Satz vielfach vorkommen. Denn in dieser Faktur sind die Bassstimmen in den Imitationszusammenhang des gesamten Satzes integriert. In Josquins Bassmodell hingegen bilden die Bassstimmen eine eigene Schicht, die sich vom restlichen Satzgeschehen abhebt. Noch etwas zugespitzter formuliert bilden die beiden Bassstimmen nur eine Stimme, die aus zwei komplementären Stimmen zusammengesetzt ist. Dabei ist es gleichgültig, ob die Motivpartikel der Stimmen nur überlappen, wie im Notenbeispiel 1, oder sich überkreuzen, wie im Notenbeispiel 10 (s. u.).

Der sechsstimmige Satzverband besteht damit aus einer Basslinie, zu der die übrigen vier Stimmen hinzutreten. Entscheidend ist daher für das Bassmodell das Vorhandensein zweier Bassstimmen bzw. die Existenz einer zweiten, dem Bassus gleichgeschlüsselten Stimme. Denn auch wenn eine umfassende Analyse der Strukturen des sechsstimmigen Satzes im 16. Jahrhundert für diese Arbeit nicht geleistet werden konnte, scheint das Modell bei Werken mit einer Stimmendisposition, die einen Sextus im Tenorschlüssel aufweist, so gut wie keine Rolle zu spielen.

11 Vgl. Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit der Übersetzung von Heinrich Bellermand und einem Nachwort von Peter Gülke (= Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles xxxvii), Kassel u. a. 1983, s. v.

72

72

ris.

ris.

ris.

Te de - us pa -

lu - mi - na - ris,

Te de - us

Te de - us pa - ter,

EIN SATZMODELL JOSQUIN DES PREZ' 75

Josquins Bassmodell kann einen real sechsstimmigen Satz ermöglichen, wobei bedacht werden muss, dass sich die Gefahr für unerlaubte Stimmfortschreitungen mit jeder Stimme erhöht, die zum zweistimmigen Satz hinzutritt. Angesichts des noch eingeschränkten Klangvorrats bzw. der begrenzten Dissonanzverwendung in der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts ist es folglich eine anspruchsvolle Aufgabenstellung, im fünf-, sechs- oder gar siebenstimmigen Satz vollstimmig zu komponieren. Weil eine fehlerfreie Vollstimmigkeit schwer durchzuhalten ist, sind viele nominell sechsstimmige Werke deshalb nur in einer begrenzten Anzahl von Mensuren real sechsstimmig, in den übrigen Mensuren wird mit teilweise deutlich weniger Stimmen operiert.¹² Für einen real vielstimmigen Satz bildet damit das Bassmodell eine Alternative zu der üblichen Vertonung dieses Satztyps in Pfundnoten, die zur Vermeidung verbotener Fortschreitungen mit Diminutionen gemischt werden. Ein Beispiel für diesen Satztyp bietet etwa die Motette *Virgo prudentissima* von Heinrich Isaac (Notenbeispiel 2).¹³

58

flam - man - tes che - ru - bim,

li, ver - bo

flam - man - tes che - - - ru - bim,

qua - - si au - ro -

flam - man - tes che - - - ru -

flam - - - man - - - tes che - ru -

12 In Heinrich Isaacs sechsstimmiger Motette *Christus surrexit* (vgl. Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI, Motets Part 1*, hrsg. von Edward Lerner [= Corpus Mensurabilis Musicae 65], o. O. 2011, S. 79 f.) zum Beispiel sind von 43 Mensuren nur rund 5,5 Mensuren real sechsstimmig, also etwa 15%.

13 Vgl. Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI, Motets Part 2*, hrsg. von Edward Lerner (= Corpus Mensurabilis Musicae 65), o. O. 2011, S. 167 ff., das Notenbeispiel auf S. 171 f.

61

ver - bo se - ra - phin - que cre - a - ti,
 se - ra - phin que, se - ra - phin - que cre - a -
 ver - bo se - ra - phin - que cre - a -
 bim, ver - bo bim,

65

cre - a - ti,
 ti,
 ti, an vos
 ra
 cre - a ti, an vos lae - ti -
 se - ra - phin que cre - a - ti,

Notenbeispiel 2: Heinrich Isaac, *Virgo prudentissima*, Mens. 58–67

Mit dem Bassmodell verbunden ist meist ein ebenfalls im Wiederholungsmuster gebildeter motivischer Satz der Oberstimmen, der mit dem Bassmodell zusammen ein Motivfeld ergibt. Zwangsläufig entsteht mit den Wiederholungsmustern der Motive auch ein Repetitionsmuster der Klänge. Der drohenden Monotonie dieser Satzstruktur begegnet Josquin durch den Wechsel des Materials oder der Satztechnik. Bei ihm wird diese Satzstruktur innerhalb eines Werkes daher nur in begrenztem Umfang verwendet.

Nachweisen lässt sich dieses Bassmodell bei Josquin vornehmlich in seinen sechsstimmigen Werken wie den Motetten *Benedicta es, coelorum regina*, *Ave nobilissima creatura* NJE 23.11/Mo34,¹⁴ *O virgo virginum* NJE 24.10/Mo83 und *Praeter rerum seriem* NJE 24.11/Mo33, aber auch in der wohl fünfstimmigen Motette *Huc me sydereo* NJE 21.5/Mo32.¹⁵ Soweit ich sehe, ist es innerhalb der Josquin-Generation auch nur bei ihm zu finden.¹⁶ In den genannten Motetten verwendet Josquin sein Bassmodell zu einem Cantus prius factus in Pfundnoten, der die Möglichkeiten des Kontrapunkts merklich einschränkt. Anstatt der üblichen Diminutionspraxis entscheidet sich Josquin für die motivische Wiederholungsstruktur. In den Cantus-prius-factus-freien Abschnitten kommen andere Satzstrukturen zur Anwendung, womit Josquin der drohenden Monotonie begegnet. Beispielfhaft zeigen dies die Mensuren 61 ff. aus Josquins Motette *Ave nobilissima creatura* (Notenbeispiel 3). In *Benedicta es, coelorum regina* wird das Bassmodell jedoch erstmalig bei Josquin im Cantus-firmus-freien Satz eingesetzt.

14 Dass *Ave nobilissima creatura* dieselbe Tenorordinatio wie *Huc me sydereo* besitzt, hat der Motette, neben anderen Merkmalen, den Verdacht der Nichtauthentizität eingebracht. Vgl. dazu die Ausführungen von Willem Elders in Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts* 3. *De beata Maria virgine* 1. *Critical Commentary* (= NJE 23), Utrecht 2006, S. 140 ff. Die vorliegende Arbeit geht von der Authentizität der Motette aus.

15 Ob es sich bei der Motette *Huc me sydereo* um ein fünf- oder sechsstimmiges Werk handelt, darüber herrscht Uneinigkeit in der Forschung. Für Fünfstimmigkeit votieren Joshua Rifkin, »Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette *Huc me sydereo* von Josquin des Prez«, in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen Winkler (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), Mainz 1991, S. 105–134, bes. S. 106 ff., sowie Jaap van Benthem, »Josquins Motette *Huc me sydereo*, oder Konstruktivismus als Ausdruck humanistischer geprägter Andacht?«, ebd., S. 135–164, bes. S. 138 f. Für die Authentizität der Sechsstimmigkeit votiert Bonnie J. Blackburn, Josquin Des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts* 1. *De domino Jesu Christo* 1. *Critical Commentary* (= NJE 21), Utrecht 2007, S. 57–59, dort finden sich auch Angaben zu weiterer Literatur. David Fallows geht zwar davon aus, dass die Motette ursprünglich fünfstimmig komponiert wurde, doch nimmt er an, dass Josquin die Sexta vox nachträglich ergänzt hat, vgl. David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 282–285, bes. S. 284.

16 Eine Ausnahme bildet die achttimmige Motette *Verbum bonum et suave*, ediert in der Dissertation von Josephine M. Shine, *The Motets and [sic!] Jean Mouton*, 2 Bde., Diss. New York University 1953, S. 853 ff. Diese Motette wird allerdings nur in den beiden späteren Quellen, dem Druck RISM 1564¹ von Montanus und Neuber sowie in der teilweise auf diesen Druck zurückgehenden, 1583 geschriebenen Hs. D-Mbs 1536 Jean Mouton zugeschrieben. Die früheste Quelle, die diese Motette überliefert, die Handschrift I-VerA 218 (nach Nanie Bridgman, *Manuscripts de musique polyphonique xve et xvte siècles. Italie* [= RISM B IV.5], S. 578, geschrieben zwischen 1523 und 1534), nennt zumindest im Index »Lupus« als Komponisten, womit wohl Lupus Hellinck (1493/94–1541) gemeint ist. Aufgrund der Quellenlage ist die Verfasserschaft von Hellinck wahrscheinlicher als diejenige Moutons. Die übrigen sechsstimmigen Motetten Moutons kennen das Bassmodell nicht.

61

C
cto, o - - scu - lum im -

A1
- - cto, o - scu - lum im -

A2
a fle - - cto, o - scu -

T
(ta) - - - - - tu -

B2
ge - nu - a fle - cto, o - scu - lum

B1
do, ge - nu - a fle - cto, o -

65

pri - - - mo, a - ve Ma - ri -

pri - mo, a - ve Ma - ri - a di -

lum im - pri - - mo, a - ve Ma -

- - - - -

im - pri - mo, a - ve Ma - ri - a

- scu lum im - pri - mo, a - ve Ma - ri - a, a -

Notenbeispiel 3: Josquin des Prez, *Ave nobilissima creatura*, Mens. 61–77

70

a. _____
 co. _____
 ri - a di
 in _____
 di - - - - - co.
 ve Ma - ri - a di - co.

74

do - mi - na _____ glo - ri - ae,
 mi - na glo - ri -
 co. O do - mi - na glo - ri - ae,
 O do - mi - na Ma - ri - ae, o
 O re - gi -

Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

Die Generation nach Josquin hat sein Bassmodell zumindest in begrenztem Maße rezipiert. Der genaue Umfang der Rezeption ließe sich nur durch eine umfangreiche Analyse des sechsstimmigen Gesamtrepertoires klären, die für diese Arbeit nicht möglich war. Das erste Beispiel aus Nicolas Gomberts Motette *Ave salus mundi* (Notenbeispiel 4),¹⁷ deren Sextus im Original zwar nicht im Bassschlüssel, aber zumindest im Baritonschlüssel steht, zeigt jedoch auch einen Unterschied zu Josquin auf. So findet sich die Einklangsimitation nur ganz kurz in den Mensuren 51–55 (s. Pfeile), danach geht der Bassus in eine Unterquintimitation über. Nach einer einmaligen Wiederaufnahme des Bassmodells von *e* aus in den Mensuren 57–59 (hier nicht abgebildet) verändert sich die Satzstruktur völlig. Deutlich wird auch der Einbezug des Bassmodells in den Imitationszusammenhang des gesamten Satzes (vgl. die Winkel im Notenbeispiel). Die Bassstimmen bilden also, anders als bei Josquin, keine eigene Schicht aus. Auffällig ist, dass Gombert hier ebenfalls eine repetitive Satzstruktur komponiert, die bei ihm bekanntlich eher selten vorkommt. Näher an Josquins Konzeption des Bassmodells ist seine Verwendung in Jachet de Mantuas Motette *Surge Petre, et indue te*, denn auch bei Jachet bilden die Bassstimmen eine eigene Schicht. Wie die folgende Analyse zeigen wird, dient es bei ihm in erster Linie der Textausdeutung.

84

C
A
T
Q
S
B

in - te - gra, ve - rus ho - mo, ve - rus ho -
- te - gra, ve - rus ho -
gra, ve - rus ho - mo,
in - te - gra, ve - rus
gra, ve - rus ho - mo, ve -
De - i - ta in - te - gra, ve - rus ho -

Notenbeispiel 4: Nicolas Gombert, *Ave salus mundi*, Mens. 84–91

17 Vgl. Nicolas Gombert, *Opera Omnia IX, Motecta 6v*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg (= Corpus Mensurabilis Musicae 6), o. O. 1974, S. 86 ff.

In den Mensuren 9 ff. wird der Satz mittels Imitation bis zur Vierstimmigkeit erweitert (vgl. Notenbeispiel 5), an den Überlappungsstellen der Kanonsoggetti auch bis zur Sechsstimmigkeit, worauf ab Mensur 19 das jeweilige Kanonsoggetto im vierstimmigen Satz erklingt, begleitet von Stimmen im mehrfachen Kontrapunkt.

5

C

A

QV

T

B

SV

Be - ne - di

9

es

coe - lo -

be - ne - di - cta

es, coe - lo - rum re -

Be - ne - di - cta

cta

Be - ne - di -

cta

es, coe - lo -

Notenbeispiel 5: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 5–19

13

rum re - gi - na, coe -
 gi - be - ne - di - cta es, coe - lo -
 cta, es,
 rum re - gi - na,

16

na, et
 lo - rum re - gi - na,
 rum re - gi - na, coe - lo - rum re - gi -
 coe - lo - rum re - gi - et

Notenbeispiel 5 (Fortsetzung)

Mit dem Schlussversikel der ersten Sequenzstrophe ab Mensur 27 beendet Josquin auch den Kanon (Notenbeispiel 6). Dessen Ende wird ausgerechnet durch den Tenor in Mensur 30 eingeleitet, der eine Mensur zu früh einsetzt und zusammen mit dem Bassus das Bicinium von Cantus und Quintus imitiert. Ebenfalls im Abstand von drei Mensuren imitieren nun Altus und Sextus das Bicinium von Tenor und Bassus, und zwar im Einklang. Die Stimmen, die satztechnisch an nachgeordneter Stelle stehen, erscheinen somit an Stelle des Tenors, der traditionellen Fundamentstimme, und seines Kontrapunkts. Sie lassen sich von diesen nur noch durch ihre Notierung in der Partitur unterscheiden. Mag die Reduktion der Vollstimmigkeit auf drei Bicinien, womit Josquin auch über das bisherige Zweimal-Sagen hinausgeht, formal dazu dienen, den Beginn der 1b-Strophe in Mensur 38 vorzubereiten, so wird mit ihr zugleich die bislang bestehende Vorrangstellung des Tenors vor dem Altus egalisiert. Dass dies tatsächlich der Fall und nicht der Änderung der Faktur geschuldet ist, zeigen die nachfolgenden Mensuren.

Zwar hält Josquin in den folgenden Mensuren bzw. zu Beginn der 1b-Strophe »*Tu praeclara maris stella*« den Bezug zum Cantus prius factus in Cantus und Tenor trotz eines fehlenden Kanons noch aufrecht, doch wird nun auch die Sequenz als Vorlage Schritt für Schritt ausgeblendet (Notenbeispiel 7). In diesem Abschnitt finden sich in den Mensuren 41–43 und 46–48 die ersten Stellen, die einen realen sechsstimmigen Satz bieten. Sie zeigen das für die Vielstimmigkeit in dieser Zeit weithin übliche, oben bereits dargestellte Satzbild, das aus einer Mischung aus Pfundnoten und Diminutionen besteht, deren Kombination von langsamen und schnellen Stimmfortschreitungen die Umgehung verbotener Parallelen ermöglicht, die in der Reduktion des Satzes offensichtlich würden. Bei Josquin sind die vorherrschend in Semibreven und Breven vertonten Stimmen Cantus und Tenor weitgehend vom Cantus prius factus vorgegeben. Die übrigen Stimmen bieten neben den Pfundnoten Diminutionen, die teilweise in Sexten geführt werden, wie zwischen Quinta vox und Bassus in Mensur 42. Durch Diminution umgangen werden zum Beispiel die Oktavparallelen $c''/c - a'/A$ zwischen Cantus und Sexta vox in Mensur 42 sowie die Quintparallelen zwischen Bassus und Sexta vox in Mensur 42, und die Einklangsparrallele zwischen Bassus und Sexta vox in Mensur 43. In Mensur 46 gehen Bassus und Sexta vox vom selben Ton c aus und springen dann in Gegenbewegung in die Oktav $g - G$. In dieser Faktur wechseln die Klänge pro Mensurhälfte, wobei auch Tonwiederholungen, wie sie im Tenor der Mensur 41 f. vorgegeben sind, das Parallelenrisiko begrenzen.

In den Mensuren 61 ff. und 64 ff. erscheint schließlich der letzte Versikel von Strophe 1b »*a quo illuminaris*« mit Material des Cantus prius factus in Cantus und Tenor (Notenbeispiel 8). In den nachfolgenden Mensuren bis zum Einsatz der zweiten Strophe in Mensur 74 (Tenor) bieten alle Stimmen, mit Ausnahme des pausierenden Tenors, das neue, auf der Wiederholungsstruktur der Bassstimmen beruhende Satzmodell, das nun kein Material aus der Sequenz mehr verwendet: Über dem wiederholten, gewissermaßen vom Bassus zum Sextus als Kontinuum weitergereichten Bassmotiv bilden die Oberstimmen einen ebenfalls aus der Wiederholung von Motivpartikeln bestehenden Satz. Das Basskontinuum übernimmt hier die Fundamentfunktion, womit der Satz völlig ohne Tenorfundament oder Cantus prius factus auskommt. Er beruht allein auf der Klangbasis der Bässe und strukturell auf dem Prinzip der Wiederholung.

30

C na.

A Et

QV me - di - ci - na.

T Et ae - gris me - di - ci -

B Et ae - gris me - di - ci -

SV

34

C Tu

A ae - gris me - di - ci - na. Tu prae -

QV Tu

T na.

B na.

SV Et ae - gris me - di - ci - na.

Notenbeispiel 6: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 30 ff.

41

C
- ra ma - ris

A
ma - ris stel - la vo - ca -

QV
ra ma - ris stel - la

T
Tu prae - cla - ra ma -

B
- ris stel - la,

SV
tu prae - cla - ra ma -

45

C
stel - la vo - ca - ris,

A
- ris, vo - ca -

QV
vo - ca -

T
- ris stel - la

B
stel - la vo - ca - ris,

SV
- ris stel - la vo - ca -

Notenbeispiel 7: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 41–48

68

C
a quo il - lu - mi - na -

A
a quo il - lu - mi - na -

QV
ris, a quo il - lu - mi - na -

T
ris.

B
a quo il - lu - mi - na - ris, a quo il -

SV
ris, a quo il - lu - mi - na - ris,

72

ris.

ris.

ris.

Te de - us pa -

lu - mi - na - ris, Te de - us

Te de - us pa - ter,

Notenbeispiel 8: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 68–75

Mit Mensur 78 geht die Motette in einen dreistimmigen Satz aus Tenor, Bassus und Sexta vox über. Vom Cantus prius factus bleibt nur noch ein Anklang an den Beginn der zweiten Strophe übrig. Allerdings verändert Josquin den einfachen Quartabstieg der Sequenz zu einem Zickzack-Motiv (Notenbeispiel 9). Der Cantus prius factus wird damit von einem liturgischen wie

kompositorischen Referenzpunkt in motivisches Material verwandelt. Dieses ist zwar prägnanter als die Sequenz-Melodie, doch dürfte Josquins Interesse vor allem der guten kontrapunktischen Kombinationsfähigkeit gegolten haben, den die Motivpartikel in dieser Form besitzt. Bereits die Mensuren 74 ff. zeigen an, dass diese in mosaikartiger Form zu einem Motivfeld kombiniert werden kann, in dem die Stimmenhierarchie faktisch aufgehoben ist.



Notenbeispiel 9: Beginn Sequenzversikel 2a und Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 37 ff.

Das mosaikartige Satzmodell wird von Josquin ab Mensur 87 (Strophe 2b, »Sanctificavit, sanctam servavit«) im sechsstimmigen Satz wieder aufgenommen, wozu in den Bassstimmen auch das Bassmodell wieder verwendet wird (Notenbeispiel 10). Es wird in den letzten Mensuren insofern noch gesteigert, als die Motivik zwischen den beiden Bassstimmen über Kreuz ausgetauscht wird. Über dieser Klangbasis, die zunächst eine veränderte Version des Motivs und dann eine an den Kadenzschritten orientierte Motivik bietet, welche wie zuvor in beiden Stimmen repetiert wird, entsteht nun ein motivisches Gewebe der Oberstimmen. Dieses besteht anfänglich aus dem »Te Deus pater«-Motiv der Mensur 74 ff., auf das nun der neue Text »Sanctificavit, sanctam servavit« gesungen wird, um ab Mensur 92 in eine Terzfallmotivik überzugehen. Der Cantus beendet diesen Sequenzteil ab Mensur 94 f. mit einem absteigenden Tetrachord, der mit der Rückkehr zur Akkordterz *h'* jedoch zum nachfolgenden »Amen« hin geöffnet wird.

87

Notenbeispiel 10: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 87 ff.

vit, Et mit - tens, et mit - tens sic

- vit, Et mit - tens, et mit - tens, sic

va - vit, Et mit - tens, et mit - tens,

san - ctam ser - va - vit, Et mit - tens sic

va - vit, Et mit - tens, et mit - tens sic

san - ctam ser - va - vit, Et mit - tens sic

[illegible]

Notenbeispiel 10 (Fortsetzung)

Dieses Satzgefüge besteht aus einem frei entworfenen motivischen Feld über der Klangbasis der beiden Bassstimmen. Eine Orientierung am Tenor als Leitstimme, wie noch zu Beginn der Motette, ist nicht notwendig und auch nicht vorhanden. Die ›Entlassung‹ des Tenors aus seiner traditionellen Rolle als »fundamentum relationis« zeigt in eigenwilliger Weise auch das nachfolgende »Ave plena gratia«, das die Pars abschließt und ab Mensur 99 in fast allen Stimmen im homophonen Satz aus Breven verläuft (Notenbeispiel 11). Die drohenden Parallelen werden durch das Liegenlassen von Tönen (Cantus und Quinta vox in Mensur 100 f.), Gegenbewegung und vor allem die synkopische Verschiebung des Tenors vermieden, der sonst in den Mensuren 99–102 Oktavparallelen mit der Sexta vox böte. Diese synkopische Führung des Tenors belebt zugleich die blockhafte Homophonie. Indem dieser gewissermaßen nachträglich, weil aus den erwähnten Gründen synkopisch versetzt, in den Satz integriert und zugleich in der Kadenz seiner traditionellen Klausel beraubt wird (die Tenorklausel in der letzten vollen Kadenz in Mensur 97 hat der Bassus), wird aber auch die Relativierung des Tenors als »fundamentum« in der Prima pars konsequent zu Ende geführt.

Die Secunda pars besteht aus einem von Cantus und Altus vorgetragenen Bicinium, von dem nur das Kopfmotiv die Sequenzmelodie zitiert. Für die Fragestellung dieser Untersuchung trägt sie zwar nichts bei, doch geht Josquin auch hier den Weg von der Orientierung am Cantus prius factus zum freien Satz. Dies gilt auch für die Tertia Pars. Josquin umgeht zunächst den vollstimmigen Satz und komponiert bis zum »Amen« die Einzelversikel in Triciniën, bisweilen auch vierstimmig, wobei die Soggetti die Sequenz auch hier nur noch anfänglich zitieren. Die Wiederholungsstruktur mit wechselnden Stimmverbänden tendiert zu einer strukturellen Doppelchörigkeit *avant la lettre*. Erwartungsgemäß bieten die letzten sechs Mensuren der Motette ab Mensur 170 wieder einen vollstimmigen Satz, dessen Stimmverband sich in zwei Gruppen teilt: Cantus, Altus und Sexta vox bieten Haltetöne über vier und zwei Breven, Tenor, Quinta und Sexta vox Diminutionen. Der Tenor ist auch hier keine Fundamentstimme mehr, es bleibt ihm lediglich seine angestammte Klausel in der Schlusskadenz.

Palestrinas *Missa Benedicta es*

Ist die bislang dargelegte Lesart zutreffend, dann geht Josquin in seiner Motette *Benedicta es, coelorum regina* konsequent den Weg vom am Tenor und Cantus prius factus orientierten Satz, zunächst im Sinne des althergebrachten Contrapunctus, über den Kanon und die Verarbeitung des Cantus prius factus bis hin zum freien Satz. Für diesen ist innerhalb dieser Motette das motivische Kontinuum der beiden Bassstimmen von größter Bedeutung, denn sie bilden nunmehr das neue Fundament. Dass der etwa zwei Generationen nach Josquin geborene Palestrina in seiner *Missa Benedicta es*²⁰ diesen satztechnischen Weg der Motette nicht mehr nachbuchstabiert,

²⁰ Die Notenbeispiele der Werke Palestrinas folgen der Gesamtausgabe *Pierluigi da Palestrina Werke*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig o.J. [1862 ff.]. Die Beispiele wurden durchgesehen nach der Ausgabe *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, hrsg. von Raffaele Casimiri, Rom 1939 ff. Für die *Missa Papae Marcelli* lag zugleich die Ausgabe Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Francesco Luisi (= Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina IV/1), Rom 2002, S. 225 ff., vor.

96

C
vit, sic sa-lu-ta-vit: A-ve

A
vit, sic sa-lu-ta-vit: A-ve

QV
sic sa-lu-ta-vit: A-ve ple-

T
vit: A-ve

B
vit, sic sa-lu-ta-vit: A-ve

SV
vit, sic sa-lu-ta-vit: A-ve

102

ple-na gra-ti-a.

ple-na gra-ti-a.

na gra-ti-a.

ple-na gra-ti-a.

ple-na gra-ti-a.

ple-na gra-ti-a.

ple-na gra-ti-a.

Notenbeispiel 11: Josquin des Prez, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 96 ff.

verwundert nicht, ist doch der Tenorsatz auf der Basis eines Cantus prius factus in dieser Generation längst aus der Mode gekommen. Im Fokus sollen deshalb nur die Stellen stehen, in denen er Josquins Bassmodell verwendet. Wie Palestrina ansonsten mit Josquins Material umgeht, haben bereits Myroslaw Antonowytsch und Carol Whang gezeigt.²¹ Beide gehen auf das hier beschriebene Bassmodell nicht ein, obgleich Antonowytsch die Einklangsimulation der Bassstimmen in seiner Analyse der Josquin-Motette erwähnt.²² Whang kann zudem zeigen, dass für Palestrinas Messe auch die *Missa Benedicta es* von Cristóbal de Morales²³ sowie die sechsstimmige Motette *Benedicta es, coelorum regina* von Loyset Piéton²⁴ von Bedeutung waren, letztere jedoch in deutlich geringerem Maße. In der vierstimmigen Messe von Morales ist Josquins Bassmodell verständlicherweise für den musikalischen Satz nicht von Bedeutung. Zwar kennt auch Piétons Motette Imitationen der Bassstimmen im Einklang, wie zum Beispiel in den Mensuren 7 ff. oder 24–32 (Notenbeispiel 12), doch bleiben diese episodisch. In den Mensuren 24–32 scheint die Einklangsimulation von der Wiederholung des Tenorsoggetto im Cantus inspiriert zu sein (auch bei Piéton erklingt die Sequenz in Tenor und Cantus, jedoch, anders als bei Josquin zu Beginn, nicht als Kanon). Eine Übernahme der Repetitionsmuster in den Oberstimmen, wie bei Josquin und Palestrina, findet jedoch nicht statt.

Palestrina greift in seiner Parodiemesse vor allem in vollstimmigen Binnenschlüssen auf Josquins Bassmodell zurück, da sich die Satzschlüsse der Messe tendenziell an den vollstimmigen Satzschlüssen der Motette orientieren, die in traditioneller Weise mit Pfundnoten und Diminutionen gestaltet sind. Damit folgt Palestrina in seiner Messe der Verwendungsweise des Bassmodells bei Josquin, der es einerseits als pointierten Abschluss der ersten Sequenzstrophe verwendete, andererseits als Steigerung gegen Ende der Prima pars.

Nachdem das Kyrie I von Palestrinas Messe vor allem Material der Mensuren 1–25 der Josquin-Motette, aber auch Material von Morales und Piéton verwendete,²⁵ allerdings auch bereits spätere Elemente von Josquin mit einbezogen hat, nimmt das Christe das Material der erstmals Cantus-prius-factus-freien Mensuren 68 ff. auf. Auch das Bassmodell in der Form, wie es bei Josquin das Ende der ersten Sequenzstrophe markiert, wird in Mensur 40 f. zitiert, dann aber unterbrochen. Das Motiv wandert in die Altstimmen, nun in Quartimitation, und wird von den Bässen ab Mensur 45 wieder im Einklang übernommen, um ab Mensur 52 dann jedoch durch das »Te Deus Pater«-Motiv aus Mensur 74 ff. der Motette ersetzt und in Mensur 55 f. im Bassus 2

21 Vgl. Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, passim und Carol Whang, *Re-Defining Relationships: Modelling in Four Imitation Masses by Palestrina*, Diss. University of Pennsylvania 2004, S. 112–152.

22 Vgl. Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez*, S. 39 f.

23 Vgl. Cristóbal de Morales, *Opera Omnia III. Missarum Liber Secundus*, hrsg. von Higinio Anglés (= Monumentos de la Música Española 15), Rom 1954, S. 1 ff.

24 Die Werke von Loyset Piéton liegen noch in keiner Gesamtausgabe vor. Piétons Motette *Benedicta es, coelorum regina* wird u. a. in den Handschriften VatS 24, fol. 11^v–18^r; VatS 57, fol. 110^v–115^r; VatG XII.4, fol. 120^v–125^r und im Druck *Primus liber cum sex vocibus. Mottetti del frutto a sei voci*, Venedig: Antonio Gardano, 1539 (RISM 1539³) überliefert. Eine Edition der Prima pars der Motette findet sich als PDF auf folgender Seite des *Renaissance Imitation Mass Project*: <crimproject.org/pieces/CRIM_Model_0023/> (Stand: 2.12.2019). Dieser Edition folgt auch Notenbeispiel 12.

25 Vgl. Whang, *Re-Defining Relationships*, S. 122 und 135 ff.

24

C na, et ae - gris

A na, et ae - gris me - di - ci - na, et

QV na, et ae - gris me - di - ci - na, et ae - gris

T ae - gris me - di - ci - na.

SV gris me - di - ci - na, et ae - gris

B na, et ae - gris me - di - ci - na,

29

C me - di - ci - na.

A ae - gris me - di - ci - na. Tu

QV me - di - ci - na.

T Tu

SV me - di - ci - na, me - di - ci - na. Tu prae -

B et ae - gris me - di - ci - na.

Notenbeispiel 12: Loyset Piéton, *Benedicta es, coelorum regina*, Mens. 24–32

noch durch ein angehängtes Viertonmotiv auf »eleison« ergänzt zu werden. Dieses ist, wie das »Te Deus Pater«-Motiv, in Zickzack-Form geführt. Bereits hier imitieren sich die Bassstimmen im Einklang, verwenden das Bassmodell also im durchbrochenen vollstimmigen Satz.

Mit Mensur 59 wird Sechsstimmigkeit erreicht (Notenbeispiel 13). Wie in den Mensuren vor dem Schluss der Prima pars von Josquins Motette verwendet Palestrina das Bassmodell nun über Kreuz, indem das Viertonmotiv des Bassus 2 aus Mensur 55 f. im Bassus 1 in variiert Form zum »Te Deus Pater«-Motiv des Bassus 2 wiederverwendet und dann in den Bassstimmen in Kombination bis zur Halbkadenz in Mensur 66 f. weitergeführt wird. Auch wenn die Motivik beider Bassstimmen dabei leichte Veränderungen erfährt, bilden die beiden Stimmen damit doch ein festes Fundament mit Klangwechsel im Abstand einer halben oder ganzen Mensur. Der Cantus und die beiden Altus, beginnend mit dem Altus 1 in Mensur 58–59, bieten ein Mosaik aus dem »Te Deus Pater«-Motiv. Der Tenor, der das Motiv in Mensur 58 f. ebenfalls verwendet hat, bietet in den Mensuren 60 f. zunächst nur Füllmaterial, ist also, wie bei Josquin, seiner Tenorrolle entkleidet. Allerdings ist hier zu bedenken, dass die Rolle des Tenors zu dieser Zeit ohnehin nicht mehr derjenigen des ausgehenden 15. Jahrhunderts entspricht. In Mensur 62–63 klinkt sich der Tenor in das Bassmotiv aus Mensur 59 f. ein, das er mit dem »Te Deus Pater«-Motiv verbindet. Palestrina schafft hier als Binnenschluss eine kontrapunktisch wie motivisch sehr dichte Stelle, die Josquin in dieser Hinsicht übertrifft, ohne diesen aber nicht zu denken ist.

Das über Kreuz geführte Bassmodell setzt Palestrina nochmals in den letzten vier Mensuren vor der Binnenzäsur des Gloria ab Mensur 65 ff. ein (Notenbeispiel 14). Verwendet wird wiederum dieselbe Motivik aus Josquins Motette. In reduzierter Form, und unter Einbezug des Altus 2, setzt Palestrina diese Faktur auch kurz vor dem Schluss des Gloria in Mensur 149 ff. ein. Im Credo findet das Bassmodell zuerst im Dienste der musikalischen Textausdeutung in den Mensuren 36 ff. Verwendung. Wieder bezieht sich Palestrina in den Bässen auf Josquins Motiv aus Mensur 67 ff. und Mensur 92 ff. der *Benedicta*-Motette, wenn auch nicht in exakter Form. Dazu bezieht Palestrina auch die Oberstimmen in die motivische Faktur mit ein, die ein Motiv im Einklangs- bzw. Oktavkanon führen, der in Mensur 35–36 durch Cantus und Altus 1 eingeführt wird. Der sehr dichte motivische Satz ist hier sicher nicht nur als Imitatio und Superatio von Josquin zu verstehen. Vielmehr dürften die Einklangsimulationen in den Bässen und Oberstimmen auch als musikalische Vergegenwärtigung der Credo-Aussage »Deum de Deo, lumen de lumine, Deum vero de Deo vero«, also der Zweinaturenlehre des Symbolum Nicaenum gemeint sein. So steht hier die Satztechnik auch im Dienste der Theologie.

Eine weniger dichte Stelle mit gelockerter Bassstruktur bietet der Binnenschluss vor dem »Et incarnatus« in den Mensuren 70 ff. zum Text »descendit de coelis«. Dass hier Palestrina motivisch weniger dicht komponiert, hat damit zu tun, dass sich alle Stimmen der absteigenden Oktavlinie *d''–d'* des Cantus in den Mensuren 70–74 zu unterwerfen haben, die den Text sinnfällig zur Geltung bringt. Innerhalb des Credo findet sich das Bassmodell noch einmal im Binnenschluss vor dem »Confiteor« in Mensur 195 ff., allerdings nur im real fünfstimmigen Satz.

Im Sanctus erscheint das Bassmodell im sechsstimmigen Satz nur kurz vor dem Binnenschluss in Mensur 38 ff., im Agnus Dei ist es kaum ausgeprägt. Hier wären nur die Mensuren 18 ff. im Agnus Dei I zu nennen, die allerdings nur vierstimmig sind und keine Zäsurfunktion

37

C (De) - o, De - um ve -

A1 De - o, De - um

A2 um de De - o, lu - men, de lu - mi - ne,

T Lu - men de lu - mi - ne,

B1 um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

B2 Lu - men de lu - mi - ne, De -

40

C - rum de De - o ve -

A1 ve - rum de De - o ve -

A2 De - um ve - ro de

T De - um ve - rum de De - o

B1 De - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve -

B2 - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve -

Notenbeispiel 14: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Benedicta es, Christe*, Mens. 37 ff.

haben. Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass Palestrina in seiner Parodiemesse Josquins Bassmodell vor allem dort anwendet, wo es auch in der Vorlage Verwendung fand: bei Binnenschlüssen und in der Funktion einer Steigerung. Eine Ausnahme, die darüber hinausgeht, ist die offenbar als Textausdeutung gedachte Stelle im Credo. Dennoch zeigen die Stellen, wie etwa im Agnus Dei I, die Josquins Basskontinuum nicht im vollstimmigen Satz und als Schlusssteigerung verwenden, dass Palestrina das Bassmodell in seiner Parodiemesse in Kontexten verwendet, die von seiner ursprünglichen Verwendung bei Josquin losgelöst sind. Die nächste Stufe der Weiterentwicklung zeigt dann die *Missa Papae Marcelli*, die das Bassmodell im Kyrie und zumindest teilweise auch im Sanctus als Basis des freien Satzes verwendet.

Palestrinas *Missa Papae Marcelli*

Palestrinas Marcellus-Messe hat dieselbe Stimmendisposition wie Josquins Benedicta-Motette: Cantus, Altus, Tenor und korrespondierende Quinta vox, sowie Bassus und korrespondierende Sexta vox, wobei die Messe allerdings hoch geschlüsselt ist ($g^2 - c^2 - c^3 - c^3 - c^4 - c^4$). Entscheidend ist, dass die Bassstimmen verdoppelt sind. Neu ist, dass Palestrina das Bassmodell Josquins nun nicht nur als Schlusssteigerung oder als Textausdeutung, sondern dezidiert als Bassfundament eines völlig frei entworfenen Satzes einsetzt, so wie es auch Josquin in der Prima pars seiner Motette getan hatte. Verwendet wird es im gesamten Kyrie I und, in etwas weniger dichter Faktur, im Kyrie II sowie für den Sanctus-Beginn und zuletzt im Agnus Dei I. Im Kyrie I entsteht auf Basis des Bassmodells ein außergewöhnlich dichter, beinahe durchgehend real sechsstimmiger Satz von sechzehn Mensuren. Stellt man in Rechnung, dass real vollstimmige Satzstrukturen in sechsstimmigen Werken auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts meist nur wenige Mensuren umfassen, dann ist dieser Umfang beachtlich. Als Exordium eines Messensatzes bzw. einer Ordinariusvertonung im Ganzen ist diese Satzstruktur, soweit ich sehe, singulär.

Palestrina eröffnet das Kyrie mit dem vieldiskutierten Quartsprungmotiv, dessen Faktur sich jedoch aus der kontrapunktischen Konstellation des Anfangs ergibt: Denn unter den vorgegebenen Parametern wie dem Beginn des Soggettos mit Tonwiederholung, der dichten Einsatzfolge von Tenor, Cantus, Altus und Bassus sowie dem Einsatzabstand in der Oktave und Unterquinte ist als Sprung nach den Tonwiederholungen nur die Oberquarte oder Obersexta möglich, alle anderen Intervalle führen früher oder später zu kontrapunktischen Kollisionen. Nachdem die Obersexta den Ambitus sprengt, bleibt nur die Oberquarte übrig. Andernfalls hätte Palestrina ein anderes Soggetto und gegebenenfalls einen anderen Modus wählen müssen. Das Ergebnis wäre ein anderes Stück gewesen.

In der vorliegenden Form ermöglicht das Soggetto die erwähnte dichte Einsatzfolge, wobei die vier Soggetti nach dem Quartsprung allerdings alle unterschiedlich fortgeführt werden. In die Finalis der g-Kadenz der Mensur 4 f. setzen Sextus und Quintus ein, wobei der Sextus den Cantus in der Unteroktav, der Quintus den Bassus im Einklang imitiert (Notenbeispiel 15). Damit entsteht hier bereits eine durchgängige Bassstimme aus den beiden Bassstimmen, die ab

[illegible]

EIN SATZMODELL JOSQUIN DES PREZ' 99

16

Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

rie e - lei - son, e - lei - son,

lei - son, Ky - rie e - lei - son, e - lei -

son, Ky - rie e - lei -

e e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,

lei - son, Ky - rie e -

20

son.

Ky - rie e - lei - son.

son, Ky - rie e - lei - son.

- son, Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - rie e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, Ky - rie e - lei - son.

Notenbeispiel 15 (Fortsetzung)

Mensur 9, mit dem Einsatz des Bassus, mit Josquins überkreuz geführtem Bassmodell bis zum Ende des Kyrie I fortgesetzt wird. Bis Mensur 14 bleibt dabei das Anfangssoggetto der Bassstimmen erhalten, mit dem Palestrina ein Motiv aus Dreiklangsbrechungen kombiniert. Auch der Cantus bietet dazu in den Mensuren 10 ff. und 13 ff. verschiedene Varianten des Anfangssoggetto, und im Altus kann man gleichfalls, wenn man die Reduktion des Quartsprungs zum Sekundschrift als Variante akzeptiert, in den Mensuren 6 ff. und 9 ff. Varianten des Soggetto hören. Ab Mensur 15 findet sich neue Motivik, deren wichtigster Bestandteil eine Sopranklausel ist und deren Fortführung durch vier Semiminimen, wenn man will, als Reminiszenz an das Cantus-Soggetto gehört werden kann. Als Kombinationsmotiv wird eine erweiterte Bassklausel verwendet. Ab Mensur 19 klinken sich die Bassstimmen mit leichter Variation in einen Motivzusammenhang ein, der bereits in Mensur 15 vom Tenor eröffnet wurde. Diesem schließt sich eine Mensur später der Cantus an.

Die kontrapunktische Dichte dieses vollstimmigen Kyrie-Abschnitts ist auffällig und, wie erwähnt, mit sechzehn Mensuren von außergewöhnlicher Länge. Der Nimbus des Außergewöhnlichen, der sich gemeinhin mit der *Missa Papae Marcelli* verbindet, lässt sich also durchaus rechtfertigen. Allerdings liegt das Außergewöhnliche der Messe nicht am hohen Grade der Textverständlichkeit, die sich auch in anderen Messen finden lässt, sondern vielmehr in der beschriebenen satztechnischen Konzeption und deren Dichte.

Es spricht für den Komponisten, dass er diesem dichten Satz im Christe eine durchsichtigere Faktur entgegenstellt, in der die Bässe allerdings auch wieder ein Kontinuum bilden, doch nicht in der dichten Form des über Kreuz geführten Bassmodells, sondern im Wechsel. Immerhin ergibt sich auch dort eine durchgehende Basslinie, gewissermaßen ein basso seguente.

In leichter Form, und deshalb auch nicht auf den ersten Blick zu erkennen, verwendet Palestrina das Bassmodell auch im Kyrie II. Es beginnt mit dem Einsatz des Quintus in Mensur 57, dessen Soggetto, das wie im Kyrie I im Wesentlichen wieder dem Soggetto der übrigen Stimmen entspricht, in Mensur 61 im Einklang vom Bassus übernommen wird (Notenbeispiel 16). Dem komplementären Bassus der Mensuren 57–59 entsprechen die Mensuren 61–63 des Quintus, die Mensur 64 f. des Bassus entsprechen dessen Mensur 58 f. Mit der letzten Minima der Mensur 65 setzt eine neue Motivik im Bassus ein, die in den Bässen bis zum Ende des Kyrie beibehalten wird, in Mensur 71 in dichter Einsatzfolge. Wie im Kyrie I wird diese Motivik bzw. der Motivkopf auch in den Oberstimmen verwendet. Bereits in Mensur 65 war sie vom Cantus eingeführt worden und findet sich zum Beispiel auch in den Mensuren 66 f. und 73 f. im Altus sowie in den Mensuren 67 f., 70 f. und 74 f. (beide auf g') im Sextus. Der Motivkopf wird bereits in den Schlussmensuren des Kyrie I ab der letzten Minima von Mensur 20 vom Altus eingeführt, so dass man eine motivische Klammer zwischen den beiden Kyrie-Schlüssen postulieren könnte. Allerdings sollte man diese Annahme nicht überbewerten, da der Altus an dieser Stelle kaum hervortritt. Entstanden ist der Motivkopf des Altus an dieser Stelle wohl deshalb, weil Palestrina das eigentlich geforderte a' auf der ersten Minima von Mensur 21, das für die exakte Imitation der Cantus-Motivik aus Mensur 16 f. und 18 f. notwendig gewesen wäre, auf dem ersten Schlag in ein e' verwandelt hat, um Oktavparallelen mit dem Bassus zu entgehen. Gegen eine bewusste Wiederaufnahme dieser eher unscheinbaren Motivik am Ende des Kyrie II ist diese satztechnisch bedingte Entstehung allerdings kein Argument.

61

son, Ky - rie e - lei - son,

- son, Ky - rie e - lei -

- rie e - lei - son, Ky - rie

son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

son, e - lei - son, Ky - rie e -

Ky - - - rie e - lei - - -

65

Ky - rie e - lei - - -

son, Ky - rie e - lei - - - son,

e - lei - - son, Ky - rie e - lei -

- rie e - lei - - son, Ky - rie e - lei -

lei - - - son,

son, Ky - rie e - lei - - -

69

son, Ky-rie e - lei - - -

Ky-rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e -

- son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

- son, Ky - rie e - lei - - son,

Ky-rie e - lei - - - son, e - lei - son,

- son, Ky - rie e - lei - - -

Notenbeispiel 16: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Mens. 57 ff.

Im Gloria und Credo kommt das Bassmodell in den sechsstimmigen Teilen in dieser Dichte nicht mehr vor, ausgenommen die Mensur 165 ff. des Credo bei »Et exspecto«. Das ist insofern nicht verwunderlich, als Palestrina in den beiden textreichen Sätzen den Text in struktureller Doppelchörigkeit im weithin homophonen Satz syllabisch vortragen lässt.²⁶ Dabei werden die beiden Bassstimmen jeweils als Klangfundament eines Textblocks verwendet, wobei sie sich weiterhin im Einklang imitieren können, wie etwa zu Beginn des Gloria, aber nicht müssen. Diese an sich gleich gebaute Struktur ist jedoch nicht notwendig auf Josquins Bassmodell zurückzuführen, da sie innerhalb dieser Satzkonstellation ohnehin nahe liegt.

Die dichte Version des Bassmodells findet sich nochmals in den ersten acht Messuren des Sanctus, bevor die Bassstimmen teils eigene Wege gehen bzw. sich im weithin üblichen Quint- oder Quartverhältnis imitieren (Notenbeispiel 17). Ab dem »Pleni sunt coeli« in Mensur 32 bewegen sich die Bässe wieder weitgehend in der Einklangsimultation, doch wird das Basskontinuum nur noch in den Messuren 46 f. und 52 ff. kurz verdichtet. Nur am Rande sei erwähnt, dass Palestrina im Cantus der Mensur 4 sowie im Pleni wieder das Eröffnungs-Soggetto des Kyrie I aufnimmt²⁷ und sich auch der aus einer Sopranklausel bestehende Motivkopf der Bassus in Mensur 43 ff. teilweise in den Oberstimmen findet, vergleichbar dem Kyrie. Auch das Agnus Dei I nimmt nochmals das Eröffnungs-Soggetto auf. In seinen Messuren 24 ff. verwendet Palestrina ein letztes Mal innerhalb der Messe die dichte, über Kreuz geführte Form des Bassmodells, bevor die Bassstimmen in anderen Intervallen imitieren, teilweise freilich auch im Einklang. Der Tripelkanon des Agnus Dei II lässt die Verwendung des Bassmodells nicht mehr zu.

Auch wenn das Bassmodell Josquins in der *Missa Papae Marcelli* in recht unterschiedlicher Dichte vorkommt, ist doch sein umfangreicher, beinahe die ganze Messe umspannender Gebrauch bemerkenswert. Entscheidend ist, dass Palestrina das Modell von einer bloßen Form der satztechnischen Steigerung oder der Wortausdeutung, wie in seiner Parodiemesse über Josquins Motette, zu einer tragenden satztechnischen Struktur entwickelte, die in dieser Form und Dichte einzigartig zu sein scheint.²⁸

Missa Papae Marcelli oder *Missa Surge, Petre*?

Mit der bislang durchgeführten Analyse stimmt die jüngst von Henk van Benthem publizierte These nicht zusammen, dass die *Missa Papae Marcelli* sehr wohl eine Parodiemesse sei, hinter der sich als Vorbild die Motette *Surge Petre, et indue te* von Jachet de Mantua verberge, was der

26 Vgl. dazu Reinhold Schlötterer, *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg 2002, S. 177. Auch Schlötterer geht auf die verdoppelten Bassstimmen und deren Motivwiederholungen ein, konzentriert sich in seiner Darstellung aber auf die »in den beiden Baßstimmen sich ostinatomäßig ablösenden Romanesca-Quarten«, vgl. ebd., S. 175, und auch S. 53.

27 Vgl. dazu Godt, »A New Look«.

28 Um die Einzigartigkeit zu klären, müssten sämtliche sechsstimmige Werke, vor allem mit zwei Bassstimmen, untersucht werden, was für diese Arbeit nicht möglich war.

Forschung bislang allerdings entgangen wäre.²⁹ Aufgrund dieses Widerspruchs sei auf die These van Benthems hier noch eingegangen.

Als äußere Gemeinsamkeit kann van Benthem dieselbe Schlüsselung von Messe und Motette sowie den C-Modus ins Feld führen. Weiterhin wurde Jachets Motette bereits 1535 bei Attaignant publiziert,³⁰ Palestrina hätte sie also kennen können. Henk van Benthem versucht nun seine These mit dem Vergleich des Motettenanfangs sowie der Anfänge des Sanctus, des Kyrie und des Agnus Dei, dem Vergleich des Beginns des *Secunda pars* von *Surge Petre* mit dem Hosanna und dem Gloria der Messe, sowie zuletzt durch den Vergleich des Motettenschlusses mit den Schlüssen des Christe, Gloria und des Credo zu begründen. Als Anhaltspunkte dienen ihm das Soggetto »Surge Petre« aus Cantus und Tenor der Motette mit dem dissonierenden Durchgang *d''* bzw. *d'* (bei van Benthem Fragment A, im Notenbeispiel durch ein Rechteck gekennzeichnet) sowie das Quartsprungmotiv aus Mensur 6ff. der Motette, das er als »typisch mixolydische Wendung« charakterisiert (bei ihm Fragment B, im Notenbeispiel durch einen Winkel gekennzeichnet). Beide Fragmente sieht er am Beginn des Sanctus der Messe am Werk (Notenbeispiel 18) und zumindest das »Fragment B« auch im Kyrie der *Missa Papae Marcelli*.

Allerdings dürfte es sich in der Messe schwerlich um bewusste Zitate aus der Motette handeln. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Ähnlichkeit durch den satztechnischen Kontext zustande kommt. Van Benthems Fragment A kommt durch den Wechsel des C-Klangs zum G-Klang in der Mitte von Mensur 3 zustande, der sich so auch bei Palestrina im Wechsel von Mensur 3 auf 4 findet und als Floskel durchaus verbreitet ist, zum Beispiel auch im Altus der Mensur 30 f. von Josquins *O virgo virginum*, dort allerdings mit einem Wechsel von C nach *d*. Auch in *O virgo virginum* ist der Kontext sechsstimmig. Josquin setzt die Wendung dort in variiert Version (mit Quartsprung nach oben nach den Semiminimen) auch in den übrigen Stimmen ein. Dass sich van Benthems »Fragment B« ebenfalls satztechnisch erklären lässt, wurde oben bereits dargelegt. Was dort zur *Missa Papae Marcelli* gesagt wurde, gilt im Großen und Ganzen auch für Jachets Motettenbeginn. Die von van Benthem behaupteten Analogien zwischen Jachets Motette und den Anfangsmensuren von Kyrie, Sanctus und Agnus Dei I der *Missa Papae Marcelli* vermögen demnach nicht zu überzeugen. Das gilt insbesondere auch deshalb, weil Jachets Motette imitatorisch beginnt, während Palestrinas Messe, wie oben dargestellt, satztechnisch denkbar verschieden konzipiert ist. Wenn Palestrina Jachets Motette als Vorlage für seine Marcellus-Messe gewählt hätte, hätte er die Faktur der Motette deutlich substantieller übernehmen müssen, und zwar, wie es bei Parodiemessen üblich ist, in allen fünf Ordinariumssätzen. Das ist aber bei der *Missa Papae Marcelli* nicht der Fall. Das bloße Vorhandensein derselben Verzierungs-floskel sowie eines satztechnisch bedingten »Allerweltsmotivs« in beiden Werken reichen zur Annahme einer Parodievorlage nicht aus.

Die beiden übrigen Analogien, die van Benthem zwischen der Messe und der Motette namhaft machen möchte, vermögen daran nichts zu ändern, zumal sie ebenfalls auf allgemein gebräuchliche satztechnische Formeln zurückgehen. Das belegt van Benthem für die wiederholt

29 Vgl. van Benthem, »Surge Petre versus Missa »Papae Marcelli«.

30 Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Ausgabe der Motette in Albert Smijers (Hrsg.), *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535*. Livre 13, Paris 1934, S. 16 ff.

[illegible]

Jachet de Mantua

C Soprano: Sur - ge - Pe - tre,

Ct Contralto: Sur - ge - Pe - - -

T2 Tenor 2: Sur - ge - Pe -

T1 Tenor 1: Sur - ge - Pe -

B2 Bass 2: Sur - ge

B1 Bass 1: Sur - ge

Notenbeispiel 18: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus, und Jachet von Mantua, *Surge Petre*. Mit Henk van Benthems »Fragment A« und »Fragment B«

6 Palestrina

ctus, San

ctus, San

ctus, San

San

ctus,

ctus, San

Jachet de Mantua

sur - ge Pe - tre, et in - du -

tre, sur - ge Pe -

tre, et in - du - e

tre, sur - ge Pe - tre,

Pe - tre, sur - ge, sur -

ge, sur - ge Pe -

Notenbeispiel 18 (Fortsetzung)

absteigenden Linien in den Schlüssen des Christe und Credo bzw. der Secunda pars der Motette mit Verweis auf Thomas Morleys *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London, 1597) selbst. Zudem funktioniert diese Analogie am ehesten beim Binnenschluss des Christe, das aber ohnehin schon nach acht Mensuren mit absteigenden Linien operiert. Im Hinblick auf den Amen-Schluss des Credo weist van Benthem wiederum selbst auf die Differenz der als Schlusssteigerung ansteigenden Spitzentöne bei Palestrina hin, die die Motette nicht kennt.

Auch beim analogen Beginn der Secunda pars von *Surge Petre* und dem Gloria sowie dem Hosanna der Marcellus-Messe dürfte es sich um satztechnische Formeln handeln. Sie beginnen jeweils über *g* in Terzlage und führen im Cantus das *h'* über *c''* ($2\times$) und *d''* zum *e''*, verbunden mit der korrespondierenden Klangfolge *G – C – a – d – C*. So lässt sich ein vergleichbarer Beginn zum Beispiel schon zum »Et incarnatus est« der Missa *Benedicta es* (Gloria Mens. 78 ff.) nachweisen, nur um eine Quinte tiefer versetzt und mit der Terzlinie im Altus. Der von van Benthem ebenfalls als Beispiel vorgebrachte Credo-Beginn startet zwar ebenfalls über *g* mit Terzlage, wird aber vollkommen anders weitergeführt.

Auch der neueste Versuch, für die *Missa Papae Marcelli* eine Vorlage zu postulieren, muss damit als gescheitert angesehen werden.³¹

Ausblick

Die vorliegende Arbeit versuchte deutlich zu machen, dass Palestrina aus Josquins Motette *Benedicta es, coelorum regina* ein Bassmodell in seine Parodiemesse übernommen und in der *Missa Papae Marcelli* zu einer tragenden satztechnischen Struktur weiterentwickelt hat, die vor allem dem Kopfsatz der Messe den ihm eigentümlichen Charakter verleiht. Zwar hätte Palestrina das Bassmodell auch aus einer der anderen oben genannten sechs- bzw. fünfstimmigen Josquin-Motetten oder einer der sechsstimmigen Chansons entnehmen können, doch deutet auch die Werküberlieferung darauf hin, dass sich der Rezeptionsweg wie angenommen vollzogen hat.

So wird die vermutlich früheste handschriftliche Überlieferung der *Missa Benedicta es*, die Handschrift Mus. ms. 46 der Bayerischen Staatsbibliothek im Census Catalogue auf den Zeitraum von ca. 1555–1563 datiert.³² Der Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staats-

31 Hätte van Benthem mit seiner These Recht, wäre allerdings noch die Frage offen, warum Palestrina seine *Missa Papae Marcelli* dann nicht als *Missa Surge Petre* benannt hat. Van Benthem stellt die Frage am Ende seines Aufsatzes selbst und gibt darauf als Antwort, dass das Trienter Konzil Parodiemesen verboten habe. Diese Begründung ist jedoch schlechterdings unhaltbar, wie die Forschung längst gezeigt hat (vgl. Monson, »The Council of Trent Revisited«, passim) und auch die Konzilsdekrete deutlich machen. Vgl. hierzu Josef Wohlmuth (Hrsg.), *Konzilien der Neuzeit. Konzil von Trient (1545–1563). Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70). Zweites Vatikanisches Konzil (1962–1965)* (= Dekrete der ökumenischen Konzilien 3), Paderborn u. a. 2002. Das Trienter Dekret über die Messfeier findet sich dort auf S. 736, der wenig aussagekräftige Text zur Musik auf S. 737. Van Benthems Begründung ist aber schon allein deshalb kurios, weil der *Missa Papae Marcelli* im zweiten Messenbuch mit der *Missa Aspicte Domine* und der *Missa Salvum me fac* zwei Messen über Motetten aus Jachets *Primo libro di motetti a cinque voci* von 1539 vorangehen, die im Erstdruck von 1567 auch als solche gekennzeichnet werden.

32 Vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 2 (= Renaissance Manuscript Studies 1), Neuhausen/Stuttgart 1982, S. 206 f.

bibliothek gibt als Datum »um 1565« und als Notator den Schreiber B an.³³ Schreiber B war als Kopist zur Zeit des Kapellmeisters Ludwig Daser tätig, der die Leitung der Hofkapelle 1552 übernahm, »bis wenigstens 1562 Leiter der Kantorei« blieb und 1563 entlassen wurde.³⁴ Möglicherweise ist Schreiber B mit Peter Steydl identisch, der 1563 seinen Dienst in der Hofkapelle quittierte.³⁵ Stellt man in Rechnung, dass Schreiber B während Dasers aktiver Zeit tätig war, dann wäre der Terminus ante quem für die Notierung der Messe in der Münchener Handschrift Mus.ms. 46 und damit auch für ihre Komposition das Jahr 1563, unabhängig davon, ob Schreiber B tatsächlich mit Peter Steydl identisch ist. Beide Messen werden weiterhin gemeinsam in der Handschrift I-VatS 22, die der Census Catalogue auf 1563–1568 datiert,³⁶ sowie in der wohl um 1580 entstandenen Handschrift I-VatSM 29 (olim J.J.III.7)³⁷ überliefert. Nach Jeppesen hat Johannes Parvus, der Schreiber von I-VatS 22, im »Q« von »Qui ex patre« der Benedicta-Messe die Jahreszahl 1565 notiert.³⁸

Die gemeinsame Überlieferung in den Vatikanischen Quellen, aber auch die frühe Münchener Überlieferung der *Missa Benedicta es* um spätestens 1563 legen nahe, dass beide Messen im selben Zeitraum entstanden sind. Selbst wenn damit nicht exakt belegt werden kann, dass die beiden Messen in unmittelbarer zeitlicher Nähe komponiert wurden und die *Missa Benedicta es* als erste entstanden ist, unterstützt die Quellenlage die auf Basis der Analyse gemachte Annahme, dass die Verwendung des Bassmodells in der Benedicta-Messe die Vorlage für seine Weiterentwicklung in der Marcellus-Messe darstellte. Warum Palestrina nur die *Missa Papae Marcelli* 1567 im zweiten Messenbuch im Druck publiziert hat, die *Missa Benedicta es* hingegen nicht, muss offen bleiben.

Wie oben bereits anhand von Gomberts Motette *Ave salus mundi* (Notenbeispiel 4) gezeigt worden ist, war das vermutlich auf Josquin zurückgehende Bassmodell freilich nicht nur Palestrina bekannt, sondern bereits in der Generation vor ihm im Gebrauch, allerdings, den Stichproben zufolge, verhältnismäßig selten und zumeist keineswegs so umfangreich, wie bei Palestrina und Josquin (in ausgeprägter Form findet es sich in der achtstimmigen, wohl nicht von Mouton, sondern Lupus Hellinck stammenden Motette *Verbum bonum et suave*³⁹).

Verwendet wird es auch von Jachet de Mantua in seiner Motette *Surge Petre*, was Henk van Benthem in seinem Aufsatz nicht erwähnt. In dem auch sonst eher dichten sechsstimmigen Satz findet sich das Bassmodell im Sinne von kurzen Einklangsimulationen der Bassusstimmen mehrmals. In der dichten, über Kreuz geführten Version findet sich das Modell immerhin einmal in den Mensuren 141 ff. Wie bei Josquin und Palestrina wird es mit einem motivischen Feld in den Oberstimmen verbunden, doch erreicht es bei weitem nicht die Ausdehnung, die bei

33 Vgl. Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 1. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 170.

34 Vgl. Franz Körndle, Art. »Ludwig«, in: MGG2, Personenteil 5, Kassel 2001, Sp. 458–461, hier Sp. 459.

35 Vgl. Bente, Göllner, Hell und Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek*, S. 36 f.

36 Vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, S. 35 f.

37 Vgl. Clara Marvin, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, New York / London 2002, S. 128.

38 Vgl. Jeppesen, »Marcellus-Probleme«, S. 31.

39 Vgl. Anm. 16.

Palestrina nachgewiesen werden kann. Warum es Jachet an dieser Stelle einsetzt, wäre wohl am ehesten vom Text her zu begründen. Dieser enthält als Antwort auf Jesu Beauftragung »Weide meine Lämmer« die bestätigende Antwort des Petrus »Du weißt, Herr, dass ich dich lieb habe«. ⁴⁰ Petrus äußert diese Beteuerung vor dem Hintergrund seiner Verleugnung des Herrn in der Passion. Dass Jachet dieser Antwort durch die Repetitionsstruktur Nachdruck verleiht, zeigt sein Gespür für die in der Motette dargestellte Situation. Auch bei ihm hat das Bassmodell mitsamt dem Motivfeld der Oberstimmen also eine bestimmte, die Textaussage unterstützende Funktion (Notenbeispiel 19).

Auch bei Jachet heben sich die beiden Bassstimmen als Schicht von den übrigen Stimmen ab, die Faktur ist also mit derjenigen Josquins vergleichbar. Anders als bei Josquin und Palestrina bilden die Bassstimmen bei Jachet jedoch eine Folge von Kadenzschritten – die Motivik der Bassstimmen besteht wesentlich aus einer Unterterzklausel –, sie sind also gerade nicht als fortlaufende, aus zwei Komplementärstimmen bestehende Basslinie gedacht. Auch dieser Unterschied gegenüber Josquin sowie die nachweisliche Rezeption der Josquin-Motette – die Rezeption der Motette Jachets durch Palestrina lässt sich nicht in derselben Form belegen – sprechen deutlich dafür, dass Josquins *Benedicta*-Motette, und nicht Jachets Motette *Surge Petre* für Palestrinas *Missa Papae Marcelli* Pate gestanden hat.

Wie gezeigt wurde, hatte das Bassmodell in Palestrinas *Missa Benedicta* es eine bestimmte dramaturgische Funktion: Es diente zur Schlusssteigerung und zur Unterstützung der Textaussage im Credo. In der *Missa Papae Marcelli* scheint es hingegen als eigenständige Satzstruktur, also ohne »von außen« kommende Funktion eingesetzt zu werden. Damit ist eine neue Qualität erreicht. Mit ihm verbunden ist jedoch ein sehr dichter, klanglich tendenziell statischer Satz. Vielleicht hat es Palestrina deshalb nur einmal in dieser Intensität eingesetzt und damit ein satztechnisch vermutlich singuläres Werk geschaffen. ⁴¹

Ob die *Missa Papae Marcelli* tatsächlich singulär ist, lässt sich jedoch erst nach einer breiten Untersuchung der überlieferten sechsstimmigen Werke des 16. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer satztechnischen Strukturen beantworten. Diese Antwort muss der weiteren Forschung vorbehalten bleiben.

40 Dieser Dialog aus dem Text der Motette geht auf das Gespräch zwischen dem auferstandenen Christus und Petrus in Joh 21,15 ff. zurück. Der gesamte Text der Motette ist aus Responsoriumstexten zum Fest der Apostel Petrus und Paulus zusammengesetzt und lautet komplett: »[1] Surge Petre et indu te vestimentis tuis, accipe fortitudinem ad salvandas gentes: Quia ceciderunt catenae de manibus tuis. [2] Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam, et tibi dabo claves regni caelorum. [3] Si diligis me, Simon Petre, pasce oves meas. Tu scis, domine, quia amo te, et animam meam pono pro te. [4] Tu es pastor ovium, princeps apostolorum: tibi tradidit Deus omnia regna mundi, et ideo tibi traditae sunt claves regni caelorum. Alleluia.« [1] bezieht sich auf Apg 12,6 ff.; [2] auf Mt 16,18, [3] auf Joh 21,15 ff. [4] wurde nach den Stellen bei Mt und Joh offenbar für das Responsorium frei formuliert.

41 Zwar kann man in der ebenfalls mit zwei Bassstimmen komponierten sechsstimmigen *Missa Alma redemptoris mater* ebenfalls die Imitation auf demselben Einsatztönen in den Bassstimmen finden, etwa in den Mensuren 11 ff. des Kyrie 11, doch ist diese dort in ein Imitationsfeld integriert, das fast alle Stimmen umfasst. Die Imitation im Einklang der Bassstimmen bildet in dieser Messe also keine eigene Schicht innerhalb des Satzes aus, wie es bei der *Missa Papae Marcelli* der Fall ist.

141

C
as. Tu scis, Do - mi - ne,

Ct
Tu scis, Do - mi - ne, qui - a

T2
me - as. Tu scis, Do - mi - ne,

T1
es me - as. Tu scis, Do -

B2
as. Tu scis, Do - mi -

B1
Tu scis, Do - mi - ne, tu scis,

144

C
qui - a a - mo te, tu scis, Do - mi - ne,

Ct
a - mo te, tu scis, Do - mi - ne, tu

T2
qui - a a - mo te, qui - a a - mo te

T1
mi - ne, tu scis, Do - mi - ne, qui -

B2
ne, qui - a a - mo te, qui -

B1
Do - mi - ne, qui - a a - mo te, tu

Notenbeispiel 19: Das Bassmodell als Element der Textausdeutung in Jachets Motette *Surge Petre*