

Josquins Chanson „Nymphes, Napées“ als Bearbeitung des Invitatoriums „Circumdederunt me“ und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung

von Martin Just, Würzburg

Das bekannte Problem, den Autor einer Komposition zu eruieren und dabei falsche Zuschreibungen zurückzuweisen, widersprüchliche Angaben zu klären oder stilistische Argumente einzusetzen, drängt besonders im Zusammenhang mit der Publikation von Opera omnia auf vertretbare Lösungen. Eine Komplikation ergibt sich immer dort, wo der Verdacht besteht, daß einfache positive oder negative Resultate an den wirklichen Sachverhalten vorbeigehen, wie etwa bei Werken, die nach Vorbildern entworfen sind. Dort geraten wir in Schwierigkeiten vor allem, wenn die Nachahmung mehr oder weniger deutlich mit Zitaten oder freieren Entlehnungen angereichert ist, die dem Ganzen einen Hauch von Echtheit vermitteln. Daß es die *New Josquin Edition* mit derartigen Fällen des öfteren zu tun haben würde, ist zwar grundsätzlich zu erwarten gewesen — so spricht bereits Glarean vom „Jodoci aemulator Antonius Fevin“¹ —, aber erst in neuerer Zeit sind konkretere Beobachtungen angestellt worden, die dem „Echtheitsproblem“ bei Josquin wichtige Aspekte hinzufügen². Die im Titel genannte Chanson haben bereits Marcus van Crevel (1940) und John Milsom (1982) gründlichen Studien unterzogen. Ihre Argumente bekommen aber durch weitere Tatsachen und neue Gesichtspunkte zum Teil eine andere Richtung. Die bisherigen Interpretationen sollen daher zunächst noch einmal zusammengefaßt werden.

*

Bei beiden Forschern geht es nicht einfach nur um die Chanson *Nymphes, Napées*, sondern einmal um die Frage, welcher von den mit der sechsstimmigen Komposition überlieferten Texten der originale ist: *Haec dicit dominus, Videte omnes populi* oder *Nymphes, Napées*; zum andern um den Zusammenhang mit den Motetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est*, schließlich aber auch um deren Autor. Als Josquin zugewiesene Werke eröffnen die beiden letztgenannten den dritten Band des *Thesaurus musicus*, der bei Montanus und Neuber 1564 in Nürnberg erschien; in moderner Edition publiziert sie erstmals Franz Commer im achten Band seiner *Collectio operum musicorum Batavorum* (1844 — 1858). August Wilhelm Ambros kommen-

¹ Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, p. 354: „Jodocus Pratensis Ave Maria ad eum instituit modum [den hypoionischen] [...] Quam eximius ille adolescens et felix Jodoci aemulator Antonius Feum [Fevin] postea ita miratus, ut Missam ad eum instituit, summo ingenio, summa modestia, qua vix vidi quicquam compositius“.

² Vgl. Norbert Böker-Heil, *Zu einem frühvenezianischen Motettenrepertoire*, in: *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 59ff.; oder Edgar H. Sparks, *Problems of authenticity in Josquin's motets*, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* [...], New York 1971, hrsg. von E. E. Lowinsky unter Mitwirkung von Bonnie J. Blackburn, London 1976, S. 345ff. Vgl. auch Patrick Macey im Bericht über das zweite Josquin-Symposium, Utrecht 1986 (in Vorbereitung).

tiert *Sic deus dilexit* im Vergleich zu anderen sechsstimmigen Motetten Josquins als „weniger charaktervoll-bedeutend und mehr eine allgemeine ideale Manier repräsentierend“ und zählt offenbar *Christus mortuus est* als *Secunda pars* dazu³. Marcus van Crevel geht noch einen Schritt weiter, indem er *Videte omnes populi* als den ursprünglichen Text der Chanson ansieht und diese Version mit den beiden anderen Motetten zu einem dreiteiligen Werk zusammenfaßt, wobei allerdings nach dem einleitenden *Videte* die Reihenfolge der beiden weiteren Teile gegenüber dem *Thesaurus* zu vertauschen ist⁴. Obwohl van Crevel seine Hypothese mit gewissen Reserven vorträgt, denn es bleiben widersprüchliche Fakten, wurde sie von Gustave Reese und Helmuth Osthoff akzeptiert. Reese spricht von der Antiphon *Circumdede runt me*, die in allen drei Teilen als *Cantus prius factus* im Kanon erscheint, als einem „favorite *cantus firmus* of Josquin's“, und verweist auf die Tatsache, daß Nicolas Gombert in seiner *Lamentatio* für Josquin, *Musae Jovis*, die gleiche Choralweise als *Cantus firmus* verwendet hat⁵. Osthoff empfindet das von van Crevel „ausgesprochene 'non liquet' als allzu vorsichtig“ und sieht deshalb die Echtheit von *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est* unter Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit mit dem unbezweifelten *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*), als gesichert an⁶.

Inzwischen sind gegenüber der Interpretation Marcus van Crevels Bedenken geäußert worden, so etwa von Bonnie J. Blackburn, die darauf hinweist, daß einmal aus dem 16. Jahrhundert kein Fall bekannt ist, in welchem ein geistliches Werk weltlich kontrafiziert worden wäre, daß zum anderen die einzige Quelle, die den Text *Videte omnes populi* überliefert — das Tenor-Stimmbuch Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. R 142 (= Bolc R 142)⁷ —, im zweiten originalen Index die Information gibt: „Videte cioe nimphes“, wodurch offensichtlich von *Videte* auf den eigentlichen Text *Nymphes, Napées* verwiesen wird, den die mutmaßliche Vorlage für die Handschrift, RISM 1545¹⁵, bietet⁸. Im übrigen sind in dieser Quelle wenigstens vier weitere Umtextierungen weltlicher Werke zu geistlichen nachzuweisen, so daß sich die Umarbeitung von *Nymphes, Napées* zu *Videte omnes populi* im Einklang mit der benachbarten Überlieferung befindet. Mit *Nymphes, Napées* aber als dem originalen Text erweist sich die Komposition als ein einteiliges Werk. Damit wird auch die Echtheit der beiden anderen Motetten wieder fraglich. Sie werden zwar von Jeremy Noble

³ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* III, hrsg. und mit Nachträgen versehen von Otto Kade, Hildesheim 1968 [Nachdruck der dritten verbesserten Auflage, Leipzig 1891], S. 226. Vgl. dort auch Anm. 1: „Man sehe sie nebst ihrem zweiten Theile 'Christus mortuus' in Commer's Mus. batav. VIII. Band.“

⁴ Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, Den Haag 1940, S. 102ff.

⁵ Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Revised Edition, London 1954, S. 235 und 255.

⁶ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Band 2, Tutzing 1965, S. 94/95. S. 14: „Die Motetten 'Sic Deus dilexit mundum' und 'Christus mortuus est' lassen sich zwar früher nicht belegen [siehe jedoch weiter unten!], sind aber durch den Zusammenhang mit der Motette 'Videte omnes populi' hinreichend gesichert“. Bei der ausführlichen Diskussion der Autorschaft von *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*), in dessen Überlieferung auch einmal der Name „Chunradus Rupsch“ (RISM 1537¹) auftaucht, argumentiert van Crevel teilweise umgekehrt: die Verwandtschaft zu „der Josquinmotette“ *Sic deus dilexit* dient als Beleg dafür, daß Josquin auch *Haec dicit dominus* = *Videte* = *Nymphes* geschrieben hat; vgl. van Crevel, S. 109.

⁷ Für die Handschriften-Sigel s. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Vol. I–V, 1979ff. (= *Renaissance Manuscript Studies* 1).

⁸ *Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties, composées par feu de bonne memoire et tres excellent en musique Josquin des Pres, avec trois epitaphes dudict Josquin*, [...], Antwerpen, T. Susato 1545. Vgl. Bonnie J. Blackburn, *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 50ff.

in Josquins Werkverzeichnis nicht unter den "Doubtful and Misattributed Works" geführt, aber doch mit dem Vermerk versehen: "authenticity of both questionable on stylistic grounds". Dem ließe sich hinzufügen, daß schon ihre späte Zuschreibung an Josquin zur Vorsicht mahnt. Die Frage, ob und in welcher Form sie zusammengehören, wird quasi offengelassen, denn sie erscheinen einzeln im Alphabet, werden aber als "companion-pieces" einander zugeordnet⁹.

Eingehender mit Josquins Autorschaft befaßt sich John Milsom, der bei der Frage ansetzt, ob *Circumdede runt me* wirklich ein von Josquin bevorzugter Cantus prius factus sei¹⁰. Er trägt die Argumente für und gegen van Crevels These von der Motetten-trilogie *Videte omnes — Christus mortuus — Sic deus* noch einmal zusammen und kommt ebenfalls zu dem Schluß, daß *Videte* eine Kontrafaktur von *Nymphes, Napées* ist. *Sic deus* und *Christus mortuus* betrachtet er — wie seinerzeit Ambros — als ein Motettenpaar¹¹, sieht darin aber lediglich — anders als Ambros — wenig überzeugende und sich an *Nymphes, Napées* anlehrende Übungen in Josquins Technik, "far removed from the spirit of Josquin's authenticated music." Seine Argumentation geht von der Quellenlage aus; er prüft die fünf in den Bänden des *Thesaurus musicus* Josquin zugeschriebenen Werke, die er alle als für ihn zumindest zweifelhaft, wenn nicht gar unauthentisch befindet¹².

*

Die Quellenlage spricht aber noch klarer als von Milsom dargestellt gegen die Echtheit von *Sic deus* und *Christus mortuus*, denn deren Überlieferung in der Handschrift Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 73 (= ZwiR 73), ist nicht aus dem Druck kopiert, wie Milsom annimmt¹³. Vielmehr hat Jodocus Schalreuter schon in den Jahren 1547 bis 1550, also etwa fünfzehn Jahre früher, die Werke als anonyme Kompositionen dort eingetragen¹⁴. Dabei ist zu beachten, zum einen, daß sie als Nr. 3 und 4 der dritten Serie (III/3 und III/4) in umgekehrter Reihenfolge wie in dem Druck erscheinen, zum andern, daß nur die Kanon-Stimmen vollständig mit ihren zugehörigen Worten "Circumdede runt me gemitus mortis" etc. textiert sind, während die übrigen lediglich die Textmarke "Circumdede runt me" zeigen, und zum dritten, daß den beiden Sätzen eine weitere anonyme sechsstimmige Komposition mit einem Cantus-firmus-Kanon *Circumdede runt me gemitus mortis* vorausgeht.

Obwohl Josquins Autorschaft in bezug auf die beiden Motetten hinlänglich abge-wiesen ist, und deren wahre Existenz als Nachahmungen eines Werkes von Josquin plausibel erscheint, mag es sich lohnen, auf Grund der neuen Quellenlage die Linien

⁹ Art. *Josquin Desprez*, in: *New GroveD* 9, London 1980, S. 729 und 731.

¹⁰ John Milsom, *Circumdede runt: "A favourite Cantus Firmus of Josquin's"?*, in: *Soundings* 9 (1982), S. 2ff.

¹¹ Ebda., S. 5: "*Christus* and *Sic Deus* form a natural motet pair"; und weiter unten: "The inevitable conclusion must be that [...] *Sic Deus* and *Christus* constitute an independent motet pair".

¹² Es sind dies: *Lugebat David Absalon*, 8 voc., *Sic deus dilexit*, 6 voc., *Christus mortuus est*, 6 voc., *In nomine Jesu*, 6 voc. und *Ave Christe immolate* (= *Ave caro Christi cara*), 4 voc.

¹³ Milsom, S. 3: "ii. D-Z73 [probably copied from i. above [i. e. *Thesaurus Musicus*, RISM 1564³]".

¹⁴ Vgl. zu ZwiR 73: Franz Krautwurst, Art. *Schalreuter* in *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1594ff., und ergänzend Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 29ff.

des bisherigen Bildes zu präzisieren und die drei anonymen Kompositionen genauer zu betrachten. Um die Relevanz der Beziehungen zwischen den bisher genannten Bearbeitungen des Cantus prius factus *Circumdedderunt me* einzuschätzen, sollen auch andere Bearbeitungen herangezogen werden. In der folgenden Liste sind die mir bekannten Kompositionen über das Invitatorium im 6. Modus, *Circumdedderunt me* (Psalm 17, 5 + 6 entnommen), verzeichnet¹⁵.

- Josquin *Nymphes, Napées*, 6 voc.; GA, WW Nr. 21
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 6 voc.; ZwiR 73, III/2
- Anonymus *Christus mortuus* (= ZwiR 73, III/3 und RISM 1564³, Nr. 2, „Josquin“), 6 voc.; GA, Mot. Nr. 87
- Anonymus *Sic deus dilexit* (= ZwiR 73, III/4 und RISM 1564³, Nr. 1, „Josquin“), 6 voc.; GA, Mot. Nr. 86
- Richafort *Requiem*, 6 voc., besonders *Introitus* und *Kyrie*; CMM 81, Vol. I (1979) oder Chw 124¹⁶
- Gombert *Musae Jovis*, 6 voc.; GA Josquin, 1. Afl. *Klaagliederen*, Nr. 3 oder CMM 6, Vol. IX (1974), S. 119—126
- Heugel *Circumdedderunt me*, 8 voc.; RISM 1540⁷, *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* [. . .], Augsburg, M. Kriesstein, Nr. XCIII
- Morales *Circumdedderunt me*, 5 voc.; MME XXXIV, Nr. LXX¹⁷
- Encina *Mortal tristura me dieron*, 4 voc.; MME V, Nr. 44¹⁸
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 4 voc.; Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Ms. 5, fol. [i]' -1
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 4 voc., *ibid.* (= VallaC 5), fol. 70'—71¹⁹
- „Remi“ *Circumdedderunt me*, 4 voc.; BolC Q 19, fol. 55'—57²⁰

Eine Reihe von anderen Werken mit diesem Textincipit gehört nicht in diesen Zusammenhang; denn es handelt sich dabei entweder um den *Introitus* für *Dominica in Septuagesima* *Circumdedderunt me gemitus mortis* mit dem längeren Ausschnitt aus

¹⁵ Die nicht in Neuausgabe zugänglichen Werke sind im Anhang, Nr. 1—5, wenigstens mit ihren ersten Messuren mitgeteilt.

¹⁶ Hrsg. von Albert Seay, Wolfenbüttel (1976).

¹⁷ *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, Bd. 8, *Motetes LI—LXXV*, por Higinio Anglés, Roma 1971 (= MME 34), S. 88. Die Motette ist singular in der Handschrift ToleBC 21 überliefert.

¹⁸ *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, Vol. 1, por Higinio Anglés. II *Polifonía Profana*, Barcelona 1947 (= MME 5).

¹⁹ Herrn Kollegen Herbert Kellman, Urbana/Illinois, danke ich herzlich für das Entgegenkommen, mir die Einsichtnahme in diese Quellen zu vermitteln.

²⁰ S. Anm. 19. Vgl. *Renaissance Music in Facsimile* 1. Bologna, *Civico museo bibliografico musicale*, MS Q 19 („The Rusconi Codex“), Garland Publishing, Inc. New York. — Der Name „Remi“ erscheint in Notation; durch ein b-rotundum wird eine darunter gezogene Linie im Hexachord lokalisiert, so daß die beiden Breven als die voces *re* und *mi* lesbar sind.

Psalm 17, Vers 5–7, und einer Melodie im 5. Modus²¹ oder um das Responsorium für Dominica in Palmis *Circumdedederunt me viri mendaces* mit der abweichenden Fortsetzung im Text und der Melodie im 2. Modus²².

Nur unter Vorbehalt ist Johann Heugels achtstimmiger Satz in der Liste genannt; denn auch bei ihm setzt sich der Text anders fort, nämlich mit den leicht modifizierten Versen 13 und 14 aus Psalm 21: "Circumdedederunt me tauri multi, tauri pingues circumdedederunt me. Aperuerunt super me os suum, [sicut] leo rapiens et rugiens". Gegenüber dem Wortlaut des Psalmes ist die erste Hälfte des Textes zu einer chiastischen Wortwiederholung umgeformt, deren Sinn sich völlig auf die einzig verbliebene Wortdifferenz konzentriert: "multi" und "pingues"²³. Aus dem Zusammenhang des vollständigen Psalms gerissen, der theologisch in besonderer Weise auf Christi Leiden gedeutet wird²⁴, gewinnen die beiden Verse sogar Züge von Parodie²⁵. Die Beziehungen zum Invitatorium *Circumdedederunt me* liegen einmal in der Wiederholung des "circumdedederunt me", die hier allerdings nicht das Ganze, sondern nur den ersten Teil einrahmt, ferner in den musikalischen Fakten, daß der achtstimmige Satz sich aus zwei Stimmen durch einen vierfachen Kanon ergibt, daß der Satz im 6. Modus verläuft und daß der Superius deutlich den Anfang des Invitatoriums zitiert (s. Anhang, Nr. 1). Es ist verständlich, daß der Autor bei einem solchen Kanon, d. h. bei einer so festen Bindung an Repetitionen des Zusammenklangs, nicht an der Choralweise festhalten konnte. So viel wird aber bereits an dem Anfang klar, daß Heugel die Invitatoriumsmelodie im Sinne hatte; möglicherweise hat ihn sogar die weit bekannte Motettenkontrafaktur *Haec dicit dominus* (= *Nymphes, Napées*) auf die Idee gebracht, einen Kanon zu schreiben, allerdings keinen Kanon als symbolisches Fundament einer Motette, sondern einen Kanon, der als „besonder ausserlesener kunstlicher lustiger Gesang" (RISM 1540⁷, Titel) zur Unterhaltung in Gesellschaft dienen konnte²⁶.

21 Grad. Rom., S. 73. — Z. B. Stoltzers Bearbeitung, vgl. *EdM* 99, S. 23–25, oder den anonymen Satz in Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Ms. Bárfa 24, fol. 12'–14. — Alexander Agricolas dreistimmige Motettenchanson *L'eure est venue* — *Circumdedederunt me* (in: *CMM* 22/IV [1966], Nr. 15) verwendet weder die Melodie des Invitatoriums noch die des Introitus. Man darf daran zweifeln, daß sich in der Baßstimme überhaupt eine Choralweise verbirgt; dagegen sprechen zahlreiche, den Klang stützende Quart- und Quintschritte, vgl. auch die Oktavsprungklausel in Mensur 19/20. Möglicherweise kam es Agricola nur auf die Kombination der Texte an. Die originale Unterlegung bricht im ersten Teil des Virelais mit dem Text des Invitatoriums ab (M. 22). Es muß offen bleiben, ob dieser Wortlaut, wie in der Edition, von Mensur 28 an wiederholt werden soll oder ob nicht der fortschreitende Text des Introitus vom Autor geplant war.

22 U. a. *Antiphonale Pataviense* (Wien 1519). Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985, fol. 37^v (in: *EdM* 88, Abt. Mittelalter, Bd. 25). Bearbeitungen gibt es z. B. von Balthasar Resinari, vgl. *Georg Rhau. Musikdrucke*, Bd. 1, Kassel u. a. 1955, Nr. 24, Thomas Pöpel in Bárfa [s. Anm. 21] 23, fol. 117'–118 oder Henricus de la Court in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A. R. 863–870, fol. 47'–49. — Anders als Agricola [s. Anm. 21] verwendet Loyset Compère in seiner Motettenchanson *Male bouche* — *Circumdedederunt me* (in: *CMM* 15/V [1972], Nr. 2) auch den Anfang der zum Text gehörigen Choralweise: *Circumdedederunt me viri mendaces*, wenn auch in paraphrasierter Form.

23 Psalmvers 13 lautet: "Circumdedederunt me vituli multi, tauri pingues obsederunt me".

24 In Luthers Psalmglossen von 1513–1515 heißt es: "De crucifixione Domini et poenis eius in cruce ac tota die carnis suae Psalmus XXI." [*Luthers Werke in Auswahl*, Bd. 5, hrsg. von Erich Vogelsang, 3. Aufl., Berlin 1963, S. 58].

25 Vers 13 kommt in der Liturgie vor als Responsorium breve in Festo S. Columnae Flagellationis D.N.J. Chr. Das Fest allerdings wird nicht überall gefeiert; vgl. *Carmina Scripturarum* [...], gesammelt und hrsg. von Carolus Marbach, Hildesheim 1963 (Reprogr. Nachdr. der Ausgabe Straßburg 1907), S. 88.

26 Herrn Dr. Hans Haase, Musikabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, verdanke ich die Vermittlung einer Kopie aus dem Bestand der Bibliothek. Die beiden Stimmen eröffnen im Stimmbuch "Quinta et Sexta Vox" eine Reihe von Kanons. Der Titel der Quinta vox lautet: "FVGA. Quatuor vocum: In eodem. Joannes Heugel. XCIII". In der Sexta vox, auf dem gegenüberliegenden Recto, heißt es "FVGA. Quatuor: In eodem. Octo vocum".

Bei den übrigen aufgelisteten Werken haben wir es mit Text und Melodie im 6. Modus vom Invitatorium des Officium Defunctorum zu tun, wobei allerdings festzuhalten ist, daß in den neueren liturgischen Büchern an dieser Stelle ein anderer Text vorgesehen ist²⁷. Die bemerkenswerte Tatsache, daß Josquin und andere kontinentale Autoren eine Melodievorlage benutzen, die allem Anschein nach aus dem Sarum Use stammt, wird von Albert Seay mit der allgemeinen Praxis im nördlichen Europa bis zum Tridentiner Konzil erläutert²⁸. Deshalb rekurren die bisherigen Melodienachweise stets auf Quellen des Sarum Use, die zumeist aber auch Abweichungen von den Cantus prius facti der Mehrstimmigkeit zeigen²⁹. Es fällt auf, daß in vielen Choralhandschriften und -drucken des 15. und 16. Jahrhunderts dies Offizium im ganzen fehlt oder daß in einer gekürzten Vigilia kein Invitatorium notiert ist³⁰. Um so hilfreicher ist ein Psalterium der Nürnberger St. Lorenzkirche von 1476, das die Bestimmung der Choralweise eindeutig unter der Rubrik "Incipiunt vigilie mortuorum. Invitatorium" festhält³¹. Sogar der Invitatoriumpsalm 94, *Venite, exsultemus*, ist vollständig in Noten des 6. Tonus mitgeteilt, und nach jedem Vers die in der Invitatoriumpsalmodie übliche vollständige oder partielle Wiederholung der Antiphon mit Stichwort und Noten angedeutet: nach dem 1., 3. und 5. Vers: "Circumde.", nach dem 2. und 4. Vers sowie nach dem abschließenden *Requiem aeternam dona eis . . .*: "Dolo.", und am Schluß nochmals die ganze Antiphon³². Auch die Universitätsbibliothek Würzburg verwahrt zwei Handschriften des Würzburger Domes aus dem 14. bzw. 15. Jahrhundert, in denen unter "Incipiunt vigilie maiores mortuorum. Invitatorium" bzw. unter "Vigilie maiores" das Invitatorium mit seinen Psalmversen niedergeschrieben ist³³. Die Choralweise weicht nur unerheblich von

²⁷ *Breviarium Romanum*. Tomus prior, Romae etc. (1960), S. [223], Officium Defunctorum, Invitatorium: *Regem, cui omnia vivunt*.

²⁸ Albert Seay, in: *Das Chorwerk* 124, Vorwort, und Art. *Requiem*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 297–298. — Zum Invitatorium des Officium Defunctorum und zur Herkunft der Choralweise *Circumdederunt me gemitus* sei an dieser Stelle folgendes ergänzt: Der Kodex Hartker, ein monastisches Antiphonale aus der Wende zum 11. Jahrhundert, St. Gallen, Ms. 390–391, bietet als Invitatorium "In vigil. defunctorum" den Text *Regem vivorum acquiescentium dominum*, vgl. *Antiphonaire de Hartker. Manuscrit Saint-Gall 390–391*. Nouvelle Édition par Dom Jacques Froger, Berne 1970 (*Paléographie Musicale*, Serie II/1), S. 390. In einem Nachtrag aus dem 11./12. Jahrhundert wird zur Vesper desselben Festes "In Evangelio" die Antiphon *Circumdederunt me* niedergeschrieben, vgl. *ibid.*, S. 393 und 394. Der Text fährt zwar im Psalm 17 fort und bezieht weitere Teile von Vers 6 und 7 ein, nach Form und Anordnung der adiastematischen Neumen jedoch zu urteilen, könnte der textlich übereinstimmende erste Teil bereits die Choralweise im 6. Modus des Invitatoriums meinen.

²⁹ Vgl. Reese, S. 255, Anm. 389; Willem Elders, *Plainchant in the Motets, Hymns, and Magnificat of Josquin des Prez*, in: *Josquin-Kgr-Ber.*, S. 530.

³⁰ Z. B. *Breviarium Bambergense*. Bamberg: Sensenschmidt [. . .] 10. Sept. 1484. 8°. Dort heißt es [keine Blatt- oder Seitenzählung!] "Sequantur vigilie seu vespere mortuorum", und es folgt Psalm 114, dessen 3. Vers zwar im wesentlichen mit dem Invitatorium (Psalm 17, 5 + 6) übereinstimmt, aber doch hier nur im Zusammenhang des ganzen Psalmes vorkommt. Später, im Commune Sanctorum, liest man lediglich "Sequantur breves vigilie mortuorum", und ein Invitatorium fehlt. Das hängt offensichtlich mit der Geschichte des Officium Defunctorum zusammen. „Es war zunächst auf Laudes und Vesper beschränkt. Die Vigil (. . . ursprünglich kein Invitatorium), erst nur am Monatsanfang üblich, folgte später (14. Jh.)"; L. Kunz, Art. *Totenoffizium*, in: Michael Buchberger, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1930–1938; vgl. auch Valentin Thalhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2. völlig umgearb. und vervollständigte Aufl. von Ludwig Eisenhofer, Freiburg 1912, Bd. 2, § 110: *Das Officium defunctorum*.

³¹ Landeskirchliches Archiv (LKA), Nürnberg, Ms. St. Lorenz 7 (olim 462), fol. XXIII. Vgl. dazu Karl Schlemmer, *Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation*, Würzburg 1980, S. 138.

³² Vgl. zu dieser Praxis: Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien* III, IV. Kapitel: *Die Psalmodie des Invitatoriums* oder Bruno Stäblein, Art. *Invitatorium*, in: *MGG* 6, Kassel 1957, Sp. 1389ff.

³³ Universitätsbibliothek Würzburg, M. p. th. q. 71, fol. 1; *ibid.*, M. p. th. f. 171, fol. 2.

der Nürnberger Fassung ab (s. Notenbeispiel 1; Varianten in der höheren Oktave notiert).

Wenn man auch kaum erwarten darf, daß die in Nürnberg, d. h. in der Diözese Bamberg, oder die am Würzburger Dom, im Mainzer Einflußgebiet, benutzte Tonfolge der von Josquin verwendeten Antiphon näherkommt als die Version des "Antiphonaire Monastique" aus Worcester (13. Jahrhundert)³⁴, so halten sich die Unterschiede doch

Notenbeispiel 1

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 1', featuring eight staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. Each staff represents a different version of the antiphon 'Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-de-runt me'. The versions are:

- Worcester**: Standard notation.
- LKA Nürnberg / UB Würzburg**: Standard notation.
- Nymphes; Richafort: Requiem; ZwiR 73, III/2-4**: Standard notation.
- Gombert: Musae Jovis**: Standard notation.
- Morales**: Standard notation.
- Juan del Encina: Mortal tristura**: Standard notation.
- VallaC 5, (i)'-1**: Standard notation.
- VallaC 5, 70'-71**: Standard notation.
- "Remi", BolC Q 19**: Standard notation.

Some staves include octave markings: 'a' for the first staff of the Morales section and 'a'' for the first staff of the 'Remi' section. The lyrics are written below each staff.

³⁴ Paléographie Musicale XII, Tournay 1922.

in Grenzen, zumal wenn man einkalkuliert, daß für den Kanon die Melismen auch etwas reduziert sein könnten (vgl. *gemitus mortis*). Worcester und Nürnberg/Würzburg unterscheiden sich vor allem dadurch, daß die jüngeren, deutschen Handschriften Melismen in glattere Tonfolgen verwandeln (*mortis* und [*circumde-*] *de-* [*runt*]) und Antizipationen zu schlichten Tonschritten simplifizieren (*mortis, inferni*, [*circumdede-*] *runt*).

Bereits an den aus der Mensuralfassung rekonstruierten Melodievorlagen zeigt sich³⁵, daß unter den insgesamt wenigen Werken die Zahl der mit Josquins Chanson zu verknüpfenden recht hoch ist. Richafort's *Requiem*-Sätze und die erste anonyme Vertonung aus der Zwickauer Handschrift (III/2) stimmen völlig mit Josquins Choralfassung überein, und die beiden Motetten des *Thesaurus musicus* (= ZwiR 73, III/3 und 4) weichen davon nur mit einer Diskantklausel bei *in-fer-ni* ab. Gomberts Tonfolge, die hier nach *F* transponiert ist, weist bereits größere Differenzen auf, vor allem in der quasi versetzten Zeile *dolores inferni*. Der Superius bei Morales, der Tenor bei Encina (hier von *G* nach *F* transponiert) sowie Superius und Altus der ersten Bearbeitung aus der Handschrift VallaC 5, die enger zusammengehören, bewegen sich in den Rahmenteilern melismenreicher und bekräftigen die textliche Disposition durch symmetrisch korrespondierende Melodieverläufe (*a-b / b'-a'*). Davon wiederum hebt sich der Cantus prius factus der zweiten Bearbeitung aus VallaC 5 (fol. 70'-71) merklich ab, indem er bereits bei dem Melisma über *me* zum *d* sinkt — ähnlich auch am Schluß — und den Abschnitt *gemitus mortis* frei gestaltet. Immerhin sind die Konturen zu Beginn, trotz abweichender Textierung, und bei *dolores inferni* gewahrt. Der Autor "Remi" schließlich kommt den Choralfassungen und Josquins Version in der ersten Hälfte wieder etwas näher. Er bezieht in seine Bearbeitung die ersten beiden Verse des Invitatoriumspsalmes ein und wiederholt — wie bei der Nürnberger Choralhandschrift beschrieben — nach dem ersten Vers die vollständige Antiphon, nach dem zweiten deren zweite Hälfte: *dolores* etc. Von kleineren Vereinfachungen des Cantus prius factus in den repetierten Teilen abgesehen, durchläuft der Abschnitt *dolores inferni* beim ersten Auftreten eine völlig fremde Tonfolge (*a*), während die untereinander identischen späteren Wiederholungen wenigstens in ihrem Abstieg zum *c* die Konturen der anderen Cantus prius facti nachzeichnen (*b*). Auch beim abschließenden *Circumdederunt* bieten die späteren Repetitionen eine gestraffte Variante (offene Noten).

Gewinnt man also bereits aus den Melodie-Vorlagen einen Eindruck von der näheren oder fernerer Verwandtschaft zwischen den Kompositionen, so können weitere Merkmale die Zusammenhänge verdeutlichen. Sechsstimmigkeit, Cantus-firmus-Kanon und die Wiederholung der Schlußzeile der Antiphon fassen die ersten fünf Werke der Liste (s. oben) zu einer Gruppe zusammen. Ausgehend von Josquins *Nymphes, Napées*, ist es schwer vorstellbar, daß die übrigen vier Kompositionen der Gruppe ohne dies

³⁵ Vor allem bei Diskantklauseln kann man davon ausgehen, daß der Auflösungston, die Penultima, nicht zum Cantus prius factus zu zählen ist.

Vorbild entstanden sein sollten. Für das *Requiem* Richafort's hat das Albert Seay bereits im Vorwort seiner Edition grundsätzlich dargelegt. Es sind aber nicht nur Sechsstimmigkeit, Kanon und Schlußzeilenwiederholung, die auf *Nymphes, Napées* zurückweisen. Richafort verwendet in den ersten beiden Sätzen, abgesehen von den kürzeren Pausen zu Beginn und in der Mitte, sogar den gleichen Kanon wie Josquin. Erst in den weiteren Sätzen geht er zu freieren Strukturen über, verwendet Teile, Binnenwiederholungen und Auflockerungen des Cantus firmus. Schließlich belegt das mehrfache Zitat der Zeile *C'est douleur non pareille* aus Josquins fünfstimmiger Chanson *Faulte d'argent* einen Zusammenhang mit dem Werk seines mutmaßlichen Lehrers, so daß sich der Schluß aufdrängt, Richafort habe das *Requiem* für Josquin bestimmt³⁶. Eine solche offene 'Hommage à Josquin' ist klar als etwas anderes zu erkennen als was in den übrigen drei Kompositionen dieser Gruppe vorliegt.

*

Ehe wir uns mit ihnen allein befassen, werfen wir einen Blick auf die Kompositionen von Gombert, Morales, Juan del Encina, "Remi" und den beiden Anonymi der spanischen Quelle. Sie bilden in ihrer Unabhängigkeit von der Chanson Josquins den Hintergrund, vor dem sich die satztechnischen Korrespondenzen zwischen den nah verwandten Kompositionen deutlicher abzeichnen. Bei Gombert steht die Bestimmung des Werkes außer Zweifel: "In Josquinum a Prato, Musicorum principem, Monodia". Ein unmittelbarer Zusammenhang mit *Nymphes, Napées* besteht aber nicht. Denn das Invitorium des Totenoffiziums als Cantus firmus einer Nānie zu verwenden, ist in sich sinnvoll, und die Selbständigkeit dieser Konzeption erweist sich einmal an der fehlenden Schlußwiederholung, zum anderen an der abweichenden Tonfolge und Tenor-Konstruktion. Die Antiphon wird viermal vorgetragen, in doppelten, einfachen, halben Werten und in Dreiermensur, d. h. grundsätzlich in Longen, Breven, Semibreven und dreizeitigen Breven. Beginnend mit der Stufe *e*, rückt der Cantus firmus jedesmal höher, über *g* und *a* nach *h*. Die hypolydische Choralweise wird also offensichtlich um der threnodischen Wirkung willen zweimal ins Phrygische versetzt, zu Beginn und am Schluß³⁷. Die Idee zu einer solchen Tenorbehandlung allerdings geht wohl wiederum auf Josquin zurück, und zwar auf dessen berühmte Psalmotette *Miserere mei*, in welcher der Tenor secundus den Ruf "Miserere mei, deus" als pes descendens und ascendens durch die phrygische Oktave und nochmals von *e'* abwärts bis *a* wandern läßt und dabei immerhin in der Secunda pars die Notēnwerte auch halbiert.

Die Struktur der fünfstimmigen Motette von Morales läßt keinerlei Beziehungen zu Josquins Werk erkennen. Der leicht gedehnte Cantus prius factus in der Oberstimme wird von einem dichten Unterbau getragen, in welchem choralfreie Imitationen nur

³⁶ Milsom, S. 4, weist darüber hinaus auf Entlehnungen vollständiger mehrstimmiger Teile aus Josquins Chanson hin.

³⁷ In der Version auf *a* wird dieser Charakter teilweise ebenfalls durch die akzidentielle Verwendung des b-molle hervorgerufen, vgl. M. 95ff.

angedeutet sind (vgl. Tenor II und Bassus, Mensur 1 und 3; Mensur 27 ff.). Das Werk gehört höchstwahrscheinlich zu den wenigen und kürzeren Motetten, die Morales während seiner zweijährigen Anstellung in Toledo geschrieben hat, zwischen August 1545 und August 1547³⁸. Sein letztes liturgisches Werk ist ein vierstimmiges Officium Defunctorum, dessen Invitatorium allerdings den Text des *Breviarium Romanum* verwendet: *Regem, cui omnia vivunt*³⁹. In einem Bericht über die Aufführung des Offiziums 1559 in Mexico City, anlässlich der Commemoratio für Karl V. († 1558), wird dagegen ausdrücklich erwähnt, daß die Vigil mit dem Invitatorium *Circumdederunt me* und dem zugehörigen Psalm *Venite, exultemus* in der Komposition des Cristóbal de Morales eröffnet wurde. Das mag bedeuten, daß neben dem Invitatorium *Regem* auch *Circumdederunt me* im spanischen Bereich und seinen abhängigen Regionen in Gebrauch war.

Das bestätigt die Überlieferung in VallaC 5. Auf dem gleichen Lesefeld nämlich wie die zweite Bearbeitung von *Circumdederunt me* (fol. 70' – 71) findet sich ein vierstimmiger Satz über *Regem, cui omnia vivunt. Venite, adoremus*. Hier standen also dem Benutzer beide Invitatorien zur Verfügung. Der vergleichsweise freie Umgang mit dem Cantus prius factus in dieser Bearbeitung von *Circumdederunt me* könnte seine Begründung in der starken Stilisierung und Vereinheitlichung des kompakten Satzes finden (s. Anhang, Nr. 2). Der Superius eröffnet den Satz mit einer Art von Intonation. Alle vier Abschnitte enden in einer Kadenz auf *F*, wobei die erste und dritte, . . . *me* (M. 5 – 8) und [*do-*] *lores inferni* (M. 11 – 13), nahezu gleich verlaufen, und die vierte, [*circumde-*] *derunt me* (M. 18 – 22), davon eine Augmentation auf doppelte Notenwerte bildet. Lediglich der zweite Abschnitt, *gemitus mortis*, kontrastiert dazu als dreistimmiger Satz der Oberstimmen.

Vergleichbar stilisiert ist der andere anonyme vierstimmige Satz, bei dem es aber der Abschnitt *dolores inferni* ist, der als Superius-Altus-Duo den dichten Satzverlauf unterbricht (s. Anhang, Nr. 3). Der Zusammenhang wird dabei nicht nur vom Altus gestiftet, der den Cantus firmus übernimmt, sondern auch vom Superius, der als Gegenstimme eine vereinfachte Variante des ersten Melodiebogens vorträgt: *f'-g'-a'-b'-a'-g'-f'*. Die textliche und melodische Rahmenfunktion des *Circumdederunt me* greift auf die Mehrstimmigkeit über. Mensur 2 bis 10 sind mit Mensur 22 bis 30 identisch, wobei allerdings die recht fehlerhaft notierte Kopie eine wohl intendierte gleiche Textierung verhindert. Die in beiden Bearbeitungen kompositorisch einleuchtenden Maßnahmen zur Konzentration auf den Vortrag des Invitatoriums bewahren offensichtlich die liturgische Funktion der Choralweise; sie erlauben sogar die im Wechsel mit den Psalmversen nötigen Teilwiederholungen. Da die Handschrift im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts (mit einigen späteren Ergänzungen) in Valladolid für den Chor der Kathedrale angelegt ist⁴⁰, darf man aus den beiden Bearbeitungen wohl schließen, daß — trotz

³⁸ Der folgende Exkurs über die Verwendung von *Circumdederunt me* in Spanien und Mexiko entnimmt die Fakten folgenden Publikationen Robert Stevensons: Art. *Morales* in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 553ff.; Ders.: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Univ. of Calif. Press 1961, S. 32 und 107/108.

³⁹ Avila, Bibl. del Coro und Puebla (Mexico), Libro del Coro 3.

⁴⁰ Vgl. *Census-Catalogue* V, S. 4f.

einer gewissen Freizügigkeit in der Verwendung — das Invitatorium zum Officium Defunctorum *Circumdederunt me* in Spanien bekannt war, und zwar immerhin so gut, daß man es auch in anderem Kontext als symbolischen Cantus prius factus einsetzen konnte. Seine Herkunft aus dem Sarum Use ist damit natürlich nicht geleugnet; wohl aber könnte die Verbreitung größer gewesen sein als bisher angenommen, so daß auch Josquins Zugriff auf diesen Cantus prius factus nicht so überraschend ist.

Die Übernahme des Invitatoriums in einen weltlichen Kontext liegt in Juan del Encinas Villancico *Mortal tristura me dieron* vor. In dessen achtsilbige Verse sind zwei sinntragende Wörter daraus eingelassen: "dolores" und "circumdederunt". Sie weisen gleichsam auf den Cantus prius factus des Tenors hin, der lediglich die Textmarke "Mortal tristura me dieron" gibt. Robert Stevenson sieht in dem Tenor die Melodie eines in Spanien für das Requiem üblichen Kyrie. Seiner Beschreibung nach hat man aber zu große Abweichungen in der Tonfolge zu konzedieren, und es muß sogar eine andere Choralweise aushelfen⁴¹. Die Anspielung im Text und die nahezu vollständige Übereinstimmung des Tenors mit der Tonfolge in der Choralbearbeitung von Morales (s. Notenbeispiel 1) aber sprechen unmißverständlich für *Circumdederunt me* als Vorlage. Wie wir aus manchen Motettenchansons und weltlichen Cantus prius facti in geistlichen Kompositionen schließen können, wurde die Verknüpfung oder Vermischung profaner und sakraler Texte und ihrer zugehörigen Melodien offenbar nicht als Diskrepanz empfunden. Gerade Texte aus der Liturgie der Passionszeit und aus dem Officium Defunctorum wurden, paraphrasiert oder sogar unverändert, in weltlichen Gesängen zum starken Ausdruck von Verehrung, aber auch von Schmerz und Leiden eingesetzt, z. B. *Tristis est anima mea* (Matth. 26, 38) oder *O vos omnes qui transitis* (Klagelieder Jeremiae 1, 12)⁴². Auch Josquins *Nymphes, Napées* gehört in diesen Zusammenhang. Der Ausdruck bleibt zwar trotz einzelner Wörter, wie "ploror", "je languis", "désolation" etc., eher abstrakt, aber vor dem Klanggerüst des *Circumdederunt me gemitus mortis* gewinnt die Aussage Gewicht und Tiefe.

Daß Juan del Encina ähnliches mit *Mortal tristura* im Sinn hatte, dürfen wir aus der Tatsache schließen, daß im Cancionero del Palacio ein Villancico mit dem Initium *Circumdederunt me dolores* enthalten war. Die Musik ist zwar mit den Blättern 83 und 84 der Quelle verlorengegangen, der alte Index verzeichnet jedoch das Stück⁴³. Glücklicherweise ist der Text Encinas erhalten. Er stammt aus seiner Ekloge *Plácida y Vitoriano*, einem dramatischen Werk, das im August 1513 im Palast des Kardinals Arborea in Rom aufgeführt wurde. Darin bildet das Villancico das Invitatorium zur "Vigilia de la enamorada muerta"⁴⁴. Das Invitatorium des Officium Defunctorum wird mehrfach evoziert. Der Refrain — quasi die Invitatoriumsantiphon — lautet:

⁴¹ Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960, S. 268ff. Dort wird auch das Villancico noch einmal mitgeteilt.

⁴² S. Anm. 21 und 22 zu den Motettenchansons Agrícolas und Compères. Vgl. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* 4/1–2. *Cancionero Musical de Palacio*, Bd. 3A + B. Introducción y Estudio [...] por José Romeu Figueras. Barcelona 1965 (= *MME* 14/1 und 2), "La parodia sagrada" S. 53ff.

⁴³ Vgl. *MME* 5, S. 35, Anm. 1.

⁴⁴ Figueras, *MME* 14/1, S. 54, nennt dies Villancico "el caso más extremo de parodia sacra". Seine weiteren Ausführungen über die textliche Herkunft und liturgische Bestimmung des *Circumdederunt me* sind in Einzelheiten zu korrigieren.

Circumdederunt me / dolores de amor y fe, / iay!, circumdederunt me. Als Refrain werden jeweils nur die beiden letzten Zeilen wiederholt, ähnlich wie beim Invitatorium nach einzelnen Versen auch nur Teile der Antiphon repetiert werden. Die fünf Strophen der Dichtung zitieren am Anfang den Beginn der fünf Doppelverse des gleichbleibenden Invitatoriumspsalms (Psalm 94), setzen sich dann jeweils in einem „unehrerbietigen Kommentar“ des Psalmes fort⁴⁵:

- I *Venite* los que os doléis / [...]
- II *Quoniam* el dios de amor / [...]
- III *Quoniam ipsius est* / [...] ⁴⁶
- IV *Hodie* los que me ós / [...]
- V *Quadraginta annis* pasiones / [...]

Man darf sich wohl fragen, ob Josquin nicht von solchen Textkombinationen die Anregung zu *Nymphes, Napées* erhalten hat.

Die Bearbeitung "Remis" im Rusconi-Kodex endet nach dem zweiten Versus und der nachfolgenden Teilwiederholung des Invitatoriums mit einer *mi*-Klausel auf *d*. Das legt den Gedanken an eine unvollständige Überlieferung nahe. Denn man erwartet zumindest eine *Secunda pars*, die mit dem dritten Versus *Quoniam ipsius est mare* beginnt oder gar eine *Tertia pars* mit dem fünften Versus *Quadraginta annis* und dem *Requiem aeternam*. Nichts deutet jedoch darauf hin, daß in der Quelle Blätter verlorengegangen sind⁴⁷. Trotz ihres anscheinend fragmentarischen Zustandes ist die liturgische Bindung an der Präsenz des Chorals in Invitatorium und Psalm sowie an der deutlichen Gliederung des Verlaufs erkennbar. Das Invitatorium und seine Wiederholungen erscheinen, ähnlich wie in den beiden anonymen spanischen Sätzen, im pausenlosen, weithin homorhythmischen Satz, den Kadenz nach *mortis* und *infern* interpunktieren (s. Anhang, Nr. 4). In den Wiederholungsteilen hebt sich auch hier *dolores inferni* von den angrenzenden Partien ab als Alt-Baß-Duo mit abschließender *mi*-Klausel auf *a*. Den ersten Psalmvers gliedern alternierende hohe und tiefe Duos, die sich motivisch an den sechsten Tonus der Invitatoriumspsalmodie anlehnen und die mit den letzten Textworten in einen vollstimmigen, erst imitierenden, dann homorhythmischen Satz münden. Der zweite Versus verwendet den Tonus weithin als Superius-Tenor-Gerüst, wobei der Tenor den Cantus prius factus zunächst zu einer Rezitation auf dem Ton *c'* reduziert. In die Imitationen sind Altus und Bassus gelegentlich einbezogen. Auch diese Komposition kann die Verbreitung des Invitatoriums im liturgischen Usus bestätigen, die für eine interpretierende Entlehnung vorauszusetzen ist. Wo auch immer die Handschrift BolC Q 19 entstanden ist, in Frankreich⁴⁸ oder

⁴⁵ Figueras, *MME* 14/1, S. 55. Zum Invitatoriumspsalm vgl. *Liber Responsorialis*, Solesmes 1895, S. 6ff.

⁴⁶ *MME* 14/2, S. 497, ist der Textanfang als "¿Cuius spiritus est / ...?" mitgeteilt. Die korrekte Fassung findet man bei den Addenda, S. 547 als Variante.

⁴⁷ Auf fol. 57^v–61 folgt von "Jo. Lheritier" die zweiteilige Motette *Dum complerentur dies pentecostes*.

⁴⁸ Vgl. Edward E. Lowinsky, *The Medici-Codex of 1518. Historical Introduction* [...], Chicago and London (1968), S. 52ff. (= *Monuments of Renaissance Music* 3). Die Person des Autors "Remi" bleibt ziemlich im Schatten. Lowinsky, S. 52, Anm. 2, greift einen vagen Hinweis von Eitner (*Quellenlexikon*, Art. *Remy*) auf, wonach es sich um Jean Remy Descaudain handeln könnte; zu diesem liefert Lowinsky weitere Daten: Cambrai 1509, zuvor St. Quentin; 1527 wird sein Schüler Johannes Lupi in Cambrai sein Nachfolger.

— was plausibler erscheint — in Norditalien⁴⁹, wir befinden uns mit ihr eher im Bereich von Josquins Wirkungskreisen als mit den spanischen Quellen, so daß sich auch für seine Verwendung des Invitatoriums eine Basis in der liturgischen Praxis ahnen läßt, zumal da die Datierung auf fol. 1' "1518 adi. 10 de zugno", selbst wenn sie nur unter Vorbehalt für den ganzen Kodex gelten darf, die Quelle in die Lebenszeit Josquins rückt.

*

Wenden wir uns wieder dem Werk Josquins und seinen Nachahmungen zu. Für *Sic deus dilexit* erweist sich die Abhängigkeit von *Nymphes, Napées* oder von deren im deutschen Sprachgebiet verbreiteter Kontrafaktur *Haec dicit dominus* besonders in der Anfangsimitation und in den Mensuren 28ff., wo das Werk nochmals auf Josquins Motive zurückgreift⁵⁰. Gerade mit Hilfe der gleichen Motivik ist nun aber der Unterschied im Niveau noch etwas zu konkretisieren. Deshalb sollen wenigstens an dieser Stelle auch ein paar Merkmale der Chanson anhand des Superius, Mensur 1—19, erläutert werden.

Notenbeispiel 2

5 10

Nim - phes, nap - - pés, né - ri - dri - ades, dri - a - - des, Ve -

15 20

nez plo - rer, ve - nez plo - rer ma dé - so - la - ti - on,

Die beiden Zehnsilbler mit der Zäsur nach der vierten Silbe⁵¹ ergeben durch die Repetition des zweiten Versbeginns einen fünfgliedrigen Aufbau, durch welchen der Oktavraum *a-a'* nach und nach erschlossen wird. Dabei erhöhen die ungleichen Längen der einzelnen Glieder den Zusammenhang, der nicht nur auf glatter Korrespondenz, sondern auf variierender Fortführung, Steigerung und Entspannung beruht. Das ist im Keim bereits innerhalb der ersten Phrase zu beobachten, deren beide Glieder durch den

⁴⁹ Vgl. Leeman L. Perkins in seiner Rezension von Lowinskys Edition des Medici-Codex, in: *MQ* 55 (1969), S. 265ff., oder David Crawford, *A Review of Costanzo Festa's Biography*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 107f.

⁵⁰ Milsom, S. 8ff. Milsom hält sogar für möglich, daß der Autor sich an Richafort's *Introitus des Requiems* anlehnt. Das Werk war aber wohl im deutschen Sprachraum zu wenig bekannt, um hier ein Zwischenglied zu bilden.

⁵¹ Sowohl van Crevel (S. 119) als auch Milsom (S. 4) stellen die vier Verse der Chansons in acht Zeilen dar. Es handelt sich hier aber um die besondere und „im Spätmittelalter beliebte“ Form der *rime brisée* oder *rime renforcée*, um einen Binnenreim, der die Zäsur hervorhebt. Vgl. W. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, § 150; dort ist ein Beispiel von Octavien de Saint-Gelais [1466—1502] zitiert, in welchem sogar „die Halbverse, hintereinander gelesen, einen vollständigen Sinn ergeben“. Das trifft für *Nymphes, Napées* allerdings nicht zu.

Terzfall definiert sind. Sie werden aber zugleich als variierte, aufgelockerte Sequenz einander zugeordnet und beschleunigen im Ganzen die Bewegung von der Brevis her. Dies Prinzip setzt sich in der zweiten Phrase fort. Mit ihrem Sekundanschluß $c'-d'$ ist sie eine Intensivierung der ersten, deren abwärts gerichtete Tendenz $f'-c'$ sie durch $e'-a$ bekräftigt. Nach einem etwas längeren Anlauf mündet sie wieder in den Terzfall, der rückwirkend die beiden Versteile zu einer Einheit bindet. Der nachfolgende melodische Aufschwung kündigt sich bereits im Anfangston der dritten Phrase an, dessen Abstand zum vorhergehenden Zeilenschluß kein totes Intervall ist, sondern den Quartsprung des nächsten Motivs quasi vorausnimmt. Die sequenzierende Repetition des dreitaktigen *Venez plorer* intensiviert die neue Bewegungsrichtung in konzentrierterer Art; zugleich erreicht sie die obere Tonraumgrenze a' , von wo die fünfte Phrase zu dem Strukturton e' absinkt, damit die Anfangstendenz in ruhigerer Form wieder aufgreift und den ersten Teil der Chanson abschließt.

Dagegen wird bei *Sic deus* der Impetus des imitatorischen Anfangs bereits dadurch geschwächt, daß das Quartsprungmotiv am Anfang steht und — ohne die sammelnde Kraft vorhergehender Tonrepetitionen oder eines vorbereitenden Absinkens — weniger begründet und eher wie eine wohlfeile Floskel wirkt. Was dieser Anfang aber an Bewegungsenergie dennoch mitbringt, wird bald aufgebraucht, denn nach dem zweimaligen Quartsprung fällt jede Stimme über die Dreiklangsterz auf ihren Ausgangston zurück. Sie wiederholt diesen Vorgang sogar⁵², so daß der Fluß immer wieder zum Stillstand kommt, z. B. Superius und Altus, Mensur 3—13:

Notenbeispiel 3

5

Sic De - us di - le - xit mun - dum, sic

8 Sic De - us di - le - xit mun - dum, sic De -

10

De - us di - le - xit mun - dum

8 us di - le - xit mun - dum

⁵² Im Rahmen seiner Interpretation deutet van Crevel diese Motivkombination sicherlich zu positiv als „Entwicklung des Themas durch Integration einer Anzahl mehr oder weniger diffusen Vorformen“ und unterschätzt die Qualitäten der melodischen Entfaltung bei Josquin; vgl. van Crevel, S. 132.

Der Versuch, *Sic deus dilexit* mit einer Imitation zu beginnen, ist vor allem die Ursache dafür, daß in diesem Stück der Anteil der Pausen deutlich näher an den der Chanson heranrückt, während die anderen beiden Kompositionen nur einen halb so großen Anteil erreichen⁵⁴.

Unter diesem Aspekt ist das anonyme *Circumdederunt me* (s. Anhang, Nr. 5) am weitesten von Josquins Komposition entfernt. Dennoch sind auch an ihm individuelle Qualitäten zu beobachten. Ähnlich wie in *Christus mortuus est* geht dem ersten Kanoneinsatz ein Choralzitat voraus, und zwar sowohl im Altus auf *c'*, Mensur 1–7, bestehend aus der ersten und dem Anfang der zweiten Choralzeile, als auch etwas verbreitert im Superius auf *f'*, Mensur 2–6, nur die ersten drei Töne andeutend. Weitere Choralzitate finden sich nicht, wohl aber der Versuch, mit dem Quartsprungmotiv, das auch in *Sic deus* zur Anfangsimitation dient, und den synkopisch absteigenden Terzen die Stimmen untereinander zu verflechten (vgl. u. a. Bassus I, Mensur 3–7 und 10–13). Anders als in *Sic deus* erscheinen im Verlaufe des Ganzen diese Motive immer wieder, wenn auch gekürzt oder in den Intervallen modifiziert (vgl. u. a. Bassus I, 33ff., Altus, 41–47, Tenor I, 41–50). Der Autor hatte offenbar begriffen, wie einfach es ist, mit diesem typischen Imitationsmotiv einem klanglich orientierten Satz das Ansehen von polyphoner Einheitlichkeit zu geben. Neben diesen Motiven allerdings prägen traditionelle Bewegungsfiguren den Satz, die in der Regel ein Mensurpaar umfassen und die innere Mensurgrenze durch eine Synkope überbrücken (vgl. 4–11: Superius, oder 12–17: Bassus I und Superius, Altus und Tenor I zunächst versetzt). Diese vor allem aus der älteren deutschen Mehrstimmigkeit bekannte Klangfüllung⁵⁵ führt allerdings nur aus, was bereits die Kanonstruktur dem Satz an Bedingungen auferlegt (s. u.).

*

Unverkennbar ist die Anlehnung an Josquins Chanson in bezug auf Sechsstimmigkeit, Tonfolge des Cantus prius factus und dessen Schlußzeilen-Wiederholung. In der Wahl der Schlüssel sowie bei der Kanonstruktur und deren Anordnung im Stimmenverband beweisen jedoch die anonymen Nachahmungen Eigenständigkeit. Die veränderten Schlüssel hängen offenbar nicht allein von der Verlagerung der Kanonstimmen ab. Denn zum einen bleiben sie dabei gelegentlich auch unverändert, vgl. *Christus* und *Sic deus*, zum andern erscheint die Kanonstimme in *f*-Lage bei Josquin im C^4 -Schlüssel, in den beiden anderen Sätzen, *Circumdederunt me* (III/2) und *Sic deus*, im F^3 -Schlüssel (die Kanonstimmen gleicher Tonhöhe untereinander):

quamuis in inueniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis. . . . Nostro verò tempore noui sunt inuētores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini piaē memoriae discipulus, qui omnibus Musicis ostendit viam, imò semitam ad quaerendas fugas ac subtilitatem, ac est author Musices plane diuersae à superiori. Is enim vitat pausas, & illius compositio est plena cū concordantiarum tūm fugarum“.

⁵⁴ Die in ZwiR 73 überlieferte Version von *Sic deus* hat im Tenor II statt der Pausen, M. 47/48 und 552: 2 Sb *b* + Br *a* bzw. in M. 55 Br *c* vorgesehen.

⁵⁵ Fritz Feldmann spricht von „Longenfiguren“; vgl. *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, Breslau 1932, Bd. 1, S. 49. Zur regelmäßigen Taktgruppenbildung in der Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts deutscher Provenienz vgl. Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Tutzing 1975, Bd. 1 (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 1), S. 206f. und 213ff.

<i>Nymphes, Napées</i>	$C^1 - C^3 - C^4 - C^4 - C^4 - F^4$
<i>Circumdede runt</i> , III/2	$C^1 - C^3 - C^4 - F^3 - F^3 - F^4$
<i>Christus</i> , III/3	$C^1 - C^3 - C^3 - C^4 - F^3 - F^4$
<i>Sic deus</i> , III/4	$C^1 - C^3 - C^3 - F^3 - C^4 - F^4$

Wieweit der Gesamtklang zur Höhe oder Tiefe tendiert, geht aus der Schlüsselung allein nicht hervor. Danach müßte man bei III/2 einen tieferen Klang erwarten als bei III/3 und III/4. Genauer ist erst an ihrem Ambitus abzulesen (einzelne Randtöne vom Kernbereich abgesetzt):

<i>Nymphes</i>	$a/c' - c''$	g-f'	B/c-f'/g'	c-b	c-f'	F-f
III/2	$c' - d''/es''$	b-a'	c/f-f'	c-b	B/c-c'/d'	F/G-f ⁵⁶
III/3	c'-b'	g-f'	f-f'/g'	d-c'	c-c'	F-f
III/4	$c' - c''$	g-f'	f-f'/g'	c-b	c-c'/d'	F-f/a

Für Josquins Chanson läßt sich summarisch festhalten, daß in dem Gesamtambitus $F-c''$ die Oktaven $f-f'$ und $c-c'$ dreifach besetzt sind; zwei ausgreifende Nebenstimmen decken jeweils den Gesamttraum des Kanons, $c-f'$, ab. Die drei anderen Werke begnügen sich in ihren Nebenstimmen mit einem kleineren Ambitus, der über die Norm einer Oktave selten hinausgeht. Das mag, zusammen mit dem oben konstatierten geringeren Anteil an Pausen zu dem kompakteren, weniger beweglichen Eindruck des Ganzen beitragen. Allein *Circumdede runt me* (III/2) besetzt im Gesamtambitus $F-d''/es''$ die höhere Lage stärker und nimmt die Mittellage zugunsten der Oktave $c-c'$ etwas zurück. Die Raumverteilung von *Christus* und *Sic deus* ist nahezu gleich, lediglich der Kanon in der Oberstimme ergibt den niedrigeren Spitzenton b' .

Die in Richafort's *Requiem* als Hommage motivierte Abhängigkeit von Josquins Chanson erweist sich auch darin, daß der Autor Intervall (Quinte: $f + c'$), Abstand (drei Tempora) und Rhythmus des Kanons ebenfalls übernimmt. Die drei anonymen Sätze wandeln die Prinzipien dagegen ab:

<i>Nymphes, Napées</i>	Quinte $f + c'$,	3 Tempora
<i>Circumdede runt</i> (III/2):	Quarte $c + f$,	2 Tempora
<i>Christus mortuus</i> (III/3):	Quarte $c' + f'$,	2 Tempora
<i>Sic deus dilexit</i> (III/4):	Unterquinte $c' + f$,	5 Tempora.

Gemeinsam ist den drei Nachahmungen, daß sie den Kanon mit der Confinalis c bzw. c' beginnen. Das hat im Hinblick auf die Schlußgestaltung klangliche Konsequenzen. *Christus mortuus* und *Sic deus* verzichten auf ein Supplementum, da sich bei dieser Konstellation ein V-I-Schluß ungezwungen ergibt und ein nachträgliches Pendeln zwischen dem F - und B -Klang verhindert. *Circumdede runt me* (III/2) sieht ein

⁵⁶ Den Tiefton F erreicht Bassus II erst in dem freien Supplementum.

Supplementum vor, muß deshalb aber den Schlußton *c* im Bassus II abbrechen und mit einer freien Fortsetzung das klangliche Ausschwingen zur IV. Stufe stützen. Die Rhythmisierung der Choralweise und ihre Gliederung durch Pausen wechseln offensichtlich, um die Kanonstrukturen zu differenzieren, selbst wo sie sich anscheinend nur in der Oktavlage unterscheiden, vgl. III/2 und III/3. In den folgenden vier Notenzeilen sind die Kanonstimmen der drei Zwickauer Kompositionen mit der in Josquins Chanson konfrontiert (Pausenwerte in Klammern auf den jeweiligen Dux bezogen, Choralweise aber einhellig in *f* notiert):

Notenbeispiel 5

The image displays a musical score for the bass part of Josquin's 'Nymphes, Napées', comparing it with three Zwickauer compositions. The score is organized into two systems, each with four staves. The first system covers measures 16 to 17, and the second system covers measures 34 to 45. Each staff includes a title, a measure number, and rhythmic markings (numbers in parentheses and brackets) indicating the structure of the canon. The lyrics are written below the staves.

System 1 (Measures 16-17):

- Staff 1 (Nymphes):** Measure 16. Rhythmic markings: (16) [bracket 8] (1) [bracket 8].
- Staff 2 (ZwIR 73, III/2):** Measure 3. Rhythmic markings: (3) (2).
- Staff 3 (Christus mortuus):** Measure 6. Rhythmic markings: (6) (2). Measure numbers 9, 15, and 17 are indicated above the staff.
- Staff 4 (Sic deus):** Measure 12. Rhythmic markings: (12) (5). Lyrics: Cir- cum- de- de- runt me (5) ge- mi- tus mor- tis,

System 2 (Measures 34-45):

- Staff 1 (Nymphes):** Measure 34. Rhythmic markings: (10) [bracket 4] (1,5) [bracket 6,5] (1,5) [bracket 6,5].
- Staff 2 (ZwIR 73, III/2):** Measure 2. Rhythmic markings: (2) (2,5) (2,5). Measure numbers 42 and 45 are indicated above the staff.
- Staff 3 (Christus mortuus):** Measure (2,5). Rhythmic markings: (2,5) (1,5) (0,5). Measure numbers 29 and 38 are indicated above the staff.
- Staff 4 (Sic deus):** Measure (5). Rhythmic markings: (5) (5,5) (1,5). Lyrics: do-lo-res in-fer- ni (5,5) cir-cum-de-de-runt me, (1,5) cir-cum-de-de-runt me

Josquin ordnet den Kanon in korrespondierende Abmessungen: Nach sechzehn Mensuren imitatorischer Einleitung folgen zweimal acht Messuren mit den ersten Choralzeilen, die von einer Brevis-Pause getrennt sind. Mit Mensur 34 genau beginnt die zweite Hälfte der Komposition: nach einer Pause von zehn Messuren folgen erst vier, dann zwei mal sechseinhalb Messuren Kanon, die mit den jeweils vorausgehenden ein-einhalb Brevispausen je acht Messuren ergeben, d. h. insgesamt dreißig. Die für das Ebenmaß von 2 x 33 nötigen drei Messuren steuert der Comes bei.

Obwohl diese rationale Ordnung erst durch die Repetition der Schlußzeile zustande kommt, wäre es verfehlt, deren Sinn für das Ganze allein darin zu sehen. Josquin baut vielmehr die vom Kanon bereitgehaltenen Möglichkeiten klanglicher Wiederholung zu einer Schlußsteigerung aus. Ein *F*-Klang von zweieinhalb Messuren bereitet einen Quasi-Halbschluß in Mensur 49 vor. Mit ihm beginnt ein regelmäßiger Klangwechsel über die vier Stufen: *C-F-B-g*, oder besser, mit dem modalen Ziel am Schluß: *B-g-C-F*, aus dem erst nach der letzten Kadenz (M. 62) das Supplementum mit der doppelten Dauer der Stufe *B* herausführt. Innerhalb dieser stetigen Klangprogression läßt Josquin das auftaktige Quartsprungmotiv sich zunächst aus "Que|mes e-|spris" und "Cir-|cum-de-|de-[runt]" bilden, ehe die Stimmen paarweise im Brevisabstand, dann zunehmend allein und im Semibrevisabstand die Klangfolgen mit Leben erfüllen:

	48	50	52	54
S	que	mes ...	sont	plus .. ma- la- ...
Sv				cir- cum- .. .
Ct	que mes ..	sont	plus ...	ma- la- ...
Qv		cir- cum- ..		
T	que	mes ...	sont	plus .. ma- la- ...
B	que mes ...	sont	plus ...	ma- la- ...

	55	56	58	60	62
S	sont	plus ..	ma- la- ...	sont	plus ... ma- la- ..
Sv					cir- cum- ..
Ct	que mes	...	sont plus	... ma-la- .	..
Qv			cir- cum- ..		
T	sont	plus ..	ma- la- ...	sont plus	... ma- ..
B	que mes ...	sont	plus ...	ma- la- ...	sont plus .. ma

Contratenor von Mensur 55 an, Tenor mit Mensur 60 deklamieren quasi gegen den bisher allein gültigen Tempusschwerpunkt, und durch die Verkürzung des Semibrevis-Auftaktes zur Minima-Pause + Minima — von M. 54/55 an — gewinnt das Motiv an Sprungkraft, der Satz an Dichte.

Der Verlockung, einen ähnlich wirkungsvollen Schluß zu gestalten, mag der Autor des *Circumdederunt me* (III/2) erlegen sein. Es gelingt ihm aber nur ein dichter Satz mit regelmäßigen, zweitaktigen Klangfolgen, in welchem das bei Josquin so aktive Quartsprungmotiv, trotz der rhythmischen Komplikation durch Synkopen, zu einer melodisch wirkungslosen Klangfüllung verblaßt. Auch sein zweiteiliges Supplementum lehnt sich an *Nymphes, Napées* an, vor allem in dem Abstieg der zweituntersten Stimme zur Finalquinte. Grundsätzlich reduziert sich, was bei Josquin als zahlhafte Disposition des Ganzen erkennbar ist, zu einer Regelmäßigkeit auf kurze Distanz, zu einer Gliederung in Mensurpaare, und zwar vornehmlich durch den Rhythmus der Kanonstimm (vgl. Notenbeispiel 5), die, wenn sie sich nicht einfach in Longen bewegt, die kleineren Werte zu Zweiermensen zusammenfaßt, z. B. zwei Breven, punktierte Brevis + Semibrevis, Brevis + zwei Semibreven etc. Ausnahmen bilden lediglich die drei Mensuren bis zum ersten Kanoneinsatz und die Drei-Mensur-Gruppe vor der Schlußzeilen-Wiederholung (Bassus II, M. 42–44). Die oben beschriebene Verwendung von zweitaktigen Begleitfiguren befindet sich also durchaus im Einklang mit der Kanonstruktur, die sich auch klanglich durchsetzt, weil der Kanon als tiefste Stimme einen regelmäßig zweitaktigen Harmoniewechsel fast unumgänglich macht.

Ein solches Ebenmaß vermeidet *Christus mortuus est* (III/3) zum einen dadurch, daß der Kanon in die höhere Oktave verlegt wird, wodurch ein nunmehr freier Baß für beweglichere Klangprogressionen sorgen kann. Da nun aber eine der Kanonstimmen Superius ist, reduziert sich die Möglichkeit, die obere Begrenzung melodisch flexibler zu gestalten. Zum andern wird der rhythmisch-klangliche Gleichschritt dadurch umgangen, daß der Rhythmus des Kanons gelegentlich einer großen Dreiermensur folgt, vgl. Beispiel 5, M. 9–14, 17–37. Die Variante in der Tonfolge gegenüber Josquins Komposition und *Circumdederunt me* (III/2) könnte sogar darin ihren Grund haben, daß durch die Kadenzformel bei *in-fer-ni* die Ultima den dreizeitigen „Großtakt“ zumindest innerhalb der Kanonstimm besonders spürbar werden läßt (M. 29)⁵⁷. Eine Gliederung in Mensurpaare macht sich dennoch an einigen Stellen bemerkbar, vor allem dort, wo der dreizeitige „Großtakt“ der Kanonstimmen, dessen Wirkung auf den Stimmenkomplex wegen des zeitlichen Abstandes von zwei Mensuren grundsätzlich eingeschränkt bleibt, sich aus anderen Gründen weiter verringert: Die sechs Mensuren vor dem Kanoneinsatz gliedern sich, dem Choralzitat im Altus folgend, rhythmisch und klanglich in drei Mensurpaare. Der Kanonabstand führt zu einem weiteren Mensurpaar (M. 7–8); dem korrespondiert die Zäsur nach der ersten Zeile, die aus einer Longa-Pause besteht (M. 15/16). Dem Satzbeginn entsprechend kehrt die Wiederholung der Schlußzeile, Mensur 38–44/46, in die Zweiergruppierung zurück. Das ist nicht nur Zufall, denn die Repetition verbreitert die Silbe *circumde-de-runt* eigens zu einer Longa (vgl. Mensur 34 mit 40/41 bei: *).

Bei *Sic deus* (III/4) wirkt der Kanonabstand von fünf Tempora darin weiter, daß auch die nächsten gliedernden Pausen an dieser Distanz festhalten. Dadurch überschneiden

⁵⁷ Daß die Kadenzformel nicht schon in *Circumdederunt* III/2 auftaucht, könnte dagegen seinen Grund in der tiefen Lage des Kanons haben, bei der eine Diskantklausele zwar möglich, aber doch weniger gebräuchlich ist.

sich die Kanonstimmen kaum, lösen sich zum Teil sogar nur ab (vgl. in der Partitur die Mensuren 18—21, 26/27, 32—33, 38/39, 43/44, 48/49). Die Schwächen einer Disposition, bei der eine der Kanonstimmen am Rande des Satzes agiert, sind hier wie in Josquins Werk dadurch vermieden, daß der Quintkanon von Mittelstimmen vorge-tragen wird.

*

Im Anschluß an die Detailbeobachtungen und -beschreibungen stellt sich die Frage, ob die These Marcus van Crevels von der dreiteiligen Motette *Videte omnes — Christus mortuus — Sic deus* in abgewandelter Form doch noch zu vertreten sei, nämlich in jener Folge, welche die Quelle ZwiR 73 mit den Sätzen III/2—4 überliefert. Hier hätten wir, im Gegensatz zu van Crevel, das Faktum, daß es wirklich eine Quelle gibt, welche die drei Partes nacheinander notiert, und zwar auch *Christus mortuus* und *Sic deus* in jener Position, die van Crevel erst durch eine Reihe von Überlegungen rechtfertigen muß. Lediglich der Kopfsatz also wäre gegen Josquins *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*) auszutauschen. Die in dem verworfenen Triptychon quasi symmetrisch angeordneten Umfänge von 66:46:68 Tempora und die Kanonprinzipien, die einen sinnvollen Bogen ergeben, $f-c' / c'-f' / c'-f$, fänden sich hier allerdings nicht wieder. Mit 55 Mensuren Umfang negiert *Circumdede runt me* (III/2) jeden Gedanken an eine symmetrische Anlage. Die Kanonfolge $c-f / c'-f' / c'-f$ aber wäre nicht gänzlich ohne Sinn, der Bogen holt weiter aus, und alle Kanons beginnen mit der Confinalis. Die satz-technische Zusammengehörigkeit der drei Stücke wäre sogar eher besser geworden. Wir finden auch bei der neuen Konstellation das Quartsprungmotiv in den Ecksätzen, dabei im ersten Stück am Anfang und Schluß angewandt. Darüber hinaus gibt es die Gemeinsamkeit zwischen den ersten beiden Sätzen in den Choralzitataten der Nebenstimmen. Die unbefriedigend scheinende Wiederholung der Kanonstruktur von III/2 und III/3 wird durch die versetzte Lage, vor allem aber durch die Erweiterung der „Großtakte“ von der Zweier- zur Dreiermensur hinreichend variiert.

Dennoch scheint der Gedanke an ein dreiteiliges Werk den Sachverhalten nicht angemessen. Wir haben zwar unsere Vergleiche immer auf das Original der Komposition Josquins bezogen, auf die Chanson *Nymphes, Napées*, es ist aber zunächst davon auszugehen, daß im deutschen Sprachgebiet, wo die Nachahmungen entstanden sind, die ebendort weit verbreitete Kontrafaktur *Haec dicit dominus* als Vorbild gedient hat⁵⁸. Marcus van Crevel hat ausführlich nachgewiesen, daß Luther die Kontrafaktur *Haec dicit dominus* gekannt hat und daß sie zumindest in seinem Umkreis, wenn nicht gar von ihm selbst, wegen ihres theologisch bedeutsamen Gegensatzes besonders geschätzt wurde. Die Konfrontation des Kanons *Circumdede runt me* mit dem Text der

⁵⁸ Die Kontrafaktur erscheint in folgenden Quellen: RISM 1537¹ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg, Grapheus 1537; RISM 1558⁴ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg, Berg & Neuber 1558; BerlPs 40013; BudOS 2; CopKB 1872; CopKB 1873; GothaF A 98; MunU 401; NurGN 83795; RegB B 211—215; WeimB B; ZwiR 74/1. Die sechs Stimmbücher Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. LXXIV,1 sind zwar erst im späten 16. Jahrhundert in Zwickau entstanden (vgl. *Census-Catalogue* V, S. 195f.), es ist aber doch festzuhalten, daß dies Werk als Kontrafaktur in dieser Region vorkam und wohl bereits vor 1550 als Vorbild dienen konnte.

Begleitstimmen wurde als Repräsentation von *lex* und *evangelium*, von *mors* und *vita* interpretiert⁵⁹. Das hat sicher, trotz mangelhafter Textdeklamation⁶⁰, zur Verbreitung dieser Version im deutschen Sprachraum beigetragen. Andererseits war es aber wohl kein theologischer Impuls, der zur nachahmenden Komposition animiert hat. Eher ist daran zu denken, daß auch im sächsischen Raum das Invitatorium *Circumdederunt me* vertraut genug war, um als alleiniger Text zu dienen. Dieses Interesse allein am *Cantus prius factus* wird immerhin einmal auch bei Josquins Satz durch die Überlieferung bezeugt. Die Handschrift der Universitätsbibliothek München, Ms. 4° Art. 401 (= MunU 401), von österreichischem oder Augsburger Ursprung aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts⁶¹, überliefert das Werk nur mit der Textmarke *Circumdederunt me* in allen Stimmen. Es wäre also möglich, daß schon die Vorlage für die drei Nachahmungen sich textlich auf den *Cantus prius factus* konzentriert hätte.

Wahrscheinlich war es primär die Qualität des Werkes, seine Kanonanlage, rationale Gliederung und wirkungsvolle Schlußsteigerung, die den Anstoß gegeben haben, etwas ähnliches zu komponieren. Das aber kann nur heißen, daß zunächst wieder ein einteiliges Werk entstand; denn der Gedanke, eine dreiteilige Anlage zu schaffen, konnte weder aus dem *Cantus prius factus* noch, bei der Kontrafaktur als Vorlage, aus dem Text der Begleitstimmen abgeleitet werden. Dreiteiligkeit hatte zu jener Zeit — das bezeugt gerade die Handschrift ZwiR 73 — ihren Grund vornehmlich in der liturgischen Form des Responsoriums. Die Resultate unserer satztechnischen Untersuchungen legen nahe, die drei Kompositionen als drei Versuche an derselben Aufgabe anzusehen. Die Beziehungen zwischen den drei daraus entstandenen Werken lassen sich als Variierungen des Problems deuten, indem mal dieses mal jenes Element der Vorlage stärker zu kopieren versucht wird: Kanon als Unter-, Ober- und Mittelstimme, neue Rhythmisierung des Kanons, wechselnde Mensurgruppierungen, Motiv- und Zitatverwendung in den Gegenstimmen. Eine solche Deutung schließt ein, als einfachste Beantwortung der Frage nach dem Autor, daß man ein und denselben Komponisten für die drei Nachahmungen postuliert. Die Variierungen der Prinzipien sind durchaus als Verbesserung des jeweils vorangehenden Versuches aufzufassen: Von III/2 zu III/3 die Verlegung des Kanons in die höhere Oktave und der Versuch, die allzu mechanische Gliederung in Mensurpaare zu vermeiden, in III/4 die stärkste Annäherung an Josquins Chanson bei der Kanonstruktur und der choralfrei imitierenden Einleitung. Das erste Werk (III/2) mag sogar wegen seiner starken Traditionsgebundenheit von einer Übernahme in den *Thesaurus musicus*, in dem bereits Werke Lassos publiziert sind, ausgeschlossen worden sein. Im Bereich dieser Argumentation muß schließlich nach der Authentizität der Textierung von *Christus mortuus* und *Sic deus dilexit* im *Thesaurus musicus* von 1564 gefragt werden.

Die textliche Einheit der von van Crevel zusammengestellten Trilogie ist zu Recht bestritten worden⁶². Aber selbst zwischen *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est*

⁵⁹ Van Crevel, S. 113f.

⁶⁰ Ebda., S. 117ff.

⁶¹ Vgl. *Census-Catalogue* II, S. 246f.

⁶² Milsom, S. 4f.

ist der liturgische Zusammenhang nicht so zwingend, wie bei Partes eines Werkes zu erwarten⁶³. Jacquelyn A. Mattfeld hat zwar *Sic deus* als Capitulum ad Vesperas in Commemorazione Passionis Domini und zwei mit *Christus mortuus* vergleichbare Zeilen als Responsorium breve für die Komplet desselben Festes in einem Kölner Druck von 1566 nachgewiesen⁶⁴, die Bestimmungen liegen aber doch zu weit auseinander; sie bilden kein liturgisch sinnvolles Paar. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß der Text *Sic deus dilexit* vielfach im deutschen Sprachgebiet mehrstimmig überliefert ist. Liturgisch bildet er die Antiphona ad Benedictus der Feria secunda infra Octavam Pentecostes⁶⁵. Zwei Bearbeitungen der Choralweise im achten Modus finden sich sogar in der Handschrift ZwiR 73, als Nr. III/7, 6 voc., von der Hand Schalreuters notiert, und Nr. IV/36, 4 voc., als Nachtrag einer weiteren Hand⁶⁶. In der langen Liste von wenigstens dreizehn sonstigen Werken dieses Textes fallen ein paar Fakten auf⁶⁷: Nicht alle verwenden die Antiphon als Cantus prius factus, sondern setzen offenbar den Text des Johannes-Evangeliums unmittelbar in Musik, wie an dem Textbeginn *Sic enim deus dilexit* oder an den Secundae partes *Non enim misit deus* bzw. *Sicut Moyses exaltavit*, die den angrenzenden Bibeltext einbeziehen, zu erkennen ist⁶⁸. Soweit der Text sich in ähnlichen Fällen auf Johannes 3, Vers 16 bis 21 beschränkt, ist das Werk als Vertonung des Evangeliums vom Pfingstmontag einzuschätzen. Zwei Werke sind nur als Kontrafakturen mit diesem Text versehen: die fünfstimmige Chanson *Incessament mon pauvre cuer* von La Rue⁶⁹ und Josquins *Tu solus qui facis mirabilia*⁷⁰.

Die Beobachtungen lassen vermuten, daß dieser neutestamentliche Text in der protestantischen Kirche eine besondere Bedeutung gehabt hat⁷¹, daß es nicht nur um eine Antiphon der Pfingstwoche oder um die Lesung am Pfingstmontag ging, wenn so viel Vertonungen dieses Textes komponiert oder gar durch Adaptation eingerichtet wurden. Es liegt deshalb nahe, auch das *Sic deus dilexit* aus dem im protestantischen Nürnberg gedruckten *Thesaurus musicus* als Kontrafaktur des anonymen *Circumdede-*

⁶³ Zum Vergleich betrachte man Josquins Motetten *Pater noster* (mit *Ave Maria* als Secunda pars) oder die mehrteiligen Werke *Vultum tuum deprecabuntur, Qui velatus facie fuisti* u. a.

⁶⁴ Jacquelyn A. Mattfeld, *Some Relationships between Texts and Cantus Firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Prez*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 165; oder dies., *Cantus Firmus in the Liturgical Motets of Josquin des Prez*, Diss. Yale University 1959, S. 29f. Der Titel des Kölner Druckes lautet: *Hymni et Collectae item Evangelia, Epistolae, Introitus, Gradualia, Et Sequentiae &c. Quae diebus Dominicis & Festis sub precibus horarijs & et augustissimo Missae sacrificio in Ecclesia Dei leguntur & Canuntur*, Coloniae 1566, S. 521ff.: „De Passione domini. Horaria Commemoratio Passionis Domini Nostri Jesu Christi rhythmica, cum subiectis prophetiis & pijs precibus“.

⁶⁵ Ant. Mon. S. 525. Bei van Crevel, S. 277, heißt es irrümlich „Ad Benedictionem“.

⁶⁶ Auch Adrian Petit Coclico verwendet die Choralweise: Adrian Petit Coclico, *Musica Reservata*, Nürnberg, Montanus und Neuber 1552, Nr. 25; vgl. van Crevel, S. 277.

⁶⁷ BudOS 23; CopKB 1872; DresSL Glashütte 5; DresSL Grimma 59a; GothaF A 98; LeipU 51; LübBH 203; MunBS 1536; RegB 940—941; RegB B 211—215; RegT 3/1; Wrocs 5 („Andrea Gabriel.“ und „Phil. Avenarius“).

⁶⁸ Gregorius Pesthin [Peschin] in RegB B 211—215, fol. 52—52' [fol. 44a], 4 voc.; vgl. Peter Mohr, *Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel 1955 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 7), S. 9, Nr. 26. — [Jacques Buus] in BudOS 23, f. 102'—103, 4 voc., 2a pars: *Non enim misit deus*, vgl. Hans Albrecht, *Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit* [...], in: *Mf* 1 (1948), S. 281, Nr. 161. — [Lafage] in DresSL Grimma 59a, Nr. 15.

⁶⁹ Bei Attaingnant — *Trente sixieme livre contenant XXX chansons* [...] *le tout de la composition de feu Josquin des Prez*, Paris 1549 — läuft die Chanson unter Josquins Namen. Die Kontrafaktur wird in BerIPS 40013, Gotha FA 98, NurGN 83795 und WeimB B überliefert.

⁷⁰ LeipU 51, f. 63—63' und f. 94'—95, anonym; vgl. Wolfgang Orf, *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig*, Wilhelmshaven 1977, S. 110 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 13).

⁷¹ Das können auch Vertonungen des deutschen Textes *Also hat Gott die Welt geliebt* bekräftigen, u. a. von Buxtehude, G. Dreßler, M. Franck (2x), Johann Knöfel, Hieronymus Praetorius, A. Raselius, J. Rosenmüller, Heinrich Schütz u. a.

runt me III/4 der Zwickauer Handschrift zu sehen⁷². Bei *Christus mortuus est* handelt es sich um eine freie Kompilation aus dem ersten Brief des Petrus 3,18 und dem Römerbrief 4,25. Eine solche Zusammenstellung scheint nur in einem speziellen liturgischen Konnex, nicht als Bibelstellen-Vertonung denkbar. Das erklärt vielleicht, daß keine weitere Komposition dieses Textes bekannt ist. Bis jetzt ist es auch nicht gelungen, die Kombination im protestantischen Bereich Nürnbergs oder einer anderen deutschen Region noch einmal nachzuweisen. Vielleicht geht die Suche nach liturgischen Bindungen aber auch in die falsche Richtung. In Analogie zu der verbreiteten und theologisch zu deutenden Kontrafaktur *Haec dicit dominus* könnten Montanus und Neuber in den beiden Kanonbearbeitungen den fundamentalen Gegensatz von *lex* und *gratia* je nochmals zum Ausdruck haben bringen wollen. Die musikalische Nachbildung hätte damit in zwei neuen Textgestalten des theologischen Grundgedankens ihre Entsprechung gefunden: *Circumdederunt me — Sic deus dilexit mundum* bzw. *Circumdederunt me — Christus mortuus est pro peccatis nostris*. Daß aber in beiden Motetten eine nachträgliche Textierung vorliegt, suggerieren die Schwächen der Deklamation⁷³, wobei vor allem die Tonrepetitionen oft zur Unzeit einen Silbenwechsel erzwingen, z. B. *Sic deus*, Mensur 14—16: "ut filium" oder *Christus*, Mensur 35 ff.: "ob [nicht: ab] justificationem nostram"⁷⁴.

Für die *New Josquin Edition* bieten sich folgende Konsequenzen an: Die im dritten Band des *Thesaurus musicus* Josquin zugewiesenen Motetten *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est* werden nicht veröffentlicht, da sie aus quellenkritischen und stilistischen Gründen als nicht authentisch gelten müssen. Daß sie wahrscheinlich als Werke ein und desselben unbekanntens Autors Josquins *Haec dicit dominus* (= *Nymphes, Napées*) oder einer nur mit *Circumdederunt me* textierten Version dieser Chanson nachgebildet wurden, und zwar zusammen mit dem allein in ZwiR 73 überlieferten *Circumdederunt me*, bedeutet aber nicht, daß man sie als Partes eines mehrteiligen Werkes auffassen muß. Eher deuten die Fakten darauf hin, daß der Autor die selbstgestellte Aufgabe jeweils unter neuen Bedingungen angegangen ist. Der Text, unter dem wir zwei von ihnen kennen, dürfte spätere Zutat von Montanus und Neuber in Nürnberg sein. Dennoch wird man bei der Rechtfertigung, daß sie aus Josquins Werkbestand ausgeschieden werden, die beiden Kompositionen unter ihrem Motettentitel bei den "Motets on Texts from the New Testament" als Einzelwerke belassen, denn unter diesem Titel allein hatten sie irrtümlich Eingang in den Werkbestand Josquins gefunden.

⁷² Dabei dürfte kein Problem gewesen sein, beide Kompositionen für den Druck zu erwerben. Denn gerade die Beziehungen der „Schalreuter-Handschrift“ ZwiR 73 zu Nürnberg scheinen sehr eng gewesen zu sein: von dem Nürnberger Autor Wilhelm Breitengraser hat Jodocus Schalreuter in dieser Handschrift nicht weniger als zweiundzwanzig Kompositionen kopiert, mehr als von jedem anderen Komponisten; in weitem Abstand folgen Thomas Stoltzer mit dreizehn und Ludwig Senfl mit zwölf Werken; vgl. Krautwurst (s. Anm 14).

⁷³ Bereits Milsom, S. 4, Punkt 4, macht beiläufig auf die mangelnde Qualität der Textdeklamation aufmerksam.

⁷⁴ Zwei Stellen sind durch Zusammenziehung von Tonrepetitionen dem Text überhaupt erst nahegebracht, vgl. *Sic deus*, Superius, M. 4 und 9. Daß im *Thesaurus* eine dem Text angemessenere Rhythmisierung wenigstens versucht worden ist, mag in *Sic deus* der Abschnitt "non perat vitam", M. 37 ff. belegen. Während in A / T II / B II der Rhythmus mit der Version aller Stimmen in Zwickau 73 übereinstimmt, ist im Superius, M. 372—382 der Rhythmus dem Sprechen des "non perat" angepaßt: Sb|Sb/p + Mn|Sb statt: Sb/p : + Mn + Sb|Sb.

Anhang 1: Johannes Heugel, 1540⁷, Nr. XCIII⁷⁵

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Cir - cum - de - de - runt me tau - ri". A fermata is placed over the word "me", and a "5" with a fermata is placed above the final measure. The remaining seven staves are lute tablature, with square notes on a six-line staff. The first staff of tablature has a "5" above the final measure, corresponding to the fermata in the vocal line.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "mul - ti, tau - ri pin - gues cir -". The lyrics continue on the following staves: "tau - ri mul - ti", "de - runt me tau -", "Cir - cum - de - de - runt me", "tau - ri mul - ti, tau - ri pin - gues", "me tau - ri mul - ti,", "de - runt me", and "Cir - cum - de - de -". The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The bottom seven staves are lute tablature, with square notes on a six-line staff.

⁷⁵ Originale Schlüssel: C¹ und C³.

Anhang 2: VallaC 5, fol. 70'-71⁷⁶

5

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi tus

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus

Cir - cum - de - de - runt me

10

tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

do - lo - res in - fer - ni

76 Originale Schlüssel: C², C³, C⁴ und F⁴.

Anhang 3: VallaC 5, fol. [i]' - 1⁷⁷

5 10

Cir - cum - de - de - runt me - ge -

Cir - cum - de - de - runt me ge -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi -

15 20

mi - tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mi - tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

tus - mor - tis cir -

tus - mor - tis, cir -

77 Originale Schlüssel: C², C³, C³ und F⁴.

Anhang 4: „Remi“, BolC Q 19, fol. 55'–57⁷⁸

5

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus mor -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus mor -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus mor -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus mor -

10 15

tis, do - lo - res in - fer - ni cir - cum - de -

tis, do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

tis, do - lo - res in - fer - ni cir - cum - de -

tis, do - lo - res in - fer - ni cir - cum - de -

20

de - runt me.

de - de - runt me.

de - runt me. Ve - ni - te

de - runt me. Ve - ni - te

78 Originale Schlüssel: C¹, C³, C⁴ und F⁴.

Anhang 5: ZwiR 73, Nr. III/2, *Circumdedederunt me*, 6 voc., anonym⁷⁹

5

Circumdedederunt me

Cir - cum - de - de -

10

de - runt me

runt me

15 20

ge - mi - tus mor -

⁷⁹ Originale Schlüssel: C¹, C³, C⁴, F³, F³ und F⁴.

Fortsetzung zu Anhang 5

Musical score for measures 25-29. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: mor - tis do -

Musical score for measures 30-34. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: lo - res in - fer - ni

Musical score for measures 35-39. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: fer - ni cir - cum - de - cir - cum - de - runt

Fortsetzung zu Anhang 5

40

de- runt me

me.

45 50

J.

J.

55