

das Stadium, das der ritterliche Minnesang und der bürgerliche Meistergesang nach dem Verlust der modalen Betonungsordnung um 1300 bereits besitzen, — im allgemeinen wird auch damals die Betonungsfolge der Reimsilben beachtet. So steht der Meistergesang über drei Jahrhunderte hindurch in einer unmittelbaren Traditionsfolge. Ja, wenn man bedenkt, daß in Deutschland die modale Rhythmik wahrscheinlich immer nur eine untergeordnete Rolle spielte, so stellt sich heraus, daß hier auch der klassische Minnesang nicht sehr verschieden war von der Haltung des Meistergesangs. Damit ist also der Meistergesang des 16. Jahrhunderts der legitime Erbe und treue Bewahrer nicht nur des frühen Meistergesangs des 14. Jahrhunderts, sondern ebenso des klassischen deutschen Minnesangs und durch ihn des alten provenzalischen Troubadourgesanges.

*Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Weg Josquins des Prez**

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

Mitwelt und Nachwelt rühmen Josquin als genialen Meister nicht nur der Gestaltung, besonders des subtilen Kontrapunktes, sondern auch des Gehaltes, besonders des seelisch starken und tiefen Ausdrucks. Weil er große Gehalte groß gestaltet hat, vergleicht ihn Glarean mit Vergil und stellt ihn Bartoli neben Michelangelo. Beide Seiten seines Wesens und Werkes zu würdigen, ist dem Historiker aufgegeben. Es wäre eine schlechte Art Geschichtsschreibung, wollte man neopositivistisch im Vorhof des historischen Verständnisses stehen bleiben und nur als literarisches Zierwerk, nicht in wissenschaftlicher Untersuchung, zur Sprache bringen, was über „paarige Imitation“ oder Ausgleich zwischen Melodie und Kontrapunkt hinausgeht. Es kann aber auch nicht genügen, die Erforschung des Gehaltes in der Feststellung rhetorischer Figuren aufgehen zu lassen und an die Formbetrachtung nur lose anzureihen. Im Gegensatz zu solcher Einengung der Fragen hat die Musikgeschichte den Gehalt der Werke umfassend zu erforschen, und im Gegensatz zum losen Nebeneinander muß sie versuchen, die Formen aus ihrem Geiste zu verstehen.

Bei den Ansätzen zum geistesgeschichtlichen Verständnis Josquins lag es nahe, das wegweisende Neue in ihm auf die Kraft der „Renaissance“ zurückzuführen. Man denkt an seinen langen Aufenthalt in Italien und an Charakterzüge, auf welche zeitgenössische Berichte und Urteile zu deuten scheinen: eine selbstbewußte Individualität, eigenwillig gegen Noten und Menschen, ein Virtuose, in dessen Leben und Kunst die „ostentatio ingenii“ mitspielt, ein stolzer Repräsentant des höfisch-großstädtischen Weltbürgertums und des modernen Ruhmes. Diesem Charakterbild scheint sein Stil zu entsprechen. Ist nicht das Neue und Eigentümliche bei ihm der

* Über einige Teilfragen dieser Arbeit habe ich in anderer Fassung auf dem Int. Mw. Kongreß in Utrecht 1952 referiert. Herrn Prof. Dr. Osthoff danke ich, daß er mir Einsicht in das Ms. seines Utrechter Referates über Josquin gewährt hat. Zum Verhältnis von Musik- und Religionswissenschaft s. in Bälde mein Buch „Anton Bruckner. Eine musik- und religionswiss. Untersuchung“.

Wille zu klassisch schöner Form, zu durchsichtiger Gliederung und sinnfälligen Proportionen, zu wohligem Klang und melodischer Rundung? Sind nicht seine Beiträge zu prunkvoller Repräsentation, z. B. die Huldigungsmesse *„Hercules dux Ferrariae“*, echte Renaissancemusik? Man sieht in ihm den führenden Wegbereiter im Wandel von der „theozentrischen“ Musikauffassung des Mittelalters (die Tonkunst als zahlenharmonisches Sinnbild des Kosmos) zur „humanistischen“ der Neuzeit (Ausdruck menschlicher Affekte). So ergibt sich ein einfaches Bild seiner Entwicklung. Von niederländischer Spätgotik ausgegangen, hätte er in Italien, durch die allgemeine Kultur der Renaissance und die Gattungen ihrer Musik stark beeindruckt, jenen klassischen Stil ausgebildet und die Richtung der *„Musica reservata“* begründet. Was sich an „niederländischem Mystizismus“ bei ihm findet, ließe sich teils als Stil der Frühwerke, teils als konservative Seite seines Schaffens, teils als Altersstil verstehen. Das Eigentümliche und historisch Bedeutende seiner Leistung läge nicht darin, sondern in den welt- und lebensfreudigen Zügen, durch die er als größter Komponist der Renaissancemusik erscheint, des Zeitstiles zwischen der Spätgotik um Ockeghem und der Gegenreformation um Palestrina.

Dieses Geschichtsbild stimmt indessen mit der Wirklichkeit wenig überein. Es berücksichtigt nur einen Teil der Tatsachen und verdeckt die entgegengesetzten. Gründlichere Untersuchungen sind erforderlich, um die wirkliche Stellung und Leistung Josquins allmählich ans Licht zu bringen. Diese werden allerdings dadurch erschwert, daß außer den Werken wenig andere authentische Zeugnisse vorliegen und kaum jemand dem Kunstwillen Josquins literarischen Ausdruck gegeben hat; denn sein angeblicher Schüler Coclico stand ihm geistig fern, und gegen das humanistische Josquin-Bild ist nicht weniger Kritik geboten, als z. B. gegen das romantische Beethoven-Bild. Indessen sprechen die Werke selbst.

Der Überbetonung renaissancehafter Weltlichkeit steht bereits entgegen, daß bei Josquin die im Text weltlichen Werke an Zahl und Umfang ungewöhnlich weit neben den religiösen zurücktreten; er ist darin den Vertretern des eigentlichen Renaissancegeistes, aber auch mittelalterlichen Komponisten, besonders des 14. Jahrhunderts, geradezu entgegengesetzt. Zudem hat er einen großen Teil seiner religiösen Werke, z. B. zahlreiche Kompositionen der Psalmen, offenbar nicht aus Amtspflicht, sondern aus eigenem Anliegen geschaffen; es können somit nicht in erster Linie weltliche Motive und Erlebnisse gewesen sein, die ihn zum Schaffen drängten. Dem entspricht, daß er sich in Motetten und sogar Messen unkonventionell-persönlicher zeigt als in Chansons. Viele Stellen der Evangelien und Psalmen haben ihn offenbar tief bewegt; er hat sie mit einer religiösen Erregung nachgeföhlt und nachgestaltet, die an Augustinus erinnert. Hauptwerke, wie die Messen *„Pange lingua“* und *„De beata virgine“* oder die Motetten *„De profundis“* und *„Miserere“*, zeugen für einen christlichen Ernst und für eine Weite und Ursprünglichkeit der religiösen Erfahrung, daß sich kein Historiker der Einsicht verschließen kann: hier und nicht in den renaissancehaften Zügen liegt der Kern seines Wesens und Wollens. Er ist im Strom der italienischen Renaissancekultur nicht freudig und widerstandslos mitgeschwommen, sondern er hat auch gegensätzlich reagiert: durch Schwermut, Abkehr, religiöse Vertiefung. Ein Zeitgeist herrscht ja gewöhnlich nicht so unumschränkt, wie die Einheitspartei in einem totalen Staat. Jenes Zeitalter bestand nicht aus einem allgemeinen

Strom, der die Musik ebenso wie die Malerei mitgerissen hätte, sondern in einem Neben-, Mit- und Gegeneinander verschiedener Strömungen. Es war doch auch der Vorabend der Reformation; Josquins Lebenszeit reicht noch in diese hinein, und Savonarola war sein Altersgenosse. Daß sein Schaffen tief in ein Neuland der religiösen Musik vorstieß, ist nicht zuletzt aus der religiösen Aufgebrochenheit der Zeit zu verstehen. Er hat sich nicht begnügt, einen kirchenmusikalischen Betrieb weiterlaufen zu lassen und nur die Tradition aufrechtzuerhalten. Sicherlich hat auch ihn die Besinnung auf das Wesen des Christentums bewegt, die durch die zahlreichen Bibeldrucke gefördert wurde; Ideen zur Erneuerung des Christentums, wie sie z. B. Erasmus erwog, gehörten nicht weniger zu den Grundfragen dieser Zeit, als die Wiedergeburt der Antike.

Dazu kommt die Eigenart der musikgeschichtlichen Situation. Man verkennt diese, wenn man ein Schema, das sogar für die Kunstgeschichte nur teilgültig ist, auf sie überträgt, anstatt im Sinne eigenständiger Musikwissenschaft zu durchdenken, in welcher Weite und Tiefe die verschiedenen miteinander konkurrierenden Zeitströmungen die Musik bestimmt haben. Renaissance und Humanismus konnten sich auf die Musik nicht so stark auswirken wie auf andere Gebiete, und um so stärker waren hier andere Strömungen wirksam: Das Vorbild antiker Musikwerke entfiel; Italien trat bis zur Zeit der Gegenreformation im musikalischen Schaffen zurück und brachte keinen großen, führenden Komponisten hervor; gerade die musikalisch damals fruchtbarste Kulturlandschaft aber, die Niederlande, war im 15. Jahrhundert mehr als andere Länder durch Strömungen lebendiger Frömmigkeit und Mystik bewegt. Wenn auch die besondere Richtung der „Devotio moderna“ nicht unmittelbar die Kirchenmusik um Ockeghem geprägt hat, so hat sich doch der allgemeinere religiöse Aufschwung in den Niederlanden auf Geist und Schichten ihrer Musikultur, vom geistlichen Liede der Bruderschaften bis zum subtilen Kontrapunkt, ausgewirkt. Wie bezeichnend ist es, daß hier die weltliche Musik nur die Stellung des „cantus parvus“ einnimmt; alle größeren und mehrsätzigen Werke sind geistlich, und die krönende Gattung, die umfassende zyklische Form, die der Symphonie und Oper im Zeitalter Beethovens und Wagners entspricht, ist die Messe. Mit Recht weist Besseler darauf hin, daß sich die produktive Entwicklung hier in der geistlichen Musik (und nicht, wie früher und später zumeist, in der weltlichen) vollzieht: „Die Umschmelzung um 1430 hat einen durchaus neuen Stil nur in der geistlichen Musik heraufgeführt“. „Die niederländische Wendung zur Kultmusik“ war der „eigentliche Antrieb für so vieles Neue“. „Die Schöpferkraft kam in erster Linie den kirchenmusikalischen Formen zugute“¹.

Josquin ist trotz den Einflüssen, die er in Italien erfahren hat, der getreue Erbe und Fortsetzer dieser nordfranzösisch-flämischen Tradition. Er hat in Form und Gehalt ihre Ansätze weitergeführt und entfaltet, z. B. die Vertiefung des zyklischen Gefüges der Messe oder Dufays Ansätze zur Ausdrucksharmonik. Was ihn aber über die Bewahrung des Erbes hinaus im Strom und Strudel der Geschichte vorwärtstrieb, waren, außer religiösen und persönlichen Motiven, nicht die besonderen Tendenzen der Renaissance, sondern ein allgemeinerer Zug im „Zeitalter der Erfindungen und

¹ Bourdon und Fauxbourdon, Lpz. 1950, S. 207, 193 f. u. a.

Entdeckungen“. Die schon vorher wirksamen Motive: das Vorwärtsdrängen des abendländischen Geistes, das christliche Gebot des Talentwuchers, die Forderung „Cantate domino canticum novum“ werden nun durch neuzeitliche Antriebe verstärkt. Es entwickelt sich die forschende und experimentierende Eroberung der Welt in räumlicher, historischer und fachlicher Richtung und damit die stetig vorwärtsdrängende und experimentierende „Eroberung des Klangreiches“. Zugleich wächst die Hochwertung und Intensität des menschlichen Schaffens und damit auch des Komponisten und Musik-Werkes gegenüber den „Mathematici“ und ihrer Spekulation.

Mit dem Erbe Dufays und Ockeghems übernahm Josquin den geschichtlichen Auftrag, das polyphone Kunstwerk mit christlichem Sinn und Gehalt weiterzuentwickeln. Die geschichtliche Lage brachte Gefahren wie aussichtsreiche Möglichkeiten. Es galt, eine ernste Auffassung des Religiösen gegen alte und neue Formen der Weltlichkeit durchzusetzen. In sich selbst hatte Josquin die Verführung zur Selbstzwecklichkeit der Tonkonstruktion und „ostentatio artis“ zu überwinden. Er mußte sich, wenn er sein Amt als Priester und christlicher Komponist ernst nahm, mit dem entweihenden Gebrauch der Kirchenmusik zu „unnützem Pracht oder andern unziemlichen Sachen“ (Melancthon) und mit ihrer Profanierung durch die oft allzumenschliche Melodik der Chanson auseinandersetzen. Er war andererseits berufen, gegenüber Vorläufern der Reformatoren und Bilderstürmer durch ausdruckskräftige Werke den religiösen Wert hoher Tonkunst zu erweisen. Sein Weg führte zwischen der säkularisierenden Renaissance hier und den Tendenzen zu Umsturz, Reinigung und Regression dort. Im Gegensatz zu letzteren war es der Weg der positiven Werterfüllung. Er hat eine ungemaine Fülle von Möglichkeiten und Typen mehrstimmigen Gesanges zusammengefaßt, um zu gestalten, was ihn religiös-musikalisch bewegte: Kanon und Wechselgesang, Liedhaftes und subtilen Kontrapunkt, Chorrezitative und melismatische Jubilationen usf. So hat er auch die neuen Ansätze der italienischen Renaissance ausgewertet, ähnlich wie später Bruckner die Tonsprache Wagners, während Cäcilianer die unfruchtbare Ablehnung wählten.

Auf Josquin lassen sich Worte Augustins übertragen, dem er in vieler Hinsicht nahesteht: „*Spiritu dilectionis accensus . . . cantat canticum novum*“, „*Quid enim habet canticum novum, nisi amorem novum? Cantare amantis est. Vox hujus cantoris fervor est sancti amoris*“². Nicht Doktrin und Purismus, sondern Liebe, ein fruchtbarer sanctus amor brachte das Neue Lied hervor, das in diesem geschichtlichen Zeitpunkt möglich und geboten war.

Josquins canticum novum bedeutet nicht nur einen neuen Stil, sondern auch einen neuen Wesensumfang des musikalischen Kunstwerks. Er hat den Bereich dessen, was zu einem Musikwerk gehört, erweitert und damit den Anteil des Komponisten und dessen, was dieser in Notenzeichen niederzulegen hat, vergrößert. Daß sich in der Folgezeit eine besondere Kompositionslehre unter dem Titel „*Musica poetica*“ ausbildete und neben die herkömmlichen Wissensformen *Musica speculativa* und *practica* trat, dem lag zugrunde, daß damals Wesen und Bedeutung der Komposition selbst sich wandelten. Dem Begriff eines Canticum novum wuchsen neue Merkmale

² Sermo XXXIII u. CCCXXXVI (PL 38, 207 u. 1472).

und dem schaffenden Komponisten neue Aufgaben zu. Eine Seite dieses Prozesses ist die weitgehende Einbeziehung des seelischen Ausdrucks in die *res facta*.

Wenn Coclico die *principes musicorum* preist, „*qui in cantilenis omnes affectus exprimere sciunt*“, so ist daran die Wendung „*in cantilenis*“ besonders wesentlich. Die neuen Musiker wissen die Fülle der seelischen Ergriffenheiten (für die das Wort Affekt heute zu schal geworden ist) nicht nur im beseelten Singen, sondern im notierten Werk zum Ausdruck zu bringen. Denn daß jemand ausdrucksvoll singt oder redet, war stets selbstverständlich, die Gefühlsgesten der klagenden, bittenden oder jubelnden Stimme waren jedem vertraut; das Neue bestand vielmehr darin, daß die Komponisten in bisher unerhörtem Maße dergleichen in das *opus perfectum et absolutum* einbezogen und eine beseelte Tonsprache ausbildeten, die sie in Schriftzeichen niederlegten. So wie später die sekundären Elemente der Musik: Dynamik, Agogik, Instrumentation nicht den Ausführenden überlassen, sondern weitgehend vom Komponisten vorgeschrieben und in das Gefüge der Komposition einbezogen wurden, so damals der seelische Ausdruck. Darin bestand die neue Kunst, so ausdrucksvoll zu komponieren, wie ein begeisterter Sänger oder Prediger ausdrucksvoll vorträgt. Auch in den rühmenden Worten Glareans über Josquin liegt diese Bewunderung, daß ein Komponist mit seinen Mitteln dergleichen fertigbringt: „*Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit*“.

Ist aber diese Leistung nicht die erwähnte Abkehr von der theozentrischen Musikauffassung des Mittelalters? Bedeutet sie nicht Vermenschlichung und Entfernung vom eigentlichen Wesen religiös-christlicher Musik? Der Gedanke ist systematisch und historisch abwegig. Das Rational-Zahlenmäßige in der Musik ist keineswegs mit dem Übermenschlichen und die Gefühlssphäre, einschließlich des Erfühlbaren, keineswegs mit dem Menschlichen gleichzusetzen. Das würde der Eigenart des Religiösen widersprechen, denn dieses wird, im Gegensatz zu Metaphysik und kosmologischer Spekulation, in erster Linie durch irrational-erfühlbare Urphänomene begründet, wie sie Rudolf Otto beschrieben hat: das Heilige als Inbegriff des *Mirum*, *Augustum*, *Fascinans* usw. „Theozentrisch“ ist mithin etwas durchaus Anderes als Kosmozentrisch. Jene Auffassung widerspricht ebenso den besonderen Merkmalen der im Abendlande herrschenden Religion: Dem Christentum ist das Heil der einzelnen Seele unendlich wesentlicher als der Bau des Kosmos. Entsprechendes gilt für die Keime einer spezifisch christlichen Musikauffassung bei Paulus, Augustinus und anderen, die sich freilich innerhalb der gelehrten *Ars Musica* gegen die mächtige Tradition antiker Kosmologie erstaunlich wenig durchgesetzt haben. Auch geschichtlich verträgt sich jene Auffassung nicht mit den Tatsachen. Die vermeintlich humanistische Wandlung um Josquin war keine Abkehr von theozentrischer Musikauffassung, sondern im Gegenteil grundlegend für die Erfüllung der Komposition mit spezifisch religiös-christlichen Gehalten. Diese haben sich während des Mittelalters im kompositorischen Gefüge mehrstimmiger Musik verhältnismäßig wenig ausgeprägt, weit weniger als in mystischer Dichtung oder gotischer Plastik. Mit jener Entwicklung des Musikwerks im 15. Jahrhundert werden nun in großer Fülle religiös-christliche Phänomene und Akte kompositorisch gestaltet, die bisher nur auf anderen Gebieten des Geistes und in anderen Sphären der Musikkultur: im beseelten Singen, in der Musik-Kontemplation und in den „Wirkungen der Musik“ zur Gel-

tung kamen. Sie werden nun ausdrücklicher Gehalt musikalischer Kunstwerke. Der Schaffende stellte sich damit in weit höherem Maße als bisher unter die Forderung: „*corde, non solum ore canere*“. Er hatte z. B. die seelische Erfüllung eines Kyrie eleison als eines inständigen Gebetes nicht dem Sänger zu überlassen, sondern weithin selbst zu gestalten. Er übernahm als Komponist Aufgaben eines Vorbeters und Predigers.

Wirkungen der Musik, wie sie Tinctoris zusammengestellt hat, mußte sich Josquin zu Aufgaben machen, die er mit den Mitteln kompositorischer Gestaltung zu erfüllen hatte: *Terrenam mentem elevare; duritiam cordis resolvere; animos ad pietatem excitare; ad susceptionem benedictionis divinae praeparare*. In der Entwicklung der mehrstimmigen Komposition zu einer Kunstform, welche der Bewegtheit und Innerlichkeit des christlichen Lebens und der Mystik reichen Ausdruck gab, hat Josquin den wichtigsten Schritt getan. Er hat den Grund gelegt für Lasso und Schütz, Bach und Bruckner.

*

Die Erforschung der religiösen Musik hat methodisch-verstehend die Wege nachzugehen, auf welchen die Meister jenes Leitbild „*terrenam mentem elevare*“ zu erfüllen suchten. Erhebung, Versenkung und Verinnerlichung sind Bilder für Wege der Mystik wie nicht-mystischer Religion, die vom Profanen weg in der Richtung zu Gott führen sollen. Die niederländische Mystik hat seit Ruysbroeck Wege zur „Höhe der Seele“ und in ihren „Wesensgrund“ gelebt und dargestellt; sie bot dem Singen Muster zur Nachfolge und Keime zur Entfaltung.

Manche Sätze Josquins scheinen sich nur wenig über die äußere Zugehörigkeit zum kirchlichen Dienst und Wort zu erheben, z. B. die Messe ‚*L'ami Baudichon*‘; es sind Kontrafakturen und Parodien, welche die religiöse Vorlage übernehmen, ohne sie zu verwandeln, oder werkfromme Kontrapunktarbeiten. Während aber viele Kirchenmusik auf diesen Stufen stehen bleibt, geht Josquin mehrere Wege der religiös-christlichen Vertiefung. Seine wesentlicheren Kompositionen bilden Sängern und Hörern jenes „*terrenam mentem elevare*“ vor, im allgemeinen Sinne: „*Erhöhung der Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß*“ (wie Kant die Erhabenheit definiert) und in der besonderen Richtung „*ardentius et religiosius moveri*“ (Augustin, Conf. X 33). Dazu dienen neuartige und neubelebte Formen und Stilmomente.

1. Die Fundierung im Choral. Daß ein *cantus firmus* zugrundeliegt, bedeutet in dem Maße eine Vertiefung, als dessen religiöser Gehalt und Symbolwert wesentlich ist und in der Komposition „ausgelegt“ wird. Solange eine Choralweise geschichtlich lebt und einer Gemeinschaft ans Herz gewachsen ist, hat sie einen Hof angewachsener Eigenschaften, die man der nackten Notenform nicht ansehen kann. Ihre mehrstimmige Ausgestaltung verhält sich zur Bearbeitung einer erstarrten oder nur historisch gekannten Melodie ähnlich, wie ein altgriechisches zu einem heutigen Drama über denselben antiken Mythos. Die geschichtlich lebendige Choralkomposition verlor darum an Sinn und Kraft, als der gregorianische Melodienschatz erstarrte und auf katholischer Seite nicht, wie in der Kirche Luthers, durch das Gemeindelied ersetzt wurde; dazu kam die weitgehende Bevorzugung weltlicher Vorlagen, besonders in Chanson- und Parodiemessen, und der neuzeitliche Drang zur freien Erfindung eigener Themen. Obwohl Josquin an der Entwicklung der Motette ohne c. f. führenden Anteil

hat, ragt er andererseits durch sein reiches und lebendiges Verhalten zum Choral und zur c. f.-Arbeit hervor:

Wiederbelebende rhythmische Auffassung und produktive Beseelung von Choralweisen (z. B. Credo in 'La sol fa re mi', 'Faisant regretz' u. a.); vielfältige Variationen (z. B. Messe 'Ave maris stella'); Charaktervariation gemäß dem verschiedenen Charakter der Meßsätze (z. B. Anfänge in 'Pange lingua'); Sinnggebung des wandernden und wachsenden c. f. (die von Ambros III 31 u. 223 f. gerühmten Beispiele 'Miserere' und 'Crescite et multiplicamini'); sinnvolle Einbeziehung eines Chorals mit seinem Text in eine Motette mit anderem Text (z. B. Englischer Gruß in 'Virgo salutiferi', GA 35). Besonders wesentlich ist die Prägung von Melodieteilen zu Motiven oder Themen und deren „auslegende“ Durchführung, z. B. die ungemeine Intensivierung durch steigende Wiederholung im Christe der Messe 'De beata virgine'.

In einer großen Synthese hat Josquin fast alle wesentlichen Arten der c. f.-Komposition des MAs und der Neuzeit angewandt. Seine bedeutsamsten Leistungen ragen in die sonst kaum betretene Sphäre einer nicht philologischen oder glättend-reduzierenden, sondern schöpferischen Reform und Wiedergeburt des Chorals.

2. Die Darbietung des heiligen Wortes. Es ist eine leitende Idee der Wandlung um Josquin, daß mehrstimmiger Gesang die Worte klar wiedergebe und zu eindringlichem Verständnis bringe. Sie ist keineswegs nur humanistisch, und nicht erst die Reformation hat sie auf das religiöse Ziel bezogen. Kann es allein das philologische Textgewissen gelehrter Humanisten gewesen sein, was Josquin zur Neubegründung eines Stiles der Vokalmusik geführt hat, in welchem der kunstvolle cantus die res quae canitur nicht verdeckt, sondern andächtig darbietet und den Hörenden seelisch nahebringt? Sicherlich hängt seine Neuerung auch mit der neuen Ergriffenheit durch das Bibelwort zusammen, welche die zahlreichen Drucke seit Gutenberg³ gefördert haben, und mit der Hinwendung zu Gottes Wort, das Ehrfurcht fordert.

Josquin konnte sich entweder die schlichte Lesung eines Textes zum Vorbild nehmen oder den ausdrucksvollen Vortrag oder die auslegende Predigt. Wie die zweite und dritte dieser Formen besonders lyrischen Texten und Textteilen (z. B. Psalmen) angemessen sind, so die erste besonders epischen und dogmatischen (z. B. 'Liber generationis'). Er hat dafür verschiedene Arten des „Accentus“ und „Concentus“ sowie der gebrauchsmäßigen Mehrstimmigkeit ausgewertet und neue Formen ausgebildet: Chorisches Rezitativ, sprechendes Singen mit Nachbildung der Lesung in Frage, Ausruf, Tonwiederholung usf. (z. B. 'In principio erat verbum', Chorwerk H. 23, 'Lectio actuum apostolorum', GA 41, auch einzelne Stellen, z. B. Psalm 'Memor esto', GA 31 T. 150 ff.); homophones, genau gleichzeitiges Aussprechen derselben Worte (besonders heiliger Namen und anderer hervorgehobener Inhalte); Geringstimmigkeit und Wechselgesang (Wiederholung durch eine andere Stimmgruppe); syllabisch-liedhafte Sätze; prägnante, meist syllabische Deklamation in wortzeugten Motiven und deren Nachahmung durch andere Stimmen; entsprechende Deklamationsrhythmik; Wiedergabe der Sinngliederung des Textes durch die Formanlage der Komposition, freie motettische Durchführung jedes Teiles (bald Durchimitation, bald Wechselgesang, bald homophoner Vortrag).

3. Die Einbeziehung ausdrucksvollen Gesanges in die res facta. Josquin lernte Wert und Wesen des Ausdrucks nicht nur aus der „Ars oratoria“ und weltlichen Kunst,

³ Vgl. Hans Rost, D. Bibel im MA, Augsburg 1939, S. 363 ff.

wie dem italienischen Gesang zur Laute oder Viola, den z. B. sein Freund, der Dichter Serafino dall'Aquila pflegte, sondern er wurzelt auch in der religiösen Innerlichkeit des späten MAs, die sich in Mystik, geistlichem Lied und hoher Tonkunst entwickelt hatte und, wie die Frömmigkeit in den Städten überhaupt, frühchristlichen Geist erneuerte. Josquins neue Grundlegung ist nicht Umsturz, sondern Erfüllung und Erneuerung.

Demgemäß überwiegt bei weitem Beseelung die „Detailmalerei“ (Ambros), d. h. die oft intensiv sinnfälligen Bewegungsbilder (*Elevaverunt, Ascendit, Velociter* u. dgl.), die Nachbilder „*ad modum tubae*“ zum Ausdruck der Glorie (z. B. *L'homme armé* I, Gloria T. 14 f., oder *L'ami Baudichon*, Schluß des Credo *,Di dadi'* „*Et iterum venturus est*“, T. 125 ff.) u. a. Wesentlicher sind: expressive Melodik (bittende, klagende, ausruhende Gebärden, emphatische Vorwegnahmen u. dgl.); mensural notiertes Quasi-Rubato, wie am Schluß des Christe eleison der Messe *,Pange lingua'*; Ausdrucksdissonanzen; Symbolkreise, wie der Reigen für die Vorstellung der ewigen Seligkeit; Gefühlssfarben ganzer Sätze, wie die lichte Lieblichkeit der Marien-Motetten.

4. Symbole des Übermenschlich-Heiligen. Die Musik kann dem betenden Menschen adäquater Ausdruck sein; auf das Heilige aber, zu dem er „*de profundis clamat*“, kann sie nur gemahnend hinweisen. Sie deutet durch hohe Grade der Weite, Höhe und anderer Qualitäten transzendierend „aufwärts“ oder in entgegengesetzter Richtung durch besondere Stille (Nik. v. Cues: „*quoddam secretum et occultum silentium*“) und andere im Sinne der negativen Theologie „negative“ Qualitäten tiefenwärts.

Solche Symbole sind: weite und hohe Melodiebögen als Ausdruck der heiligen Größe und Weite (z. B. Sanctus *,L'homme armé* I, Alt, und *,Di dadi'*, Alt, T. 19 ff.); die Melodieintervalle Oktave und Quinte kraft ihrer Größe und zahlenmäßigen Einfachheit (mit Umkehr a d a, wie bei Bruckner, z. B. Pleni *,L'homme armé* I, *Judica me Deus* zu „*Quia tu es Deus*“; *,Christum ducem'*, Tenor T. 25 ff.; mit Verbindung Quint — Oktav: a d d' „*Qui sedes ad dexteram*“ in *,De beata virgine'*, T. 44 ff.); hohes Schweben als Symbol des Überirdischen (der Jubilus „Pleni“ in *,Pange lingua'*, Alt, T. 24 ff.); das Melisma in Terzparallelen zum „*Hosanna in excelsis*“ in *,Mater patris'*, T. 129 ff.); verzückter, gottestrunkener Reigen (Tripeltakt, rauschhaft ungegliedert, z. B. Hosanna *,Pange lingua'*, *,La sol . . .*, Würfelmesse); außerordentliche melodische und rhythmische Kraft als Ausdruck dynamischer Erhabenheit, des „Energicum“ im Wesen des Heiligen (z. B. Gloria *,Di dadi'*, T. 53 ff. zu „*Omnipotens*“); lange, volle Akkorde (z. B. *,Dominus regnavit'*, Blumes Chorwerk H. 33, Nr. 1, II T. 31 ff., zu „*domum tuam decet sanctitudo*“); lang ausgehaltene Töne oder weites Durchmessen des Tonraumes für „*Non erit finis*“ (Messen *,La sol . . .*, *,Gaudeamus'*, *,Ave maris stella'*) oder „*Vitam venturi saeculi*“ (*,Malheur me bat'*); vielmalige Wiederholung einer kantablen Melodie und lange Haltetöne für den himmlischen Gesang („*Cantabo in aeternum*“, *,Miseri cordias'*, GA 43 T. 15—37); feierlich schreitende Sequenzen als Zeichen des Mysteriums oder der Ewigkeit (Gloria *,De beata virgine'*, T. 107 ff. zu „*Primogenitus*“; *,Alma redemptoris'*, GA 21 T. 72 ff. zu „*Genuisti*“); *,O Domine Jesu Christe'*, Amen; Gloria *,De beata virgine'*, Amen); Symbole des sanctum mysterium, besonders langsame Akkorde in feierlicher Stille, lauschendes Innewerden („*Et incarnatus*“ in *,Pange lingua'* u. a.), zweimal wiederholt mit einem abgründigen Motiv in der untersten Stimme (zu „*ex Maria virgine et homo factus est*“ in *,Mater patris'*, Credo, T. 68—77); Symbole des Mirum: polyphone Wirrnis, ungewöhnliche und gehäufte Sprünge, Rückung in andere Tonarten (*,O admirabile commercium'*, GA 5, *,Praeter rerum seriem'*, GA 33).

Josquin hat die musikalische Symbolik des Heiligen ähnlich vertieft wie Bruckner, aber ohne dessen Mittel vorgeschriebener Dynamik, Agogik und Instrumentation. Das Wort bezieht die allgemein religiösen Symbole auf die christlichen Vorstellungen und verstärkt ihre Kraft. Lebhaftige Rhythmen erhalten durch die Beziehung auf den Spiritus vivificans bestimmten und intensiveren Sinn und ebenso gesteigert schöne Melodik als Symbol der überirdischen Schönheit Mariae.

5. Absolute Vokalmusik. Neben alten und neuen Formen der Wortdarbietung führt Josquin jene Grundform religiösen Gesanges fort, die nicht bestimmten, verbal zu bezeichnenden Gehalten Ausdruck gibt, aber auch nicht „tönendes Erz“ oder „klingende Schelle“ ist, sondern beseeltes Strömen. Er übernahm von Ockeghem den kontinuierlichen Linienzug und Klangstrom, der als Sinnbild der Unendlichkeit erscheinen kann, aber primär aus dem bildlosen „Wesensgrund der Seele“ und „bildloser Einkehr“ (Ruysbroeck) fließt. Mit ihm hängt der eigentümliche „Singcharakter“⁴ jenes Stiles zusammen, welcher weithin Vokalmusik ist, ohne ausdrucksvolle Verbalmusik zu sein. Die überzeitliche Grundform dieser absoluten Musik (reiner „Wille ohne Vorstellung“, Melodie als „strömende Kraft“) wird auch im Jubilus der Hirten und der Kirche abgewandelt, der (nach Augustin) in seiner Wortlosigkeit dem unaussprechlichen Gott gebührt⁵. Mehr als Ockeghem differenziert Josquin das absolute Singen von der Wortdarbietung und läßt es sinnvoll mit ihr abwechseln. Es herrscht besonders in solistischen Duos (Pleni, Benedictus, Agnus) und ist Teilmoment in Melismen und „linearer“ Melodik.

6. Sinnerfüllung des subtilen Kontrapunktes. Wie Bach, so ist Josquin der große Meister sowohl des Ausdrucks wie des kunst- und sinnvollen Kontrapunktes. Zwar kann jedes polyphone Werk als Sinnbild der harmonischen Weltordnung und der „*absoluta et perfecta sapientia Dei*“ (wie bei Luther) aufgefaßt werden⁶. Bei Josquin aber gelangen Strukturen von philosophischer und religiöser Bedeutung (die auch, wenn gleich anders, im realen Kosmos walten) besonders ausgeprägt und manchmal demonstriert zur Erscheinung. Es sind Strukturen der Zahl, aber auch der Form und des Werdens, so die Bildung eines mannigfaltigen universalen Ganzen aus einem kleinen Motiv (besonders Missa ‚*La sol fa re mi*‘); die Ableitung anderer Stimmen aus einer (Glarean, Dod. S. 442 über ‚*L’homme armé*‘ I, Agnus II: „*tres voces tribus signis praepositis ex una voce eliciendas exemplo docuit*“); die „Metamorphose eines Tenors“ (Ambros III 8, 70, 312); die Harmonie höherer Ordnung, besonders als euphonische Eintracht betont linear-individueller Stimmen. Zudem haben die kunstvollsten unter den Messen, wie manche zyklische Werke Bachs und anderer Meister, systematischen Sinn; sie sind klingende „*Summae musices*“.

7. Die neue Formgestaltung. Noch bedeutsamer als Josquins Weiterbildung des kunstvollen Kontrapunktes ist sein Beitrag zur Grundlegung neuer Architektonik. Setzt man musikalische „Form“ im engeren Sinne erst dort an, „wo mit Hilfe wiederkehrender Elemente, Satzteile, Themen oder Motive planvoll gebaut wird“⁷, dann er-

⁴ Besseler, Bourdon etc., S. 209.

⁵ Vgl. MGG, Art. Absolute Musik, Sp. 55 f., u. Alpenmusik, Sp. 361 f.

⁶ Zur zahlenharmonischen Seite s. z. B. Nik. von Cues, *Idiota de mente* (Der Laie über den Geist), c. VI (Schr. ed. E. Hoffmann, H. 10, 1952, S. 32 ff.), *De staticis experimentis* (H. 5, 1944, S. 42 f.); vgl. auch H. Zenck, *Grundformen deutscher Musikanschauung* (Jb. d. Göttinger Akd. d. Wiss., 1942), S. 24.

⁷ Besseler, Bourdon, S. 219.

scheint er als der erste große Formgestalter in der Geschichte der Komposition. In erstaunlichem Maße hat er Prinzipien ausgebildet, welche die Neuzeit beherrschen.

Vom Baustein her gesehen, ist es die tektonische Fortführung plastischer Motive und Themen (Wiederholung samt Sequenz und Imitation, Veränderung samt thematischer Arbeit, Entgegenstellung und Kombination). Vom gebauten Ganzen aus gesehen, sind es planvolle Gliederung und Gewichtsverteilung, große Spannungs- und Steigerungsverläufe, weitgespannte Symmetrien, ökonomischer Wechsel voll- und geringstimmiger Abschnitte, reliefartiges Hervor- und Zurücktreten wechselnder Haupt- und Nebenstimmen. Einzigartig ist bei Josquin die Fülle „auffallender Gegensätze“⁸, im Vergleich zu Vorgängern wie Nachfolgern, besonders zu Ockeghem und Gombert⁹. Sie entspringt nicht mutwilliger Schöpferlaune und naiver Freude an buntscheckiger varietas; dies zeigen schon Berichte über Josquins selbstkritisches Feilen und Erproben seiner Arbeiten. Sondern sie dient dem Aufbau und der wechselseitigen Hebung und Beleuchtung durch Kontrast. Anders als in der varietas bei Dufay¹⁰ werden die gegensätzlichen Teile in den Hauptwerken meist nicht gereiht, sondern im Gegeneinander aufeinander bezogen, als Glieder von Gegensatzpaaren oder anderen übergeordneten Zusammenhängen. Demgemäß verbindet Josquin dieses Prinzip mit dem der Steigerung, und zwar als Steigerung sowohl in wie durch den Gegensatz¹¹ (z. B. in dreigliedrigen, „barförmigen“ Bildungen, wie Kyrie I *'Pange lingua'* oder Agnus *'Mater patris'*, T. 31—42; s. hier die Gegenbewegung bei gleichem Anfang T. 33 f. und 37 f.).

Auch die neue Architektonik ist nicht einseitig auf die „Renaissance“ zurückzuführen. Sicherlich war das italienische Formgefühl für Josquin anregend und manchmal vorbildlich, wesentlicher aber ist die problemgeschichtliche Entwicklung, die sachliche Konsequenz, mit der er diesen Komplex neuer Formen entfaltet, und wesentlicher ist der enge Zusammenhang musikalischer und religiöser Formideen. Der einzelne Ausdruck wird durch Kontrast und Vorbereitung verstärkt; das Lichte erscheint um so lichter, wenn es aus dem Dunkel hervortritt (*„Lux ex tenebris“*). Nicht nur ihr besonderer Symbolwert im Rahmen der Ton-„Rhetorik“ gibt einer Wendung ihren Sinn, sondern auch die Stellung im Zusammenhang des Werkes. Darüber hinaus aber sind diese Zusammenhänge selbst der Inhalt. Durch die neuen Formen gelangt allererst die „innere Handlung“ der Psalmen und christlichen Texte zum Ausdruck; das *cor inquietum* mit seinen Spannungen und Wandlungen zwischen Gegensätzen kann sich erst durch sie musikalisch darstellen.

Die religiöse Idee ist oft geradezu die Innenseite der musikalischen Form; beide sind zwei Seiten ein und desselben Geschehens.

Solche Formideen sind für ganze Werke oder Sätze: Steigernde Wiederholung eines einzigen Motivs als inständiges Bittgebet (Christe *„De beata virgine“*); steigernde Wiederkehr, entweder als Gleichheit von Beginn und Schluß (*„Memor esto“*, GA 31; beachte die Verkürzung der Werte und die übrigen steigernden Veränderungen) oder rondo- bzw. „konzert“-artig (z. B. *„Miserere“*, GA 37, und Hosanna *„Mater patris“*); Steigerung: Unterstimmen — Oberstimmen — voller Chor (die dreimalige Anrufung des Kyrie I *„Pange lingua“*); sich steigerndes Präludium und erregter Reigen (Hosanna *„Pange lingua“*); allmähliche Wandlung in einen Gegensatz (z. B. aus tiefer Not zu fester Zuversicht in *„De profundis“*, Eitner, Publ. VI 75; vgl. besonders die Stellen T. 1 ff., 63 ff., 81 ff.); das Umschlagen in einen Gegen-

⁸ Ambros III 223 u. 221, Besseler, Musik des MA, S. 246.

⁹ Vgl. J. Schmidt-Görg, Nic. Gombert, Bonn 1938, S. 128 ff., 236.

¹⁰ Besseler, Bourdon, S. 217.

¹¹ Vgl. dazu Ambros III 9 über „dialektische Prozesse“.

satz (z. B. ‚*Praeter rerum seriem*‘, GA 33: polyrhythmische Wirrnis krauser Linien und abgerissener Rufe zum Ausdruck des Mirum — einfacher Reigen im Dreiertakt zur Lösung in den Glauben: „*Dei providentia quae disponit omnia*“); symmetrisches Auf- und Abwärts (Christe ‚*Mater patris*‘: a a' b / c c' b; Christe ‚*Pange lingua*‘ mit fast umgekehrter Richtung des rhythmisch gleichartigen Motivs T 17 ff. und 35 ff.; auch das Kyrie — Christe — Kyrie dieser Messe im ganzen, mit seinem bemerkenswerten Modulationsplan); Abwandlung eines Themas als andächtige Kontemplation (z. B. ‚*Virgo prudentissima*‘, GA 25; s. den Aufstieg zur Quinte: *tota formosa — pulchra ut luna — ut sol*).

Formtypen kleiner oder größerer Abschnitte eines Satzes sind unter anderen: die dreigliedrige „barförmige“ Steigerung (in verschiedener Art z. B. Agnus ‚*Mater patris*‘, Sup. T. 44—50; Gloria ‚*Di dadi*‘, T. 137 ff.; Agnus II ‚*De beata virgine*‘, T. 53—57, und Hosanna ‚*Pange lingua*‘, T. 90—93; Pleni ‚*L'homme armé*‘ I, Anfang; Pleni ‚*Hercules dux Ferrariae*‘, Schluß; ‚*Misericordia*‘, GA 43 T. 69—93); entsprechender dreigliedriger Abstieg (z. B. Agnus I ‚*Pange lingua*‘, Sup. T. 18—25, und Pleni, Alt T. 45—51); längere Steigerungsanlagen (Gloria ‚*Pange lingua*‘, T. 13—21, 34—44; Credo ‚*Mater patris*‘, T. 100—117; ‚*Memor esto*‘, GA 31, T. 229—241); der arios-lyrische Ausklang (oft Ausschwingen einer — nicht selten wohl solistischen — Stimme unter ausgehaltenem Schlußakkord der übrigen, z. B. Christe und Kyrie II ‚*Pange lingua*‘); der weit geschwungene Bogen (Sanctus ‚*L'homme armé*‘ I; Pleni ‚*Gaudeamus*‘, Sup. T. 29—33); zurückhaltender Vorder- und impulsiv ausgreifender Nachsatz (‚*Deus, in nomine tuo*‘, GA 44, T. 1—9); liedartige Gebilde von einfachem Bau (‚*Dominus regnavit*‘, Blumes Chorwerk H. 33 Nr. 1, T. 1—15 = 15—29; ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1; ‚*Christum ducem*‘, GA 4; aber auch Et incarnatus aus ‚*Pange lingua*‘).

Teilmomente der dynamischen Form sind: eindringlich unterstreichende oder drängende und steigende (climax) oder bohrende, eingrübelnde Wiederholung¹² (z. B. ‚*Miserere*‘, GA 37 T. 117 ff.; Kyrie ‚*Hercules dux Ferrariae*‘; Dona nobis pacem ‚*Pange lingua*‘ und ‚*Di dadi*‘; Et incarnatus ‚*Mater patris*‘, T. 69—77); Basso ostinato (Credo ‚*Gaudeamus*‘, Schluß; Sanctus ‚*Hercules dux Ferrariae*‘; Hosanna ‚*Ave maris stella*‘; Agnus I ‚*Di dadi*‘; Agnus II ‚*La sol . . .*‘); Motivvariation¹³ (Christe ‚*L'homme armé*‘ I, das ebengenannte Ostinato in ‚*Gaudeamus*‘; die ganzen Messen ‚*La sol . . .*‘ und ‚*Faisant regretz*‘ sowie Agnus II ‚*De beata virgine*‘); thematische Arbeit als Zergliederung in Teilmotive und deren Sequenz (Agnus ‚*Malheur me bat*‘; Pleni ‚*Faisant regretz*‘ Kyrie ‚*Pange lingua*‘, T. 35 ff., 58 ff., 65 ff., Alt und Baß); Sequenz und Imitation (‚*Misericordias*‘ GA 43, Tenor T. 1—5, 6—9, ferner 15—32; Agnus ‚*Pange lingua*‘, T. 80—85); quasi ostinate Sequenz (Kyrie II ‚*Hercules dux Ferrariae*‘ und Sanctus ‚*Faisant regretz*‘); harmonische Rückung innerhalb einer Tonart oder in eine andere (Pleni ‚*L'homme armé*‘ I, Anfang; Christe ‚*Gaudeamus*‘; ‚*O admirabile commercium*‘, GA 5; das berühmte „*Descendam in infernum*“ in ‚*Absalon, fili mi*“, ein Hinabsinken sowohl im Kontinuum der Tonhöhen als im Quintenzirkel, in dunklere B-Tonarten); Verlängerung einer Linie (Agnus ‚*Mater patris*‘, T. 43—48; Agnus II ‚*La sol . . .*‘, T. 41 ff.; Qui venit ‚*L'homme armé*‘ II); Weitung oder Reckung eines Bogens (Kyrie II ‚*Di dadi*‘, Alt T. 52—55; ‚*Pange lingua*‘, Dona, Sup. T. 76—80, und Kyrie, Alt T. 65 ff.); Ab- und Zunahme des Volumens, der Klangbreite und Stimmzahl (Josquins *Amor vacui*, von Herm. Finck als „*nuditas*“ getadelt, ist weitgehend Ökonomie und planmäßiger Kontrast vom vollen Klang; z. B. ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1, oder ‚*Dominus regnavit*‘, Blumes Chorwerk, H. 33, Nr. 1); entsprechender Wechsel leerer und voller Klänge, Grund-, Quint- und Terzlage sowie der stabileren Dreiklänge mit den bei Josquin außerordentlich häufigen und eigentümlich verwendeten Sextklängen (Kyrie ‚*Mater patris*‘, T. 47, 60, 79; Dona ‚*De beata virgine*‘, T. 24 ff. mit 39—42; die Schlüsse von ‚*Virgo salutiferi*‘, GA 35, oder ‚*Christum ducem*‘, GA 4; demgegenüber die leeren Quinten

¹² Den epochalen Wandel kennzeichnet die verschiedene Beurteilung der Wiederholung bei Tinctoris (*De arte contr.*, II c. VI, ed. Coussemaker S. 394) und Joh. Ott (Vorrede XIII Messen, Ambros III 40, Anm. 1).

¹³ Vgl. auch Crevel, *Coelico*, S. 130 ff.

in ‚*Tribulatio et angustiae*‘, Eitner, Publ. VI. S. 62. T. 1—5, 8 ff.); mehr oder weniger dichte Aufeinanderfolge der Töne oder Harmonien, innere Beschleunigung und Verlangsamung¹⁴, Bewegtheit und Innehalten (s. den Vergleich Josquin-Vergil bei Glarean, Dod. III, c. 24, Bohn S. 323 f.); Gegensatz zwischen polyphonem Fortgang und Hineinlauschen in lang ausgehaltene Akkorde (z. B. Gloria ‚*De beata virgine*‘, T. 76—94; Et incarnatus ‚*Di dadi*‘, T. 55 ff., mit Fermaten); Bewegung auf der Stelle (z. B. ‚*Inviolata*‘, GA 42, T. 73 ff., Agnus III ‚*L’homme armé*‘ I, T. 156—162), stationäres Wogen (Amen Gloria ‚*Ave maris stella*‘ und ‚*Hercules dux Ferrariæ*‘), Bewegung im Akkord (Schlüsse von ‚*Benedicta*‘ sowie ‚*Praeter rerum seriem*‘, GA 33); Bewegung auf der Stelle mit zunehmender Geschwindigkeit (Kyrie ‚*Pange lingua*‘, T. 11—16, 62—66; Christe ‚*Malheur me bat*‘); rhythmische, melodische oder harmonische Stauung und Labilität, d. h. Hinauszögerung des Ausgleichs und dadurch vermehrte Wucht oder Schweben im Gegensatz zu kurzschlüssig sofortiger Lösung einer Spannung (im Rhythmus Spannungen zwischen Mensurtakt, Bewegungs- oder Gewichtstakt, melodischen und Wortakzenten¹⁵ und zudem zwischen den Stimmen, besonders bei Engführung, z. B. ‚*Ave Christe immolate*‘, Blumes Chorwk., H. 18 Nr. 2); verschiedene Arten der Polyrythmik (Verhältnis 2 : 3 in Gloria ‚*La sol . . .*‘, T. 21 ff., und ‚*Di dadi*‘, T. 58 ff.).

Von starker innerer Dynamik sind auch Werke durchzogen, an denen der flüchtige Blick nur Reihung oder homophones „Falso Bordone“ entdeckt, z. B. ‚*O Domine Jesu Christe*‘. Es beginnt mit lang ausgehaltenen Klängen der Andacht und Ehrfurcht: aber schon in den drei ersten Akkorden vollzieht sich eine Steigerung, harmonisch durch die Folge: leere Quinte — Molldreiklang — Durdreiklang mit dem Glanz der Terzlage, melodisch durch den intensiven Aufstieg d a c’ im hervortretenden Tenor. Über den dreimal wiederholten und mit Fermate ausgehaltenen C-dur-Akkord und das melismatische Aufblühen der Melodie im Tenor („*Jesu Christe*“) steigen die Stimmen zur Glut des „*Adoro te*“ empor. — An einer späteren Stelle dieser Motette folgt auf die Meditation des Kreuzes, die sich in scharfen Ausdrucksdissonanzen vollzieht, das gegensätzliche Symbol der Todesstunde: starres Rezitieren des Basses auf einem Ton, wie dumpfes Pochen („*Maxime in illa hora . . .*“).

8. Die Auswirkung der neuen Formgestaltung auf den Text. Josquin wählt Texte, die solchen Formideen entsprechen; auch darum wendet er sich so stark den Psalmen zu. Aber darüber hinaus verändert oder modifiziert er Texte und paßt sie jenen Ideen an.

Er läßt z. B. das „*Memor esto*“, mit dem ein Psalm beginnt (GA 31), als eindringlichen Schluß wiederkehren, textlich und, mit intensiver Steigerung, musikalisch¹⁶. Er wählt aus einem Psalm konzentrierend einen Teil der Verse (z. B. ‚*Domine, ne in furore tuo*‘, Ps. 37). In ‚*Absalon, fili mi*‘ ist die Ausdruckskraft dieser Totenklage durch Weglassung der epischen Einleitung und Hinzufügung anderer Bibelstellen verstärkt¹⁷. Man verkenne dergleichen nicht als subjektivistische Willkür.

¹⁴ In diesem Stil ohne äußere Agogik und Dynamik, ohne „Accelerando“ und „Crescendo“, entspricht solche „innere Agogik“ der Dynamik durch Zu- und Abnahme der Klangbreite und Stimmenzahl.

¹⁵ Es ist kein „gewichtloses Schweben“ mit Vermeidung des Taktes, sondern bewahrende „Aufhebung“ des Gleichmaßes und Gleichgewichts. Daß Kraft oder Freiheit entwickelt wird, setzt voraus, daß man einen üblichen Normalverlauf als Widerstand im Untergrund mitempfindet; daher ist es abwegig, Taktstriche wegzulassen oder durch Angabe des Deklamationsrhythmus zu ersetzen, denn dadurch verdunkelt man das Gegeneinander der verschiedenen Seiten des Rhythmus. Eine andere Frage ist die Ersetzung des durchgezogenen durch den unterbrochenen Mensurstrich; es dürfte logischer sein, ihn nicht zwischen je zwei Notensysteme anzubringen, wo er den Text zerhackt, sondern etwa zwischen die beiden obersten Linien jedes Systems (vgl. dazu R. v. Ficker, Kongr.-Ber. Basel 1949, S. 110).

¹⁶ Die Anekdoten, mit denen sich Zeitgenossen dieses und andere Werke erklärten, scheinen mehr für Unverständnis oder Musikantenwitz der Erzähler zu zeugen, als historisch wahr zu sein. Das Motiv „*Memor esto*“ vgl. mit der Stelle „*ad aeterna*“ in ‚*Ave nobilissima creatura*‘ (GA 34, T. 215 ff.) sowie mit „*Aeterna fac cum sanctis tuis*“ in Bruckners ‚*Te deum laudamus*‘. Solche Vergleiche können für die systematische Untersuchung der Grundformen religiöser Musik aufschlußreich sein.

¹⁷ Vgl. Crevel, Coclico, S. 97 ff.

Die religiös-musikalische Formgestaltung wirkt sich ferner auf die Gliederung des Textes aus. Worte und Sätze werden demgemäß wiederholt und zu Steigerungsanlagen zusammengefaßt. Wenn auch die Quellen die richtige Textunterlegung nur zum Teil wiedergeben, so ist doch undenkbar, daß sie Josquin gleichgültig war; sicherlich hat er jeweils diejenige gemeint oder bevorzugt, welche die richtige Phrasierung nicht verunklärt, sondern unterstützt.

Die sprachliche sollte der motivischen Gliederung entsprechen (z. B. Kyrie ‚*Pange lingua*‘, Alt T. 65; mit der Ligatur beginnt hier eine Variante desselben Themas, wie T. 35 ff., 59 ff. und Agnus, Sup. T. 76–80). Wiederholung oder Sequenz eines Motivs fordert, wenn auch nicht immer, entsprechende Textwiederholung (z. B. Benedictus-Hosanna ‚*Di dadi*‘, T. 49 ff.). Ebenso verlangt eine dreiteilige, barförmige Steigerungsanlage entsprechende Textunterlegung (z. B. Gloria ‚*Di dadi*‘, Alt, T. 137 f., 138 f., 140–143). Viel seltener als bei Ockeghem ist es hier stilgemäß, eine weite Strecke als Melisma zusammenzufassen. In diesen Hinsichten sind alle Neuausgaben zu überholen. Auf Grund vergleichender Analysen der Form und Phrasierung sollte für jedes Werk die bestmögliche Textunterlegung versucht werden.

9. Produktive Vielseitigkeit und Weite des religiösen Gehaltes. Josquin verwendet bekanntlich die „Durchimitation“ nicht so regelmäßig wie Gombert oder Palestrina, sondern nur als eine neben anderen Arten, die Abschnitte einer Motette anzulegen. Das ist für ihn bezeichnend. Ebenso legt er sich auch sonst nicht auf einen Typus fest, sondern entwickelt in fruchtbarer Vielseitigkeit eine Fülle von Ideen und Ansätzen. Wir denken rückblickend an sein mannigfaches Verhältnis zum Wort: zurückhalten-des Rezitieren und leidenschaftlicher Ausdruck, Herrschaft des Wortes und absolute Vokalmusik, Cantus firmus-Arbeit und freie Einfügung des Textes in die neue Formgestaltung. In einunddemselben Werk verbindet er den kunstvollsten Kontrapunkt und das schlichteste Lied, rationale Architektonik und die Glut religiöser Erregung, kontemplative Hingabe an das Übermenschlich-Heilige und existentiell-„subjektives“¹⁸ Beten, Zagen und Hoffen.

Das Heilige birgt, wie die phänomenologische und vergleichende Religionswissenschaft gezeigt hat, wesensgemäß einen Gegensatz in sich: Es ist das unendlich Ferne, Ungeheure und Erlauchte, zugleich aber das Nahe, Beglückende, Beseligende. Wir haben auf Josquins Symbolik der Majestas, des Mysterium, des Mirum hingewiesen. Auf der subjektiven Seite entsprechen ihr schuldvolle Niedrigkeit und inbrünstiges Gebet in Werken und Sätzen, wie ‚*Miserere*‘, ‚*Dona nobis pacem*‘, ‚*Tribulatio et angustiae*‘, ‚*De profundis*‘, ‚*Domine, ne in furore tuo*‘ (mit den Stellen „*Non est pax*“, „*Miser factus sum*“, „*Cor meum conturbatum est*“). Sein *cor inquietum* macht es sich nicht leicht, zum Glauben und zur Hoffnung hindurchzugelangen.

Man muß sich diese Züge seiner Musik gegenwärtig halten, um die entgegengesetzten richtig zu würdigen: das Menschliche im Bilde Gottes und das Zutrauliche im Verhalten zu ihm. Für die Musikanschauung des Mittelalters wie des neuzeitlichen Christentums ist die von Musikhistorikern oft übersehene Lehre grundlegend, nach wel-

¹⁸ In der Geschichte der Kirchenmusik werden die Begriffe Objektiv und Subjektiv oft in verwässertem und undurchdachtem Sinne verwendet. Mindestens von Augustin, Pascal und Kierkegaard her ist es aber offenkundig, daß eine starke Art der Subjektivität unerläßlich zum Begriff des Christen und konsequenterweise der christlichen Musik gehört. Andererseits erscheint es unangemessen, Gebetswerke Josquins dahin zu kennzeichnen, daß er hier Affekte und Stimmungen interpretiert habe; diese Begriffe sind höchstens für einige wenige „dramatische“ Motetten, wie ‚*Absalon, fili mi*‘, zutreffend.

cher der Mensch als Ebenbild Gottes und die *musica humana* als der *mundana* strukturgleich gilt. Schon darum ist die eingangs erwähnte Auffassung vom Menschlichen und Transzendenten als totalen Gegensätzen unrichtig. Josquin stellt die „*Vita aeterna*“ mit springlustiger Aktivität als Leben dar. Für Stellen, wie „*Et vitam venturi saeculi*“, hat er zum Ausdruck des *gaudium caeleste* eine Fülle von Tänzen im Tripeltakt^{18a} geschaffen, teils enthusiastisch-verzückte Reigen, teils herzlich vitale Springtänze (z. B. *Hosanna* und *Et vitam venturi saeculi*, *De beata virgine* oder Motetten GA Nr. 11 und 14 zu den Worten „*Ut valeamus requie frui coelestis patriae*“ und „*. . . cum laetitia in aeternum*“). Dem Reigen steht der melismatische Jubilus gegenüber, den *Tinctoris* als „*cantus cum excellenti quadam laetitia pronuntiat*“ definiert.

Mit den holdesten und lieblichsten Melodien preist Josquin die Jungfrau und Gottesmutter. In den Marienmotetten wechselt er zwischen sublimer Schönheit und einem naturwarm innigen Volkston. Wie Gegenstücke zu traulichen Weihnachtsidyllen in der gleichzeitigen Malerei muten Stellen an, wie „*Ave vera virginitas*“ im ‚*Ave Maria*‘, GA Nr. 1, oder die herzige Szene in Abälards Sequenz ‚*Mittit ad virginem*‘ (GA Nr. 3), in der Gottvater dem Engel aufträgt, was er der Maria alles sagen soll („*Accede, nuntia*“). Diese menschlichen Züge widersprechen nicht der Idee einer „theozentrischen“ Musik, sondern erfüllen sie, sofern „*Deus charitas est quae amore cognoscitur et cognoscendo amatur*“ (Nik. v. Cues).

So gelangt bei Josquin das christlich-religiöse Leben zur vollen Entfaltung im musikalischen Kunstwerk. Zugleich gemahnt die Universalität dieser Musik an das Universum; es ist ein stärkerer und reicherer Hinweis auf die Welt im Ganzen und das sie Umgreifende als die Zahlensymbolik. Ferner gemahnt diese Musik durch ihre Dynamik und Ursprünglichkeit an eine andere und nicht weniger wesentliche Seite des Universums: das fruchtbare Werden. Sie ist voller Keime und darum „gewaltig anregend“ (Ambros).

10. Gesetz und Charisma. Trotzdem könnte Josquin aus einem anderen Grunde für weniger vorbildlich gelten als mancher weniger geniale Meister der Kirchenmusik: weil er weniger gehorsam dem Ordo und Gesetz gedient habe. Ist er vielleicht gerade in seinen genialen und universalen Zügen doch ein wenig Weltmann und Renaissance-mensch und insofern nicht das Muster eines christlichen Komponisten?

Über dem Ordo der Welt und dem Gesetz der Musik steht das Charisma. Das hat kein Geringerer als Luther gerade an Josquin gezeigt, und zwar von der Idee der „frohen Botschaft“ aus¹⁹:

„*Was lex ist, gett nicht von stad; was evangelium ist, das gett von stadt. Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frohlich, willig, milde heraus fleust, ist nit zwungen und gnedigt [genötigt] per regulas, sicut des fincken [Heinr. Fincks?] gesang*“. Dazu eine ähnliche Stelle: „*Lex et gratia: Das lex iram operator siht man an dem wol, das Görg Planck . . . als besser schlecht [die Orgel schlägt], was*

^{18a} Zur Vorstellung des MA vom himmlischen Reigen vgl. Ed. Schulz, Das Bild des Tanzes in der christl. Mystik, Masch.-Diss. Marburg 1941, und die dort genannte Literatur.

¹⁹ TR 1258 und 5391 Weimarer Ausgabe, TR II 13 f., V 122 f. (dazu Bd. 48, 603). M. van Crevel, A. P. Coelico, Haag 1940, S. 141. Vgl. auch das schöne Wort über Josquins Souveränität („der Noten Meister“) bei [J. Mathesius], Luthers Leben in Predigten. Nach dem Urdruck. Krit. Ausg. v. G. Lösche, Prag 1906², 300 (Crevel S. 105 f.).

er von sich selbst schlecht, den was er ändern zu gefallen schlagen mus, und das kumpt ex lege . Das ein thut er von sich, ungewungen, drum ist es im ein lust, das ist gratia; das ander wird im saurer, quia est lex, er mus es thun. Also fort aus: Wo lex ist, da ist unlust, wo gratia ist, da ist lust.“ Luthers Einsicht wurzelt außer unmittelbar in Paulus²⁰ auch in Augustin: „Charitas cantat canticum novum. Nam timor ille servilis in veteri homine constitutus, potest quidem habere psalterium decem chordarum, quia et Judaeis carnalibus data est ipsa lex decem praeceptorum: sed cantare in illa non potest canticum novum; sub lege est enim, et implere non potest legem. Organum ipsum portat, non tractat; et operatur psalterio, non ornatur. Qui autem sub gratia est, non sub lege, ipse implet legem: quia non est ei pondus, sed decus“²¹.

Andere haben an Josquins Genialität und Freiheit sehr einseitig den „impetus lascivientis ingenii“ betont und darin ein gefährliches individualistisches Hinwegsetzen über das Gesetz der Musik bloßgestellt²²; Luther dagegen sieht in ihr eine Stufe des Schaffens, die höher sei als der saure, säuerliche Dienst unter dem Gesetz und recht eigentlich dem Sinn des Evangeliums und der christlichen Verwandlung des Menschen entspreche. Indem Gott den Komponisten Josquin mit Gnade erfülle, predige er durch dessen Musik erneut die frohe Botschaft. Auf urchristlichen Glauben gestützt, fördert Luther damit die theologische Deutung der schöpferischen Begnadung überhaupt und das Verständnis Josquins. Er hat tiefer begründet, was Ott auf humanistische Art als „das Göttliche und Unnachahmliche“ und was Ambros als die „flammende Genialität“ und „zwanglose Leichtigkeit“ Josquins rühmt.

²⁰ Gal. 3, 24 ff., Kol. 3, 16 u. a.

²¹ Sermo XXXIII c. 1 (PL 38, 207); siehe die ganze Stelle sowie oben S. 26, ferner IX c. 7 und XXXIV c. 1 (PL 38, 81 u. 209 f.).

²² So im Anschluß an Stellen bei Glarean H. Birtner, Studien z. niederländ.-humanist. Musikansch., Heidelberg 1930, S. 32, 29, 35.