

## Zum Verhältnis der Fortuna-Messen von Josquin und Obrecht

von Andreas Pfisterer, Regensburg

Dass die Messen über *Fortuna desperata* von Josquin und Obrecht<sup>1</sup> in gegenseitiger Abhängigkeit stehen, hat Otto Gombosi schon 1925 festgestellt,<sup>2</sup> Zweifel daran sind in der Tat kaum möglich. Strittig ist jedoch die Frage der Priorität: Für die Reihenfolge Josquin–Obrecht haben sich Gombosi,<sup>3</sup> Helmuth Osthoff,<sup>4</sup> Barton Hudson<sup>5</sup> und Jennifer Bloxam<sup>6</sup> ausgesprochen, für die umgekehrte Reihenfolge Reinhard Strohm,<sup>7</sup> Rob Wegman<sup>8</sup> und David Fallows.<sup>9</sup> Da die älteste Handschrift von Obrechts Messe auf etwa 1489–93 datiert wird und Hudson vorgeschlagen hat, die Komposition mit Obrechts Aufenthalt in Ferrara 1487/88 zu verknüpfen,<sup>10</sup> hat die Entscheidung der Prioritätsfrage Auswirkungen für die weitgehend ungeklärte Chronologie von Josquins Messen.<sup>11</sup> Darüber hinaus kann ein Vergleich der beiden Messen Einblicke in die Werkstatt eines der beiden Komponisten bieten.

Ein erster Vergleich ist enttäuschend: Direkte Bezugnahme ist nur an einer Stelle erkennbar, sonst folgen beide Kompositionen ihren eigenen Vorgaben. Eine geplante Überbietung des anderen Werkes ist an keiner Stelle deutlich; eine Überbietung von Josquins Fortuna-Messe könnte man eher in seiner eigenen Messe *Malheur me bat* sehen,<sup>12</sup> eine

<sup>1</sup> Ich benutze die neueren Editionen von Barton Hudson: *New Obrecht Edition* 4, Utrecht 1986 und *New Josquin Edition* 8, Utrecht 1995. Bei Obrecht lege ich allerdings die Reihenfolge der Agnussätze nach Petrucci zugrunde (so auch Smijers' Edition), während Hudson in der *NOE* die umgekehrte Reihenfolge des Mewes-Druckes bevorzugt.

<sup>2</sup> Otto Gombosi, *Jacob Obrecht: Eine stilkritische Studie*, Leipzig 1925, S. 115 f.

<sup>3</sup> Gombosi setzt voraus, bei Verarbeitung einer Vorlage gehe „das Bestreben auf Überkonstruktion, auf Verdichtung aus“ (ebd., S. 116); da seiner Ansicht nach „Obrechts Satz viel volltönender“ ist (S. 115), muss dieser der spätere sein.

<sup>4</sup> Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962–65, Bd. 1, S. 147 f. Als Argumente nennt er neben der größeren Länge von Obrechts Messe deren stilistische, insbesondere harmonische Fortschrittlichkeit.

<sup>5</sup> B. Hudson, „Two Ferrarese Masses by Jacob Obrecht“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/86), S. 276–302, dort S. 298, Anm. 70.

<sup>6</sup> Jennifer Bloxam, „Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses“, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 151–209, dort S. 172, Anm. 59.

<sup>7</sup> Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 620–633. Seine Analyse wird mit guten Gründen kritisiert in B. Hudsons Rezension in: *TVNM* 45 (1995), S. 72–78.

<sup>8</sup> Rob Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 220, Anm. 1.

<sup>9</sup> David Fallows, „Afterword. Thoughts for the Future“, in: *The Josquin Companion*, S. 569–78, dort S. 574.

<sup>10</sup> Hudson, „Two Ferrarese Masses“, S. 297 f. Sein Vorschlag, dass *Malheur me bat*, *Fortuna desperata*, eventuell auch *Plurimorum Carminum II*, *Scaramella* und *Cela sans plus* während des halben Jahres in Ferrara komponiert worden seien, wird vielfach abgelehnt (Wegman S. 189, Anm. 46; Strohm S. 617).

<sup>11</sup> Zur Chronologie vgl. D. Fallows, „Approaching a New Chronology for Josquin. An Interim Report“, in: *SJbMw* N. F. 19 (1999), S. 131–150.

<sup>12</sup> Die relative Chronologie ist auch hier nicht sicher, allgemein gilt *Malheur me bat* als die spätere. Beide Messen zeigen dieselbe planvolle Verteilung der drei Stimmen der Vorlage auf die Sätze der Messe; ein direktes Zitat findet sich am Beginn des *Et incarnatus*: Was in *Fortuna desperata* ein freier Kontrapunkt zum Beginn des Lied-Tenors ist, ist in *Malheur me bat* ein im Terzabstand imitierter *Soggetto*. Kleine Unterschiede gegenüber *Fortuna desperata* zeigen sich im Kyrie (ausgedehnte Vorwegnahmen des c. f. in den Oberstimmen wie in *L'homme armé super uoces musicales*, kombiniert mit freien *Ostinati*), Gloria/Credo (abschnittsweise Wiederholung des c. f.) und Pleni (c. f. auch in einem geringstimmigen Satz). Im Agnus verzichtet *Malheur me bat* auf die Verlegung eines c. f. in den Bassus (dies würde eine Unterquinttransposition verlangen und zu einer fremden Finalis führen, so in Obrechts *Missa Malheur me bat* im Agnus II). Das ungewöhnliche Agnus I der Fortuna-Messe wird aber durch einen noch konsequenter motivisch gearbeiteten Satz um einen ebenfalls ungewöhnlich manipulierten Tenor-c.-f. aufgewogen; an die Stelle des relativ bescheidenen Agnus III der Fortuna-Messe tritt ein kontrapunktisches Kunststück (Doppel-c.-f. mit zwei begleitenden Stimmpaaren im Kanon ad minimam; vermutliches Vorbild ist das Agnus III von *L'homme armé sexti toni*).

Überbietung des Agnus III aus Obrechts Fortuna-Messe könnte im Agnus III von Isaacs Messe *Comme femme desconfortée* beabsichtigt sein.<sup>13</sup>

Es bleibt also, die beiden korrespondierenden Sätze, Obrechts Osanna und Josquins Agnus III<sup>14</sup> genauer zu betrachten. Diese beiden Sätze zeigen dieselbe Verwendung des c. f. (Tenor der Vorlage<sup>15</sup> unverändert, eine Oktave tiefer im Bass). Dass sie voneinander abhängig sind, zeigen eine Reihe von zusätzlichen Gemeinsamkeiten in den Oberstimmen (Taktzahlen auf den Einzelsatz bezogen):<sup>16</sup>

T.	Obrecht	Josquin
1–2	A	T
3–4	T	A
5–6	S	S
3	A	T T. 5
7–8	T	T
10–12	S	S
22–28	S	S
31–33	A	T
31–34	S	S
42–46	A	T

Einer der beiden Komponisten muss den Satz des anderen als Vorbild genommen haben. Daneben sind beide Sätze deutlich unterschiedlich: Josquins Satz ist recht einheitlich, ruhig und oberstimmenbetont; Obrechts Satz wechselt – wie auch andere Sätze dieser Messe – zwischen Abschnitten mit energischer Bewegung der Stimmen und Ruhezeiten in eher akkordischer Satztechnik. Die Verteilung der Kadenzen ist auch durchaus typisch für die Komponisten: (Kadenzen ohne *clausula formalis* in Klammern, strukturell hervorgehobene Kadenzen fett)

T.	3	5	7	9	13	15	21	26	31
Obrecht	(f)	(f)	(f)	(f)		<b>f</b>	f	g	(f)
Josquin	(f)	(f)	(f)	(f)	(a-mi)	<b>f</b>			<b>a-mi</b>
T.	36	39	43	44	47	50	53	57	63/61
Obrecht	<b>a-mi</b>			<b>f</b>	f	d	a-mi	f	f
Josquin	(a-mi)	c	(c)			<b>d</b>	d	(f)	f

Bei Obrecht steht an Anfang und Ende je eine Folge von f-Kadenzen, jede Kadenz auf einer anderen Stufe wird durch eine nachfolgende f-Kadenz aufgewogen, lediglich die Kadenzen T. 50/53 folgen unmittelbar aufeinander. Bei Josquin dagegen ist der f-Kadenzblock am Anfang schwächer, die Finalisstufe tritt dann erst am Schluss wieder auf, die Mitte gehört anderen Kadenzstufen.

Während Obrechts Satz außer c. f. und dem genannten gemeinsamen Material keine weiteren auffälligen Techniken oder Soggetti enthält, fällt bei Josquin T. 15–21 durch eine Technik auf, die im weiteren Sinn der Sequenz zugehört: Ein Tonleitermotiv wird

<sup>13</sup> CMM 65, 6, S.72. Die ostinate Verwendung der Diskantklausel auf f' im Tenor bei Obrecht wird bei Isaac verdoppelt: Zum c. f. im Tenor 1 tritt ein Tenor 2 mit der Diskantklausel auf f', im Superius erscheint dasselbe Ostinato auf c". Überdies ist hier das Ostinato-Motiv an den Beginn des c. f. angegliedert.

<sup>14</sup> Josquins Messe enthält nur zwei komponierte Agnus-Sätze. Da unser Satz aber mit „dona nobis pacem“ textiert ist, zähle ich ihn als Agnus III (es ‚fehlt‘ das geringstimmige Agnus II).

<sup>15</sup> Kritische Edition: *Fortuna desperata. Thirty-Six Settings of an Italian Song*, hrsg. von Honey Meconi, Middleton 2001. Als Vergleichsmaterial verwende ich die Fassung des Liedes, die sich mit ziemlicher Präzision aus Josquins Messe rekonstruieren lässt. Obrechts Vorlage weicht – soweit rekonstruierbar – nur in kleinen Details davon ab.

<sup>16</sup> Dass Josquins Tenor meist mit Obrechts Altus korrespondiert, dürfte seinen Grund darin haben, dass die Stimmbezeichnungen Altus und Tenor in Obrechts Osanna in der Überlieferung vertauscht sind, wie die Schlusskadenz zeigt, hat der „Altus“ die Funktion des Tenor (Hinweis von David Fallows).

bei jeder Wiederholung eine oder zwei Stufen weiter geführt. Diese Technik gilt als Spezialität Obrechts,<sup>17</sup> man wäre versucht, an ein Obrecht-Zitat zu denken. Allerdings lässt sich diese Technik auch bei Josquin mehrfach belegen.<sup>18</sup> Josquin kombiniert diese Spezial-Sequenz zusätzlich mit einem freien Kanon zwischen Superius und Tenor und benutzt sie als Füllmaterial zwischen dem Erreichen des Schlusstons der ersten c.-f.-Phrase und dem Einsatz der zweiten c.-f.-Phrase, der mit dem Erreichen des Spitzentons im Superius zusammenfällt. Ob man diese Stelle im Sinne einer überbietenden Imitation verstehen soll, muss offen bleiben. Eine solche Deutung könnte allerdings gut in den Kontext eines Satzes passen, der in einem Imitationsverhältnis zu Obrecht steht.

Den nächsten Schritt muss eine Betrachtung des jeweiligen Kontextes der gemeinsamen Bausteine bilden. Bei Obrecht wird der gemeinsame Anfangssoggetto durch die drei Oberstimmen imitiert und dabei in gewöhnlicher Weise der Aufbau zur Vollstimmigkeit vollzogen. Ist diese erreicht, erscheint neues musikalisches Material, der Superius pausiert, um dann für die erste Ruhezone T. 9 neu einsetzen zu können. Bei Josquin zeigt die Imitation gleich eine Unregelmäßigkeit: Beim Einsatz der zweiten Stimme (Altus) pausiert die erste; an die Stelle des schrittweisen Aufbaus der Stimmenzahl tritt eine Art Echo, der Superius-Einsatz ist dann durch die Vollstimmigkeit hervorgehoben und wirkt als eigentlicher Einsatz.

Hudson führt für die Reihenfolge Josquin–Obrecht das Argument an, der Satzbeginn bei Josquin sei „entirely typical of Josquin.“<sup>19</sup> Dies lässt sich nachvollziehen für das motivisch gebundene Abwechseln zweier Stimmen in Begleitung eines c. f. (vgl. *Missa Hercules dux Ferrarie*, Kyrie I; *Missa La sol fa re mi*, Benedictus; *Missa Gaudeamus*, Gloria; etc.), nicht aber für die Verknüpfung dieses Satzanfangs mit einer Imitation durch drei Stimmen. Es dürfte daher wahrscheinlicher sein, dass der singuläre Satzbeginn bei Josquin durch die Verknüpfung der Obrecht'schen Vorlage mit einem Josquin-typischen Eröffnungsmodell entstanden ist, als dass Obrecht eine Josquin-typische Eröffnung trivialisiert hätte. Ein satztechnisches Detail kommt hinzu: In T. 4 entsteht durch die Imitation ein wenig eleganter Nonvorhalt, der Oktavparallelen verbirgt. Während diese Schwachstelle bei Obrecht mit einer dritten Stimme zugedeckt ist, tritt sie bei Josquin offen zutage. Dass Josquin eine solche Stimmführung im zweistimmigen Satz in einer Originalkomposition zugelassen hätte, erscheint unwahrscheinlich; unter den eben skizzierten Bedingungen war sie dagegen für Josquin unvermeidbar, da weder der c. f. noch der übernommene Soggetto geändert werden konnten.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vgl. Wegman S. 181–183. In Obrechts Fortuna-Messe findet sich eine solche Passage im Benedictus (Superius T. 28–42).

<sup>18</sup> *Missa L'homme armé sexti toni*, Benedictus; dort umfasst die Sequenz drei Stufen und füllt das zweite Kurzduo. *Missa La sol fa re mi*, Agnus II, dort wird eine solche Sequenz im Superius mit der gleichbleibenden Devise im Altus kombiniert. *Missa L'homme armé super uoces musicales*, Agnus III; dort geht die Sequenz zweimal über zwei Stufen (als dritte Stufe wird noch ein Quartsprung abwärts angefügt) im Kanon zwischen Bassus und Altus unter liegenden c.-f.-Tönen des Superius. Vergleichbar ist auch *Missa Gaudeamus*, Et incarnatus est; dort wird der Choral-c.-f. *Crucifixus etiam pro nobis* in drei Stufen vervollständigt in dreistimmiger Imitation.

<sup>19</sup> Hudson, „Two Ferrarese Masses“, S. 298, Anm. 70.

<sup>20</sup> Wie man mit diesem satztechnischen Schwachpunkt umgehen kann, demonstriert Ludwig Senfl in seinen offenbar auf Josquins Agnus III Bezug nehmenden Fortuna-Bearbeitungen: In *Fortuna – Ich stuend an einem Morgen* (L. Senfl, *Sämtliche Werke* 4, Wolfenbüttel 1974, S. 12; Meconi S. 71) wird der hier in den Superius gerückte zweite Soggettoeinsatz um eine Semibrevis vorgezogen, sodass reguläre Sextparallelen zum Tenor entstehen; in *Fortuna – Nasci pati mori* (Senfl, *SW* 6, Wolfenbüttel 1962, S. 60, Meconi S. 94) werden die beiden ersten Soggettoeinsätze übernommen (zahlreiche weitere folgen im Verlauf des Stückes), der Soggetto wird aber so zurechtgebogen, dass sich eine reguläre Diskantklausele ergibt.

Der Eindruck, dass der Superius-Einsatz der eigentliche Beginn sei, wird bestätigt durch die Fortsetzung der Superius-Stimme als große und dominante Linie. Diese ist zu großen Melodiebögen zusammengefasst. Der erste (T. 5–13) füllt den Oktavraum  $c'-c''$ ; sein erster Teilbogen setzt oben an und schwingt sich zunächst um eine Sext nach unten, ein zweiter Teilbogen steigt noch einmal bis zum  $b'$  auf und fällt auf das gleiche Niveau zurück, der dritte wiederholt in Augmentation den zweiten und führt ihn bis zum Zielton  $c'$ . Insgesamt ergibt sich der Eindruck von Folgerichtigkeit, die beiden mit Obrecht gemeinsamen Bausteine fallen nicht heraus. Der Tenor folgt dem Superius in T. 5–12 weitgehend in Sextparallelen, macht also die augmentierte Wiederholung mit; er beinhaltet einen weiteren gemeinsamen Baustein.

Bei Obrecht fallen die drei gemeinsamen Bausteine ebenso wenig auf, sie stehen jedoch vereinzelt in einem Kontext, der außer der Anfangsimitation keinen motivischen Zusammenhang zeigt. Nimmt man eine Reihenfolge Josquin–Obrecht an, dann bedeutete dies, dass Obrecht ohne ersichtlichen Grund Einzelteile aus Josquins Gefüge herausgelöst und in einen eher zufälligen Kontext gestellt hätte. Nimmt man die umgekehrte Richtung an, dann wäre nachvollziehbar, dass Josquin aus dem Material des Obrecht'schen Satzes diejenigen Einzelteile ausgewählt hätte, die sich in einen großen Melodiebogen einbauen ließen.

Der zweite große Bogen in Josquins Superius-Stimme reicht von T. 15 bis zur den Satz halbierenden<sup>21</sup> Kadenz in T. 31. Er beginnt mit der besprochenen Spezial-Sequenz, die melodisch beim erreichten  $c'$  ansetzt und bis zur Oberoktave führt (T. 21). Das voll entwickelte Sequenzglied wird weiterverwendet, nun aber rhythmisch verändert und im Umfang wieder reduziert: Der folgende Teilbogen reicht nur noch bis zum  $b'$ , erhält dafür einen Sekundabstieg als Abschluss; dann fallen die ersten drei Töne fort, der neue Sekundabstieg wird intensivierend erweitert; der letzte Teilbogen wird schließlich zu einer Kadenzformel komprimiert.

Bei Obrecht hat der Superius ebenfalls einen größeren Melodiebogen, der allerdings weitgehend in Dezimparallelen an den *c. f.* gekoppelt ist. An dieser Stelle kann auch die Lied-Vorlage in die Überlegungen einbezogen werden: Obrecht übernimmt den Superius der Takte 25–31 fast tongetreu aus der Vorlage, erweitert die Parallelführung mit dem *c. f.* aber um drei Takte nach vorne, wobei durch kleine Manipulationen eine melodische Korrespondenz im Superius entsteht (T. 22–24 entspricht 25–27, die *g*-Kadenz T. 26 entspricht der *a*-Kadenz T. 31). Josquin entfernt sich weiter von der Lied-Vorlage, baut aber den melodischen Zusammenhang noch weiter aus. Die Reihe Lied – Obrecht – Josquin lässt sich hier im Sinn einer konsequenten Weiterentwicklung deuten.

In der zweiten Hälfte werden die Parallelen weniger deutlich. Josquins Tenor-Stimme T. 31–35 könnte eine Revision von Obrechts Altus-Stimme an derselben Stelle sein. Gemeinsam ist der Abstieg  $f'-e'-c'-d'-a-b-c'$ ; bei Josquin ist er gegenüber Obrecht rhythmisch beruhigt, eingeleitet durch einen Quartaufstieg, der auf den Superius T. 29 (vgl. Tenor T. 24/25) zurückgreift, und durch eine Sequenz bis zum  $d$  weitergeführt. Obrecht lässt in T. 33–36 den homorhythmischen Satz der Vorlage anklingen, den er im Kyrie III tongenau zitiert hatte. Josquin entfernt sich auch hier weiter von der Vorlage und

<sup>21</sup> Lässt man die Schlusslonga außen vor, ergeben sich 30+30 Breven.

überspielt die a-mi-Kadenz T. 36 durch den gegenüber Obrecht vorgezogenen Einsatz des Superius und das Umbiegen der Diskantklausel im Altus.

Vergleichbar ist dann der Melodiebogen des Superius, der sich bei Obrecht T. 36–44, bei Josquin T. 35–50 spannt. In beiden Fällen steigt der Superius langsam zum  $g'$ , fällt dann in einer schnelleren Tonleiterbewegung abwärts und führt zu einer Kadenz. Bei Josquin sind alle genannten Merkmale deutlicher und breiter ausgeführt als bei Obrecht: Der Aufstieg ist verdoppelt, zuerst auf Brevis-Ebene, dann auf Semibrevis-Ebene; der Abstieg in Minimen ist mit der entsprechenden Stelle im Bass-c.-f. gekoppelt und wird vom Tenor imitiert. Auskomponiert ist hier das Erreichen eines Extrempunktes (e-Klang T. 40/41) mit minimaler Bewegung, eine allmähliche Beschleunigung und schließlich die Entspannung zur Kadenz. An dieser Stelle ist es Josquin, der auf den Lied-Superius zurückgreift und die Takte 43–45 und 47–50 in seine Linie integriert.<sup>22</sup>

Eine letzte Gemeinsamkeit ist der Anhang nach dem Erreichen des c.-f.-Schlusstons in T. 57: Nach der eigentlichen Schlusslonga pausiert der Bassus bei Obrecht vier, bei Josquin zwei Takte lang und stimmt dann in den Schlusston noch einmal ein. Dies ermöglicht eine offenbar schlusskräftigere Kadenzbildung mit Bassklausel. Während bei Obrecht das Erreichen des c.-f.-Schlusstons durch eine Kadenz hervorgehoben ist, die neben dem Fehlen der Bassklausel nur durch die Terzlage der Oberstimme ihre Vorläufigkeit kundtut, wird bei Josquin diese Kadenz bewusst überspielt: Die Diskantklausel im Tenor erscheint nicht als *clausula formalis*; der Superius läuft vorher aus und setzt in die Kadenz hinein neu an; die Mittelstimmen beginnen in T. 54 eine Bewegung nach oben, die vom Superius fortgesetzt wird; über dem Schlusston des c. f. erreicht der Superius erst seinen Spitzenton  $d''$ ; der Anhang wirkt dann notwendig, um ein organisches Zurückpendeln des Superius von dieser Spitzenlage zur Finalis zu ermöglichen, wobei überdies auf den Anfang des Satzes zurückgegriffen wird.<sup>23</sup> Bei Obrecht findet man ebenfalls einen Aufstieg des Superius zum Spitzenton  $c''$  über dem c.-f.-Schlusston, den man als Ziel der Bewegung von T. 53 an auffassen kann. Der Anhang mit seiner dreimaligen Wiederholung eines neuen rhythmischen Motivs wirkt dagegen als Füllmaterial ohne Anbindung an das Vorangehende.

Zusammenfassend kann man sagen: Josquins Satz lässt sich als bewusst vorgenommene Bearbeitung von Obrechts Satz interpretieren, wobei die übernommenen Bausteine in einen folgerichtig wirkenden Zusammenhang eingebaut sind. Nimmt man die umgekehrte Abhängigkeit an, dann wäre zu fragen, warum Obrecht überhaupt zitiert, wenn er mit den übernommenen Bausteinen ‚nichts macht‘. Denn dass Obrecht mit übernommenen Bausteinen etwas machen kann, das zeigen andere Sätze dieser Messe, insbesondere Kyrie III und Agnus I, auf die ich daher kurz eingehen möchte. Beide Sätze gehören zu einer bestimmten Variante des Parodieverfahrens,<sup>24</sup> wobei der Tenor der Vorlage unverändert übernommen wird, die übrigen Stimmen der Vorlage aber nur stre-

<sup>22</sup> Ob die Identität des Tenor T. 46–50 mit dem Contratenor der Vorlage T. 5–9 beabsichtigt ist, möge dahingestellt bleiben.

<sup>23</sup> Vgl. T. 58 (S/A) mit T. 1–6, T. 59–61 mit T. 7–9.

<sup>24</sup> Im Gegensatz zu den meisten jüngeren Arbeiten bleibe ich bei dem traditionellen Begriff „Parodie“; im Zusammenhang der mehrstimmigen Messe des 15./16. Jh. gibt er zu keinen Missverständnissen Anlass, was man von dem historisch früher belegten Begriff „Imitation“ nicht sagen kann. Meines Wissens ist auch noch keiner der Kollegen dazu übergegangen, „Imitation“ im traditionellen musikalischen Sinn durch „Fuge“ zu ersetzen etc.

ckenweise ‚eingebildet‘ werden.<sup>25</sup> Das Verhältnis von Vorlage und Messensatz ist hier also dem oben behandelten Verhältnis der beiden Messensätze vergleichbar.

Das Kyrie III beginnt und endet wie eine vierstimmige Version des Liedes. Die Takte 1–14 und 43–57 sind in kompakter Vierstimmigkeit gesetzt, dazwischen werden die in der Messe üblichen Besetzungsvarianten durchgespielt: T. 15–20 füllt ein bewegtes Unterstimmduo Schlussston und Pause des *c. f.*, dem korrespondiert T. 31–34 ein Oberstimmtrio (mit *c. f.*). In den vollstimmigen Abschnitten T. 21–30 und 35–42 ist der Satz stärker durch Pausen aufgelockert.

Parallele Zitate aller drei Stimmen der Vorlage (mit kleinen Änderungen) treten zu Beginn und Abschluss des Satzes auf (T. 1–4, 49–57), außerdem wird T. 31–37 exakt und nur am Ende durch eine vierte Stimme erweitert übernommen. Diese Passage ist schon in der Vorlage durch das allen Stimmen gemeinsame rhythmische 3+3+2-Muster und die neben T. 15 einzige Binnenkadenz mit *clausula formalis* (*a-mi*) herausgehoben, bei Obrecht ist sie als Höhepunkt des Satzes eingefügt. Dazu trägt bei, dass der Superius bei Obrecht vorher das *a'* nicht übersteigt, in T. 26–31 unter dem Tenor liegt und dann mit einem Oktavsprung wieder ‚auftaucht‘; der erreichte Hochtton *d''* wird über *c''* (T. 37–39) und *b'* (T. 54) wieder abgebaut.

Im Agnus I läuft der Tenor der Vorlage zweimal durch, das zweite Mal in *proportio dupla*. Der erste Durchlauf gliedert sich leicht in drei Abschnitte. Die erste *c.-f.*-Phrase (T. 1–15) ist mit dem imitativen Aufbau zur Vollstimmigkeit ausgefüllt und schließt mit einer deutlichen *f*-Kadenz in T. 15, Zitate aus anderen Stimmen der Vorlage finden hier keinen Platz. Nach einem Unterstimmduo als Zwischenstück setzen in T. 20/21 Superius und Tenor wieder ein, die *a-mi*-Kadenz T. 36 mit dem folgenden Aussetzen des Superius markiert den Abschluss dieses Abschnitts. Den Höhepunkt bildet das Erreichen des Hochttons *c''* im Superius mit einer Kadenz in T. 27; diese ist umrahmt durch die beiden *a-mi*-Kadenzen T. 23 und T. 36, die beide melodisch nur bis zum *b'* aufsteigen. In T. 28–36 ist der Superius der Vorlage übernommen, nur wird der dortige Hochtton *d''* (der im Kyrie III zitiert worden war) mit entsprechenden Veränderungen des melodischen Anschlusses eine Oktave nach unten gelegt; Grund hierfür dürfte eben die bogenartige Anordnung um den Höhepunkt in T. 27 sein. Der dritte Abschnitt ist durch zwei Superius-Phrasen gekennzeichnet, die jeweils nach einer Pause mit markanten Tonwiederholungen *Brevis-Semibrevis-Semibrevis* beginnen und in eine aus der Vorlage übernommene Kadenz auslaufen (T. 44–47; 52–57). Der konstruktive Eindruck dieser beiden Superius-Phrasen wird dadurch unterstrichen, dass sie jeweils auf dem Schlussston der vorherigen Phrase ansetzen und eine klare melodische Richtung haben: *a'-d', d'-b'-f'*.

Im zweiten *c.-f.*-Durchlauf ist der Teil von T. 67 an für uns interessant. Das Zitat des Superius T. 67–68, das der Parallelstelle im Kyrie III entspricht, wird zum Ausgangspunkt einer freien Sequenzierung, die in T. 72 zum Tiefpunkt *f* führt. Nach dem Auftauchen mit einem Oktavsprung wird die *a-mi* Kadenz zitiert. Wie im ersten Durchlauf wird auch hier *c''* und *d''* vermieden, sodass sich eine langsame Vorbereitung des melo-

<sup>25</sup> Weitere Beispiele für dieses Verfahren: Agricola, *Missa Malheur me bat* (CMM 22, 1), Schlussteil des Credo (T. 132–162); Brumel, *Missa Je nay dueul* (CMM 5, 1), Agnus III.

dischen Höhepunktes ergibt: T. 67 *a'*, T. 73 *b'*, T. 76 *c''*, T. 80/81 *b'*, T. 83 *a'*. Der Abstieg von diesem Höhepunkt geschieht ebenfalls in einer freien Sequenzierung, markiert durch den Einsatz auf dem relativen Hochtton mit einer synkopische Punktierung. Diese eigentlich alltägliche Melodiewendung erhält durch die Wiederholung so viel motivische Prägnanz, dass ihre Anknüpfung an die ähnliche c.-f.-Stelle in T. 78/79 nahe liegt, die durch die Superius-Pause gewissermaßen aufgedeckt und durch die Parallelführung der Unterstimmen rhythmisch unterstrichen wird.

Diese Beobachtungen zeigen, wie Obrecht dasselbe Material der Vorlage in unterschiedliche Planungen des melodischen Höhepunktes einbaut und dabei stellenweise auch motivische Korrespondenzen herstellt. Dies entspricht seinem oben besprochenen Vorgehen im Osanna T. 22–31 gegenüber der Lied-Vorlage. Wenn Josquin in vergleichbarer Weise Obrechts Osanna verarbeitet, wird man ihm also eine gewisse Kontinuität zu Obrechts eigenem Vorgehen nicht absprechen können – ungeachtet aller sonstigen Unterschiede.