

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 25 (2001)

Artikel: "Kommst in die ersten Kreise!" : Josquins Missa L'ami Baudichon - ihre Originalgestalt und ihre Überlieferung in Petruccis Missarum Josquin Liber Secundus

Autor: Benthem, Jaap van

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868990>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„KOMMST IN DIE ERSTEN KREISE!“.

JOSQUINS *MISSA L'AMI BAUDICHON* – IHRE ORIGINALGESTALT
UND IHRE ÜBERLIEFERUNG IN PETRUCCIS
MISSARUM JOSQUIN LIBER SECUNDUS

VON JAAP VAN BENTHEM

In seinem vor hundert Jahren veröffentlichten Roman *Buddenbrooks* berichtet Thomas Mann vom Schicksal mehrerer Generationen einer großbürgerlichen Lübecker Kaufmannsfamilie, darunter auch von demjenigen Tonys, der Tochter von Jean und Bethsy Buddenbrook. Trotz schwerer Zweifel befolgt Tony den Rat ihrer Eltern und einiger enger Vertrauter, Herrn Grünlich, den „christlichen, tüchtigen, tätigen und fein gebildeten“ Geschäftspartner ihres Vaters, zu heiraten: „Tonychen, mein Kindchen, brauchst keine Sorge haben, bleibst in den ersten Kreisen [...]“, versucht Tonys Gouvernante die widerstrebende junge Frau zu trösten.¹ Leider entpuppt sich Herr Grünlich sehr bald als betrügerischer Bankrotteur, und die Familienehre kann nur durch eine schnelle Scheidung halbwegs gerettet werden. Auch Tonys zweite Ehe, diesmal mit dem Münchner Hopfenhändler Alois Permaneder geschlossen, scheitert nach nur zwei Jahren. Im Grunde entspricht keiner der beiden Ehemänner Tonys den Ansprüchen ihrer Kreise an die gesellschaftliche Moral.

1.

Vierhundert Jahre zuvor sieht es im Venedig Petruccis anders aus. Präsentieren sich in seinen *Misse Josquin* die beiden *L'homme armé*-Messen zusammen mit den Messen *Gaudeamus*, *Fortuna desperata* und *La sol fa re mi* als Kinder desselben Vaters, so hat sich drei Jahre später ihre Zahl bereits um sechs weitere vermehrt. Von diesen sind allerdings nur die Messen *Ave maris stella*, *Hercules dux Ferrarie* und *Malheur me bat* mit den oben genannten Geschwistern blutsverwandt.² Demgegenüber ist es möglich, daß die Messe *D'ung aultre amer* teilweise „untergeschoben“ ist.³ Außerdem dürfte es den Benutzern der Ausgabe klar sein, daß die Vorlagen zu den Messen *L'ami Baudichon* und *Une musique de Buscaya* zu einer ganz eigenen Art von „Andacht“ führen möchten. Dennoch betrachtete die frühe Josquinforschung um Albert Smijers den lusternen „Freund Baudichon“ und die anreizende „Mousse de Buscaya“ als legitime Familienmitglieder und beließ sie „in den ersten Kreisen“.⁴

¹ Thomas Mann, *Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, Berlin 1901, Teil III, 4.

² Ottaviano Petrucci (Hg.), *Misse Josquin*, Venezia 1502 (RISM A/I/4 [J666]); *Missarum Josquin Liber secundus*, Venezia 1505 (RISM A/I/4 [J670]).

³ Vgl. *New Josquin Edition (NJE)* 7, *Critical Commentary* (1997) 38–40.

⁴ Albert Smijers (Hrsg.), *Werken van Josquin des Prez*, aflevering 20, *Missen IX: Missa L'ami Baudichon*; aflevering 22, *Missen X: Missa Una Musique de Buscaya*

Auch für Helmuth Osthoff und Edgar Sparks waren diese beiden Messen authentische Kompositionen,⁵ aber im *New Grove Dictionary* (ed. 1980) schrieb Jeremy Noble: „It has been noted [...] that among Josquin's early motets simplicity and clarity seem to be found side by side with a certain clumsiness, and it is only in the light of this that the *Missa Une musique de Buscaya* can be accepted as being by Josquin at all [...]. Any attempt to regard (the particularities of its setting) as mature richness of invention is contradicted by crudities of part-writing and dissonance treatment that are more frequent here than in any of Josquin's other masses. If this mass is by him, it must be early; and if it is early it reveals a quite different aspect of his character from *Missa L'ami Baudichon*. In an attempt to reconcile the discrepancy of style between the two, it has been suggested that *L'ami Baudichon*'s claim to authenticity is weaker than that of *Une musique*“.⁶

In den frühen Neunziger Jahren wurde auch mir während meiner Vorbereitungsarbeiten zur Edition dieser beiden Messen im Rahmen der *New Josquin Edition* klar, daß für die Messe *Une musique* die Autorschaft Josquins unwahrscheinlich ist, und dies sowohl im Hinblick auf kompositorisch-technische wie auch auf stilistische Aspekte. Obwohl diese Auffassung nicht unwidersprochen blieb, bestätigte sie sich bald darauf in Anne-Emmanuelle Ceulemans Analysen.⁷ Nach wie vor bin ich der Meinung, daß diese Komposition eine frühe Messe von Gaspar van Weerbeke sein könnte, entspricht sie doch seinem Frühstil.⁸

Was die Messe *L'ami Baudichon* betrifft, so gibt Petruccis Edition anscheinend nur im Kyrie die authentische melodische und rhythmische Struktur des ursprünglichen Cantus firmus wieder (Bsp. 1). In den übrigen Sätzen werden diese beiden Aspekte verschleiert. Die hinzugefügte Warnung „Resolutio“ macht aber deutlich, daß in der Vorlage für die Edition der Tenor im Gloria, Credo und Sanctus anders notiert war. Wie diese ursprüngliche Fassung ausgesehen haben könnte, zeigt sich im Kodex 761 der *Biblioteca Capitolare* in Verona (Bsp. 2). Dort trifft man eine durchgehende Brevis-Semibrevis-Notation an, die

⁵ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez I*, Tutzing 1962, 112–115 und 142–144; Edgar H. Sparks, *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*, Berkeley und Los Angeles 1963, 352–356 und 356–359.

⁶ Übernommen in: *New Grove Dictionary II* (2001) 13, 236.

⁷ Vgl. Jaap van Benthem, „Was ‚Une mousse de Biscaye‘ really appreciated by l'amy Baudichon?“, in: *Muziek en Wetenschap* 1 (1991) 175–194, und Anne-Emmanuelle Ceulemans, „A stylistic investigation of *Missa Une mousse de Biscaye*, in the light of its attribution to Josquin“, in: *TVNM* 48(1998) 30–50.

⁸ Van Benthem a.a.O., 184–185 und 188–194. Angezweifelt wurden meine Vermutungen von Eric F. Fiedler, „A new mass by Gaspar van Weerbeke? – Thoughts on comparative analysis“, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.) *Studien zur Musikgeschichte – Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel etc. 1995, 72–87; siehe auch Fiedlers Publikation *Die Messen des Gaspar van Weerbeke*, Tutzing 1997 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 26). Eine moderne Edition der Messe in: Martin Just (Hg.), *Der Kodex Berlin 40021*, III, 35–63 und 339, Kassel etc. 1991 (Das Erbe Deutscher Musik 78).

Josquin. Lambaudichon.

Xris ape Brie

Lambaudichon. Tenor

Resolutio

Z i terra: Braf Qui sedeo

Lum sancto

Btre: Et ex pie natu Et in carnatu est

ex maria e homo Resolutio Et resurrexit

Resolutio

Bent Facet Danna vi supia

Danna

Bsp. 1: Petrucci, *Missarum Josquin Liber secundus: Missa L'ami Baudichon*, Tenor.

sich mittels hinzugefügter Mensur- und Auflösungszeichen für jedes Tempo als funktionell erweist.

Ist Petruccis Edition schon im Hinblick auf die Textunterlegung unter die Tenornoten mit den Worten „Kyrie eleyson“ bzw. „Christe eleyson“ problematisch, so läßt sie den Sänger über die Textzuweisung der anschließenden Teile gänzlich im Unklaren. Weil aber die Edition nicht den Eindruck vermittelt, daß Platzmangel diese Textunterlegung verursacht hat, ist zu vermuten, daß Petruccis Herausgeber zum Vortrag von Gloria, Credo und Sanctus eine Trennung zwischen der ursprünglichen Gestalt des Cantus firmus und seiner Funktion als Tenor in der Satzstruktur beabsichtigte: Wird Petruccis Fassung gesungen, dann gibt sie dem Sänger die Freiheit, unter Berücksichtigung der übrigen Stimmen relevante Textabschnitte mittels Tonwiederholungen vorzutragen.

L'ami Baudichon madame. Kyrie. Plumesuoste.
 Cesteleyson. Ylen est sayson. Yreleyson.
 Lambaudichon madame Kyrieleyson.
 end. In duplo. Lambaudichon. Gratus
 agnus tibi
 Cenox ad longus. filius patris.
 Suscepit Omnis solus.
 Cui sol dñs agnus tibi Amen.
 Canon. Qui se humiliat exaltabitur.
 et qui se exaltat humiliabitur.
 Cenox. Et ex patre natus. Venite cito.
 Cenox ad longus. Et ex pte natus. Venite cito.

Bsp. 2: Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. 761: Missa L'ami Baudichon: Tenor.

Der Kopist des Veroneser Kodex 761 verhält sich ganz anders. Seltsamerweise notiert er im ersten Kyrie und im Christe fast vollständig auch den französischen Text des Cantus firmus. Während er möglicherweise schon im ersten Kyrie Platzmangel befürchtet und deshalb den fünften Notenwert als Longa statt als Brevis-Semibrevis-Brevis-Wiederholung notiert, findet er am Ende des ersten Systems keinen Platz mehr für das nächste Reimwort und für das anschließende „madamme“. Ferner fehlt im dritten System die Finalisnote *c'*. Dennoch ist die mutmaßliche Originalgestalt des Cantus firmus leicht zu rekonstruieren:

<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
L'a-	mi	Bau-	de-	chon,	ma-	dam-	me,	l'a-	mi	Bau-	de-chon
<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
Plu-	més	vo-	stre	[con],	ma-	dam-	me,	plu-	més	vo-	stre[con]
<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
Il	en	est	say-	son,	ma-	dam-	me,	il	en	est	say-son
<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
L'a-	mi	Bau-	de-	chon,		l'a-	mi	Bau-	de-	chon	

Während im ersten Kyrie und im Christe das Wort „madamme“ immer in der Mitte der Phrase steht, wird am Anfang des zweiten Kyrie bereits die erste Cantus firmus-Phrase um zwei Noten gekürzt. Im Gloria und im letzten Abschnitt des Credo (sowie im Osanna und im Agnus) beschränkt sich der Tenor nur noch auf die fünf letzten Noten der unterschiedlichen Cantus firmus-Phrasen. Die „madamme“-Repetition entfällt also. Die in der Handschrift im Tenor des Gloria, Credo und Sanctus hinzugefügten Text-Incipits sind generell nicht unterlegbar; sie sind wohl als Orientierung in Bezug auf die übrigen Stimmen gemeint. Man fragt sich denn auch: Wurde in dieser Messe der Tenor überhaupt als Gesangsstimme konzipiert?

Zur Beantwortung dieser Frage könnte die Notation des Tenors im gesamten Kyrie gleichwohl von Bedeutung sein: Einerseits wurde vom Chanson-Text nur die erste Phrase vollständig niedergeschrieben; andererseits hat der Cantus firmus nur im Christe – mit der „madamme“-Wiederholung – seine korrekte melodische Gestalt. Anscheinend war der Kopist bestrebt, sowohl einen Eindruck des gesamten Textes zu vermitteln, als auch, eine strukturelle Beziehung zwischen den beiden melodischen Phrasen am Anfang des ersten und des zweiten Kyrie aufzuzeigen. Versucht man, beide Bestrebungen miteinander in Einklang zu bringen, dann zeigt sich die Möglichkeit, den ganzen Tenor textiert vorzutragen:

<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	-----	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
L'a-	mi	Bau-	de-	chon,		Ky-	ri-	e-	le-	y-	son
<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
Plu-	més	vo-	stre	[con],	ma-	dam-	me,	Xpri-	ste-	le-	y-son
<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
Il	en	est	say-	son,	ma-	dam-	me,	Xpri-	ste-	le-	y-son
<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>		<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
L'a-	mi	Bau-	de-	chon,		Ky-	ri	e-	le-	y-	son
<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
L'a-	mi	Bau-	de-	chon,	l'a-	mi	Bau-	de-	chon.		[c] -son

Die Deklamation des Wortes „Xpriste“ macht klar, warum die Sb-Br-Sb-Wiederholung mit dem Text „madamme“ hier nicht verschwunden ist. In dieser Weise könnte man auch den Tenor in den übrigen Messteilen textieren: Im Gloria, Osanna und Agnus sowie im letzten Abschnitt des Credo singt man den französischen Text ohne „madamme“, während man im ersten Teil des Credo und im Sanctus wiederum den vollständigen Text unterlegen kann. Notfalls singt man nur „L'ami Baudichon“, also den Namen der Messe.⁹

2.

Welche Vorstellungen bestehen heute im Hinblick auf Josquins Frühstil? Ein Blick in die im Jahre 2001 erschienene Ausgabe des *New Grove Dictionary* zeigt, wie unklar die Lage ist. Es heißt dort, daß

- (1) die Ostersequenz *Victime paschali laudes* eine der frühesten Motetten Josquins sein könnte — vielleicht handelt es sich gar um eine Schülerarbeit („[...] this motet belongs to Josquin's prentice years“);
- (2) vergleichbare Details in Dissonanzbildung und Rhythmik suggerieren, mindestens einige Teile des Motettenzyklus' *Vultum tuum deprecabuntur* seien ebenfalls zu den Frühwerken zu zählen;
- (3) einerseits die beiden Motetten *Alma redemptoris mater* / *Ave regina celorum* und *Illibata dei virgo nutrix*, die in altmodischer Weise in perfekter Mensur beginnen und deren lange, melismatische Duett-Strukturen an Dufay erinnern, auf den ersten Blick noch älter als die vorgenannten Werke erscheinen; daß andererseits die im Hinblick auf Stil und Satz an Johannes Regis' Motettenschaffen zu beobachtende Orientierung der fünfstimmige Motette *Illibata dei virgo nutrix* (vor allem im ersten Teil) in der päpstlichen Kapelle gerade *en vogue* war, als Josquin (ab 1489) dort als Sänger tätig war.¹⁰

Noch komplizierter wird die Lage, wenn wir uns den Kompositionen zuwenden, die im *New Grove* (ed. 2001) im Werkverzeichnis mit „early?“ markiert sind, wie z.B. die Messen *Ad fugam* und *N'aray je jamais*, die Motetten *Homo quidam fecit* und *Misericordias domini* oder die weltlichen Sätze „Belle pour

⁹ Ihre Vokale verschmelzen manchmal mit denen anderer Stimmen. Ausserdem verselbständigen sich die verschiedenen Stimmen durch ihre je unterschiedliche Dauer, so daß das Schockierende des Textes nicht verstanden werden kann.

¹⁰ *New Grove II*, 13, 231–232. Smijers, *Werken*, afl. 9, Motetten I-26: *Victime paschali laudes*; afl. 7, Mot. I-24: *Vultum tuum deprecabuntur*; afl. 7, Mot. I-21: *Alma redemptoris/Ave regina celorum*; afl. 9, Mot. I-27: *Illibata dei virgo nutrix*. Dazu auch: Richard Sherr, „*Illibata Dei virgo nutrix* and Josquin's Roman style“, *JAMS* 41 (1988) 434–464, und Pamela F. Starr, „Josquin, Rome, and a case of mistaken identity“, *JM* 15 (1997) 43–65.

l'amour de vous“, „Je n'ose plus“ und „Je ris et sy j'ay larme à l'œil“.¹¹ Vor kurzem hat zudem David Fallows im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* einige weitere Kompositionen als „early, before about 1480“ eingestuft: „Adieu mes amours“, „Que vous madame“, „Ile fantazies“ und die Gruppe der vierstimmigen Doppelkanons, die „Salve regina“-Motette einbegriffen.¹²

Daß die Messe *L'ami Baudichon* vor ihrer Drucklegung im Jahre 1505 bereits „zersungen“ gewesen sein dürfte, zeigt ihre musikalische Überlieferung. Die bereits erwähnten Eliminierung der charakteristischen Aufeinanderfolge von Brevis und Semibrevis im Tenor begegnet in den anderen Stimmen schon in einer fragmentarischen Quelle aus dem späten 15. Jahrhundert.¹³ Auch die rhythmische Gestaltung ändert sich hier und da in den Quellen, wobei zum einen auffällt, daß der zu Beginn recht kecke und etwas stolpernde Melodiebau der beiden Oberstimmen sich allmählich glättet; zum anderen wird im Gloria anscheinend eine ursprünglich etwas altmodische Textur nachträglich modernisiert,¹⁴ und am Schluß des Credo bewirkt eine isolierte Note im Bassus (*Werken*, Takt 274) die Neugestaltung dieser Stimme. Wie also mag diese Messe in ihrer ursprünglichen Fassung ausgesehen haben, und wo finden sich Anklänge an andere Kompositionen Josquins?

3.

Der vierstimmige Satz der *Missa L'ami Baudichon* basiert im wesentlichen auf im tempus perfectum vorgetragenen längeren Cantus firmus-Noten, und er wird dominiert von einem heiteren, impulsiv-herausfordernden Spiel der beiden Oberstimmen (vgl. etwa Credo Takt 49ff.). Ständig wechseln sich punktierte

¹¹ Smijers, *Werken*, afl. 28, Missen III-14: *Missa Ad fugam*; afl. 29, Missen III-15: *Missa Di dadi*, auch in NJE 9 (*Missa N'auray je jamais*); afl. 9, Mot. I-28: *Homo quidam fecit*; afl. 25, Mot. II-43: *Misericordias domini*; afl. 55, Supplement 12: *Je ris et sy j'ay larme à l'œil*. Der Satz „Belle pour l'amour de vous“ wurde veröffentlicht in: Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkeley and Los Angeles 1965, 428–429, *Je n'ose plus* in NJE 27: *Secular Works for Three Voices* 19.

¹² David Fallows, „Approaching a new chronology for Josquin: an interim report“, *SJbMw* 19 (1999) 131–149, und Smijers, *Werken*, afl. 53, Wereldlijke Werken II-35, 43 und 47: „Adieu mes amours“, „Ile fantazies“ und „Que vous madame-In pace“ (Letztere auch in NJE 27–33). „Salve regina“ a4 in *Werken*, afl. 52, Mot. V-95. Für die kanonischen Sätze „Basiés moy“, „En l'ombre d'ung buissonnet“ und „Se congié prens“ („Recordans de my segnora“) siehe *Werken*, afl. 5, WW I-20 und 20a, afl. 54, WW II-59 und afl. 53, WW II-39.

¹³ Poznan, Biblioteka Uniwersytecka im. Adama Michiewicza, Ms. 7022.

¹⁴ Die mutmaßliche Originalfassung der Takte 22–25 läßt sich nur noch an Hand der Überlieferung dieses Satzes in den Manuskripten Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. DCCLXI und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms CXIX, 1 rekonstruieren (siehe Anm. 20). Offenbar wurde mittels Wiederholung von vier Noten in Takt 22 in Takt 24 eine Generalpause von zwei Semibreven-Längen getilgt. Obwohl Ms. Verona die neue Lesart übermittelt, sind diese Semibrevis-Pausen vom Kopisten mit eingetragen worden. Durch Schwärzung der Longa in Takt 25 erhielten die beiden Semibrevis-Pausen im Bassus eine neue Funktion; die zwei Semibrevis-Pausen im Superius sind überflüssig.

Minima-Semiminima-Rhythmen und „Girlanden“ von Semibreves und Minimae ab, sprunghaft den Tonraum durchquerend und im kontrapunktischen Spiel einander auf den Fersen bleibend. Gelegentlich gleichen einleitende Floskeln melodisch einander, aber meist sind diese Imitationen nur Impulsgeber zur freien melodischen Weiterentwicklung. Manchmal nimmt auch der Bassus Anteil an diesem Spiel, bleibt aber grundsätzlich doch eher im Hintergrund; zuweilen erstarrt er nahezu, oder er zieht sich hinter sequenzartigen Notengruppierungen zurück, ohne dabei das Spiel gänzlich aus der Hand zu geben. Dann und wann erscheinen im Satz Ballungen von kurzen, sich wiederholenden Melodiefloskeln (Bsp. 4). Wenn der Tenor ausfällt, entstehen häufig zweistimmige Abschnitte, in denen der Bassus ein gleichberechtigter Partner ist. In diesen Abschnitten begegnen über mehrere Takte verlaufende Imitationen, häufig im Abstand von nur einer Brevis (vgl. etwa Gloria, Takt 12; Credo Takt 14).

In *tempus imperfectum diminutum*-Abschnitten glättet sich die Bewegung dadurch, daß punktierte Rhythmen zurücktreten. Wo im Credo der Tenor sich in doppelten Notenwert präsentiert und auf diese Weise perfekte Großtakte entstehen, fällt auf, wie sorgfältig die kontrapunktische Bewegung den übrigen Stimmen diese Tenor-Großtaktperioden entspricht (Bsp. 3).

Bsp. 3: *Missa L'ami Baudichon*: Credo (Die Taktzahlen in Klammern sind von *Werken* übernommen).

The musical score consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are in Latin, and measure numbers in parentheses are placed above the staves to indicate specific points in the music.

Staff 1 (Soprano):
 (204) Qui cum pa - tre si - mul ad - o - ra - - tur
 (207)

Staff 2 (Alto):
 Qui cum pa - tre et fi - li - o et
 ad - o - ra - - tur

Staff 3 (Tenor):
 (213) et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - - tas.
 (216)
 (219)

Staff 4 (Bass):
 con - glo - ri - fi - ca - tur; per pro - phe - - - - - - tas.
 qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - - - - tas.

Allen diesen Aspekten begegnet man auch in der bereits genannten fünfstimmigen Motette „Illibata dei virgo nutrix“ (Bsp. 4; vgl. dazu Credo, Takt 129ff. mit „Illibata“, Takt 98–106, und Sanctus, Takt 21–24, 29ff. mit „Illibata“,

Takt 52ff.). In der Messe zeigen darüber hinaus einige im *tempus imperfectum* gesetzte Stellen (z.B. Gloria, Takt 63–75, Credo Takt 270–275) Verwandtschaften mit Josquins – leider textlos überliefertem – Satz *Je n'ose plus* (Takt 12–22, 40–46) sowie mit der Motette „Alma redemptoris mater/Ave regina celorum“ (Takt 57ff.) / Xpriste, Takt 14 passim) und der fünfstimmigen Motette *Homo quidam fecit*¹⁵ (z.B. Takt 124ff. / Agnus, Takt 11ff.).

In seinem Aufsatz „*Illibata dei virgo nutrix* and Josquins Roman style“ (vgl. Anm. 10) hat Richard Sherr an Hand von Analysen des Repertoires der päpstlichen Kapelle den Versuch unternommen, diese Josquin-Motette in die zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu datieren. Danach soll Josquin hier ganz bewußt und im Bestreben, an dieses Repertoire und seine satzstrukturellen Hintergründe anzuschließen, zeitlich zurückliegende Stilelemente, die sogar noch auf Busnoys zurück verweisen, verwendet haben.

Sieht man sich aber die Überlieferung von „*Illibata Virgo Nutrix*“ genauer an, dann zeigt sich auf Grund der Qualität ihrer Lesarten im Chorbuch *Cappella Sistina 15*, daß diese Komposition erst nach Josquins Romaufenthalt in das

Bsp. 4: *Missa L'ami Baudichon*: Gloria:

Credo:

27
Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi
ti - as a - gi - mus ti - - bi
ti - - as a - - gi - mus

57
per quem om - ni - a
per quem om - ni - a
per quem om - ni - a

Illibata dei virgo nutrix.

21
ver - - bi pu - - er - pe - ra
So - la pa - rens ver - bi pu - - er - pe
pa - rens ver - - bi pu - er - pe
pa - - rens ver - - bi pu - er

26
I - ve re - pa - ra - - trix.
I - - ve re - pa - ra - - trix.
I - ve fu - is - ti re - pa - ra - - trix.

¹⁵ „Alma redemptoris mater/Ave regina celorum“ und „Homo quidam fecit“, siehe Anm. 10 und 11.

Repertoire der päpstlichen Kapelle aufgenommen worden ist. Wahrscheinlich kopierte man das Werk nach einer Vorlage, in der die ursprüngliche Notation des Tenors bereits aufgelöst war. Auch die Lesart des Textes in den anderen Stimmen war schon nicht mehr ganz einwandfrei; darüber hinaus lassen sich einige kleinere musikalische Veränderungen und Korrumpierungen ausmachen.¹⁶ Manches spricht dafür, daß Petruccis Edition dieser Motette in *Motette a 5* von 1508 auf eine verwandte Vorlage zurückgeht. Es wird sich um eine Fassung für die musikalische Praxis gehandelt haben, die außerhalb von Josquins persönlicher Kontrolle entstanden ist.

Seit ihrer Edition in den *Werken van Josquin des Prez* hat uns *Illibata dei virgo nutrix* sowohl in stiltechnischer Hinsicht als auch im Hinblick auf ihre von Musikwissenschaftlern vermutete Aussage über Josquins Geburtsort fasziniert.¹⁷ Damit bekam diese Komposition eine fast magische Anziehungskraft, und im Rahmen von Josquins Gesamtwerk wurde sie mehr und mehr als Solitär betrachtet. So hat David Fallows noch kürzlich formuliert: „[...]certainly nothing of its design and style appears elsewhere in his securely ascribed works“.¹⁸

Andererseits hat man vor der Messe *L'ami Baudichon*, seit ihre Qualitäten von Helmuth Osthoff und Edgar Sparks positiv gewürdigt worden sind, offenkundig mehr und mehr den Respekt verloren.¹⁹ Dennoch ist diese Cantus firmus-Messe eine recht jugendfrische, technisch und musikalisch völlig überzeugende Komposition, in der der Komponist alle satztechnischen Herausforderungen adäquat gemeistert hat. Hinzu kommt, daß es gerade ihre leicht archaischen, mit Sicherheit keine technischen Unvollkommenheiten darstellenden Züge sind, die uns zurückführen in die Frühzeit von Josquins kompositorischem

¹⁶ Siehe Anm. 10. Zweifelsohne wurde der Text für die Takte 107–140 mit vier Zeilen von je 11 Silben konzipiert, wobei die ersten neun Wörter dem *Hohelied Salomos* 6, 9 entnommen sind:

Vale ergo tota pulchra ut luna

Electa ut sol clarissima gaude.

Salve tu sola consola amica

La mi la canentes in tua laude.

Leofranc Holford-Strevens hat kürzlich darauf hingewiesen, daß die Lesarten „musorum“ und „laude“ – Zeile 8 und 11 im ersten Teil der Motette – als Korruptionen von „musarum“ und „laudem“ zu betrachten sind. Wahrscheinlich beschränkte sich die ursprüngliche Notation des Tenors auf Brevis-Werte in Kombination mit folgenden Mensur-Angaben:

Takt 1 \odot ; 83 $\odot 2$; 107 $\phi 2$; 125 $\phi 2$; 141 $\phi 2$ (Taktzahlen nach *Werken*)

Die wichtigsten musikalischen Korruptionen in Ms. Cap. Sist. 15: Bassus, Takt 78 fehlt; Tenor, Takt 165: Br d' Br a Lo d'. Die Transkription der Takte 191–192 in den *Werken* wurde vom Herausgeber manipuliert. Nur in Petruccis *Motetti a cinque* hat der Superius im Takt 191 einen Breviswert; beide Quellen weisen im Contratenor primus und Bassus eine Longa auf, womit klar ist, daß die Finalis im Tenor derjenigen in den anderen Stimmen einen Brevis-Takt vorangehen soll.

¹⁷ Vgl. John Milsom, „Motets for five or more voices“, in: Richard Sherr (Hg.), *The Josquin companion*, Oxford 2000, 281–320, Anm. 10 und 53.

¹⁸ Fallows, op. cit., 147, Anm. 32.

¹⁹ Fallows, op. cit., 136 und 143.

Schaffen. Diese authentischen Elemente werden aber erst durch eine Bewertung der unterschiedlichen handschriftlichen Quellen greifbar.²⁰

Im übrigen besteht die Möglichkeit, daß dieser Messe eine unbekannte polyphone Vorlage zugrunde liegt. Denn ein detaillierter Vergleich zwischen den unterschiedlichen Teilen der Messe macht deutlich, daß sich hinter Josquins fast wie Improvisation anmutendem Kontrapunkt ein differenziertes kompositorisches Konzept versteckt, in dem möglicherweise uns unbekanntes melodisches Material verarbeitet worden ist (z.B. im Christe, Takt 14–20; im Gloria, Takt 12–15 [„Laudamus te“] und Takt 102–108 [„Qui sedes“]; im Sanctus, Takt 37–39 [„Pleni“]. Im Gloria, Takt 35–37 [„Domine deus“]; im Credo, Takt 64–68 [„homines et propter nostram salutem“]; im Kyrie, Takt 58–60; im Credo, Takt 277–283 [„venturi seculi“]; im Gloria, Takt 153–159 [„in gloria dei patris“]; im Sanctus, Takt 21–24 und 29–32 [„deus Sabaoth“]).

Bei genauer Betrachtung der kontrapunktischen Textur im ersten Teil der Motette *Illibata dei virgo nutrix* stellt sich heraus, daß im fünfstimmigen Satz das Gewebe der Stimmen im Vergleich zu den vier-, drei- und zweistimmigen Phrasen weniger ausgewogen ist, besonders dann, wenn Imitationen auftreten. Die kontrapunktische Struktur der Messe ist einer vierten gleichberechtigten Text-Stimme eigentlich noch nicht ganz gewachsen. Dadurch bricht in den Takten 18–20 und 72–74 eine der drei oberen Textstimmen bald nach ihrem Beginn die Bewegung wieder ab oder erstarrt in größeren Notenwerten. Gleichzeitig „rettet“ sich der Komponist im technischen Sinne mittels Wiederholung von aufeinander folgenden Harmonien und Parallelführungen in den Takten 23 und 79, sowie – am Schluß des ersten Teils – offenbar durch eine raffinierte Verteilung des Textes zwischen den Stimmen (Bsp. 5, S. 82). Dennoch bin ich der Meinung, daß auf Grund so vieler Übereinstimmungen die Messe *L'ami Baudichon* und die Motette *Illibata dei virgo nutrix* aus derselben Zeit stammen.

4.

Zum Schluß bleibt die Frage: Welche vergleichbaren Werke könnte Josquin vorher komponiert haben und was mag kurz danach entstanden sein? Paraphrasierungen von melodischem Material finden sich bereits in der Motette *Alma redemptoris mater / Ave regina celorum*, wo die beiden Antiphonen kunstvoll miteinander verbunden sind. In dieser Motette nimmt die Wiederholung der ersten Phrase den Anfang von *Illibata* vorweg, aber generell ist die musikalische Aussage noch vergleichsweise flach – neben anderem läßt

²⁰ (Sigla nach Census-Catalogue) HradKm 7, 256–261, nur Credo, „Tinctoris“; PozU 7022, Fragmente des Credo, Sanctus und Agnus, Anonym; RegB B220–2, No. (41), Gloria, Takt 62–99, „Josquin“; SienBC K.I.2., 212^v–214^r (vorher 287^v–289^r), nur Gloria, Anon.; VatS 23, Fol. xcvi^v–cv^v, „Josquin“; VerBC 761, Fol. 62^v–73^r, Anon.; VienNB 11778, Fol. 108^v–125^r, Anon.; ZwiR 119/1, Fol. 130^v–133^r, nur Kyrie, Gloria und Credo Takt 1–125, Anon.

Bsp. 5: *Illibata dei virgo nutrix* (Textunterlegung durch JvB).

Ro-bo-ran-do so-nos ut gu-tu-ra Ef-fla-gi-tent lau-
 Ro-bo-ran-do so-nos ut gu-tu-ra Ef-
 In
 so-nos ... Ef-fla-gi-
 Ro-bo-ran-do ... gu-tu-ra Ef-fla-gi-
 dem te-que pu-ra Ze-lo-ti-ca ar-te cla-menta-ve.
 fla-gi-tent ... Ze-lo-ti-ca ar-te cla-menta-ve.
 mi la
 tent lau-dem te-que pu-ra ... ar-te cla-menta-ve.
 tent lau-dem te-que pu-ra cla-menta-ve.

sie das sprudelnd Unmittelbare der Messe vermissen. Falls der Messe *L'ami Baudichon* tatsächlich ein polyphones Modell zu Grunde liegt, dann ähnelte dieses vielleicht Josquins „Je n'ose plus“. Möglicherweise etwas später erobert sich der Komponist mittels Oktav-Transpositionen von kurzen, zweistimmigen Imitationsstrukturen die Sprache seines „Ave Maria, virgo serena“,²¹ und er erschafft mit verwandtem Material, aber jetzt um einen zweistimmigen Kanon herum, die völlig überzeugende fünfstimmige Struktur der Motette „Homo quidam fecit“. Auch die Motette „Ut Phebi radiis“²² weist in technischer und stilistischer Hinsicht Verwandtes auf.

²¹ *Werken*, afl. 2, Motetten I-1.

²² *Werken*, afl. 7, Motetten I-22.

Es ist möglich, daß die Motette „Ave Maria, virgo serena“ auf Grund ihrer frühen Überlieferung im Zusammenhang mit der Person Marias von Burgund (gest. 1482) zu sehen ist, zumal der Text von „Ut Phebi radiis“ auf ihre von ihrem jungendlichen Gemahl, Erzherzog Maximilian von Habsburg, verteidigten politischen Rechte und – durch die Geburt ihres Sohnes Philipp – auf die Rettung der Dynastie anzuspieren scheint. Meines Erachtens entstand diese Motette aus Anlaß der Verleihung des Ordens vom Goldenen Flies an den knapp dreijährigen Philipp im Mai 1481.²³

Keine der soeben genannten Kompositionen zeigt im kontrapunktischen Bereich auch nur eine Spur von Doppelkanon-Experimenten, und keine weist im Satzbau wiederholte Terz-, Quart- oder Quint-Transpositionen auf, wie sie beispielsweise in der vierstimmigen Chanson „Entrée suis en grant pensée“,²⁴ in den Motetten „O Maria nullam tam gravem“ oder in „Mente tota“²⁵ der sogenannten *Vultum tuum*-Motettenreihe begegnen.

Ich hoffe, mit diesem Überblick im heutigen Dschungel eine mögliche kompositorische Entwicklung des jungen Josquin skizziert zu haben. Eines scheint mir klar: *L'ami Baudichon* bleibt in den ersten Kreisen.

²³ Der Zusammenhang mit diesem Ereignis wurde von mir schon im Aufsatz „A waif, a wedding and a worshipped child: Josquins *Ut Phebi radiis* and the order of the golden fleece“, *TVNM* 37 (1987) 64–81 vermutet.

²⁴ *Werken*, afl. 54, *Wereldlijke Werken* V-57, T. 41–50; vgl. dazu Jaap van Benthem, „Die Chanson *Entré je suis* a4 von Josquin des Prez und ihre Überlieferung“, *TVNM* 21 (1970), 203–210.

²⁵ *Werken* afl. 7, Motetten I-24: *O Maria*, Takte 248–290; *Mente tota*, Takte 337–343.

