

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 25 (2005)

Artikel: Wieviele Paradigmenwechsel? : Musik und Wort in der Josquinzeit

Autor: Finscher, Ludwig

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835264>

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: 11.01.2026

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

Wieviele Paradigmenwechsel? Musik und Wort in der Josquinzeit

Ludwig Finscher (Wolfenbüttel)

Historiographische Modelle sind in der Musikwissenschaft – wie in allen Geisteswissenschaften – dem Verschleiss ausgesetzt. Das gilt auch für solche, die durch Langlebigkeit fast schon zum Trivialmythos geworden sind, und zu diesen gehört, wahrscheinlich in vorderster Reihe, die Vorstellung, dass in der Josquinzeit, vor allem durch Josquin selbst, eine neue Relation von Musik und Text entstanden und dass diese Relation durch den Humanismus begründet worden sei. Das grundsätzlich Neue an ihr hat dann als das bestimmende Kriterium für die Geschichtsschreibung gedient, nämlich für die Ordnung des historischen Prozesses in Vorgeschichte (das Musik-Wort-Verhältnis vor etwa 1470), Klassik (um 1500, repräsentiert im Werk Josquins) und Nachgeschichte (ab etwa 1520, repräsentiert in einem Gegen-Entwurf gegen das klassische Modell, der sich vor allem mit dem Namen Willaert verbindet).

Die Konstruktion ist von bestechender Simplizität, hat aber den Nachteil, dass sie der offenkundigen Fülle und Verschiedenartigkeit der Phänomene, wie sie in den Denkmälern sichtbar und hörbar werden, und der ebenso offenkundigen Komplexität der kompositionsgeschichtlichen Prozesse in gar keiner Weise gerecht wird. Seit den 1980er Jahren hat sich daher die Kritik an ihr ausgebreitet und verstärkt, und zwar in zwei Richtungen: einerseits im Versuch, den Paradigmenwechsel hin zur neuen, humanistisch fundierten Textbehandlung in die Anfänge des neuen Stils um 1430 zurückzuverlegen, andererseits in der Entkoppelung von kompositionsgeschichtlicher Entwicklung und Humanismus. Für die erstgenannte Tendenz waren die Arbeiten von Wulf Arlt zur Musiksprache der frankoflämischen Italienfahrer richtungsweisend,¹ beginnend mit dem Aufsatz *Musik und Text im Liedsatz frankoflämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (1981), dann vor allem Reinhard Strohms monumentales Buch *The Rise of European Music*² und die jüngste, explizit auf die Konzepte Humanismus und Renaissance konzentrierte Darstellung von demselben Autor.³ Das wachsende Unbehagen an

1 Wulf Arlt, «Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts», in: *SJbMw* 1 (1981), S. 23–69.

2 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music. 1380–1500*, Cambridge 1993.

3 R. Strohm, «Music, Humanism and the Idea of a ‘Rebirth’ of the Arts», in: *The New Oxford History of Music, Volume III Part One: Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hrsg. v. R. Strohm u. B. J. Blackburn, Oxford/New York 2001, S. 346–405.

der postulierten ursächlichen Verbindung von Humanismus und Kompositionsgeschichte im 15. Jahrhundert hat sich ebenfalls in einer Reihe gewichtiger Studien artikuliert.⁴ Dies ist, in den grössten Umrissen skizziert, die gegenwärtige Situation, in der es ratsam erscheint, die kompositionsgeschichtlichen Dokumente selbst – vulgo Werke – noch einmal in Augenschein zu nehmen, so unbefangen wie möglich.

Zunächst fällt auf, dass die Suche nach Stilmerkmalen im frühen 15. Jahrhundert, die als humanistisch verstanden werden könnten, nämlich eine pointierte und relativ breit differenzierte Textdeklamation und die Hervorhebung von Text-Einzelheiten, trotz sehr differenzierter Analysemethoden nur wenige plausible Resultate gezeitigt hat – Ausnahmefälle, deren Ausnahmecharakter eben darin besteht, dass sie ganz augen- und ohrenfällig von der stilistischen Norm abweichen. Substrat der Textdeklamation sind, wie Thomas Schmidt-Beste umfassend und überzeugend gezeigt hat, ganz wenige Deklamationsformeln, vor allem die Formel lang-kurz, im Rahmen einer weitgehenden Berücksichtigung der Text-Syntax in einem in sich sehr homogenen und nicht sehr breiten Stilspektrum. Was darüber hinausgeht, sind semantische Glanzlichter: bei Dufay der immer wieder genannte Anfang der Chanson *Helas mon deuil* und der Tropus «miserere, miserere supplicanti du Fay» in der grossen Motette *Ave regina celorum*. Vielleicht kann man die Kanon-Motette *Inclita stella maris* mit ihrer wunderbaren Nachzeichnung der beiden Bilder der ersten Textzeile, das Herabneigen und der Stern hoch am Himmel, hinzunehmen

Notenbeispiel 1:

Guillaume Dufay, *Helas mon dueil*, M. 1–5 (aus CMM 1/6, S. 42)

4 Eckpunkte der Diskussion sind Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 4), Hamburg/Eisenach 1993, vor allem S. 398–407; Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Brepols 2003 und, gegen den in Anm. 3 genannten Text von Strohm, Rob C. Wegman, «New Music for a World Grown Old: Martin le Franc and the «Contenance Angloise»», in: AM 75 (2003), S. 201–241.

Notenbeispiel 2:

The image shows two staves of musical notation in G clef. The first staff begins with 'miserere,' followed by a repeat sign and another 'miserere.' The second staff begins with 'supplicanti,' followed by a repeat sign and another 'supplicanti.' The third staff begins with 'du,' followed by a repeat sign and another 'du.' The fourth staff begins with 'Fay.' The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Guillaume Dufay, *Ave regina celorum*, M. 86–96 (aus: Rob C. Wegman, «Miserere supplicanti Dufay: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's Missa *Ave regina celorum*», in: *JM* 13 [1995], S. 18–54, hier S. 33)

Notenbeispiel 3:

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cantus I' and the second staff 'Fuga'. The lyrics 'In - cli - ta, stel - la, ma - ris, Ne - sci - a vir - go ma -' are written below the notes. The third staff is labeled 'Contratenor I' and the bottom staff 'Contratenor II'. Below the music, the text 'Contra concordans cum fuga et cuilibet per se' and 'Secundus Contratenor concordans cum omnibus Non potest cantari nisi pueri dicant fugam.' is written.

Guillaume Dufay, *Inclita stella maris*, M. 1–5 (aus CMM 1/1, S. 1)

Der Ausnahme-Charakter aller drei Stellen ist offenkundig. Einen Anfang wie in *Inclita stella maris* und erst recht wie in *Helas mon deuil* findet man sogar bei Dufay nicht noch einmal, und der Tropus in *Ave regina celorum* ist die persönlichste Stelle dieses sozusagen privaten, mit der Biographie Dufays – mit Dufay als Person und als Komponist – so eng verknüpften Werkes. *Inclita stella maris* ist ein frühes Werk und gehört als zweistimmiger Kanon, der mit oder ohne zwei Zusatzstimmen ausgeführt werden kann, in den Kontext der experimentellen Werke der 1420er und 1430er Jahre; die Formulierung des Anfangs, wenn sie denn semantisch verstanden werden kann, mag ein weiteres Experiment sein, das zunächst ohne Folgen blieb. *Helas mon deuil* und *Ave regina celorum* gehören in einen ganz anderen Zusammenhang: in die frühen 1460er Jahre, also an den Anfang von Dufays später Zeit in Cambrai. Die Vorstellung, dass der Komponist hier, wie in seiner letzten Messe, in der er den Tropus aus seiner Motette (und nicht nur diesen) zitiert, noch einmal zu neuen Ufern, das heisst zu einer dramatisch neuen Art der Textbehandlung aufbrach, ist gewiss reizvoll. Sicher ist, dass der Komponist mit dem affektträchtigen Wechsel von (modern gesprochen) C-Dur nach c-Moll beim Schlüsselwort «miserere» sehr weit in die Zukunft blickt; ebenso sicher ist aber auch, dass es sich hier um eine Ausnahmesituation handelt – nicht zuletzt darin, dass die affektgesättigte, choralfreie und fast rein syllabische

Deklamation auf diese eine Stelle begrenzt bleibt, während der parallele Tropus im ersten Teil der Motette – *Miserere tui labentis Dufay* – abgesehen von dem signalhaften, aber hier sehr kurzen und folgenlosen Tongeschlechtswechsel, sozusagen normal komponiert ist. Entfernt Ähnliches, wenn auch musikalisch viel harmloser, geschieht in einem Werk, das wohl nicht zufällig der Motette Dufays zeitlich und wohl auch räumlich nahesteht: dem Musikerkatalog in Compères berühmtem <Sängergebet> *Omnium bonorum plena*. Hier werden die Textstrophen durch Wechsel der Satztechniken zugleich formal gegliedert und in ihrer Wichtigkeit abgestuft – letzteres nicht ganz so, wie wir es vermuten würden: alles Gewicht fällt auf den zuerst genannten Dufay, die anderen werden in Gruppen zusammengefasst, und für eine dieser Gruppen genügt syllabisch-gleichrhythmische Deklamation, darin immerhin Ockeghem und Regis.

Notenbeispiel 4:

151

um. Et pri - mo pro Guil - laume Du - fa - y pro quo me ma - - um. Et pri - mo pro Guil - laume Du - fa - y pro quo me ma - ter ex - Et pri - mo pro Guil - laume Du - fa - y pro quo me ma - Et pri - mo pro Guil - laume Du - fa - y pro quo me ma - ter ex - au - di, lu - na - to - ti - us mu - si - cæ, atque au - di, lu - na - to - ti - us mu - si - cæ, atque ex - au - di, lu - na - to - ti - us mu - si - cæ, atque can - to rum lu - mi - ne. Pro Jo - han - nem Dus - can - to rum lu - mi - ne. Pro Jo - han - nem Dus - sart, que can - to rum lu - mi - ne.

156

Loiset Compère, *Omnium bonorum plena*, M. 145–160 (aus CMM 15/4, S. 37)

Was in diesem syllabisch-akkordischen Abschnitt fehlt, ist natürlich der afektive Akzent; dieser liegt viel mehr in der breit aus geführten Nennung des Namens «Dufay», und dort wird der feierliche Ton mit konventionellen Mitteln erreicht. Die syllabische Aufzählung wirkt dagegen eher beiläufig, und die abwechselnden zwei- und vierstimmigen Abschnitte sind formal, deklamationstechnisch und satztechnisch konventionell. Beide Motetten verwenden im Grunde nur zwei Satzmodelle, das traditionelle und den akkordisch-syllabischen Deklamationstypus, in beiden Fällen mit nicht-synchroner Aussprache der Textsilben.

Mit den beiden Motetten Dufays und Compères befinden wir uns in den 1460er Jahren, also weit entfernt von den frühen Jahrzehnten des Jahrhunderts, für die ein erster Paradigmenwechsel in der Textbehandlung vorgeschlagen worden ist, und weit entfernt von einem Paradigmenwechsel überhaupt. Auf der anderen Seite beginnt wenig später – ziemlich genau gleichzeitig mit Dufays Tod 1474 – jene Entwicklung, an deren Ende um 1500 ein nun doch weitgehend neuer Stil steht, dessen eines – nicht einziges – zentrales Merkmal eine neue Textbehandlung ist. Aber auch hier kann man durchaus zögern, von einem Paradigmenwechsel zu sprechen, denn einerseits geht der (nennen wir ihn so) alte Stil keineswegs unter, sondern lebt in vielfältigen Formulierungen weiter, und andererseits ist der neue Stil selbst so vielgestaltig und wird von Anfang an so sehr durch wiederum neue Entwicklungen unterwandert, dass es schwerfällt, einen historischen Augenblick zu bestimmen, in dem er wirklich tonangebend gewesen wäre. Sicher ist eigentlich nur, dass für viele Zeitgenossen Josquin der führende Vertreter des neuen Stils war – das zeigt sich an der kompositorischen Josquin-Rezeption (in sich ein äußerst vielschichtiges und in seiner zeitlichen und räumlichen Umgrenzung noch immer kaum verstandenes Phänomen) und an der Rezeption der Theoretiker.

Sicher ist aber auch, dass er nicht der erste Vertreter des neuen Stils war – Josquins Einzigartigkeit liegt nicht darin begründet, dass er ein Wegbereiter, sondern darin, dass er ein Systematiker war. Die wesentlichen Elemente des neuen Stils im Hinblick auf Textbehandlung und Satztechnik wurden in der Mailänder Hofkapelle Anfang der 1470er Jahre bereitgestellt, vor allem durch Compère und Gaspar van Weerbecke, die beide etwas älter als Josquin waren: weitgehend syllabische Deklamation, die ebenso weitgehend den von Schmidt-Beste dargestellten Formeln folgt, Zusammenfassung der Stimmen in akkordisch-synchroner Syllabik, Heraushebung zentraler Inhalte durch verlangsamte Bewegung in akkordischem Blocksatz, auf der Basis einer durch die Textzeilen regulierten Imitationstechnik, die der konsequenten Durchimitation sehr nahe kommt, dazu häufig eine sehr einfache, oft liedhaft wirkende Zeilenmelodik. Das Ergebnis ist ein Stil der extrem durchsichtigen und durchhörbaren Textdarstellung.

Notenbeispiel 5:

Notenbeispiel 5: Loiset Compère, Missa Galeazescha de Beata Virgine, Ad Elevationem, M. 5-20 (aus CMM 15/2, S. 17)

Notenbeispiel 5: Loiset Compère, Missa Galeazescha de Beata Virgine, Ad Elevationem, M. 5-20 (aus CMM 15/2, S. 17)

Dieser Stil wird nicht schrittweise entwickelt, sondern steht im erhaltenen Repertoire fertig da. Woher er kommt, ist noch immer ein Rätsel; die traditionelle Vermutung eines Zusammenhangs mit dem italienischen Laudenstil reicht, abgesehen von Problemen mit der Chronologie, angesichts der Komplexität dieses Motettenstils nicht aus. Eher sollte man bedenken, dass die Mailänder Hofkapelle, in der Compère und Gaspar dienten, ein politisches Repräsentations-Instrument Galeazzo Maria Sforzas war und dass es dem musikalisch gebildeten Herzog durchaus zuzutrauen wäre, dass er seinen frisch angeworbenen Hofmusikern konkrete Anweisungen gegeben hat, wie ein Mailänder Hofstil auszusehen habe, in dem Textverständlichkeit im Vordergrund stehen sollte.

Eine Eigenart dieses Stils ist es allerdings, dass er zwar eine extreme und neuartige Textverständlichkeit erreicht, in der Betonung herausgehobener Textinhalte durch satztechnische Mittel aber nicht über die Techniken der Dufay- und Busnois/Ockeghem-Zeit hinausgeht. Hier setzt Josquin an, als er sich dem Mailänder Stil nähert.⁵ Seit feststeht, dass er nicht, wie lange Zeit angenommen, zusammen mit Compère und Gaspar in der Mailänder Hofkapelle diente, sondern erst wesentlich später, in der zweiten Hälfte der 1480er Jahre mit dem Sforza-Hof in Kontakt kam, wird man die Werke, die stilistisch in den Umkreis Mailands gehören, wohl auch in diese spätere Zeit setzen müssen. Dem – und dem überragenden Rang Josquins – entspricht es, dass er mit den Elementen des Mailänder Stils geradezu systematisch experimentiert, indem er sie in den drei Motettenzyklen, die stilistisch auf Mailand weisen, selektiv benutzt und dabei die jeweils ausgewählten Mittel systematisiert: im Zyklus *Vultum tuum*, der stilistisch vielleicht ein wenig uneinheitlich ist, geht es zunächst um die Balance von komplementären Duetten und Steigerungen, vor allem Schlusssteigerungen; in *O Domine Jesu Christe* um die Verbindung von extremakkordischem und vollstimmigem Satz mit prosodisch korrekter Deklamation und einzelnen rhetorischen Gesten; in *Qui velatus facie fuisti* um die Konstruktion eines engen Netzes von Abschnitts-wiederholungen, symmetrischen Formanlagen und über die Grenzen der Zyklusteile hinausgreifenden Refrainbildungen bei erstaunlicher Gleichgültigkeit gegenüber der korrekten Deklamation. Josquin hat hier offenbar ein Problem gesehen, das seinen Zeitgenossen weitgehend gleichgültig war: das Problem, dass der musikalische Zusammenhang umso mehr verschwindet, je differenzierter der Text als eine plan ablaufende Folge grammatischer und inhaltlicher Einheiten dargestellt wird.

5 Vgl. auch meine Darstellung «Four-Voice Motets», in: *The Josquin Companion*, hrsg. v. R. Sherr, Oxford 2000, S. 249–279.

Die Josquinforschung hat lange Jahrzehnte hindurch an der Konstruktion einer geradlinigen personalstilistischen Entwicklung festgehalten, die vor allem aus der Textbehandlung abgeleitet wurde: als Weg von der kontrapunktisch-melismatisch wuchernden Ausschmückung des Textes zur extremen Klarheit, Schmucklosigkeit und rhetorischen Wucht der als humanistisch geprägte Spätwerke verstandenen Psalmotetten. Die letzten Jahrzehnte haben gezeigt, dass diese Konstruktion nicht haltbar ist. Am deutlichsten wird das an einigen Frühwerken, die wahrscheinlich schon vor der Auseinandersetzung mit dem Mailänder Stil entstanden sind und die mit jenem und mit den beiden zitierten Motetten von Dufay und Compère nur eins gemeinsam haben: dass sie Ausnahmewerke in Ausnahmesituationen sind. Patrick Macey hat zwei dieser Werke als Schlüsselwerke gedeutet: *O bone et dulcissime Jesu*, vermutlich zwischen 1477 und 1480 für René von Anjou komponiert, und die Psalmkompilation *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, mit grösster Wahrscheinlichkeit zwischen 1481 und 1483 für den kranken, 1483 gestorbenen Ludwig XI. von Frankreich geschrieben.⁶ Das vermutlich ältere der beiden Werke versammelt in meisterhafter rhetorischer Disposition alle Elemente, die man traditionell dem rund 20 Jahre jüngeren ‹klassischen› Josquinstyle zuschreiben würde: syllabische und prosodisch weitestgehend korrekte Deklamation; äusserst sparsame Melismatik, die teils der Betonung der Kadenzzen, teils der Rhetorik dient; emphatische Melodik; Abbildung rhetorischer Steigerungen; textbezogene Klangsteigerung; Wechsel von korrespondierenden Duetten und vollstimmigen Abschnitten und Nutzung der Duette teils zur Textwiederholung, teils für die Textkontinuität. Notenbeispiel 6 (Seite 46 f.).

Alle diese satztechnischen Mittel finden sich auch im Mailänder Stil, aber dort dienen sie ausschliesslich der gleichsam planen formal-deklamatorischen Nachzeichnung des Textes, abgesehen von den schon konventionellen syllabisch-akkordischen Anrufungen. Die Umsetzung der Textrhetorik in musikalische Rhetorik, so klar, so differenziert und geradezu systematisch wie bei Josquin, findet sich nicht.

O bone et dulcissime Jesu zeigt aber auch, allerdings nur in Ansätzen, eine Technik der Vereinheitlichung des Tonsatzes, die Joshua Rifkin als «motivicity» beschrieben hat, was am ehesten mit «motivische Arbeit» zu übersetzen

6 Patrick Macey, «Josquin and Musical Rhetoric: *Miserere mei, Deus* and Other Motets», in: *The Josquin Companion*, hrsg. v. R Sherr, Oxford 2000, S. 485–530.

wäre und was uns sogleich noch beschäftigen wird.⁷ Das Prinzip dieser motivischen Arbeit ist einfach: für einzelne Textworte oder kurze Sinn-Einheiten werden Motive gebildet, die dann mit ihrem Text oder auch mit neuem Text wiederkehren oder variiert werden. Es können Deklamationsmotive sein, in denen der Text korrekt oder nicht korrekt deklamiert, emphatisch betont, seltener auch abgebildet wird, es können aber auch melismatische Figuren sein. In Verbindung mit den in *O bone et dulcissime Jesu* vorgeführten Techniken der Textdeklamation und der Gliederung nach dem Text tragen sie einerseits zur rhetorischen Emphase der Komposition bei, verstärken aber andererseits auch – und zwar oft beträchtlich – den text-unabhängigen Zusammenhang des Tonsatzes. In *O bone et dulcissime Jesu* sind es (unter anderem) die kleinen melismatischen Figuren, die identisch oder leicht variiert ständig wiederkehren und die, trotz ihrer immanenten Unscheinbarkeit und Konventionalität, deshalb so auffallen und form- und zusammenhangbildend wirken, weil sie sich aus einem syllabisch-deklamatorischen Kontinuum herausheben.

Diese «motivity» nun spielt in Josquins ganzem Schaffen eine bedeutende Rolle, und sie verstärkt erheblich den Eindruck extremer Klarheit, der von der Verbindung von Imitationstechnik,akkordisch-syllabischem Satz, Parallelismen und Kontrasttechnik ausgeht. Zusammen mit Josquins Tendenz, in einzelnen Werken je ein einzelnes technisches Problem durchzuspielen, ist das Ergebnis ein Stil von extremer Rationalität, damit Voraussehbarkeit und damit Imitierbarkeit. Auf viele Nachahmer, vor allem die Komponisten von Psalmmotetten im protestantischen Deutschland, hat er entsprechend gewirkt. Geht man vom breiten stilistischen Spektrum der Josquinzeit insgesamt aus, kann sich zur Faszination aber leicht die Irritation gesellen – Fabrice Fitch hat sehr hübsch von der «slightly obsessional quality» von Josquins Stil gesprochen und von der «tendency towards didacticism that has made Josquin the darling of theorists and commentators ever since».⁸

Dass «motivity» und mit ihr verbunden die emphatische – noch nicht unbedingt korrekte – Textdeklamation nicht Josquins Erfindung waren, sondern von Josquin nur besonders konsequent durchgespielt und mit den Techniken der textgenerierten Durchimitation und Formbildung verbunden

7 Zuerst in Joshua Rifkin, «Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette *Huc me sydereo* von Josquin des Prez», in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. v. H. Schneider (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), Mainz 1991 S. 105–134; dann in «Miracles, Motivity and Mannerism: Adrian Willaert's *Videns Dominus flentes sorores Lazari* and Some Aspects of Motet Composition in the 1520s», in: *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, hrsg. v. D. Pesce, New York/Oxford 1997, S. 243–264.

8 Fabrice Fitch, «Pierre de la Rue, international man of mystery» (Rezension), in: *EM* 32 (2004), S. 143a–144b.

Notenbeispiel 6:

Superius 13 5

Altus 13 O bone

Tenor 13 O bone

Bassus 13 O bone

10

- cis - si - me Je - su, Je - su,

et dul - cis - si - me Je - su,

bo - ne et dul - cis - si - me Je -

20

bo - ne et dul - cis - si - me Je -

25

Je - su, Je - per tu - am mi - se -

Je - su, Je - per tu - am mi - se - ri - cor -

su. per tu - am mi - se -

su. per tu - am mi - se - ri -

30

Notenbeispiel 6, Forsetzung:

Josquin Desprez, *O bone et dulcissime Jesu*, M. 1-56 (aus: *Werken van Josquin des Près*, ed. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis; uitgegeven door A. Smijers; Motetten, Bundel 25, ed. M. Antonowycz, Amsterdam 1964, S. 216/17).

wurden, zeigt ein Blick auf das Repertoire im Umkreis Josquins, das Schaffen teils von Generationsgenossen, teils von Komponisten der folgenden Generation. Beispiele für motivische Konzentration im Dienste durchhörbarer und emphatischer Textdarstellung finden sich bei den beiden Zeitgenossen, die von der Musikwissenschaft am sträflichsten vernachlässigt worden sind: Pierre de la Rue, fast so etwas wie Josquins ebenbürtiger Gegenspieler, und Jean Mouton. Bei la Rue geht das – bezeichnenderweise am deutlichsten bei besonders affektstarken Texten – bis zur Ausbreitung einer einzigen melismatischen Formel und ihrer Varianten über eine ganze umfangreiche Motette, wobei das gehäufte Auftreten der Formel auch zur Formgliederung eingesetzt wird, und bis zu proto-madrigalesken Figuren. Ein wesentlicher Unterschied zu den Techniken, die sich mit Josquins Namen verbinden, liegt darin, dass die «motivicity» bei la Rue zwar textbezogen ist, die einzelnen Motive aber auf weite Strecken nicht textgezeugt sind (Notenbeispiel 7 nächste Seite).

Bei Mouton – der ein äusserst vielseitiger Komponist war, so dass die folgenden Bemerkungen nur einen Teil seines Œuvres treffen – geht es im Gegen teil darum, Motive, motivische Zusammenhänge und Formen ganz aus dem Text zu entwickeln, und zwar mit Verfahren, die bei Josquin kaum eine Rolle spielen, aber basierend auf der weitgehend korrekten, emphatischen syllabischen Deklamation: Wiederholung kurzer Tonsatzabschnitte mit oder ohne finale Steigerung; Mottobildungen, die ein ganzes Werk zusammenhalten; die Entwicklung einer ganzen Motette aus einer einzigen Deklamationsformel mit leichten melodischen Variationen; Schlusswiederholungen. Die Mouton-Motetten im Medici-Kodex von 1518 bieten reiches Anschauungsmaterial.⁹ In einigen Punkten ist der Gegensatz zu Josquin so prägnant, dass man an bewusste Abgrenzung denken könnte: so im häufigen Vermeiden von exakter Durchimitation und exakter paariger Imitation vor allem an Anfängen zugunsten einer Einsatzfolge aus variierten Motiven (Nr. 18, *Exalta regina*), im Spiel mit Motiv und Motiv-Umkehrung, in der Doppelmotivik für einen Textabschnitt (Nr. 19, *Corde et animo*, ab T. 36), in der einzigartigen Anlage des «cum jocunditate – nativitatem – Beate Mariae – celebremus» in derselben Motette (T. 51 ff. – vgl. Notenbeispiel 8, S. 50): dreimal derselbe doppelmotivisch-syllabische Deklamationsabschnitt in den Aussenstimmen, dazu im Tenor die grosse melismatische Girlande voller «jocunditas», das Ganze mündend in die grosse melismatische Schlusssteigerung und Kadenz aller Stimmen.

9 The Medici Codex of 1518, hrsg. v. E. E. Lowinsky (= Monuments of Renaissance Music 3–5), Chicago/London 1968.

Notenbeispiel 7:

D

C

T

B

10

15

205

210

Con- si- Con- si- Con- si- de- ra, Is-
si- de- ra, Is- ra- el, pro his, qui mor-
ra, Is- ra- el, pro his, qui mor-
ra, Is- el, pro his, qui mor-
tu- i sunt
tu- i sunt
tu- i sunt
tu- i sunt
Jo- na- thas in ex- cel- sis tu-
Jo- na- thas in ex- cel- sis
Jo- na- thas in ex- cel- sis tu-
is oc- ci- sus est, oc- ci- sus est.
tu- is oc- ci- sus est.

Pierre de la Rue, *Considera Israel*, M. 1–15 und 204–214 (aus CMM 97/9, S. 13 und S. 22)

Notenbeispiel 8a:

Notenbeispiel 8b:

55

- e Cum Jo - cun - di - ta - te na - ti -

8 - e Cum Jo - cun - di - ta - te na - ti - ui -

8 Cum Jo - - - cun - di - ta - te na - - - - - - -

Cum Jo - - cun - di - ta - te na - ti - - - ui - ta -

60

- ui - ta - tem Be - a - te ma - ri - e

8 - ta - tem Be - a - te ma - ri - e

8 - ui - ta - tem be - a - te ma - ri - e ce -

- tem Be - a - te ma - ri - e Ce - le -

Notenbeispiel 8b, Fortsetzung:

The musical score consists of two staves. The top staff is for voices and the bottom staff is for basso continuo. The vocal parts sing 'ce - le - bre - mus' in a repeating pattern. The basso continuo part provides harmonic support with the word 'mus' repeated. Measure 65 is indicated at the top right.

Jean Mouton, *Corde et animo*, M. 36–45; M. 51–67 (aus: *The Medici Codex of 1518*, ed. Edward E. Lowinsky, Transcription [= Monuments of Renaissance Music 4], Chicago and London 1968, S. 138–140)

Ein letztes Beispiel bietet *Domine salvum fac regem* (Nr. 20). Die signalartige Anrufung erinnert sofort an Josquins *Miserere mei Deus*, aber die Ähnlichkeit ist oberflächlich: während bei Josquins die riesige Textmenge des 50. Psalms durch den jedesmal leicht variierten Refrain «*Miserere mei, Deus*» gegliedert wird, erscheint der Refrain bei Mouton in der Mitte und am Ende des ersten Teils, dann aber zu einer grossen und stark variierten Apotheose gesteigert am Schluss des zweiten Teils der Motette.

Als entscheidender Paradigmenwechsel weg vom Josquinstyle und hin zum Stil der 1530er bis 1550er Jahre ist immer wieder das Schaffen Adrian Willaerts angesehen worden, aber auch dieses historiographische Modell ist viel zu einfach, um der Komplexität der Entwicklung auch nur annähernd gerecht zu werden: erstens hält eine beträchtliche Zahl von Komponisten der Willaert-Generation bis zur Jahrhundertmitte am Josquinstyle – in *imitatio* und *aemulatio* – fest, vor allem in Randregionen wie Spanien und dem lutherischen Deutschland, aber auch Meister hohen Ranges in Italien wie Costanzo Festa in Rom; zweitens werden aus den skizzierten Entwicklungen bei la Rue, Mouton und anderen ganz unterschiedliche Konsequenzen gezogen; drittens ist der Stil des jungen Willaert, wie er sich im Medici-Kodex von 1518 zeigt, ziemlich anders als der Stil des späteren Willaert in Venedig. Allerdings ist der Ausgangspunkt offensichtlich: es ist der Stil

Moutons, der Willaerts Lehrer war. Ungenaue Imitation, vor allem an Werkanfängen, also an prominentester Stelle, Doppelmotivik, Motiv und Motiv-Umkehrung, motivische Variation, Abschnittswiederholungen, häufig, aber keineswegs konsequent korrekte Deklamation, Vordringen der Deklamationsmelodik insgesamt finden sich wieder, aber alles in gesteigerter und komplizierterer Form.

Notenbeispiel 9:

Adrian Willaert, *Regina coeli laetare* 4v., M. 1–10 (aus: *The Medici Codex of 1518*, ed. Edward E. Lowinsky, Transcription [= Monuments of Renaissance Music 4], Chicago and London 1968, S. 114)

Als Beispiel kann der erste Teil von *Regina celi letare* dienen, eine Art von Choralbearbeitung, aber eine ausserordentlich freie, vielleicht könnte man auch sagen demonstrativ freie: der Choral (tonus solemnis, nicht, wie üblich, tonus simplex) wandert durch die Stimmen; er wird teils plan und im Bewegungsduktus deutlich abgehoben vorgetragen, teils reich verziert und in der Bewegung angeglichen; eine Phrase fehlt ganz; am Schluss wird ein Teilmotiv herausgebrochen und leicht verziert als Kadenzmotiv durchgeführt. Darüber wird ein ganz dichtes Netz aus wenigen Motiven gelegt, die zum Teil aus dem Choral abgeleitet sind und die ständig variiert und neu kombiniert werden. Das Spiel mit Doppelmotiven und vor allem Motiv und Motiv-Umkehrung fehlt, spielt aber in den anderen Motetten Willaerts im Medici-Codex eine sehr prominente Rolle.

Ein deutlicher Textbezug zeigt sich nur in der feierlichen Vollstimmigkeit und langsamen Bewegung des exordium und der anschliessenden Kette aufsteigender Figuren auf «letare», eine für Willaert ganz ungewöhnliche direkt-madrigalistische Textumsetzung. Syllabische und melismatische Textbehandlung sind ziemlich ausgeglichen. Zäsuren wie emphatisch gliedernde Kadenzen undakkordisch-syllabische Deklamationsabschnitte fehlen ganz. Aus alldem ergibt sich der Eindruck eines zäsurlos und kontrastlos fliessenden, ganz dicht geknüpften kontrapunktischen Netzes, in dem der Text und weitgehend auch der Choral untergehen, nicht mehr hörbar sind.

Im Prinzip ist dies die Grundlage auch des reifen Willaert-Stils ab den späten 1520er oder frühen 1530er Jahren, mit zwei wesentlichen Veränderungen: die melismatische Textbehandlung wird weitestgehend aufgegeben, und die syllabische Textvertonung ist fast immer prosodisch korrekt. Der Textverständlichkeit dient das aber keineswegs, denn der kontrapunktische Satz mit rigoroser Gleichberechtigung der Stimmen und einander weit überlappenden Imitationsfeldern wird eher noch dichter und homogener als in den frühen Werken (ich habe das anderenorts mit Willaerts Umzug nach Venedig 1527 und seinem dortigen Umgang mit humanistisch geprägten Kreisen in Verbindung gebracht, aber das ist nur eine Hypothese).¹⁰ Josquins Stil zielte auf Hörbarkeit des Wortes und der kompositorischen Prozesse; Willaerts Stil schloss die Hörer, ausser der kleinen Gruppe der Kenner, praktisch aus.

Zur selben Zeit allerdings begann mit dem Auftreten einer Gruppe etwas jüngerer Komponisten in den franko-flämischen Städten und am habsburgisch-burgundischen Hof, aber auch in Italien eine Entwicklung, die in den Werken Nicolas Gomberts ihre klassische Formulierung fand.¹¹ Hier wurden die «motivicity» Josquins, wahrscheinlich noch stärker Pierres de la Rue, und das Prinzip der Durchimitation gleichsam absolut gesetzt, der Text aufgelöst in eine Folge einander überschneidender Imitationsfelder, deren Motive syllabisch deklamierend beginnen, in grosse Melismen auslaufen und untereinander verknüpft sind. Das Resultat ist auch hier eine praktisch kaum durchhörbare Textdarstellung, aber die Mittel stehen in radikalem Gegensatz zu denjenigen Willaerts. Der in allen Stimmen fast pausenlose Fluss melismatischer Melodik, das fast gänzliche Fehlen von Kontrasten machen die hörende Orientierung im Tonsatz, geschweige denn die Orientierung am Wort, zumindest

10 Ludwig Finscher, «Von Josquin zu Willaert – ein Paradigmenwechsel?», in: *Festschrift Georg Knepler*, hrsg. v. H.-W. Heister, Hamburg 1997, Bd. 1, S. 145–173.

11 Vgl. zum Folgenden den grundsätzlich wichtigen Aufsatz von T. Schmidt-Beste, «Motivic Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon», in: *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. v. E. Jas, Turnhout 2005, S. 255–282.

schwierig. Die bedeutende Rolle der Melismatik korreliert mit der Tendenz zu kurzen Texten und zu manchmal extensiven Wortwiederholungen, während Willaert mit seiner syllabischen Textbehandlung und geringen Zahl von Wortwiederholungen der Motettentradition der Josquin-Generation näher steht.

Allerdings gibt es einen Aspekt der Textbehandlung bei den Kollegen Gomberts wie Clemens non Papa, Crecquillon, Manchicourt und – in Italien! – Jachet von Mantua, der die Textverständlichkeit auf eine unterschwellige Art denn doch ermöglicht – die Verbindung von textgenerierter Motiv-Erfahrung und «motivity»: der Beginn eines Textabschnitts wird in der Regel syllabisch deklamiert (wobei die korrekte Deklamation überwiegt) und in eine melodisch-rhythmisches prägnante Gestalt gefasst; wenn – wie es die Regel ist – bei jeder Textwiederholung das entsprechende Motiv – in der Regel leicht variiert – ebenfalls wiederholt wird, kann der Hörer, obwohl viele andere Dinge gleichzeitig passieren, sich über das Wiedererkennen des Motivs an den dazugehörigen Text erinnern: eine Art assoziativen Verstehens, das vom hörenden Nachvollzug einer Josquin-Motette Welten entfernt ist.

Ich werde mich aber hüten, zur Erklärung dieses Phänomens ideengeschichtliche Konstruktionen zu Hilfe zu nehmen. Die hier skizzierten Entwicklungen lassen sich ohne Gewaltsamkeit als immanent kompositionsgeschichtliche Prozesse erklären, und es ist auch nicht nötig, sie durch die Annahme von Paradigmenwechseln zu gliedern – wie denn überhaupt der Begriff des Paradigmas für die Musikgeschichtsschreibung wenig tauglich erscheint (insofern korrigiere ich meinen Aufsatz in der Knepler-Festschrift 1997; vgl. Anm. 10). Vielmehr zeigt sich, wie ein Stil aus vereinzelten und isolierten Ansätzen durch systematische Arbeit an technischen Problemen als konsistenter Stil durchgeformt werden kann und wie dann, in einem nächsten Schritt, Elemente dieses Stils isoliert und zum Substrat neuer Stile gemacht werden können, die in ganz verschiedene Richtungen tendieren. Von Fall zu Fall können externe Einflüsse hineinspielen, wie vielleicht der Humanismus bei Willaert – aber auch die radikale Gegenposition ist gleichzeitig möglich: so, wenn Clemens non Papa Texte in klassischen Metren genauso vertont wie Prosatexte – und schliesslich hatte schon Josquin die antikisierende Distichen-Dichtung *Huc me sydereo descendere jussit Olympo* mit äusserster Durchhörbarkeit, Klarheit und Logik der musikalischen Konstruktion vertont, aber eben doch so, als sei sie Prosa.