



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kompositionstechnische Analysen der L'homme armé-Messen  
von Josquin des Prez

verfasst von | submitted by

Dr. Hermann Armster BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Kompositionstechnische Analysen der *L'homme armé*-Messen von Josquin des Prez**

verfasst von / submitted by

Dr. med. univ. Hermann Armster BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2025 / Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

## **Danksagung**

Mein erster Dank gilt zwei Personen, ohne deren Hilfe ich meine Masterarbeit nicht hätte schreiben können. Frau Professor Birgit Lodes entwickelte mit mir in langen Gesprächen die Eingrenzung des Themas und die Präzisierung der Forschungsfrage. Sie versorgte mich auch mit Literaturtipps. Mein Schwiegersohn Christoph Armster richtete mir das Programm Inkscape ein, mit dem ich die Partituren annotieren konnte. Für die Mühe des Korrekturlesens danke ich meiner Freundin Beate Hittinger und meiner Frau Doctrix Eleonore Armster.

# Inhalt

<b>Danksagung.....</b>	<b>2</b>
<b>1. Verzeichnis der Abkürzungen und Tabellen.....</b>	<b>4</b>
1.1. Abkürzungen.....	4
1.2. Tabellen.....	6
<b>2. Einleitung.....</b>	<b>7</b>
<b>3. Grundlagen.....</b>	<b>12</b>
3.1. <i>L'homme armé</i> : Melodie, Herkunft, Überlieferung, Symbolik und Kontexte.....	12
3.2. Forschungsstand zu Josquins Messen, ihren Kompositionstechniken und zu aufführungspraktischen Aspekten.....	17
<b>4. Missa <i>L'homme armé super voces musicales</i>.....</b>	<b>22</b>
4.1. Allgemeines.....	22
4.2. Kyrie.....	26
4.3. Gloria.....	42
4.4. Credo.....	60
4.5. Sanctus.....	80
4.6. Agnus Dei.....	94
<b>5. Ein neuer Weg: Zur Missa <i>L'homme armé sexti toni</i>.....</b>	<b>112</b>
5.1. Zum Modus und den Konsequenzen.....	112
5.2. Die Satztechniken der zwei <i>L'homme armé</i> -Messen im komprimierten Vergleich.....	113
5.3. Pars pro toto: Analyse des Kyrie.....	120
<b>6. Conclusio.....</b>	<b>124</b>
6.1. Die Melodie <i>L'homme armé</i> , Aufführungspraxis der Messen.....	124
6.2. Kompositionstechnische Herausforderungen und ihre Lösungen.....	124
6.3. Kompositionstechniken.....	125
<b>7. Abstract.....</b>	<b>131</b>
<b>8. Quellenverzeichnis.....</b>	<b>132</b>

# 1. Verzeichnis der Abkürzungen und Tabellen

## 1.1. Abkürzungen

### .) Kennzeichnung der Form:

**A, B, A'** Formteile des Cantus prius factus

**a, b, c, d, e, a', b', c'** Segmente innerhalb der Formteile

**A', a'** Variante von **A** bzw **a**

### .) Klauseln und Kadenzzen:

**D, A, T, B** Diskant-, Alt-, Tenor-, Bassklausel

(T) die Penultima der Tenorklausel erklingt, aber statt der Ultima ein anderer Ton  
oder eine Pause;

**D-TB** Diskantklausel im Superius, keine Klausel im Altus, Tenorklausel im Tenor,  
Bassklausel im Bassus;

**d** Kadenzultima (Finalis)

(d) fiktive Ultima einer geflohenen Kadenz

[d] imperfekte Kadenz

alle diese Angaben befinden sich unter den Notensystemen

### .) Diverses:

**CP** Kontrapunkt

**CPF** cantus prius factus

**JRP** *The Josquin Research Project*

**LHA** L'homme armé

**m** Mensur

**NJE** *New Josquin Edition*

**ST** *Missa L'homme armé sexti toni*

**VM** *Missa L'homme armé super voces musicales*

(Zur Verdeutlichung schreibe ich fallweise Messe ST und Messe VM)

+8 Einsatzintervall kanonischer Stimmen oder bei eng geführter strenger Imitation,

hier in der Oberoktav;

### .) Farbliche Kennzeichnung der Segmente des CPF und von Motiven:

> rote Balkenklammern über den Systemen kennzeichnen die Segmente – synonym

verwende ich die Bezeichnung Motive – des CPF und Motive, die sich aus den Segmenten ableiten lassen

> Balkenklammern in anderen Farben kennzeichnen „freie“ Motive. Sie lassen sich

nicht aus dem CPF ableiten. Dabei werden die Motive durchnummieriert. Die Nummerierung beginnt in jedem Satz (zB Kyrie I, Christe ...) von Neuem. Eine Präzisierung bezüglich der betroffenen, so gekennzeichneten Motive findet sich in der Einleitung.

- > Haben zwei Motive gemeinsame Noten, überschneiden sie sich gleichsam, so erfolgt eine doppelte Balkensetzung. Häufig erfolgen mehrere Quintsprünge in sich abwechselnden Richtungen. Die sich dabei überschneidenden Motive bv und bvr werden nur bei ihrem ersten Auftreten in VM im Kyrie II m 69–70 im Altus doppelt gebalkt. Um das annotierte Partiturbild nicht zu sehr zu überlasten, werden in weiterer Folge solche Motivüberschneidungen unter der Bezeichnung bv mit einem Balken gekennzeichnet. Außerdem verzichte ich auf eine Kennzeichnung von b in der Bassklausel, da sie durch den Quintfall konstituiert wird.
  - > Wenn ein aus dem CPF abgeleitetes Motiv in ein längeres Motiv eingebaut ist, erfolgt beim ersten Auftreten eine doppelte Balkung (rot und Farbe des Gesamtmotivs). Der Einfachheit halber zähle ich auch solche Konstrukte zu den freien Motiven. Eine Trennung in Einzelteile würde meines Erachtens nach die Einheit zerstören. Genaueres führe ich im Kapitel „Einleitung“ S. 10 aus.
  - > M mit schwarzer Balkenklammer unter den Systemen bezeichnet das Motto ockerfarbene Balkenklammern unter den Systemen kennzeichnen eng geführte strenge Imitationen, die aus mehreren gleichen oder verschiedenen Motiven bestehen;
- . ) Abkürzungen zur Bezeichnung der Motive:
- c' Motiv c'
  - 5 die fünfte Note eines Motivs entfällt, dabei werden Tonrepetitionen als eine Nummer gezählt
  - m Motiv ist melodisch variiert (dass damit nicht „Mensur“ gemeint ist, ergibt sich aus dem jeweiligen Kontext: m nach c' bzw. m von Nummer gefolgt)
  - v Motiv ist rhythmisch variiert
  - r Motiv verläuft retrograd
  - bv kann auch Überschneidungen von bv und bvr (Quintenpendel) bezeichnen – siehe oben und VM Kyrie II, Altus in m 69–70
- > dazu Beispiele:

Notenbeispiel 1: Oben: Ende des CPF der Missa *L'homme armé super voces musicales*, Transkription vom Verfasser. Unten: m 70–76 des Kyrie II derselben Messe aus der NJE mit Annotationen durch den Verfasser.

Die Bezeichnung im Superius m 73–74 c'-5v bedeutet, dass vom Motiv c' die fünfte Note fehlt und das Motiv rhythmisch variiert ist. Im Altus m 73–75 findet sich dreimal die Bezeichnung c'vr, dabei treten drei verschiedene rhythmische Varianten (v) des retrograd verlaufenden (r) Motivs c' auf. Die Ziffern 2 und 3 bezeichnen Motive, die sich in ihrer Gesamtheit nicht vom CPF ableiten lassen, aber Motive, die vom CPF abgeleitet sind, enthalten. Um die Einteilung der Motive nicht zu komplex werden zu lassen, habe ich, wie oben bei der Aufstellung der Farbkodierungen dargelegt, Motive, die teils von Segmenten des CPF abgeleitet werden können, aber noch Weiteres enthalten, den freien – nicht vom CPF abgeleiteten – Motiven zugeordnet.

## 1.2. Tabellen

Tabelle 1: Kadenzränge der Modi.....	10
Tabelle 2: Ambitus der Stimmen beider Messen.....	111
Tabelle 3: Mensurationen beider Messen.....	112–113
Tabelle 4: Auftreten der Teile des CPF in den einzelnen Stimmen.....	114–115
Tabelle 5: Segmente und Finales im Et unam sanctam.....	115
Tabelle 6: Textausdeutende Kompositionstechniken in VM.....	129

## 2. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den beiden *L'homme armé*-Messen von Josquin des Prez. Für meine Themenwahl sind mehrere Aspekte bedeutsam: Von den verschiedenen Messfamilien des Zeitalters des euphonen Kontrapunkts ist die Familie mit der Melodie *L'homme armé* als *Cantus prius factus* mit etwa 40 überlieferten Messen die größte. Es stellt sich die Frage, wie man das begründen kann. Die Forschungsliteratur bietet Hypothesen und Tatsachen zur Symbolik und den soziokulturellen Kontexten. Ich werde sie im Großkapitel<sup>1</sup> „*L'homme armé* – Melodie, Herkunft, Überlieferung, Symbolik und Kontexte“ referieren. Dabei werde ich auch kurz die Melodie analysieren und auf ihre Instabilität in den frühen Messen eingehen. Josquin macht Neues, indem er sich in seinen beiden Beiträgen verschiedenen vorher noch nicht dagewesenen kompositorischen Herausforderungen stellt. Seine Messkompositionen unterscheiden sich deutlich in ihrer Charakteristik. Zu beiden Werken, in erster Linie zur Messe *Super voces musicales* gibt es reichlich musikwissenschaftliche Literatur. Der Grund dafür ist in den kompositorischen Herausforderungen und Ansprüchen zu sehen. Auf den spezifischen Forschungsstand werde ich jeweils in den Großkapiteln der beiden Messen eingehen. Die Publikationen behandeln vor allem kompositionstechnische Analysen im Überblick. Vorgeschaltet ist das Großkapitel „Allgemeiner Forschungsstand zu Josquins Messen, Kompositionstechniken und Aufführungspraxis“.

Mir erscheinen feingliedrigere Analysen als die bisherigen als Desiderat. Damit meine ich einerseits die Bestimmung der einzelnen, den CPF kontrapunktierenden Motive. Es wird sich zeigen, dass ein Gutteil dieser Motive aus dem CPF selbst abgeleitet ist. Josquin schafft dadurch ein dichtes Netz von Beziehungen. Ich orientiere mich auch an der Publikation von John Milsom über Josquins „combinative impulse“ (Milsom 2012). In dieser Arbeit zeigt der Autor an Hand der Analyse der Motette *Virgo salutiferi* vielfältige Möglichkeiten der Kombination von Motiven mit sich selbst, wie auch Kombinationsmöglichkeiten mehrerer Motive miteinander. Genaueres siehe unten im Großkapitel „Allgemeiner Forschungsstand zu Josquins Messen, Kompositionstechniken und Aufführungspraxis“. Die von Milson beschriebene Kombinatorik verdichtet Josquins dichtes, komplexes Gefüge der Motivbeziehungen noch weiter. Ich werde auch versuchen, Hierarchien der Komplexität der diversen

---

<sup>1</sup> Zur leichteren Orientierung unterscheide ich Großkapitel von den untergeordneten Kapiteln.

Kompositionstechniken zu erstellen. Aufgrund der durch meinen Ansatz notwendigen Extension des Großkapitel über VM, die bereits dem Umfang einer durchschnittlichen Masterarbeit entspricht, wird das entsprechende Kapitel über ST auf einen konzentrierten analytischen Überblick beschränkt.

Zusammengefasst lauten meine Forschungsfragen: Welchen Herausforderungen kompositionstechnischer Art stellt sich Josquin? Welche Kompositionstechniken kommen dabei zur Anwendung? Wie unterscheidet sich sein Ansatz bei den beiden Messen? Welche Erkenntnisse ergeben tief schürfende Analysen?

Die Kennzeichnung des *Cantus prius factus* und der Motive erfolgt durch Annotation der im Internet frei zugänglichen Partituren des *Josquin Research Projects* (JRP). Bei diesem liegt eine Inkonsistenz der Art vor, dass die Messe *Super voces musicales* ohne Text dargeboten wird, während die Partitur der Messe *Sexti toni* die Ordinariumstexte enthält. Ich ergänze in der erstgenannten Messe Textwörter, die für die Textausdeutungen durch die Musik wesentlich sein können, entsprechend der *New Josquin Edition* (NJE). Zwecks leichterer Lesbarkeit verwende ich dafür die Farbe Blau. Die Untersuchung einer möglichen musikalischen Textausdeutung wird durch die teils variable Textunterlegung der Quellen erschwert. Die in der NJE kursiv gesetzten Textteile stellen Vorschläge des Herausgebers dar und bleiben deshalb unberücksichtigt. *Recto* gesetzte Textabschnitte lassen sich auf die Quellen zurückführen und sind dadurch für die Analyse offen.

Es erscheint auch schwer nachvollziehbar, dass im JRP das vierstimmige *Osanna* der Messe *Super voces musicales* auf sieben Systemen dargeboten wird. Dabei enthalten die Systeme für Superius secundus, Altus secundus und Bassus secundus nur Pausen. Inkonsistent ist, dass m 80–86 nur auf vier Systemen notiert sind. Die drei zweistimmigen Sätze des *Benedictus*, wo der Reihe nach duo Bassi, duo Alti und duo Superii eingesetzt werden, kommen mit je zwei Systemen aus. Da ich die Partituren des JRP nur annotieren aber nicht verändern kann, ist es mir nicht möglich, die überzähligen Notensysteme zu tilgen.

Als weitere Grundlage meiner Arbeit dient der sechste Band der *New Josquin Edition*. Die beiden Editionen, JRP und NJE, unterscheiden sich geringfügig. In der NJE erscheinen Notenwerte in ihrer vollen Länge, auch wenn sie mensurübergreifend sind. In diesen Fällen wird der in den Systemen untergebrachte Mensurstrich punktiert. In den Partituren des JRP hingegen sind die Mensurstriche durchgezogen. Mensurübergreifende Notenwerte werden in mehrere Noten, die überbunden sind,

aufgeteilt. Ansonsten ist der Notentext ident. Die Kanonvorschriften finden sich fallweise nur in einer der beiden Ausgaben.

Für die Kennzeichnung der Motive habe ich ein System von Abkürzungen und Farbcodierungen entwickelt (siehe oben im Kapitel Abkürzungen S. 4–5). Motive, die eine andere Farbcodierung als die Motive des CPF erhalten, bezeichne ich als „freie Motive“. Diesen Ausdruck fasse ich sehr weit. Er steht erstens für Motive, die keinerlei Beziehung zum CPF haben, zweitens für Motive, in die vom CPF abgeleitete Motive eingebaut sind und schließlich Motive, die aus mehreren variierten Segmenten des CPF bestehen. Diese dritte Art der Motive wird wie die Übrigen aber nur so gekennzeichnet, wenn dieses Konstrukt zumindest zweimal auftritt. Dadurch sind diese Motive in der annotierten Partitur sofort erkennbar, was durch eine ausschließliche verbale Bezeichnung im Text nicht gegeben erscheint. Die Kennzeichnung mittels roter Balken zeigt, auch wenn sie nur das erste Mal annotiert ist, dass auch diese Motive Bezug zum CPF haben. Somit besteht kein Widerspruch zu meiner Ansicht, dass sehr viele Motive aus dem CPF abgeleitet sind

Die Bestimmung und Kennzeichnung von Klauseln und Kadenzen erfolgt in beiden Messen ebenfalls mittels Kürzeln. Da in der Messe *Super voces musicales* der Tenor mit Ausnahme des Glorias in einem anderen Modus als die übrigen Stimmen steht und der Modus einiger Sätze nicht einfach zu bestimmen ist, wird die Beteiligung des Tenors an Kadenzen mittels Klauseln explizit erwähnt. Die folgende Tabelle der Kadenzränge lehnt sich an Thomas Daniel an (Daniel 2016: 155). Daniel gibt statt der Tonbuchstaben die Stufen an, sie gelten auch für die entsprechenden plagalen Modi. Ich verzichte deshalb darauf, diese in der Tabelle extra anzuführen.

Beim mixolydischen Modus herrscht zwischen Theorie und Praxis keine Einigkeit (Daniel 2016: 155). Der Hauptunterschied zwischen dem authentischen und dem plagalen Modus auf der gleichen Tonhöhe besteht darin, dass die 5. Kadenzstufe bei ersterem zentral, bei zweiterem aber peripher liegt und zwar eher in tiefer als in hoher Lage (Ebd.). Für den Gesamtmodus eines mehrstimmigen Stücks sind der Tenor oder der Sopran entscheidend (Ebd.: 143). Darin stimmt Daniel mit Bernhard Meier überein (Meier 1974: 43).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Weiteres zu Meier siehe unten im Kapitel „Allgemeines“ im Großkapitel „Missa *L'homme armé super voces musicales*“.

Modus	1.	2.	3. Kadenzrang auf ...
c-ionisch	c	g	e
d-dorisch	d	a	f
e-phrygisch	e	a	g und c
f-dorisch, f-lydisch	f	c	a
g-mixolydisch	g	c oder d	c oder d
a-äolisch	a	d und e	c

Tabelle 1: Kadenzränge der Modi.

Die Stärke der Kadzen bezeichne ich folgendermaßen: Eine imperfekte Kadenz enthält entweder die Diskant- oder die Tenorklausel (Daniel 2016: 225) und mindestens eine weitere Klausel. In den Partituren kennzeichne ich, wie im Abkürzungsverzeichnis angeführt, eine imperfekte Kadenz durch eckige Klammern. Eine schwache Kadenz besteht aus Diskant- und Tenorklausel. Bei einer starken Kadenz kommt entweder die Bass- oder selten die Altklausel hinzu. Eine sehr starke Kadenz besteht aus allen vier Klauseln. Da eine Variante der Altklausel aus der Repetition des Quinttons über der Finalis besteht, rechne ich auch einen Liegeton auf der fünften Stufe als Altklausel. Die Terzfallklausel stellt die zweite Variante der Altklausel dar. Ihr Auftreten deutet auf den Wechsel des Stimmtonsystem von pythagoreisch (quintrein) zu prätorianisch (terzrein). Naturgegeben entfällt bei einer zweistimmigen Kadenz die Angabe der Stärke.

Bezüglich der Imitationen verwende ich folgende Nomenklatur: Eine strenge Imitation liegt vor, wenn – abgesehen von der Lage der Semiton – Diastematik und Rhythmik erhalten bleiben. Bei einer (freien) Imitation gibt es diesbezüglich geringe Varianten. Diese Nomenklatur gilt auch bei Engführungen, die ich als eng geführte strenge Imitation beziehungsweise eng geführte Imitation bezeichne. Bei ersterer gebe ich auch das Einsatzintervall – zum Beispiel +5 bei einer strengen Imitation in der Oberquint – an. Sind mehrere Stimmen an einer eng geführten strengen Imitation beteiligt, so bezieht sich die Bezeichnung des Einsatzintervalls auf die direkt davor einsetzende Stimme. In Fällen, wo eine Stimme einsetzt, während die vorvorige noch nicht zu Ende ist, schalte ich das entsprechende Einsatzintervall vor. Zum Beispiel

setzen im Pleni der Messe *Super voces musicales* ab m 34 nacheinander Bassus, Altus und Superius ein. Die Bezeichnung zum Superius lautet +8/+4.

Bei einem weiteren Terminus lehne ich mich an Jesse Rodin an. In seinem Buch *Josquin's Rome* beschreibt er ein Phänomen, das er als „conspicuous repetition“ bezeichnet. Hierbei wird der Spitzenton einer melodischen Linie mindestens dreimal, von tieferen Tönen unterbrochen, erreicht (Rodin 2012b: 43–48). Ich verwende dafür den Ausdruck „auffällige Repetition“. Der Spitzenton darf aber nicht der erste Ton der melodischen Linie sein.

Bezüglich des Ordinariums verwende ich folgende Nomenklatur: Ich unterscheide die fünf Teile der Messe, die jeweils aus mehreren Sätzen bestehen.

### 3. Grundlagen

#### 3.1. *L'homme armé*: Melodie, Herkunft, Überlieferung, Symbolik und Kontexte

Die Messen mit dem CPF *L'homme armé* bilden abgesehen von den Marienmessen die größte Messfamilie der Ära des euphonen Kontrapunkts. Etwa 40 Werke sind überliefert (Fallows 2001 online). Laut Richard Taruskin wurden Messen von Komponisten vieler Völker komponiert – so von Flamen, Franzosen, Italienern, Deutschen, Spaniern und Schotten (Taruskin 2010: 484). Es stellt sich die Frage nach dem Grund der Bevorzugung von LHA als CPF vor allen anderen melodischen Vorlagen. Der CPF wurde unter anderem auf Herrscher bezogen. Die LHA-Messen entwickelten sich zu Staatsmusik für repräsentative Zwecke. Laut Maurice Strohhäcker waren die Messen um 1500 auch ein Statussymbol für Komponisten, die miteinander in Wettbewerb traten und sich profilieren konnten (Strohhäcker 2020: 77). „Die Chanson entstand vermutlich um 1450–1460 im Umfeld des burgundischen Hofes“ (Ebd.: 78). Die weltliche Melodie und ihr Text sind nicht isoliert überliefert. Der Text findet sich, wie Judith Cohen darlegt, in einem Manuscript mit sechs anonymen Messen, das in Neapel aufbewahrt wird (Cohen 1968: 11).



Notenbeispiel 2a: Die Melodie „*L'homme armé*“ aus dem Manuscript Neapel, Biblioteca nazionale MS VIE 40 (aus: Sargent 2011: 178).

Diese Messen bilden einen Zyklus. Es ist bemerkenswert, dass die ersten fünf Kompositionen nicht den gesamten CPF verwenden, sondern kurze Segmente verarbeiten. Nur die letzte Messe verwendet die gesamte Melodie als CPF. In ihrem Credo ist der weltliche Text überliefert. Das Manuscript ist im Umkreis des burgundischen Herzoghofs entstanden. Das geht aus der Widmung hervor. Darin steht, dass Karl dem Kühnen diese Messen sehr gefallen haben. Die Widmungsträgerin ist die

aragonesische Prinzessin Beatrix von Neapel. Sie erhielt das Manuskript anlässlich ihrer Hochzeit mit dem ungarischen König Matthias Corvinus. Ihre Herkunft aus Südalien hilft erklären, warum das Manuskript nach Neapel gelangte (Ebd.: 62). In jüngster Zeit bestätigte ein heraldischer Befund, den John Ahern entdeckte, die Herkunft des Manuskripts aus Burgund. Wappensymbole des Manuskripts finden sich im Wappen der burgundischen Familie Janly wieder (Ahern 2022: 53).

1 A Lom - me lom - me lom me ar - me

2 A lom me ar-me - lom me ar - me - doit on doub - ter

3 A 2 3 doit on doub - ter

4 B 4 On a fait par tout cri - er

5 B 5 que chac - un se viegne ar - mer

6 B dun hau - bre - gon de fer

7 A Lom - me lom - me lom me ar - me

8 A 6 lom - me ar-me lom - me ar - me - doit on doub - ter

*Notenbeispiel 2b: Transkription des CPF aus dem neapolitanischen Manuskript mit originaler Schlüsselung und originalen Notenwerten in g-mixolydisch (aus: Planchart 2003: 307f).*

Es folgt eine kurzgefasste, freie Übersetzung des Verfassers des in den Notenbeispielen 2 im originalen Altfranzösisch wiedergegebenen Textes des CPF: „Man muss den gewaffneten Mann fürchten. Überall möge ausgerufen werden: „Jeder lege sein Kettenhemd an!““. Laut Duden sind die beiden Ausdrücke „bewaffnet“ und „gewaffnet“

möglich. In Analogie zu „geharnischt“ verwende ich „gewaffnet“. Ich finde, dass dieser Ausdruck die Aggressivität der Figur besser zum Ausdruck bringt.

Der CPF wurde in allen sechs authentischen Modi, die als Finalis einen der sechs Töne des Hexachordum naturale haben, verwendet (Fallows 2001 online). Nach Martin Just wurde am häufigsten die Finalis *g*, sowohl im dorischen, als auch im mixolydischen Modus, verwendet (Just 1994: 13). Helmuth Osthoff betont den vorwiegend trochäischen Rhythmus der Chanson (Osthoff 1962: 157)

A (1) (2) (3) (4)

L'omme, l'omme, l'omme armé, l'omme armé, l'omme armé doit on doubter. (Hé, l'omme armé!)

B (5) (6) (7) (8) (9)

On a fait par tout crier que chacun se viengne armer (à l'assault, à l'assault!) d'un haubregon de fer.

A (1) (2) (3)

L'omme, l'omme, l'omme armé, l'omme armé, l'omme armé doit on doubte[r].

*Notenbeispiel 3: Die Melodie mit sämtlichen Segmenten, die (in Auswahl) in den diversen Fassungen des CPF von den Komponisten verwendet wurden (aus: Dean 2022: 57).*

A a

b

c

L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar -

mé doit on doub - ter, doit on doub - ter. On a fait par -

tout cri - er, Que chas - cun se viengne ar - mer, d'un hau - bre -

gon de fer. L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - mé,

b c

l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doit on doub - ter.

*Notenbeispiel 4: Transkription des CPF (ohne die von Dean angegebenen Segmente 7 und 8) mit neuer Schlüsselung und verkürzten Notenwerten in g-dorisch (aus: Pietschmann 2017: 24). Die Analysebuchstaben wurden vom Verfasser der vorliegenden Arbeit eingetragen.*

Vor 1490 war der CPF bezüglich Melodie und Rhythmis variabel, man könnte auch sagen instabil. Außerdem verwendeten die Komponisten verschiedene Phrasen der Melodie. Aber kein Komponist benutzte alle Segmente (Dean 2022: 54–56). Das

spräche für eine lange orale Tradition der Überlieferung (Ebd.: 57). Eine alternative Erklärung erscheint möglich: Die Komponisten wollten sich voneinander abgrenzen und verwendeten deshalb verschiedene Formen des CPF. Brett Kostrzewski erwartet keine weiteren Funde, die den Ursprung der Melodie und die Chronologie der frühen LHA-Messen klären könnten (Kostrzewski 2021: 207).

Im Zeitalter des euphonen Kontrapunkts sollte eine Melodie für geübte Zuhörer und Zuhörerinnen den Modus problemlos erkennen lassen. Deshalb sollte sie die Charakteristika des Modus – Finalis, Ambitus und Repercussa – klar herausstellen (Meier 1974: 19, 29). Das lässt sich bei LHA für die authentischen Modi – ausgenommen dem phrygischen Tonus – zeigen: Die Melodie beginnt auf der Finalis. Sie liegt zuerst im Quintraum über der Finalis. Sie betont die Quint über der Finalis, das entspricht der Repercussa des authentischen Modus. Das gilt nicht für den phrygischen Modus, da aufgrund der instabilen Stufe *b-molle / b-durum* die Repercussa des authentischen Modus dem Sextton *c* über der Finalis entspricht. Der Quartraum über dem Quintraum, in dem sich der B-Teil der Melodie weitgehend bewegt, gehört als oberer Quartraum ebenfalls zum authentischen Modus. Auch im B-Teil wird die Repercussa betont.

Wen symbolisiert der gewaffnete Mann? Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen 1453 rief Herzog Philipp der Gute von Burgund 1454 im Rahmen des Festes des Fasans in Lille zum Kreuzzug gegen die Türken auf, um Byzanz zurückzuerobern. Papst Calixtus III propagierte 1456 eine Sonderform der Messe, die *Missa contra Turcos*. Etwas später wurden mehrere *L'homme armé*-Messen in ein Chorbuch des Vatikans kopiert (Kirkman 2010: 121). Hier scheint klar, dass der gewaffnete Mann ein Symbol für die osmanische Bedrohung oder den christlichen Herrscher, dem man nachfolgen möge, um diese Bedrohung zu bannen, war.

Die erste überlieferte LHA- Messe stammt von Johannes Regis. Sie wurde etwa 1462 für eine Prozession zu Ehren des Erzengels Michael in Cambrai komponiert (Kostrzewski 209: 186, 191). Kann der Heilige Michael für den gewaffneten Mann stehen? Laut dem Text der Chanson LHA ist der gewaffnete Mann vordergründig als Feind zu interpretieren („den gewaffneten Mann muss man fürchten“, „jeder lege sein Kettenhemd an“). Aber laut der Apokalypse des Johannes ist Michael Satanas Feind und vice versa:

„Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie

konnten sich nicht halten, und sie verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen“ (Offb 12, 7–9, nach der Einheitsübersetzung.). Das heißt, man möge sich bewaffnen, um dem Erzengel Michael gegen den Teufel zu folgen. Das Fürchten bezieht sich so auf die höllischen Heerscharen. Der gewaffnete Mann ist eindeutig positiv konnotiert. Im Sinne eines Rekrutierungslieds sollen Streiter mit dem gewaffneten Mann kämpfen. Vor dieser Heerschar soll jeder Feind Angst haben.

Dass Kostrzewski den Erzengel Michael als im gewaffneten Mann symbolisiert sieht, habe ich oben geschrieben. Regis verwendete in seiner LHA-Messe neben der Chansonmelodie die dem Heiligen Michael zugeordnete Antiphon *Dum sacrum mysterium*. Da die Herrscher als Vertreter Christi auf Erden galten, wurden sie, wie auch Fürsten und Soldaten, als Inkarnation des gewaffneten Mannes, mithin als „milites christiani“, gesehen (Kirkman 2010: 114). Dazu meint Klaus Pietschmann, dass die Melodie LHA, die als CPF in den Messen mehr oder weniger deutlich zu hören war, zu einer „militärischen Semantisierung“ der Ordinariumstexte führte (Pietschmann 2017: 23). Dabei war „die Vokalpolyphonie engstens mit der Evokation des immerwährenden himmlischen Gotteslobes der Engel verbunden“ (Ebd.: 25). Die kriegerische Chanson LHA war „eine ideale Plattform für die Einbettung des Militärischen in ein sakralisiertes Herrscherideal“ mittels der „herrschaftlichen Repräsentation“ im Gottesdienst (Ebd.: 27, 32). Dazu passt, dass die Priester fallweise die Messe mit dem Waffenornat bekleidet lasen (Kirkman 2010: 111).

Alejandro Enrique Planchart versucht eine Beziehung zum Orden vom Goldenen Vlies herzustellen: Herzog Philipp der Gute gründete 1430 den Orden. Ihm gehörten 24 Ritter und der Herzog selbst als Großmeister an. Die Zahl der 25 Mitglieder wurde 1433 nach der Geburt des späteren Herzog Karl des Kühnen auf 30 Ritter erweitert<sup>3</sup>. Dadurch umfasste der Orden 31 Männer. Die Melodie LHA erstreckte sich über 31 Semibreves (Planchart 2003: 312–313). Das trifft aber nur auf den CPF einiger Messen zu. Wie oben besprochen, war die Melodie variabel in dem Sinn, dass unterschiedliche Segmente zu einem bestimmten CPF kombiniert wurden. Das führte zu unterschiedlich vielen Semibreves. Es stellt sich auch die Frage, warum eine Chanson, die um 1430 entstanden sein soll, erst drei Jahrzehnte später als CPF in Messen verwendet wurde. Ich

---

<sup>3</sup> Auch diese Angabe findet sich bei Planchart.

finde, dass die von Planchart versuchte nummerologische Deutung auf schwachen Beinen steht.

Kostrzewski widerspricht der Hypothese, dass die LHA-Messen einen Bezug zum Orden vom Goldenen Vlies hätten. Die Messen entstanden an verschiedenen Orten und ohne dass es einen einzelnen institutionellen Auftraggeber gegeben hätte (Kostrzewski 2021: 187). Vielmehr wurden die Messen von verschiedenen Personen, die die Komponisten auch bezahlten, in Auftrag gegeben (Kirkman 2010: 133). Während der Bezug zum Orden vom Goldenen Vlies fraglich erscheint und der gewaffnete Mann lediglich hypothetisch für Christus oder den Erzengel Michael steht, gibt es für die Gleichsetzung eines Herrschers mit dem gewaffneten Mann mögliche Beweise: Als Kaiser Karl V 1530 München und 1536 Rom besuchte, wurden vermutlich ihm zu Ehren LHA-Messen von Ludwig Senfl beziehungsweise Christòbal de Morales komponiert (Pietschmann 2017: 28). Senfls Messe ist eine *Missa dominicalis*, die neben gregorianischen CPF für die einzelnen Messteile die LHA-Melodie als zweiten CPF verwendet.

### **3.2. Forschungsstand zu Josquins Messen, ihren Kompositionstechniken und zu aufführungspraktischen Aspekten**

#### **Zu den Messen**

Für die Beschäftigung mit Josquin sind zuvorderst die NJE und das 2021 erschienene Verzeichnis seiner Werke „The Josquin canon at 500“ essentiell. Jesse Rodin teilt darin die Josquin früher zugeschriebenen Werke entsprechend rezenten Forschungen nach dem Grad ihrer Authentizität in mehrere Gruppen: 54 Werke, die sicher von Josquin stammen / 49 Werke, die aufgrund der Quellen und stilistischer Merkmale Josquin vorläufig zugeschrieben werden können / 35 problematische Werke, die möglicherweise von Josquin stammen, ohne dass gute Gründe für die Zuordnung zu diesem Komponisten bestehen / 205 restliche Werke, für die derzeit kein Argument die Zuordnung zu Josquin unterstützt oder die fast sicher anderen Komponisten zugeschrieben werden können, sowie drei nicht erhaltene Kompositionen (Rodin 2021: 473–497). Die Klassifikation der NJE, die zweifelhafte Werke mit \* kennzeichnet und druckt, während die mit \*\* Werke als unecht nur mit dem Titel angeführt werden, unterscheidet sich teilweise von Rodins Canon.

Frühe Analysen von Josquins Messen bieten die Dissertationen von Carl Dahlhaus *Studien zu den Messen Josquins des Pres* (Dahlhaus 1952) und John Harrison Lovell *The masses of Josquin des Prez* (Lovell 1959). Beide Autoren beziehen sich auf die Ausgabe von Albert Smijers *Werken van Josquin des Prés*, die ab 1921 erschien. Entsprechend dem damaligen Forschungsstand enthält diese Ausgabe auch Messen, die heute nicht als authentisch gelten. Aufgrund der Behandlung zahlreicher Werke bleiben die Analysen eher überblickhaft und gehen entsprechend nicht wesentlich in die Tiefe. Das Gesagte gilt auch für Osthoffs zweibändige Monographie, die im ersten Band aus dem Jahr 1962 beispielsweise vier Messen – inklusive der beiden LHA-Messen – und ein Credo auf lediglich 16 Seiten abhandelt.

Aus den letzten Jahrzehnten stammen mehrere Publikationen, die unter anderem auf Josquins Messen eingehen. Der von Richard Sherr herausgegebene Sammelband *The Josquin Companion* (Sherr 2000) enthält unter anderem die Kapitel „Masses based on popular songs and solmization syllables“ von Bonnie J. Blackburn und „Symbolism in the Sacred Music of Josquin“ von Willem Elders, auf die ich bei der Besprechung von Josquins *L'homme armé*-Messen eingehe. In seiner Monographie *Josquin* behandelt David Fallows eher kurzgehalten ausgewählte Kompositionen im biographischen Kontext, so auch die beiden *L'homme armé*-Messen im Kapitel „Rome 1489–94“ (Fallows 2009: 148–161). Auf essentielle Beobachtungen gehe ich unten in den entsprechenden Kapiteln ein.

### Kompositionstechniken

Im *Lexikon der Musik der Renaissance* betont Rodin Josquins Interesse an „repetitiven Strukturen und kombinatorischen Verfahrensweisen“ (Rodin 2012a: 625). Die „Tendenz zu einer hochverfeinerten, oft unerbittlichen Repetition des kontrapunktischen und melodischen Materials“ scheint „Josquin von seinen Zeitgenossen zu unterscheiden“ (Ebd.: 624). Eine spezielle Ausgestaltung der melodischen Linie kommt bei anderen Komponisten kaum vor: Josquin wiederholt mehrmals, unterbrochen von anderen Tönen, den Spitzenton einer Phrase. Dieses Phänomen nennt Rodin, wie oben angeführt, „conspicuous repetition“ (Rodin 2012b: 43–48). Ich verwende bei der Analyse den eingedeutschten Begriff „auffällige Repetition“.

2012 veröffentlichte Milsom den Artikel „Josquin des Prez and the Combinative Impulse“, dem ich, wie in der Einleitung erwähnt, wesentliche Anregungen für meine Arbeit verdanke. Milsom beschreibt diverse Phänomene kontrapunktischer

Kompositionstechniken und definiert seine eigene Nomenklatur. Seine Studie handelt die verschiedenen Arten der kombinativen Fugentechnik ab. Als Beispiel analysiert er die Motette *Virgo salutiferi*.

„Canon“ bedeutet, dass mehrere Stimmen aus einem Notensystem singen. Dabei geben verbale Instruktionen oder Zeichen Hinweise für die Ausführung des Notentextes. „Fuga“ steht für Imitation. (Milsom 2012: 211). Milsom unterscheidet „flexed fuga“ und „strict fuga“. Bei einer strict fuga sind die Intervalle und der Rhythmus in den einzelnen Stimmen ident, während sie bei einer flexed fuga teilweise variiert werden. (Ebd.: 212). Erstere bezeichne ich, wie in meiner Einleitung erwähnt, als strenge Imitation, letztere als (freie) Imitation.

„Combinative fuga technique“ heißt, dass Motive gleichzeitig erklingen und dadurch polyphon verknüpft sind. Das kann sich auf ein und dasselbe Motiv, wofür ich die Bezeichnung eng geführte (strenge) Imitation verwende, oder auch auf verschiedene Motive beziehen, beispielsweise die Kombination eines Motivs mit dem Cantus firmus (Ebd.). Für die eng geführte strenge Imitation prägt Milsom den Ausdruck „stretto fuga“ (Ebd.: 218). Diese Technik tritt bereits ab dem Jahr 1430 auf. Josquin tendiert dabei zu syllabischer Textunterlegung (Ebd.: 222). Eine stretto fuga betrifft häufig nur zwei Stimmen. Fallweise sind jedoch bis zu fünf Stimmen beteiligt. (Ebd.: 224).

Der Terminus „complex combination“ bezeichnet eine Kompositionstechnik, bei der verschiedene temporäre und/oder intervallische Einsatzintervalle bei der Kombination eines Motivs mit sich selbst oder bei der Kombination mehrerer Motive vorliegen (Ebd.: 230). All diese Phänomene zeigt Milsom bei seiner Analyse der oben erwähnten Motette auf. Ich wende Milsoms Forschungsergebnisse bei meinen Analysen an. Dabei wird sich zeigen, dass „Josquins kombinativer Impuls“ auch bei den untersuchten Messen zum Tragen kommt.

### Aufführungspraxis

In seiner Publikation „Tonsystem und Kontrapunkt um 1500“ geht Dahlhaus auf das Problem der Notae fictae ein. Die Gebrauchstonleiter um 1500 war elftönig. Sie enthielt zusätzlich zu den sieben diatonischen Stufen *c, d, e, f, g, a* und *b durum* noch *b molle, cis, fis* und *gis*. Dabei galt die Tiefalteration als essentiell, Hochalterationen dagegen als akzidentiell. *B molle* gehörte zur *Musica vera sive naturalis* mit ihren acht Tönen. Die hochalterierten Semitonien gehörten zur *Musica ficta sive accidentalis*. (Dahlhaus 1969: 8). Die Komponisten hatten keine Scheu vor den *Relationes non harmonicae*, die

Tinctoris „*Errores evidentes*“ nannte (Ebd.: 9). Bei einer Kadenz auf *a*, deren Penultimae der Diskant- und Tenorklauseln als *H-g* notiert sind, blieb und bleibt es den Interpreten überlassen, ob sie *H-gis* oder die phrygische Kadenz *B-g* sangen beziehungsweise singen. Diese Entscheidung kann von Aufführung zu Aufführung wechseln (Ebd.: 14). Zusammenfassend erklärt Dahlhaus manche Probleme der *Musica ficta* als unlösbar. Die Akzidentien fasst er als „gleichsam periphere Schicht des Werkes“ auf. Der Unterschied zwischen reiner Quart und Tritonus wird erst im Rahmen der Aufführungspraxis realisiert. (Ebd.: 18).

Im Großkapitel „*Missa L'homme armé super voces musicales*“, Kapitel „Allgemeines“ gehe ich auf Elders Vorschlag einer gemischt vokal- instrumentalen Aufführungspraxis, 1989 publiziert, ein. Zu diesem Thema bemerkt Fallows, dass im Zeitalter Josquins Instrumentalisten bei Aufführungen polyphoner Sakralmusik mitwirkten. Und zwar bei Staatsaktionen, bei denen die herausragendsten Kompositionen aufgeführt wurden. (Fallows 1985: 35). Dabei wurden die Instrumente *colla parte* geführt (Ebd.: 38). Thomas Seedorf schreibt, dass eine Motette von Josquin mit solistisch oder chorisch besetzten Singstimmen *a cappella*, *colla parte* oder mit vokal-instrumentaler Mischbesetzung aufgeführt werden konnte (Seedorf 2014: 334). Es ist anzunehmen, dass für Messen dasselbe gilt. Die Mitwirkung von Instrumenten wird auch ikonographisch dokumentiert, beispielsweise bei einer Darstellung der Hofkapelle in der Holzschnittdruckserie *Der Triumphzug Kaiser Maximilians*. Die Hofkapellen in Frankreich und Burgund, sowie die Chöre an den Kathedralen zu Cambrai und Antwerpen bestanden aus zwölf Männern. Italienische Ensembles waren kleiner, wuchsen aber im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (Fallows 1985: 39). Nördlich der Alpen wirken auch Kapellknaben mit.

Da im Allgemeinen aus Chorbüchern gesungen wurde, ist aus Platzgründen anzunehmen, dass ein, zwei oder maximal drei Sänger pro Lagenstimme gesungen haben. Die jetzige Aufführungspraxis setzt meist ein bis vier Sänger beziehungsweise Sängerinnen pro Stimme ein. Etwas größer besetzt sind englische Kathedralchöre. In professionellen Ensembles werden die höchsten Stimmen mit Frauen oder Falsettisten besetzt. In den genannten englischen Kathedralchören singen Knaben und seit einiger Zeit teilweise auch Mädchen den Diskant. Fallweise verlangt Josquin einen großen Ambitus der Stimmen. Beispielsweise führt er den Altus in der *Missa Hercules Dux Ferrarie* von *c°-d²* über zwei Oktaven und einen Ton. Peter Phillips setzt bei

Lagenstimmen mit großem Umfang, modern gesprochen, mehrere Stimmlagen, beispielsweise Bariton und Alt für den Altus ein (Phillips 2018: 7–11).

## 4. Missa *L'homme armé super voces musicales*

### 4.1. Allgemeines

Dieses Werk Josquins gilt als authentisch. Es ist in Rom entstanden. Die Überlieferung setzt zwischen 1492 und 1495 ein (Rodin 2021: 482). Die reichhaltig überlieferten musikalischen Quellen bestehen aus 18 Manuskripten, vier Druckeditionen und einigen Exzerpten (Blackburn 2000: 53).

Die *Missa L'homme armé super voces musicales* (VM) ist als Tenormesse zu klassifizieren, da der Cantus prius factus mit Ausnahme des Agnus III immer im Tenor liegt. Im genannten Satz trägt der Superius den CPF vor. Gegenüber der anonymen *Caput*-Messe und den Tenormessen der ersten und zweiten Generation frankoflämischer Komponisten, beispielsweise Guillaume Dufays, zeigt sich eine Weiterentwicklung. Nicht nur der Tenor, sondern auch die übrigen Stimmen enthalten fallweise Teile und Segmente des CPF. Dabei kommen einige Segmente auf mannigfaltige Weise variiert sogar häufig vor.

The musical example shows five staves of music in G clef and common time. The notation is a transcription of the CPF (Cantus-Prius-Factus) from the Missa *L'homme armé super voces musicales*. The segments are labeled as follows:

- Staff 1: Segment A (a)
- Staff 2: Segment A (a)
- Staff 3: Segment B (d)
- Staff 4: Segment C (d)
- Staff 5: Segment E (e)
- Staff 6: Segment A' (a')
- Staff 7: Segment B' (b')
- Staff 8: Segment C' (c')
- Staff 9: Segment D (d)
- Staff 10: Segment E (e)

Notenbeispiel 5: CPF in VM, Transkription und Bezeichnung der Teile und Segmente vom Verfasser der vorliegenden Arbeit.

Im Teil A erweitert Josquin den CPF im Segment a durch eine Verdoppelung der letzten zwei Noten. Das Segment c ist durch Verzierungen erweitert. Diese Erweiterungen

finden sich im Teil A' nicht. Die Teile A und A' rhythmisiert Josquin unterschiedlich. Das in Notenbeispiel 4 als b' gekennzeichnete Segment, das den Teil A beschließt, verwendet er nicht. Diese melodische Gestalt des CPF lässt sich bei anderen Komponisten nicht nachweisen. Es liegt also nach Dieter Heikamp eine singuläre melodische Fassung vor (Heikamp 1966: 123). Die Rhythmisierung erscheint eigenwillig (Just 1994: 17). An einigen Stellen der Messe liegt eine extreme Komplexität der Mensuration vor (Fallows 2009: 153). Damit meint Fallows die unterschiedlichen Mensurvorschriften im Tenor einerseits und den übrigen Stimmen andererseits. Ich werde darauf eingehen, dass bei ein und derselben Mensurvorschrift, Tempus imperfectum diminutum in den übrigen Stimmen das Verhältnis der Dauer der Minimae in diesen zu den Minimae im Tenor unterschiedlich, nämlich 1:4, 1:2 und 1:1, ist (siehe unten die Kapitel Christe, Qui tollis, Et incarnatus und Confiteor). Beispielsweise bedeutet 1:4, dass eine Minima im Tenor die gleiche Dauer wie vier Minimae in den übrigen Stimmen hat.

Da keine Breves vorkommen, gelten die Regeln der Imperfectio und Alteratio nur im Bereich der Prolatio (Just 1994: 17). In einer älteren Publikation schlägt Elders vor, den Tenor aufgrund seines Gesamtumfangs  $c^{\circ}-b^1$  vorerst von einem Tenorpommer und im Agnus von einem Altpommer spielen zu lassen (Elders 1989: 340). Die von Elders vorgeschlagene instrumentale Besetzung einer Stimme in polyphonen Messen des Zeitalters des euphenen Kontrapunkts hat in der neueren Aufführungspraxis kaum Spuren hinterlassen. Als Beispiel diene aber die Einspielung von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* durch das Ensemble *A sei voci* beim Label Audivis Astrée (E 8601, veröffentlicht 1997), wo in einigen Sätzen der Tenor teilweise von einer Tenorposaune gespielt wird. Elders ist dahingehend zu korrigieren, dass die obere Grenze des Ambitus des Tenors nicht bei  $b^1$  sondern bei  $a^1$  liegt, da im Agnus III der CPF in den Superius wandert. Im Allgemeinen erfolgen rezente Aufführungen und Einspielungen a capella.

Der CPF bleibt in der ganzen Messe weitgehend konstant. Ausnahmen davon bilden einerseits die Lagen der Semiton. Das geschieht deshalb, da das grundlegende Konstruktionsprinzip der Messe darin besteht, dass der CPF bei jeder Wiederholung eine Stufe im Hexachordum naturale höher steigt. Entsprechend steht er jeweils in einem anderen Modus. Andererseits wird fallweise der Rhythmus durch drei verschiedene Phänomene verändert: Im Kyrie tritt der CPF nicht nur im Tenor, sondern auch, aufgeteilt, in den übrigen Stimmen auf. Diese haben aber andere

Mensurvorschriften als der Tenor. Durch Alteratio und Imperfectio ändert sich die Rhythmik bei retrograden Verläufen des CPF, die je einmal im Gloria und im Credo auftreten. Eine Änderung der Rhythmik entsteht auch durch den Wegfall der Pausen im Agnus III. Mögliche Interpretationen des retrograden Verlaufs biete ich in Anlehnung an die entsprechende Literatur in den Kapiteln über Gloria und Credo.

Laut Meier ist auch in polyphoner Musik die Unterscheidung authentischer versus plagaler Modus als „real existent“ anzusehen (Meier 1974: 41). Dabei bestimmen Tenor und Cantus den Modus (Ebd.: 43). Da der Tenor in dieser Messe in sechs verschiedenen Modi gesetzt ist, steht mit Ausnahme des Gloria sein Modus quer zum Modus der übrigen Stimmen. Für diese Stimmen bestimmen der Ambitus des Superius sowie die Kadenzen den Modus. Alle Teile der Messe enden mit Kadenzen auf *d*. Auch einige der Sätze schließen mit *d*. Ausgenommen davon sind: Kyrie I, Christe, Et incarnatus, Sanctus, Pleni, Benedictus, Qui venit und In nomine. Der Ambitus des Superius beträgt im Kyrie  $a^{\circ}-d^2$ , im Gloria  $f^{\circ}-d^2$ , im Credo  $g^{\circ}-d^2$ , im Sanctus  $a^{\circ}-d^2$  und im Agnus dei  $a^{\circ}-c^2$ . Somit liegt nach Johannes Menke ein *d*-dorisch-hypodorischer Modus mixtus vor (Menke 2015: 47). Der Einfachheit halber wird im Folgenden dafür der Ausdruck „*d*-Modus“ verwendet. Auf die kompositionstechnische Herausforderung der simultanen zwei Modi gehe ich bei der Analyse der einzelnen Sätze ein.

Der CPF steht in den Teilen A und A' im Tempus perfectum cum prolatione maiore und im B-Teil im Tempus imperfectum cum prolatione maiore. Da die übrigen Stimmen andere Mensurzeichen haben, ergeben sich mit Ausnahme des Confiteor und des Osanna metrische Konflikte in dem Sinn, dass die Notae minimae im Tenor und in den anderen Stimmen unterschiedlich lange dauern. In der NJE und im JRP werden die Masuren (m) nicht nach dem Tenor, sondern nach den anderen Stimmen gezählt, da beispielsweise im Christe eine Mensur im Tenor sechs Masuren in den übrigen Stimmen entspricht. Innerhalb der einzelnen Teile des Ordinarium missae werden die Masuren über die Sätze durchnummeriert, sodass beispielsweise das Agnus II mit m 36 und nicht mit m 1 beginnt. Ich übernehme diese Zählung.

Bezüglich der von *a*, *c* und *e* abgeleiteten Motiven liegt fallweise eine Mehrdeutigkeit vor. Die Zuordnung eines Quart- oder Quintganges zu einem dieser Motive bietet dann mehrere Möglichkeiten. Wesentlicher als die exakte Definition der Motivik ist die Tatsache, dass diese Skalengänge die ganze Messvertonung durchziehen. Skalengänge finden sich auch in anderen Messen Josquins, wenige beispielsweise in der *Missa sine nomine*. In der *Missa Malheur me bat* treten sie stellenweise im Pleni, sowie

im Agnus I und III konzentriert auf. Aber keine andere Messe Josquins wird von einem so dichten Netz von vom CPF abgeleiteten Skalengängen durchzogen. Ich bringe in der Analyse einige Beispiele für die Mehrdeutigkeit von Motiven. Da es sich lediglich um Beispiele handelt, verzichte ich auf die Annotation der Partitur, um nicht einer Inkonsistenz zu unterliegen. Es sei noch bemerkt, dass man die retrograde Gestalt des Motivs c auch als Inversion sehen kann. Der Einheitlichkeit wegen verwende ich das Kürzel mit „r“ für diese Motivvarianten.

## 4.2. Kyrie

Den Text des Kyrie teilt, wie nicht nur zu Josquins Zeiten üblich, der Komponist auf drei musikalische Sätze – Kyrie I, Christe und Kyrie II – auf. Der CPF erklingt zweimal. Der Tenor bringt den kompletten CPF in *c*-ionisch. Dabei findet sich sein A-Teil im Kyrie I, der B-Teil im Christe und der A'-Teil im Kyrie II. Weiters teilt Josquin als Vorimitationen, die sich durch den späteren Einsatz des Tenors als Stimmen von Mensurkanons erweisen, dem Superius A im Kyrie I auf *d*, dem Altus B im Christe auf *e* und dem Bassus A' im Kyrie II auf *a* zu. Die Einsätze in diesen Stimmen beginnen also immer vor dem Tenor. Die Technik des verzögerten Einsatzes des Tenors kommt bei Tenormessen meistens zur Anwendung. Eine Ausnahme bildet zum Beispiel das Agnus III der vorliegenden Messe, hier beginnt der in den Superius verlegte CPF ohne vorgeschaltete Pause.

Bezüglich der Textunterlegung berichtet Rodin im kritischen Bericht der NJE, dass lediglich die Textierung der Anfangsworte der Sätze „Kyrie“ und „Christe“ und möglicherweise die Schlussworte „eleison“ entsprechend den Quellen sicher seien (Rodin 2014: 170). Somit erscheint der Versuch der Bestimmung einer musikalischen Textausdeutung nur bei diesen Worten sinnvoll.

### Kyrie I

Superius, Altus und Bassus stehen im Tempus perfectum cum prolatione minore, der Tenor im Tempus perfectum cum prolatione maiore. Eine Mensur im Tenor fällt mit drei Mensuren der übrigen Stimmen zusammen. Eine Mensur im Tenor hat neun Minimae, die drei Mensuren der anderen Stimmen insgesamt 18 Minimae. Somit entspricht eine Minima im Tenor zwei Minimae in den anderen Stimmen. Oder anders gesagt: Zwischen der Dauer der Minimae besteht das Verhältnis 1:2.

Mit Bezugnahme auf zeitgenössische Theoretiker kommt Lovell zum gleichen Ergebnis: Der kleinste Notenwert bei einer Prolatio maior entspreche dem kleinsten Notenwert bei einer Prolatio minor in einer anderen Stimme. Somit habe eine Minima bei Prolatio maior die gleiche Dauer wie eine Semibrevis bei Prolatio minor (Lovell 1959: 72). Hierbei erscheint unklar, warum bei einer Prolatio minor nicht auch die Minima als der kleinste Notenwert gilt. Immerhin wird durch den fehlenden Punkt im Mensurzeichen angezeigt, dass zwischen Semibrevis und Minima eine binäre Proportion vorliegt. Damit wird der Wert der Minima als halb so groß wie der Wert der

Brevis bezeichnet. Sherr löst das Problem, ebenfalls mit Bezugnahme auf zeitgenössische Theoretiker, mit der Aussage, dass eine Prolatio maior Augmentation bedeutet. Somit ist eine Minima bei Tempus perfectum beziehungsweise Tempus imperfectum jeweils cum prolatione maiore einer Semibrevis bei den beiden Tempora jeweils cum prolatione minore äquivalent. Bei Tempus imperfectum diminutum entspricht die genannte Minima einer Brevis (Sherr 1991: 261).

Obwohl der Satz ohne Kadenz mit dem Dreiklang *a-c-e* endet, lässt sich der *d*-Modus durch die Binnenkadenzen bestimmen. Eine Schlusskadenz auf *d* ist nicht möglich, da Josquin den Teil A im Tenor, der auf *c°* endet, bis zur letzten Note des Satzes laufen lässt. In m 3–5 komponiert Josquin drei Kadenzen auf *d*. Die erste dieser Kadenzen enthält lediglich eine Diskantklausel im Altus und eine Tenorklausel im Bassus. Es folgen eine geflohene und eine starke Kadenz mit den drei üblichen Klauseln (Tenor-, Diskant- und Bassklausel). Diese drei Kadenzen des ersten Kadenzranges lassen schon kurz nach dem Satzbeginn geschulten Zuhörern und Zuhörerinnen den Modus erkennen. Eine starke Kadenz auf *a* mit Diskant-, Tenor- und Bassklausel findet sich in m 6–7. Die Musik der folgenden Masuren wirkt, da ohne Kadenzen, unentschlossen bezüglich des Modus, da sie bimodal komponiert ist. Dieses modale Schweben könnte durch die schwache Kadenz auf *f* in m 10–11 kurzfristig unterbrochen werden. Bei dieser Kadenz hat aber der Tenor, mit *c°* als tiefsten Ton der Penultima eine geflohene Bassklausel. Aufgrund der vorgegebenen Melodik des CPF ist ein *f* als Ultima nicht möglich. Die letzte Binnenkadenz, schwach auf *d* mit Diskant- und Tenorklausel, ertönt in m 16, somit knapp vor Satzende. Hier singt der Tenor *f°*, die dritte Stufe des *d*-Modus. Somit ordnet er sich in den Klang der Ultima ein. Er hat aber keine Klausel. Josquin beendet durch diese Kadenz die Bimodalität und stellt den *d*-Modus des Satzes wieder in den Vordergrund. Zusammenfassend enthält der Satz drei Kadenzen des ersten Ranges und eine Kadenz des zweiten Kadenzranges. Hier wie im Folgenden werden geflohene Kadenzen bei der Zählung nicht berücksichtigt. Der Tenor beteiligt sich an keiner Kadenz mittels Klausel. Für den genannten Modus spricht auch der Teil A im Superius auf *d*. Durch die Platzierung der Kadenzen wirkt auf die Hörerinnen und Hörer vorerst ein stabiler *d*-Modus, der bald durch eine längere bimodale Strecke abgelöst wird. Das führt zu einer modalen Unsicherheit des Klangerlebnisses. Erst die letzte Kadenz auf *d* stellt scheinbar den Modus wieder klar. Aber Josquin beendet den Satz ohne Kadenz mit dem Dreiklang auf der fünften Stufe.

Josquin stellt sich der Herausforderung der zwei simultanen Modi, die er durch mehrere kompositorische Maßnahmen löst: Der Tenor setzt verspätet, wie in Tenormessen üblich, erst in m 7 ein. Bis dahin erklangen die oben erwähnten Kadzenzen auf *d* in m 3–5. Der erste Ton *c*<sup>0</sup> des Tenors fällt mit der Ultima der Kadenz auf *a* zusammen. *c*<sup>0</sup> ist der Terzton über der Finalis. Bei der Kadenz auf *d* in m 16 bringt der Tenor mit dem Ton *f*<sup>0</sup> zwar die Terz über der Finalis, allerdings, wie erwähnt, ebenfalls ohne Klausel. Somit hat er im ganzen Satz keine einzige Klausel in den Kadzenzen. Die melodischen Bewegungen des Tenors in m 9–11 und 16–17 lassen sich jeweils als Tenorklausel, gefolgt von einer beziehungsweise zwei Diskantklauseln, interpretieren. Diese bleiben aber isoliert, da die übrigen Stimmen die Möglichkeit einer Kadenzbildung nicht aufgreifen. Des Weiteren unterliegt der Tenor einer teils deutlich langsameren Bewegung als die übrigen Stimmen. Schließlich lässt Josquin die Schlusskadenz ausfallen.

Missa L'homme armé super voces musicales  
1. Kyrie  
Josquin des Prez

**Superius** Kyrie I

**Altus** M Ky Mensuration canon at upper ninth

**Tenor** amv

**Bassus** M Ky

**10** 3 2 1 0

**NJP** Missa L'homme armé super voces musicales: Kyrie  
Mass: Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 1

Notenbeispiel 6: VM Kyrie I m 1–12.

Der Satz beginnt mit einem zweistimmigen Motto, an dem Altus und Bassus beteiligt sind. Es ist im Notenbeispiel 6 mit „M“ und schwarzen Unterbalken gekennzeichnet. Dieses Motto eröffnet auch das Gloria (im Superius und Bassus) und das Agnus dei (im Superius und Altus). Im Agnus dei tauschen die Stimmen ihren Platz. Somit liegt dann ein doppelter Kontrapunkt (CP) vor.

A im Superius, auf  $d^1$ , läuft bis m 8. Da der Tenor in m 7 auf  $c^0$ , beginnt, überlappt sich A in den beiden Stimmen. Somit liegt ein Mensurkanon in der None (bezogen auf den Tenor +9) vor.<sup>4</sup> Durch den asynchronen Beginn der Stimmen hat der Mensurkanon eine geringe kompositionstechnische Komplexität.

Notenbeispiel 7: VM Kyrie I m 13–18.

Bezüglich der Kombination von Motiven treten zusätzlich zum besprochenen Mensurkanon Motive, die vom CPF ableitbar sind, zueinander in Beziehung, so zu Beginn eine Variante von a im Bassus zunächst mit einer  $c'$ -Variante im Altus und anschließend mit a im Superius. Von  $c'$  abgeleitete ab- und aufsteigende Quint- und Quartgänge ( $c'v$ ,  $c'vr$ ,  $c'-5v$  und  $c'-5vr$ ) betrachte ich als motivisch auf den CPF bezogen. Wenn sie auch nur als Skalengänge erscheinen, sind sie doch zur einfachen Motivik des CPF in Beziehung zu setzen, auch weil sie den CPF kontrapunktierten. Diese kurzen Motive verwendet Josquin, teils gehäuft, in allen Teilen der Messe, auch in den CPF-freien Sätzen. Dadurch werden die Konnotationen des CPF verstärkt und der Tonsatz motivisch verdichtet. Diese Verdichtung ist besonders stark, wenn wie in m 7, 13 und 16–17 sich alle vier Stimmen durch ihre Motivik auf den CPF beziehen (siehe auch weiter unten). Die Abgrenzung der Varianten von  $c$  und  $e$  erscheint manchmal

<sup>4</sup> Die Eintragung „Mensuration canon at upper ninth“ steht im JRP und kann nicht gelöscht werden.

schwierig und unterliegt einer subjektiven Deutung (siehe auch oben S. 24). Die mannigfaltigen Varianten von c' werden häufig untereinander kombiniert. Fallweise treten auch Varianten von b hinzu. Zu Beginn des Kyrie I bringt der Bassus eine Variante von a, die sich in m 3 mit dem Beginn von Aa im Superius überschneidet. Somit liegt gleich zu Satzbeginn eine Kombination von a mit einer Variante seiner selbst vor.

Das Motiv 1 erfährt bei seiner Wiederholung durch das Hinzufügen eines Tones eine Transformation zu c'-5vr. Es ist als eigenständiges Motiv zu werten, da es in m 13–14 nochmals auftritt. Ich werte es dort als selbständig, auch wenn es auf c'vr folgt. Ich denke nicht, dass man einen Skalengang über eine Oktav von c ableiten kann. Das Motiv 2 erscheint erst im Bassus und dann rhythmisch gering variiert im Altus. Das zum Altus hinzutretende Motiv 3 im Superius ist eine Erweiterung des Motivs 2 durch Vorschaltung zweier Töne. Die Motive 1, 2 und 3 werden sequenziert und sind somit im Vergleich zu einer bloßen Wiederholung und einer Ostinatobildung einer komplexeren Kompositionstechnik unterworfen. Diese wird noch dadurch gesteigert, dass die Sequenzen der Motive 2 und 3 simultan kombiniert werden. In m 11–12 kommt es durch das Hinzutreten von bv zum gleichzeitigen Erklingen dreier verschiedener Motive zusätzlich zum CPF. Ein ähnliches Phänomen, allerdings ohne Sequenzbildung, findet sich in m 6–7. Hier nehmen der Superius, der Altus und der Bassus an der Kombination, unmittelbar bevor der CPF im Tenor einsetzt, teil. In m 8 folgt die Kombination c'v im Altus mit dem CPF im Tenor. Ab m 13 kombiniert Josquin den CPF mit von c' abgeleiteten Motiven in zwei, drei und vier Stimmen, während der Tenor b und c singt. Schon in diesem ersten Satz der Ordinariumsvertonung erreicht Josquin eine hohe Dichte des polyphonen Satzes. Die Kontrapunktik und ihre große Variabilität ist deshalb möglich, weil der Tenor im Vergleich zu den Stimmen viel langsamer forschreitet. Motivkombinationen treten auch vor dem Einsatz des Tenors auf. Allerdings wird, in m 3 im Superius beginnend, der CPF im Sinne eines Mensurkanons vorimitiert. Dabei kommt es in m 4 und 5 kurzzeitig zu einem Aussetzen der Kombinatorik. Im gesamten Kyrie I hat jede einzelne Mensur motivische Beziehungen zu anderen Mensuren.

Für die musikalische Textausdeutung eignet sich in diesem Satz nur das erste Wort. Wenn auch die Motivik des CPF vorgegeben ist, beginnen doch alle vier Stimmen, abgesehen von der Tonrepetition am Anfang von a, mit einem aufsteigenden Saltus auf „Kyrie“ beziehungsweise „Ky- (rie)“. Diesen Saltus kann man im Sinne der

Anrufung Gottes als Exclamatio, wie sie Dagmar Glüxam entsprechend den theoretischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts definiert (Glüxam 2020: 355), sehen. Wenn auch rhetorische musikalische Figuren erst in diesen Jahrhunderten beschrieben wurden, hatten sie doch eine Vorgeschichte. Deshalb glaube ich, bei der Verwendung der entsprechenden Termini technici keiner ahistorischen Verzerrung zu unterliegen.

### Christe

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 2

Notenbeispiel 8: VM Christe m 19–28.

Die Angabe „Canon: Tenor. On a fait par tout crier“, die sich in der NJE und im JRP findet, zeigt an, dass aus dieser Stimme etwas abgeleitet werden soll, und zwar die Vorimitation im Altus (siehe unten). Die Mensurvorschriften lauten: Tempus imperfectum cum prolatione maiore für den Tenor und Tempus imperfectum diminutum für die übrigen Stimmen. Eine Mensur im Tenor entspricht dabei sechs Mensuren in den anderen Stimmen. Somit fallen sechs Minimae im Tenor mit 24 Minimae in den übrigen Stimmen zusammen. Eine Minima im Tenor hat dadurch die Dauer von vier Minimae im Superius etc. Das heißt, es besteht das Verhältnis 1:4.

Hier sieht Lovell ein Problem: Zwar schreibt er, dass eine Minima bei Prolatio maior einer Semibrevis bei Tempus imperfectum cum prolatione minore und einer Brevis bei Tempus imperfectum diminutum entspreche (Lovell 1959: 72), sieht aber im Christe eine unlogische Situation, da eine Minima im Tenor einer Brevis (vier Minimae) in den anderen Stimmen entspricht (Ebd.: 74). Seine widersprüchliche Argumentation

ist nicht nachvollziehbar, da ja ein Verhältnis 1:4 vorliegt. Wie schon bei der Besprechung des Kyrie I angedeutet, sieht Sherr bei der Mensuration des Christe kein Problem. Bei Tempus imperfectum diminutum entspricht eine Brevis (im Superius etc.) einer Minima bei Prolatio maior in einer anderen Stimme, hier im Tenor (Sherr 1991: 261).

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 3

*Notenbeispiel 9: VM Christe m 29–49.*

Das beschriebene Verhältnis 1:4 zwischen dem Tenor cum prolatione maiore und den übrigen Stimmen mit der Mensuration Tempus imperfectum diminutum trifft im Qui tollis, im Et incarnatus und im Confiteor nicht, wohl aber im Agnus I zu. Diese scheinbaren Unstimmigkeiten lassen sich meines Erachtens nach durch kreative Interpretationen der Canonvorschriften lösen, wie auch die Mensurationen im Confiteor und im Osanna. Genaueres darüber findet sich in den jeweiligen Kapiteln dieser Arbeit. Die gewonnenen Erkenntnisse lassen sich durch Zählung der Mensuren

beziehungsweise der *Minimae* im Tenor im Vergleich zu den anderen Stimmen verifizieren. Außerdem habe ich meine Ergebnisse mit der Tabelle der Temporelationen in Rodins Monographie *Josquin's Rome* verglichen (Rodin 2012b: 234).

Der Modus lässt sich nicht klar bestimmen. Dahlhaus definiert den Satzschluss als *e*-phrygisch (Dahlhaus 1952: 114). Das erscheint problematisch. Zwar endet das Christe mit dem Dreiklang *e-g-h*, es lässt sich aber keine Kadenz erkennen: Die Tenorklausel im Superius endet bereits in m 58, somit vier Masuren vor dem Schluss, wo auch eine Quartfallklausel im Bassus zu Ende kommt. Der Ansatz einer Diskantklausel im Tenor läuft aber aufgrund der vorgegebenen Diastematik des CPF ins Leere (siehe auch den nächsten Absatz). Da der Tenor mit *g<sup>0</sup>* endet, ist wie im Kyrie I eine Schlusskadenz auf *d* nicht möglich. Blackburn drückt sich vorsichtiger aus, indem sie von einem „starken phrygischen Sound“ spricht. Das begründet sie damit, dass Josquin vorwiegend mit *a*- und *e*-Dreiklängen harmonisiere (Blackburn 2000: 60). Das erscheint mir als etwas problematisch, da das musikalische Denken zur Zeit Josquins überwiegend in horizontalen Linien erfolgt. Ausnahmen davon bilden die Kadzen mit ihrem akkordisch und somit vertikal gedachten Zusammenklang der Klauseln, sowie die Dissonanzbehandlung, die die freie Stimmführung etwas einschränkt.

Im phrygischen Modus kommen neben Kadzen auf *e* auch häufig solche auf *a* vor, aber der Satz hat nur drei geflohene Binnenkadzen, die ersten beiden auf *a* in m 27–28 und in m 39–40. In Ersterer fehlt die Ultima der Tenorklausel im Altus. Bei Letzterer entfällt die Ultima der Diskantklausel im Superius. Die dritte geflohene Kadenz, auf *e*, findet sich in m 57–58. Die begonnene Diskantklausel im Tenor weicht aus. Man kann diese Kadenz auch als Teil eines IV-I-Anhangs sehen. In m 45–46 finden sich eine Diskantklausel auf *e* im Superius und eine Tenorklausel auf *a* im Bassus. Das lässt sich meiner Ansicht nach nicht als Kadenz werten. Die Art und die Positionierung der (geflohenen) Kadzen tragen nicht zur Klarstellung des Modus bei. Da der Satz keine einzige Kadenz enthält, erübrigt sich die Frage nach der Beteiligung des Tenors mittels Klauseln an Kadzen. Für eine Neigung zum *e*-phrygischen Modus spricht aber auch die Tatsache, dass der Altus B auf *e<sup>1</sup>* im Sinne eines Mensurkanons vorimitiert.

Die kompositionstechnische Herausforderung des zu den übrigen Stimmen querstehenden Modus *c*-ionisch im Tenor löst Josquin ähnlich wie im Kyrie: Der Tenor setzt deutlich später als die übrigen Stimmen ein und erfährt dadurch eine Akzentuierung. Sein erster Ton *c<sup>1</sup>* fällt mit der Ultima der geflohenen Kadenz auf *a* in m 28 zusammen. Der ganze Satz enthält, wie gesagt keine Kadenz, sondern lediglich zwei

geflohene Kadenz auf *a*, bei denen der Tenor keine Klausel hat und eine geflohene Kadenz auf *e*, bei der der Tenor der angesetzten Diskantklausel ausweicht. Der Tenor bewegt sich deutlich langsamer als die übrigen Stimmen. Josquin bringt keine Schlusskadenz.

Mehrere Autoren, wie zum Beispiel Rodin, sehen auch in diesem Satz einen Mensurkanon (Rodin 2012b: 242). Altus und Tenor bringen beide *B*, ohne dass sich der CPF in den beiden Stimmen überlappt. Der Altus hat nach dem Einsatz des Tenors einige variierte Segmente des CPF. Er verläuft im Übrigen frei, also ohne Bezug zum CPF. Diese Kompositionsart ist die einfachste Form eines Mensurkanons.

Notenbeispiel 10: VM Christe m 50–62.

Fast alle kontrapunktierenden Motive sind von Segmenten des CPF abgeleitet und zwar von *c'*, *d* und *e*, die auch auf verschiedene Arten miteinander kombiniert werden. Da der *B*-Teil des CPF aus *d-d-e* besteht, kommt es durch den Einsatz verschiedener Varianten von *e* und einmalig von *d* (*dmv*) auch im Christe zu spezifischen motivischen Beziehungen der übrigen Stimmen zum entsprechenden CPF-Abschnitt im Tenor. Varianten von *b* und *c'* kommen auch in diesem Satz häufig auf. Das führt zu einer motivischen Verschränkung der drei Teile *A*, *B* und *A'* des CPF.

In m 22–24 finden sich zwei Beispiele für mehrdeutige Motive, beide im Superius. *c'-5vr* könnte man nach Hinzuzählung von *h<sup>1</sup>* auch als *e-6vr* betrachteten. Unter Wegnahme des ersten Tons von *em*, läge *c'v* vor. Wie gesagt, erscheint mir die Tatsache der Skalengänge für die Analytik als das wesentlichere Element.

Des Weiteren treten zwei Motive, die sich nicht aus dem CPF ableiten lassen, auf. Beide erklingen nur zweimal. Das Motiv 1 erscheint lediglich im Superius. Es wird

sequenziert. Das Motiv 2, das sich schon im Kyrie I findet, verwendet Josquin im Altus und Superius. Dabei tritt ein neues kompositionstechnisches Phänomen auf: Das Motiv wird in strenger Imitation +8 enggeführt, während im Kyrie I nur je eine Imitation und eine Sequenzierung des Motivs stattfindet. Die gleiche Technik der Motivkombination findet sich schon früher: In m 37–38 liegt e-6vr in einer kurzen enggeführten strengen Imitation +8 des Motivs zwischen Altus und Superius vor. Durch die Wiederaufnahme des Motivs 2 des Kyrie I im Christe, ebenfalls als Motiv 2, erreicht Josquin eine geringgradige motivische Verschränkung dieser Sätze. Wie im Kyrie I hat auch im Christe jede Mensur motivische Beziehungen zu anderen Mensuren. Der Satz ist in dem Sinn kontrapunktisch dicht gearbeitet, dass fast immer zwei bis vier Stimmen an mannigfachen Motivkombinationen teilnehmen.

Für die musikalische Textausdeutung kommt in diesem Satz lediglich das letzte „elei- (son)“ in m 55–58 im Bassus in Frage. Hier liegt eine Exclamatio vor.

## Kyrie II

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 4

Notenbeispiel 11: VM Kyrie II m 63–69.

Die Canon-Vorschrift „Tenor. Lome arme“, die sich nur im JRP findet, gibt an, dass vom Tenor der Teil A' des CPF abgeleitet wird und zwar als Mensurkanon +3, wobei der Bassus zuerst, auf A einsetzt. Nach zwei Mensuren folgt der Tenor auf  $c^\circ$ . Er hat die Mensurvorschrift Tempus perfectum cum prolatione maiore, die anderen Stimmen Tempus perfectum diminutum. Drei ihrer Mensuren entsprechen einer Mensur des Tenors. Somit entsprechen 18 Minimae der übrigen Stimmen neun Minimae des Tenors.

Eine Minima des Tenors hat wie im Kyrie I die Dauer von zwei Minimae des Superius etc., somit beträgt das Verhältnis 1:2.

**RP** Missa L'homme armé super voces musicales: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 5

### Notenbeispiel 12: VM Kyrie II m 70–83.

### Notenbeispiel 13: VM Kyrie II m 84–87.

Die Kadenzen legen den grundlegenden  $d$ -Modus fest. Um die Schlusskadenz auf  $d$  zu ermöglichen, lässt Josquin den Tenor auf  $c^0$  einige Masuren früher enden. Die Schlusskadenz ist stark, da sie drei Klauseln, und zwar alle Klauseln außer der

Altklausel, enthält. In m 64–65 findet sich ebenfalls eine starke Kadenz auf *d*, bei der der Tenor noch nicht eingesetzt hat, mit den gleichen Klauseln. Es folgen zwei geflohene Kadenden: in m 70–71 auf *d* und in m 75–76 auf *c*. Bei der Erstgenannten hat der Tenor eine Tenorklausel. Bei der zweiten bringt der Tenor eine Bassklausel, dabei ist er auf der Ultima die tiefste Stimme. Die letzte Binnenkadenz in m 82–83 auf *d* ist mit zwei Klauseln schwach. Dabei erklingt im Tenor eine Tenorklausel, der Altus hat eine Diskantklausel. Somit enthält der Satz drei Kadenden ersten Ranges. An einer dieser Kadenden ist der Tenor mit einer Tenorklausel beteiligt.

Die Lösung des Phänomens der zwei simultanen Modi ähnelt Josquins kompositionstechnischen Maßnahmen in den vorangegangenen Sätzen: Der Tenor beginnt zwei beziehungsweise drei Masuren später als die übrigen Stimmen. Vor seinem Einsatz erklingt bereits eine Kadenz auf *d*. Die Bewegung des Tenors ist deutlich langsamer als die der anderen Stimmen. Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Sätzen, bei denen eine Schlusskadenz durch den bis zum Satzende geführten Tenor verunmöglich wird, endet im Kyrie II der Tenor, wie oben erwähnt, mehrere Masuren vor dem Satzende und ermöglicht so eine Schlusskadenz, die den ersten Teil des Ordinarium missae abschließt.

In den kontrapunktierenden Stimmen treten neben Varianten von *b*, *c'* und *e* sechs weitere Motive auf. Vorerst weise ich darauf hin, dass, wie in der Einleitung erwähnt, in m 69–70 im Altus eine Überschneidung der Motive *bv* und *bvr* vorliegt. Hier erfolgt zum ersten und letzten Mal eine Kennzeichnung mittels zweier roter Balken und differenzierter Motivbezeichnung. In weiterer Folge wird solch ein Phänomen mit nur einem Balken und der Bezeichnung *bv* gekennzeichnet. Wenn ein solches Quintenpendel wie hier die Töne *d* und *a* enthält, kann man das als Betonung von Finalis und Repercussa des authentischen *d*-Modus betrachten.

Einer weiteren Kompositionstechnik entspricht der Einbau der Motive 1, 2, 3 und 4 in vom CPF abgeleitete Motive. Diese Motive haben, da sie jeweils *e-6vr* oder *c'v* oder *c-5v* enthalten, ebenfalls Beziehungen zum CPF.

Motiv 1 besteht aus *e-6vr* mit einem vorgeschalteten Ton. Es bildet zuerst eine eng geführte Imitation zwischen Superius und Altus. Aufgrund der rhythmischen Freiheit, die hier vorliegt, oder diastematischer Freiheiten, wie sie an anderen Stellen auftreten, ist eine eng geführte Imitation kompositionstechnisch weniger herausfordernd als eine eng geführte strenge Imitation. Ein Kanon und eine eng geführte strenge Imitation unterliegen beide einer exakten Beibehaltung von Rhythmik und Diastematik.

In m 66–68 folgt im Superius eine leicht variierte Repetition des bereits variierten Motivs 1. Das ist die einfachste Form der sukzessiven Reiteration eines Motivs in einer Stimme. Komplexer wären eine Repetition des unveränderten Motivs, Ostinato und Sequenz.

Motiv 2 unterliegt in m 73–75 im Bassus, abgesehen von der Länge der Schlussnote, einer exakten, weil nicht variierten Wiederholung. Die ersten fünf Töne dieses Motivs werden von c'v gebildet. In denselben Mensuren erklingt im Superius Motiv 3, das aus c'-5v und zwei Folgetönen besteht. Es unterliegt ebenfalls einer exakten Repetition. Die zweimal auftretende Kombination dieser beiden Motive ist identisch. Der erste Ton des Motivs 3 liegt eine Dezim über dem simultan erklingenden dritten Ton des Motivs 2. Zu diesen beiden Motiven bringt der Altus eine Folge von drei verschiedenen rhythmischen Varianten von c'vr, jeweils auf g° beginnend, also eine variierte Repetition. Hier kombiniert Josquin in drei Stimmen drei verschiedene Motive, zu denen ab m 74 der CPF im Tenor hinzutritt.

Während die enggeführte Imitation von Motiv 1 unisono erfolgt, bilden Altus und Bass mit dem Motiv 4 in m 76–77 eine etwas komplexere enggeführte Imitation in der Unterquart, die bald in eine Parallelführung, hier in Terzen, ausläuft. Das ist die einfachste Form der Kombination eines Motivs mit sich selbst in verschiedenen Stimmen. Das Motiv wird anschließend im Bassus wiederholt und verläuft ab der vierten Note mit dem Superius, der das Motiv um die drei Anfangstöne verkürzt, parallel, eine Anlehnung an einen Terzgymel, dessen Charakteristik Laura Krämer beschreibt (Krämer 2022: 63).

Das kurze Motiv 5 erscheint völlig unspektakulär, man könnte auch sagen versteckt, in m 79–81, durch einige Zwischennoten und Motiv 6 getrennt, als Sequenz im Altus. Motiv 6 ist eine gering variierte Inversion des Motivs 5. Naturgemäß könnte man das Motiv 5 auch als Anfang von c'vr in m 83 interpretieren. Es ist aber wegen seines übrigen Auftretens als eigenständig zu werten. In m 84–85 bildet Motiv 5 im Altus eine ununterbrochene Sequenz, die mit Motiv 6 in zwei Stimmen, Superius und Bassus, kombiniert wird. Das Motiv 6 wird in den genannten Stimmen sequenziert. Außerdem werden Bassus und Superius streng imitatorisch +8 enggeführt. Josquin erhöht hier das Prinzip der Sequenz durch das kanonische Prinzip und fügt zur Steigerung eine zweite Sequenz hinzu. Das genannte Motiv 6 tritt bereits in m 80 zum ersten Mal auf. In m 81–82 bildet es im Superius und Bassus je eine Sequenz. Diese

Sequenzen sind in der Dezim parallel geführt. Die Sequenz des Motivs 5 im Altus in m 84–85 wird durch ihren Terzfall von bv überlagert.

In diesem Satz bietet die gesicherte Textunterlegung keinen Hinweis auf eine musikalische Textausdeutung. Auch der Beginn von Bassus und Tenor auf a' lässt sich aufgrund der Textverteilung nicht als rhetorische Figur interpretieren.

### Zwischenfazit

Die Canon-Vorschriften zeigen die Mensurkanons im Christe und Kyrie II an. Sie bestehen aus den Incipits der weltlichen Texte von B und A'. Die Verhältnisse der Minimae im Tenor zu den Minimae in den anderen Stimmen werden durch die divergenten Mensurzeichen geregelt. Entsprechend den zeitgenössischen Theoretikern ergeben sich die Verhältnisse 1:2 im Kyrie I und Kyrie II, sowie 1:4 im Christe.

Das Problem der querstehenden Modi, *c*-ionisch im Tenor gegen *d*-dorisch in den übrigen Stimmen löst Josquin folgendermaßen: Wie in Tenormessen üblich, setzt der Tenor mit dem CPF später als die anderen Stimmen ein. Das führt zu einer Akzentuierung seiner Einsätze. Er hat einen deutlich langsameren Bewegungsduktus als die übrigen Stimmen. Das erleichtert die Dissonanzbehandlung und die kontrapunktischen Kombinationen mit den anderen Stimmen. Da der Tenor im Kyrie I und im Christe bis zum Satzende geführt wird, entfällt in diesen Sätzen die Schlusskadenz. Im Kyrie II endet der Tenor einige Masuren früher als die anderen Stimmen. Dadurch ist eine Schlusskadenz als Abschluss des ersten Teils des Ordinarium missae möglich. Während der dorisch-hypodorische Gesamtmodus der Sätze Kyrie I und Kyrie II durch entsprechende Kadenzen bestimmt wird, lässt sich der Modus des Christe, das lediglich drei geflohene Binnenkadenzen enthält, nicht exakt festlegen.

Bereits im Kyrie wendet Josquin mannigfaltige Kompositionstechniken an, die ich weiter unten in S. 40–41 stichwortartig aufliste. Dabei versuche ich, eine Hierarchie der Komplexität verwandter Kompositionstechniken aufzustellen. Von links nach rechts erhöhen sich in den Angaben die Herausforderungen. Dass Josquin in den folgenden Ordinariumsteilen fallweise die Komplexität der Kompositionstechniken steigert, werden die folgenden Kapitel zeigen.

Der CPF wird fast immer von verschiedenen Motiven kontrapunktiert. Eine Ausnahme findet sich lediglich in Teilen von m 32 und 33, wo in den anderen Stimmen keine Motive identifizierbar sind. Bei den kontrapunktierenden Motiven setzt Josquin deutlich häufiger aus dem CPF abgeleitete Motive als Motive, die sich nicht vom CPF

ableiten lassen, ein. Die aus dem CPF gewonnenen Motive sind vor allem von b, c' und e abgeleitet. Von a und d abgeleitete Motive kommen nur selten vor. Durch die Verwendung der Varianten von CPF-Motiven erreicht Josquin dichte Beziehungen zwischen kontrapunktierenden Motiven und dem CPF. In den drei Sätzen des Kyrie treten folgende solcher Motive auf: amv / bv, bvr und die Kombination von bv mit bvr / c'v, c'vr, c'-5v, c'-5vr / dmv / ev, evr, em, e-6v, e-6vr.

Bezüglich des Verhältnisses der kontrapunktierenden Motive zum CPF ist folgendes zu sagen: Der Tenor hat deutlich längere Tondauern als die anderen Stimmen. Dadurch werden mannigfaltige Kombinationen mit kontrapunktierenden Motiven in den anderen Stimmen ermöglicht, denn die Motivik der anderen Stimmen muss, vor allem in der Dissonanzbehandlung, zum Tenor passen. Außerdem darf die Bimodalität nicht zu Reibungen zwischen der Diastematik der Stimmen führen. Vielmehr ist sie in die Stilistik des euphenen Kontrapunkts zur Zeit der dritten Generation frankoflämischer Komponisten eingebettet. Die meisten dieser Motive sind variantenreich vom CPF abgeleitet oder es handelt sich um Erweiterungen derselben, womit sich einige der von mir nummerierten Motive ergeben. Dadurch erreicht Josquin starke Beziehungen innerhalb des Tonsatzes. Man kann jede einzelne Mensur motivisch mit anderen Masuren in Beziehung setzen. Dazu dienen auch die verschiedenen Kompositionstechniken. Ihre Anwendung ist somit kein Selbstzweck. Es folgt eine Auflistung der bisher verwendeten Kompositionstechniken:

.) ein Motiv:

- > ein Motiv in derselben Stimme: variierte Wiederholung / strenge Wiederholung / Ostinato / Sequenz (komplexere Sequenzen siehe unten)
- > Einbau von (variierten) Motiven des CPF in sonst freie Motive (diese Bezeichnung definiere ich im Großkapitel „Einleitung“) / fallende Sequenz von bv überlagert (bv fällt auf die letzte und die erste Note des sequenzierten Motivs)
- > ein Motiv in mehreren Stimmen: Parallelführung ähnlich wie im Gymel / freie Imitation / strenge Imitation / eng geführte Imitation / eng geführte strenge Imitation
- > verwandte Motive:

diverse, vor allem rhythmisch mannigfaltige Varianten der CPF-Motive / Verwandtschaft zwischen freien Motiven / Ableitung eines Motivs aus einem anderen durch Erweiterung oder Verkürzung

.) Kombination mehrerer Motive (in verschiedenen Stimmen):

- > Kombination mehrerer Motive / Wiederholung der Kombination mehrerer Motive mit immer gleichem temporalem Einsatzintervall / Kombination mehrerer Motive mit variablem temporalem Einsatzintervall
- .) Kombination sequenzierender Motive:
  - > Kombination einer Sequenz mit einem oder mehreren Motiven in einer oder mehreren Stimmen
  - > Kombination zweier verschiedener Sequenzen / eng geführte Sequenz mit starker Imitation in zwei Stimmen und einer weiteren Sequenz in der dritten Stimme
- .) Mensurkanons:
  - > zweistimmiger Mensurkanon, wobei der Tenor mit dem CPF erst einsetzt, nachdem der CPF in der anderen Stimme beendet ist / zweistimmiger Mensurkanon mit asynchronem Einsatz der Stimmen, aber mit Überschneidung

Im Kyrie lassen sich nur wenige Stellen, an denen der Musik eine textausdeutende Wirkung zugeschrieben werden kann, identifizieren. Das liegt einerseits an der Kürze des Textes und seinen zahlreichen Wiederholungen und andererseits, wie oben erwähnt, an der Variabilität der Textunterlegung in den Quellen.

### 4.3. Gloria

Wie zeitüblich vertont Josquin die Intonatio nicht. Er teilt, wie häufig im 15. und 16. Jahrhundert, den übrigen Text auf zwei musikalische Sätze auf. Der erste Satz reicht von „Et in terra pax ...“ bis „... filius patris“, der zweite von „Qui tollis ...“ bis „... in gloria dei patris. Amen.“ Beide Sätze bringen im Tenor den gesamten CPF in *d*-dorisch, im Et in terra pax anterograd, im Qui tollis retrograd. Auf eine mögliche symbolische Bedeutung dieses Phänomens gehe ich weiter unten ein. Beim retrograd verlaufenden CPF kommt es durch die anders platzierten Alterationes und Imperfectiones zu einer veränderten Rhythmisierung.

Da in diesem Ordinariumsteil alle vier Stimmen im *d*-Modus stehen, liegt keine Bimodalität vor, der Tenor reibt sich also tonartlich nicht an übrigen Stimmen. Das ermöglicht Josquin prinzipiell, den Tenor an vielen Kadenzen zu beteiligen, wovon er aber nur im Et in terra Gebrauch macht (siehe unten). Zur Textunterlegung stellt Rodin fest, dass einige Quellen im Vergleich zu anderen Textteile vor- oder zurückverlegen (Rodin 2014: 170). Dennoch scheint auf langen Strecken die Textierung sicher. Davon ist der in einigen wesentlichen Quellen weitgehend oder völlig untextierte Tenor ausgenommen (Ebd.).

#### Et in terra pax

Der Tenor hat für A und A' die Mensurvorschrift Tempus perfectum cum prolatione maiore, die übrigen Stimmen Tempus perfectum cum prolatione minore. Dem B-Teil des CPF im Tenor ist Tempus imperfectum cum prolatione maiore vorgezeichnet. In A und A' fällt eine Mensur im Tenor mit drei Mensuren der anderen Stimmen zusammen. Neun Minimae im Tenor haben die gleiche Dauer wie 18 Minimae in den übrigen Stimmen. Daraus ergibt sich ein Verhältnis der Minimae von 1:2, wie im Kyrie I, das ja auch die gleichen Mensurvorschriften hat. Da in B eine Mensur des Tenors einer Mensur der übrigen Stimmen entspricht, wobei der Tenor drei, die anderen Stimmen aber sechs Minimae pro Mensur enthalten, liegt auch hier das Verhältnis 1:2 vor.

Die Kanonvorschrift für den Tenor lautet: „Tenor Supra dicta notes“. Frei übersetzt heißt das, der Tenor möge so singen, wie es die Notation vorgibt, somit den CPF in anteriorer Gestalt. Die Notwendigkeit dieser Vorschrift ergibt sich aus dem Kanon „Tenor Verte cito“, der dem Qui tollis vorangestellt ist (siehe unten).

Der Satz hat zahlreiche, teils geflohene Kadzenzen auf *d*, *g* und *a*. Die ersten sechs und die letzten zwei Kadzenzen, jeweils auf *d*, legen den *d*-Modus fest. Zu Beginn folgen in den m 3–18 eine zweistimmige, eine geflohene, eine schwache und zwei zweistimmige Kadzenzen aufeinander. An den Kadzenzen in m 10 und 11–12 ist der Tenor mit seiner entsprechenden Klausel beteiligt.

Missa L'homme armé super voces musicales  
2. Gloria  
Josquin des Prez

*Superius*      *Et in terra pax*      *c'v*      *2. Gloria*  
*Altus*      *M* *Et*      *in*      *ter-*      *o*      *ra*      *pax*      *e-6v*  
*Tenor*      *Tenor Supra dicta notes*  
*Bassus*      *M* *Et*      *in*      *ter-*      *ra*      *pax*

1      *ho-*      *mi-*      *c'v*      *evr*  
*bv*

*d:-D-T*

6      *e-6v*  
*c'-5v*  
*c'-5v*  
*Aa*  
*e-6v*  
*c'-5v*  
*(d):(T)D-*

*d:D--T*      *d:DT-*

 Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 1

Notenbeispiel 14: VM *Et in terra pax* m 1–11.

Die Kadenz in m 17–18 ist bemerkenswert, da sie zwei Bewertungen zulässt. Einerseits könnte man sie als geflohene Kadenz betrachten, da die Ultima im Bassus fehlt. Andererseits erklingt diese fehlende Finalis als *d°* im Tenor, wo auch die Tenorklausel zu Ende geführt wird. Vom Höreindruck tendiere ich zu der Ansicht, dass hier keine geflohene, sondern eine spezielle, sehr starke Kadenz vorliegt. Im *Superius* liegt hier erstmals eine Variante der Diskantklausel vor. Diese verläuft von der Finalis schrittweise zu deren Unterterz und springt anschließend zur Finalis zurück. Diether de

la Motte prägte für diese Form der Diskantklausel den Ausdruck „Unterterzklausel“. Diese Variante galt zu Josquins Zeiten schon als altertümlich (Motte 1981: 111). Josquin verwendet sie im Verlauf der Messe noch öfter. Die vorletzte Kadenz des Satzes in m 55–56 ist, durch die Bewegung des Bassus definiert, eine Oktavsprungkadenz (Schwind 2016 online). Dabei ist die Bassklausel gleichsam zwischen Bassus und Tenor aufgeteilt. Der Bassus springt nach dem Quintton auf der Penultima eine Oktav hoch. Durch die entstehende Stimmkreuzung ist die Finalis des Tenors der tiefste Ton. Für die Zuhörenden ergibt sich der Eindruck, dass die Bewegung der tiefsten erklingenden Töne *A–d'* einer Bassklausel mit Quartsprung entspricht. An dieser Kadenz ist der Tenor noch beteiligt, ehe er verstummt. Die Schlusskadenz in m 57–58 ist stark.

### Notenbeispiel 15: *VM Et in terra pax m 12–22.*

Während Josquin am Anfang und am Schluss des Satzes den Modus klar darstellt, spielt er zwischenzeitlich mit den Hörerwartungen. In den m 18–23 folgen auf eine schwache

Kadenz auf *g* eine starke und zwei geflohene Kadenz auf derselben Finalis. In Mensur 20 pausiert der Bassus auf der Ultima, die aber im Altus erklingt. Dies stellt eine neue Variante der Kadenzbehandlung dar. Die Kadenz in m 22 werte ich als geflohen, da zur Ultima der Diskantklausel im Bassus die Penultima der Tenorklausel im Diskant als Vorhaltsdissonanz auf der zweiten Stufe verweilt und sich erst nach dem Wert einer Semiminima in den Ton der Finalis auflöst. In Bezugnahme auf Johannes Tinctoris sieht Menke ein Verbot für „Kadenzen auf Stufen, die nicht in den Modus passen“ (Menke 2015: 82). Somit hätte der Satz zwei Modi mit verschiedenen Finales, es läge also ein *Tonus commixtus* vor (Ebd.: 47). Nach Meier könnte man die Kadenz auf *g* auch als *Cadenza peregrina* betrachten (Meier 1974: 233). Meier schreibt zwar „*Clausula peregrina*“, ich beziehe mich aber auf die ganze Kadenz. Für die erste Ansicht spricht, dass Josquin mehrere Kadenz auf *g* ansetzt, dagegen kann man aber argumentieren, dass, wie oben gesagt, drei der vier Kadenz geflohen werden. Für die zweite Ansicht spricht, dass in m 40–41 eine starke Kadenz auf *g* vorliegt, die von zwei Kadenz auf *d* eingeraumt wird. Hier liegt nun eindeutig eine *Cadenza peregrina* vor. Bei dieser Kadenz liegt die Bassklausel im Tenor, der hier mittels Stimmkreuzung mit dem Bassus, der eine Tenorklausel hat, die tiefste Stimme ist. Die erste der umrahmenden *d*-Kadenz, in m 37–38 ist stark. Dabei wird die Bassklausel in dem Sinne auf zwei Stimmen aufgeteilt, dass dem Bassus die Penultima und dem Tenor die Ultima zugeteilt wird, während die jeweils andere Stimme pausiert. Die zweite umrahmende *d*-Kadenz, in m 43–44, zeigt dasselbe Phänomen wie die oben besprochene Kadenz in m 17–18: Die fehlende Ultima der Bassklausel erklingt im Tenor.

Zu den übrigen Binnenkadenz ist Folgendes zu sagen: Die zwei sehr starken Kadenz auf *a* in m 24–25 und m 32–33 stellen als Kadenz zweiten Ranges nach der oben erwähnten modalen Unsicherheit den *d*-Modus wieder eindeutig her. Bei der Letzteren ist die Altklausel verziert. Der Tenor ist an beiden Kadenz beteiligt, da es sich, wie gesagt, um sehr starke Kadenz handelt. Diese beiden Kadenz umgeben je eine geflohe Kadenz auf *g* und *d*. Bei der starken Kadenz auf *d* in m 34–35 erklingt die Ultima der Bassklausel diesmal im Altus, während der Bassus pausiert. In den m 45–50 umrahmen zwei geflohe *a*-Kadenz zwei imperfekte Kadenz auf *d* in m 46–47 beziehungsweise 47–48, denen jeweils die Tenorklausel fehlt.

Unter Berücksichtigung der geflohenen und imperfekten Kadenz sind die Kadenz gleichmäßig über den Satz verteilt. Wie erwähnt, spielt Josquin in m 18–24

mit der Hörerwartung, indem er den Modus verunklart. Von den 15 Kadenzen (wie gesagt, geflohene und imperfekte Kadenzen nicht mitgezählt) ist der Tenor an sieben beteiligt. Das wird dadurch erleichtert, dass der Tenor im *d*-Modus wie die anderen Stimmen steht. Mehrmals tritt das Phänomen der fehlenden Ultima der Bassklausel auf, da der Bassus an ihrer Stelle eine Pause hat. Die Ultima der Bassklausel liegt dabei im Tenor oder Altus als tiefste Stimme. Diese Stimmen bringen dabei eine eigene Klausel zu Ende oder pausieren während der Penultima im Bassus.

23 *c'-5vr* *gnam glo-* *c' vr* *c'-5vr* *c'-5vr*

(g):DT(A)(B) *gnam glo-* *a :DATB*

26 *ev* *d* *c'vr* *c'vr* *(g):(T)DA-*

29 *c'v* *c'-5v* *c'vr* *c'-5vr* *c'vr* *c'-5v* *c'-5v* *c'-5vr* *e* *(d):TD-(B)*

32 *ice.* *c'vr* *c'-5v* *c'-5vr* *c'-5vr* *a:DATB*

### Notenbeispiel 16: *VM Et in terra pax* m. 23–34.

Der Tenor setzt nach einigen Mensuren ein. Obwohl es möglich wäre, ihn aufgrund des *d*-Modus bis zum Ende zu führen, verzichtet Josquin darauf. Das zweistimmige Motto erklingt im Superius und Bassus und bietet damit einen Rückbezug zum Kyrie. Der CPF im Tenor wird fast immer motivisch kontrapunktiert. Davon ausgenommen sind neben ganz kurzen Strecken die m 17 und 24. Die meisten dieser Motive sind aus dem CPF

abgeleitet, wodurch sich wie schon im Kyrie ein stark verdichtetes Beziehungsgeflecht und somit eine Akzentuierung des CPF ergibt. Das trifft auch für die m 20–22 zu, da in das Motiv 2 e-6v eingebaut ist. Dieses Motiv wird in m 18–23 zwischen Bassus und Superius in eng geführter strenger Imitation +8, wobei das Motiv je einmal wiederholt wird, verwendet. Beim letzten Auftreten im Superius wird das Motiv allerdings verkürzt.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass: Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 4

Notenbeispiel 17: VM Et in terra pax m 35–45.

In m 4–5 liegt im Superius wieder ein Beispiel für die Doppeldeutigkeit der motivischen Zuordnung eines Quintganges vor: c'v könnte man nach Vorschaltung von  $a^1$  als ev identifizieren. Im Bassus bestimme ich in m 40–41 den absteigenden Quartgang als c'-5v. Zwar könnte man durch Hinzuziehung des  $a^{\circ}$  in m 39 das Motiv als av (recte a-6-7v) mit dem charakteristischen anfänglichen Quartsprung identifizieren, aber die spezifische Ausformung von a im die ganze Messe über stabilen CPF spricht dagegen,

da die charakteristische Verdopplung der beiden Schlusstöne mit Akzentuierung der Finalis fehlen. Dagegen lässt sich das Motiv als a'v deuten, da diesem Motiv die Verdoppelung der beiden letzten Töne fehlt.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass; Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 5

*Notenbeispiel 18: VM Et in terra pax m 46–58.*

Zu den bisher verwendeten Varianten der vom CPF abgeleiteten Motive tritt ab m 52 b in unveränderter Form hinzu. Des Weiteren treten in diesem Satz drei freie Motive auf (diese Bezeichnung definiere ich im Großkapitel „Einleitung“). Dabei sind wie in Motiv 2 auch in die Motive 1 und 3 CPF-gebundene Motive eingebaut. Das Motiv 1 beginnt mit einer wiederholten viertönigen Floskel, an die sich c'v anschließt. Es wird nur zweimal, in Form einer strengen Repetition, im Superius verwendet. Durch die Wiederholung des Motivs wird in m 4–6 insgesamt viermal der Spitzenton *h* beziehungsweise nach Vorschlag des Herausgebers, der sich nur in der NJE, nicht aber im JRP findet, *b* (nach dem Motto „Una nota supra la semper est canendum fa“?)

erreicht. Hier liegt somit zum ersten Mal in dieser Ordinariusvertonung das in der Einleitung beschriebene Phänomen der auffälligen Repetition vor. Im Satzverlauf schlägt Rodin, ebenfalls nur in der NJE, noch mehrmals ein *b* molle vor, ohne dass die folgenden Kadenzen ein Ausweichen nach *f*-lydisch oder *a*-phrygisch bestätigen würden. Eine auffällige Repetition betont prinzipiell den Text. Das wird für die Analyse aber nur schlagend, wenn die Textierung sicher ist, so wie hier (siehe unten). Deshalb kann die auffällige Repetition im Altus in m 5–6 nicht zur musikalischen Textausdeutung herangezogen werden.

In das längere Motiv 3 sind *c'v* und *c'-5vr* eingebaut. Es tritt ebenfalls nur zweimal, von einigen Tönen unterbrochen, im Bassus in strenger Wiederholung auf. Die Fortsetzung nach der Wiederholung verhindert, dass das Motivende beim ersten Auftreten als *e-6vr* anstatt *c'-5vr* analysiert wird.

Am Satzbeginn wird *a'v* im Bassus zuerst mit *c'v* im Superius, dann mit *e-6v* im Altus und schließlich mit Motiv 1 im Superius kombiniert. Motiv 1 kontrapunktiert auch das anschließende *bv* im Bassus. In m 6 findet sich ein kurzer Terzgymel zwischen Superius und Altus. Schon vor Einsatz des Tenors in m 7 durchdringt der CPF die musikalische Struktur. Das wird dadurch gesteigert, dass sich in m 7–8 alle Stimmen auf ihn beziehen. Als neue Kompositionstechnik tritt in m 8 ein kurzer Fauxbourdon, der Teile von *e-6v* und *c'-5v* enthält, auf. Er geht in eine ebenfalls kurze Parallelführung von Altus und Bassus über. Im Altus folgen zwei Varianten von *c'-5v* aufeinander. Hier zeigt Josquin ein Beispiel für die zahlreichen möglichen rhythmischen Varianten der aus dem CPF abgeleiteten Motive.

In m 15 findet sich ein Beispiel, dass sich Varianten von *b*, *c'* und *e* simultan kombinieren lassen. Wie in m 7–8 erreicht in m 15–16 die Satzdichte durch die an den CPF gebundene Motivik in allen vier Stimmen ein Maximum. Die oben beschriebene eng geführte strenge Imitation des Motivs 2 ab m 18, dessen Anfang von *e-6v* gebildet wird, intensiviert Josquin anfangs durch eine simultan geführte andere Variante von *e-6v* im Altus. Das bietet eine neue Art der Möglichkeit zur Textausdeutung (siehe unten).

In m 29 tritt Polyrhythmik auf. Der Superius weicht in die Proportio tripla, die hier einem Tempus perfectum cum prolatione maiore entspricht, aus, während Altus und Bassus in Prolatione minore verbleiben. Es liegt hier das rhythmische Verhältnis 3:2 vor. Das heißt, dass drei Minimae im Superius mit zwei Minimae in den beiden anderen

Stimmen zusammenfallen. Der Tenor ist durch seine länger dauernden Töne davon nicht betroffen.

In m 31–32 und 33–34 tritt die gleiche Kombination einer Variante von c'vr im Superius mit einer Variante von c-5v im Altus im selben temporären und intervallischen Abstand auf. Das könnte man als zwei simultane Sequenzen, die durch einige Töne unterbrochen werden, sehen. In m 35–37 komponiert Josquin eine eng geführte streng imitierte Sequenz +8 von c'v in Bassus und Superius.

In m 40 weichen Bassus und nach dem Wert einer Semibrevis auch der Superius in die Proportio tripla aus. In m 42–43 treten der Reihe nach der Superius, der Altus und der Bassus in eben diese Proportio ein.

Das Motiv 3, in das wie oben analysiert c'v und c'-5vr eingebaut sind, wird durch das gleichzeitige Erklingen mehrerer Varianten von c' in den Oberstimmen intensiver in das motivische Beziehungsgeflecht mit dem CPF eingebaut. Bei der Wiederholung des Motivs 3 treten auch Varianten von e hinzu. In m 48–49 bilden das in Motiv 3 eingebaute Motiv c'v im Bassus mit c'-5v im Superius einen kurzen Terzgymel. Eine weitere Möglichkeit der Parallelführung von c'- Varianten zeigt sich in m 55 zwischen Superius und Altus. In m 56 tritt zur Sequenz von c-5v im Bassus die Imitation im Superius, die zur Motivwiederholung in Terzen – vereinfacht statt Dezimen gesagt – parallel, ebenfalls im Sinne eines Gymels, geführt wird, hinzu.

Das Et in terra pax lässt an einigen Stellen eine mögliche musikalische Textausdeutung vermuten. Die ersten drei Masuren sind in beiden Stimmen mit „Et in terra pax“ textiert. Die der Exclamatio in m 1 folgende absteigende Linie, die man später als Katabasis (Glüxam 2020: 390) bezeichnen würde, bietet mehrere Deutungsmöglichkeiten: die im Vergleich zum Himmel tiefer liegende Erde, der Abstieg des Engels zu den Hirten nach der Geburt des Herren (Lk 2,9) oder der Abstieg des Gottessohnes selbst in die Inkarnation als Mensch, der auch als Friedensbringer bezeichnet wird. Das folgende „homi- (nibus) wird durch die auffällige Repetition auf h<sup>1</sup> im Superius herausgestellt.

Der oben besprochene Einsatz des Motivs 2 samt der Kombination mit e-6v und der Fortsetzung von Motiv 2 durch c'-5vr, das in Bassus und Superius parallel geführt wird und wie eine Anabasis (Glüxam 2020: 390) aufsteigt, intensiviert die Textaussage „Gratias agimus tibi“, die in drei Stimmen erscheint, sowie das folgende, in zwei Stimmen sicher zu textierende „propter magnam glo- (riam tuam)“, bei dem die Anabasis auf „-gnam glo-“ fällt. Imitationen eignen sich zur Akzentuierung der

musikalischen Textausdeutung. Sie sind auffällig, da keine Durchimitation des ganzen Satzes vorliegt.

Das Motiv c'vr im Superius in m 31–32 wird als eine weitere Anabasis mit „(Domine deus,) rex ce- (lestis)“ textiert, was sich auf den himmlischen Vater bezieht. Der in m 38–39 auftretende Quartsprung in drei Stimmen, der in den Oberstimmen aufsteigend als c'vr fortgesetzt wird, ist zu den Worten „Domine fili“ als musikalische Darstellung der Anrufung des Gottessohnes zu verstehen. „Domine fili“ setzt als neuer Abschnitt nach einer starken Kadenz ein.

Die absteigenden Varianten von c'v in m 46–49, die in allen drei kontrapunktierenden Stimmen zu den Worten „domine deus, agnus (dei)“ erklingen, deuten entsprechend dem Text bereits auf das Opferlamm hin. Die Worte „filius patris“ im Superius in m 54–55 auf die fallenden Motive b und c'v können nochmals auf den Abstieg Christi zum Erlösungswerk, gestützt durch die Fortsetzung des Textes im Qui tollis, bezogen werden.

### Qui tollis

Der Tenor hat in A' und A wie immer die Mensurvorschrift Tempus perfectum cum prolatione maiore, die anderen Stimmen Tempus imperfectum diminutum. Zwei Masuren im Tenor entsprechen neun Masuren der übrigen Stimmen. Somit fallen 18 Minimae im Tenor mit 36 Minimae im Superius, Altus und Bassus zusammen. Es besteht somit das Verhältnis 1:2. In B wechselt der Tenor wie üblich in das Tempus imperfectum cum prolatione maiore. Eine Mensur im Tenor fällt mit drei Masuren der anderen Stimmen zusammen. Dadurch entsprechen sechs Minimae im Tenor zwölf Minimae in den anderen Stimmen. Deren Verhältnis ist wie in A' und A 1:2. Das heißt, dass, wie übrigens in allen Sätzen, den gesamten CPF über, das Verhältnis der Minimae des Tenors einerseits und die der übrigen Stimmen andererseits konstant ist. Das wäre nicht weiter bemerkenswert, würden nicht im Christe dieselben Mensurvorschriften das Verhältnis 1:4 ergeben. Ich sehe die Lösung in der Vorschrift „Tenor Verte cito“. Das heißt wörtlich übersetzt: „Wende dich schnell“. Damit ist gemeint, dass der CPF retrograd gesungen wird. Darauf lässt sich meines Erachtens das „schnell“ aber nicht beziehen. Der Tenor hat während drei Masuren der anderen Stimmen Pause und dadurch genug Zeit, sich zu „wenden“. Deshalb beziehe ich das „cito“ auf die Geschwindigkeit des Vortrags. Der Kanon würde dann „Wende dich und singe schnell“

lauten. Möglicherweise fehlt bei der Vorschrift ein Punkt oder ein Komma. Man könnte auch noch „canta!“ hinzudenken.

Superius: Qui tollis c'vr  
Altus: dm Qui tol-lis pec-ca-ta  
Tenor: Canon: Tenor Verto cito A'r c'r  
Bassus: Qui tol-lis pec-ca-ta mun-a:AD-T

64: c'-5vr  
c'-5v  
e-6vr  
(a):D(T)-

69: bv  
e-6v  
e-6v  
e-6v  
e-6v

74: d-45v  
Qui tol-lis pec-ca  
b'r  
d'v  
d:D-T

RP Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass; Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 6

Notenbeispiel 19: VM *Qui tollis* m 59–78.

Im Vergleich zum Et in terra pax hat das *Qui tollis* deutlich weniger Kadenzen. Der Grund dafür könnte sein, dass Josquin den ganzen Satz über den Tonus nicht in Frage stellt. Er setzt lediglich Kadenzen ersten und zweiten Ranges des *d*-Modus ein. Die längeren Strecken zwischen m 74–95 und zwischen m 100–119 enthalten überhaupt keine gültigen Kadenzen. Hierbei zähle ich, wie gesagt, geflohene Kadenzen nicht mit.

RP Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass: Gloria  
Jesquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 7

Notenbeispiel 20: VM Qui tollis m 79–98.

Die erste Kadenz auf *a* in m 62–63 ist stark, dabei ist die Altklausel im Superius verziert. Nach einer geflohenen *a*-Kadenz in m 64–65 folgen in m 67–68 und m 73–74 zwei schwache Kadenz auf *d*. An letzterer ist der Tenor mit seiner Klausel beteiligt. Durch die bisherigen Kadenz und den Beginn mit Finalis und Quintton in drei Stimmen drückt Josquin den *d*-Modus klar aus. In m 95 erklingt eine zweistimmige Cadenza imperfecta. Ihr fehlt die Diskantklausel. Es folgt in m 95–96 eine schwache Kadenz auf *d*. Nach einer geflohenen Kadenz auf *a* in m 97–98 bestätigt in m 98–99 vor der erwähnten langen kadenzfreien Strecke die schwache *a*-Kadenz nochmals den Modus. In m 109–110 findet sich lediglich eine geflohe Kadenz auf *d*. Nach einer starken *a*-Kadenz in m 119–120, bei der die Altklausel im Diskant verziert ist, und einer schwachen *a*-Kadenz in m 130–131 schließt der Satz in m 140–141 mit einer starken Kadenz ersten Ranges, an der der Tenor nicht teilhat, da er wie im *Et in terra pax* nicht

bis zum Satzende geführt wird. An den acht Kadenzen dieses Satzes beteiligt sich der Tenor nur einmal. Die eindeutige Modalität ermöglicht es Josquin, nur wenige Kadenzen einzusetzen und längere Strecken kadenzfrei zu halten. Das ist insofern bemerkenswert, da *d*-dorisch im Tenor eine oftmalige Beteiligung der den CPF tragenden Stimme an Kadenzen ermöglichen würde. Möglicherweise verzichtet der Komponist darauf, da die Monomodalität für ihn keine kompositionstechnische Herausforderung darstellt.

Neben den direkt aus dem CPF abgeleiteten Motiven treten in diesem Satz sechs weitere Motive auf. Die Motive 1, 2, 3 und 6 beziehen sich dadurch aufeinander, dass sie mit dem Quintfall *bv* enden. Motiv 2 kann man als Variante von Motiv 1 interpretieren. Motiv 3 lässt sich von Motiv 2 ableiten. Somit besteht zwischen drei der freien Motiven eine weitere Beziehung. Dass diese Motive aufeinander folgen und sich teilweise sogar überschneiden, trägt zur Kongruenz des Satzes bei. Motiv 6 schließlich lässt sich als Ganzes auf vom CPF abgeleitete Motive zurückführen. Auf *c'vr* folgt *bv*, dabei haben die Motive einen gemeinsamen Ton. Somit liegt auch innerhalb eines größeren Motivs eine Überschneidung vor.

Am Satzbeginn kombiniert Josquin die Motive *c'v*, *dm* und *emv* simultan zu einem Noema, also einer neuen Kompositionstechnik. Das hat, wie unten gezeigt wird, Auswirkungen auf die musikalische Textausdeutung. Der anschließend einsetzende Tenor wird von zwei bis drei aus dem CPF abgeleiteten Motiven gleichzeitig kontrapunktiert. Josquin behält damit die hohe Dichte des musikalischen Satzes auch hier bei. In m 69–72 liegt eine zweifache eng geführte strenge Imitation in der Folge Bassus-Altus-Bassus vor. Anfangs tritt *bv* im Superius dazu. Die Varianten von *d* in m 74–81 bauen eine Beziehung zwischen Altus und Bassus auf. Die Motivkette im Bassus ab m 126 lässt nur die Interpretation als *c'-v* zu. Würde man *e-6v* annehmen, wäre die Analyse der eng geführten streng imitierenden Sequenz zwischen Bassus und Superius gestört.

In m 86–95 tritt das Motiv 1 in mehreren Varianten auf. Die erste und dominierende Erscheinungsform wird im Bassus gering rhythmisch modifiziert wiederholt. Im Altus folgt auf eine strenge Repetition eine Sequenzierung. Ab m 88 tritt der Superius mit mehreren Varianten kontrapunktierend dazu. Beim zweiten Auftreten verlängert Josquin das Motiv durch Wiederholung des Anfangs. Er zeigt auf kurzem Raum, dass es viele Möglichkeiten der Kombination mehrerer Varianten desselben Motivs mit sich selbst gibt. In m 92 und 93 tritt das aus dem Motiv 1 abgeleitete Motiv

2, beim zweiten Auftreten gering diastematisch variiert, hinzu und zwar als frei einsetzende Dissonanz zum Altus. Das ist nicht die erste unvorbereitete Dissonanz dieser Messe, aber sie ist durch den Einsatz im Bassus auffälliger als beispielsweise in m 83 des zweiten Kyrie, wo der zum Superius dissonierende Einsatz des Altus durch die gleichzeitige Konsonanz zum Bassus gemildert wird.

 Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass; Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 8

*Notenbeispiel 21: VM Qui tollis m 99–118.*

Das Motiv 3 beginnt in streng imitierter dreifacher Engführung. Erst -8 zwischen Superius und Bassus, dann auf den Altus bezogen -4/+5. Nach einer Pause vollendet der Superius eine weitere dreifache Engführung, die sich mit der ersten überschneidet +5/+1. Der Einsatz der hinzutretenden Stimmen erfolgt immer auf der drittletzten Note des Motivs. Des Weiteren liegt insgesamt zwischen Superius und Bassus eine enggeführte streng imitierte Sequenz vor. Josquin kombiniert hier das kanonische mit

dem sequenzierten Prinzip auf Grundlage eines Motivs. Das Motiv 4 erscheint völlig unspektakulär je einmal im Superius und im Altus, bietet aber die Möglichkeit, eine Textinterpretation zu vermuten (siehe unten).

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Gloria  
Mass: Gloria  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 9

Notenbeispiel 22: VM Qui tollis m 119–138.

Notenbeispiel 23: VM Qui tollis m 139–141.

In m 110–125 verwendet Josquin ausschließlich vom CPF abgeleitete Motive zur Kontrapunktierung des CPF, wie auch während der Pause im Tenor zwischen Br und Ar. Da abgesehen vom CPF nur ein bis zwei Stimmen motivisch gebunden sind, während in anderen Stimmen motivisch nicht fassbare Melodien erscheinen, dünnnt Josquin hier die Komplexität des kontrapunktischen Satzes aus, ehe ab m 126 der Satz durch die motivische Beteiligung aller vier Stimmen wieder dichtest möglich wird. Der Tenor bringt mittels br und ar den CPF zu Ende. Mit c'-5v bildet Josquin ab m 126 eine eng geführte streng imitierende Sequenz +8 zwischen Bassus und Superius. Zu dieser tritt anfangs im Altus das sequenzierte dreitönige Motiv 5. Ab m 133 wird im Bassus das Motiv 6, zweimal um einen Ton verlängert, sequenziert. Bis zum Ende des CPF bleibt die Satzdichte durch die motivische Beteiligung aller vier Stimmen extrem komplex.

Im *Qui tollis* lassen sich mehrere Stellen im Sinne einer musikalischen Textausdeutung interpretieren: Zu Satzbeginn stellt das Noema die Textaussage „Qui tollis peccata mun- (di)“ deutlich heraus. In m 78–80 sind Superius und Bassus mit „Qui tollis peccata mundi“, abgesehen von verschobenen Silbenanfängen, gleich textiert. Auch das verstärkt die Textaussage. Zusätzlich nähert sich der Bassus einer Katabasis als Darstellung der Sünden an. Die motivisch dichte Strecke mit Beteiligung der Motive 1 und 2 lässt sich anhand der Quellen leider nicht sicher textieren. Das intensiv verarbeitete Motiv 3 betont die Göttlichkeit des Gottessohnes durch die Worte „Qui sedes ad dexteram patris“. Die einmalige Wiederholung des Motivs 4 setzt zwei unterschiedliche Texte in Beziehung: „miserere nobis“ und „Quoniam tu so- (lus sanctus)“. Ab m 131 deuten die aufsteigenden Motive c'vr und 6 auf die Ehre Gottes zu den Worten „in gloria dei patris“ hin und binden durch die Sequenz auch das abschließende „a- (men)“ ein.

Es bleibt noch die mögliche Symbolik des retrograd verlaufenden CPF zu entschlüsseln. Wie oben im Großkapitel *L'homme armé* besprochen, kann der gewaffnete Mann unter anderem auch für Christus stehen. Wright sieht in der retrograden Bewegung des CPF den Abstieg Christi vom Paradies zur Hölle und zurück symbolisiert (Wright 2001: 163). In Bezugnahme auf den Heiligen Augustinus ist Wright der Ansicht, dass Jesus den Satan am Kreuz besiegt habe (Ebd.: 167). Kirkman übernimmt diese These (Kirkman 2010: 98).

In Hinblick auf das Evangelium nach Matthäus sehe ich das problematisch. Im Garten Gethsemane betet Christus: „Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch

an mir vorüber“ (Mt 26,39). Jesus empfindet sich hier als Gottessohn, also die zweite Person der Trinität und spricht zu seinem Vater. Am Kreuz hingegen schreit er: „Eli, Eli, lema sabachtani?“, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt 27,46). Jesus ist hier ganz Mensch geworden. Er ruft nicht mehr zu seinem Vater, sondern zu Gott. Gequält von massiven Schmerzen erleidet er Todesangst. Ich sehe hier einen zutiefst verzweifelten, gottverlassenen Menschen und keinen Sieger. Die Überwältigung des Teufels scheint mir durch Christi Auferstehung bewirkt worden zu sein. Wie steht es mit der These von Ab- und Aufstieg Jesu in Bezug auf den Text des Gloria? Das *Et in terra pax* schließt mit folgenden Anrufungen an Christus: „*domine deus, agnus dei, filius patris*“. Es ist zwar vom Opferlamm die Rede, ein Abstieg aus dem Paradies ist meiner Meinung nach in diesen Worten nicht zu erkennen. Das *Qui tollis* beginnt mit den Worten „*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*“. Nach einer in der Theologie weit verbreiteten Ansicht lässt sich dieser Satz so interpretieren, dass Christus den Teufel dadurch besiegt, indem er die Sünden der Welt durch seinen Opfertod übernimmt. Die Sentenz „*Qui sedes ad dexteram patris*“ impliziert die Rückkehr in den Himmel.

### Zwischenfazit

Wie der Vergleich des B-Teils des CPF zwischen Christus und *Qui tollis* zeigt, können dieselben Mensurvorschriften unterschiedliche Bedeutungen in dem Sinne haben, dass sie zu verschiedenen Verhältnissen der *Minimae* des Tenors zu den *Minimae* der übrigen Stimmen führen. Da der CPF in *d*-dorisch steht, ergibt sich keine Bimodalität. Im *Et in terra pax* setzt Josquin zahlreiche Kadenzen ein. Das scheint dadurch bedingt zu sein, dass er in m 19–22 den Modus verunklart. Die Interpretation der (meist geflohenen) Kadenzen auf *g* als *Cadenzae peregrinae* erscheint naheliegender, als einen Tonus *commixtus* anzunehmen. Die modale Eindeutigkeit des *Qui tollis* erfordert demgegenüber weniger Kadenzen.

Bezüglich der Kadenzen verwendet Josquin zwei neue Kompositionstechniken: Bei einigen Bassklauseln findet sich statt der Ultima eine Pause. Die zugehörige Ultima erklingt im Tenor oder im Altus. Die entsprechende Stimme bringt dabei eine eigene Klausel zum Abschluss oder sie pausiert während der Penultima im Bassus. Bei der zweiten neuen Kadenzbehandlung handelt sich um eine Oktavsprungkadenz.

Zu den bisher aus dem CPF abgeleiteten Motiven treten a', b und d-4-5v. Im Gloria finden sich auch einige weitere neue Kompositionstechniken: doppelter

Kontrapunkt (bezieht sich auf das Motto im Kyrie, Gloria und Agnus dei), auffällige Repetition, Fauxbourdon, Polyrhythmik 3:2, enggeführte streng imitierte Sequenz, enggeführte streng imitierte Sequenz mit einer weiteren strengen Engführung in einer dritten Stimme, sowie frei einsetzende Dissonanzen.

Der im Vergleich zum Kyrie bestehende Textreichtum ermöglicht es Josquin, mehrmals musikalische Textausdeutungen zu komponieren. Der CPF in forma cancricante wird von Wright und Kirkman als Symbolik des Abstiegs Christi in die Hölle und seine darauffolgende Wiederauffahrt in den Himmel gesehen.

#### 4.4. Credo

Neben dem zeittypischen Verzicht der Vertonung der Intonatio nimmt Josquin die Elision einer größeren Textpassage vor. Der Abschnitt von „Et in spiritum sanctum …“ bis „… et apostolicam ecclesiam“ entfällt (Fallows 2009: 151). Ich sehe darin kein Problem, da der Heilige Geist im dreistimmigen Mensurkanon des Agnus II symbolisiert wird. Dass sich meiner Ansicht nach auch ein Bezug zwischen dem Parakleten und dem Text herstellen lässt, führe ich bei der Analyse auf S. 99 aus.

Den übrigen Text verteilt Josquin auf drei Sätze. Der Erste reicht von „Patrem omnipotentem …“ bis „… descendit de celis“, der Zweite von „Et incarnatus est …“ bis „… cuius regni non erit finis“ und der Letzte von „Confiteor …“ bis zu „… Amen“. Für die Textierung gilt auch hier das bezüglich des Gloria Gesagte: Die Wortunterlegung differiert geringfügig in den Quellen. Der Tenor ist weitgehend oder völlig untextiert (Rodin 2014: 170). Laut NJE sind nur die Incipits der drei Sätze in den Quellen einheitlich textiert. Für die Untersuchung der möglichen musikalischen Textausdeutungen kommen nur Abschnitte in Frage, die in den Quellen zum großteils einheitlich überliefert sind.

Der CPF, der im *e*-phrygischen Modus steht, verläuft im ersten und dritten Satz anterograd, im zweiten dagegen retrograd (zur Symbolik siehe unten). Dahlhaus klassifiziert das Et incarnatus als in *e*-phrygisch stehend (Dahlhaus 1952: 121). Blackburn meint, dass das gesamte Credo sich stark in Richtung phrygisch neigt (Blackburn 2000: 60). Im gesamten Credo kommen 25 Kadenzen, darunter acht *d*-Kadenzen, vor. Ich gehe auf die schwierige Modusbestimmung bei der Besprechung der einzelnen Sätze ein.

##### Patrem omnipotentem

Da das Verhältnis der Minimae des Tenors zu den Minimae der übrigen Stimmen in allen drei Teilen des CPF, wie bei den beiden Sätzen des Gloria gezeigt, gleich bleibt, untersuche ich ab nun nur die Mensuration des A-Teils. Der Tenor hat dabei wie immer die Mensurvorschrift Tempus perfectum cum prolatione maiore, die übrigen Stimmen Tempus perfectum cum prolatione minore. Es liegt wie im Kyrie I und im Et in terra pax, die den gleichen Mensurationen unterliegen, das Verhältnis 1:2 vor.

Missa L'homme armé super voces musicales

3. Credo

Josquin des Prez

Patrem

Superius

Altus

Tenor

Bassus

c'-5v

c'-5vr

c'vr

av

d:TD--

(d):D(T)-B

a:TD-B

c'-5v

c'-5vr

c'vr

d:D-AT

(d):D(T)B

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass; Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 1

Notenbeispiel 24: VM Patrem m 1–12.

Der Satz hat fünf Kadzenzen auf *d*, vier auf *a* und je eine auf *e* und *g*. Die erste und die letzte Kadenz deuten, da es sich um *d*-Kadzenzen handelt, auf einen *d*-Modus. Die erste Kadenz in m 3–4 ist zweistimmig, die letzte Kadenz in m 57–58 stark. Wenn es auch nur eine *e*-Kadenz, stark in m 17–18, gibt, tendiere ich dazu, einen *tonus commixtus* anzunehmen. Der CPF steht in *e*-phrygisch und nimmt an der erwähnten *e*-Kadenz teil. Ich stimme Blackburn bezüglich des von ihr erkannten „strong phrygian colour“, so lautet das Zitat, auf das ich oben Bezug genommen habe, im Original, zu. Die Bassklausel einer phrygischen Kadenz hat mehrere Varianten. Peter Schubert listet drei Möglichkeiten auf:  $f^\circ c^\circ$ ,  $d^\circ c^\circ$  und  $d^\circ A$  (Schubert 1999: 248). Meier fügt noch eine vierte Variante hinzu:  $d^\circ g^\circ$  mit Stimmkreuzung zum Tenor (Meier 1974: 82). Beide Autoren stimmen überein, dass  $d^\circ A$  am häufigsten, wie auch im vorliegenden Fall, Anwendung findet. Ein Argument für den *tonus commixtus* könnte auch die Ambivalenz der

Kadenz auf *a* sein. Sowohl in *d*-dorisch als auch in *e*-phrygisch kommt ihr der zweite Kadenzrang zu. Für eine Commixtio tonorum spricht die Interpretation der vorletzten, zweistimmigen Kadenz in m 49–50 als Kadenz dritten Ranges in *e*-phrygisch und nicht auf *g* als Cadenza peregrina im *d*-Modus. Somit löst Josquin in diesem Satz das Problem der Bimodalität durch die Verwendung eines Modus commixtus.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass; Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 2

Notenbeispiel 25: VM Patrem m 13–24.

Zu den übrigen Kadzen möchte ich Folgendes bemerken: Auf die geflohene *d*-Kadenz in m 5–6 folgt in m 7–8 eine starke Kadenz auf *a*. Diese hat eine Besonderheit. Der Tenor hat die Penultima und Ultima einer Bassklausel. Da er sich aus dem Unisono mit dem Bassus auf *e*° mit einem Quartsprung entfernt, während der Bassus einem Quintfall unterliegt, liegt im Tenor keine eigentliche Bassklausel vor, da seine Ultima nicht der tiefste Ton ist. Dennoch klassifiziere ich die Diastematik des Tenors nicht als geflohene Altklausel, da ansatzweise doch eine, wenn auch nicht

gültige Bassklausel vorliegt. An der starken Kadenz auf *a* in m 9–10 hat der Tenor mit einer verzierten Altklausel Anteil. Es folgen zwei geflohene Kadenden: Die erste in m 10–11 auf *d*, die zweite in m 15–16 auf *a*. Nach der oben besprochenen *e*-Kadenz in m 17–18 komponiert Josquin vor der Schlusskadenz sechs weitere Kadenden. Die Kadenden auf *a* in m 18–19, ist zweistimmig, die auf *d* in m 20–21 klassifiziere ich als zweistimmig, wenn auch auf der Ultima der Bassus nach einer Pause wieder einsetzt. Nach einer längeren Strecke ohne Kadenden folgen in m 37–38 und 40–41 zwei starke *a*-Kadenden, sowie in m 42–43 eine schwache Kadenz auf *d*. Die vorletzte Kadenz, auf *g*, habe ich oben besprochen. Der Tenor ist an zwei Kadenden beteiligt. An diesen Stellen nehmen zwei weitere Stimmen das Angebot des CPF zur Kadenzbildung gleichsam an. Die Kadenden finden sich konzentriert am Satzanfang und -ende. Obwohl die längere kadenzfreie Strecke in der Satzmitte von jeweils einer Kadenz auf *d* und *a* eingerahmt wird, liegt kein eindeutiger *d*-Modus vor, da der hier erklingende B-Teil des CPF, wie der gesamte CPF dem *e*-phrygischen Modus unterliegt.

Zu den bisher verwendeten vom CPF abgeleiteten Motiven tritt in m 5–7 av als um die zwei Schlussnoten verkürzte rhythmische Variante von *a* im Bassus hinzu. Ich klassifiziere das Motiv nicht als das naheliegendere *a'v*, da eine Vorimitation des CPF-Beginns im Tenor vorliegt (siehe unten). Durch die Vorimitation fällt das Fehlen der zwei charakteristischen Schlussnoten von *a* an dieser Stelle nicht so sehr ins Gewicht wie in m 39–41 des *Et in terra* (Siehe oben S. 47–48).

In m 10 derselben Stimme lässt sich statt *c'-5v* durch Vorschaltung von *d'* keine inverse Variante von *a* erkennen, da hier die spezifische Verdoppelung der zwei Schlussnoten nicht kompensiert wird. Dagegen ist die Deutung als inverse Variante von *a'v* möglich. In m 37–38 könnte man durch Vorschaltung Tones *c'v* im Superius als *ev* und *c'-5v* im Altus als *e-6v* interpretieren. *c'-5v* in m 52 im Superius lässt sich mittels des vorangehenden Quartsprungs auch als *a'v* diagnostizieren.

Am Satzbeginn zitieren der Superius und der Altus in m 1–9 die Melodie des *Credo I* (Dahlhaus 1952: 120). Ich analysiere nicht nach dem *Graduale romanum*, da Josquin eine ältere Fassung verwendet. Urquhart und Sherr geben zwei sich geringfügig unterscheidende zeitgenössische Varianten an. Erstere entstammt einem Druck aus 1500, letztere einem vatikanischen Codex (Urquhart 1988: 276. Sherr 1992: 197). Im Notenbeispiel 24 sind die entsprechenden Abschnitte durch violette Balken markiert. Dabei ist auffällig, dass Josquin im Altus im Gegensatz zum Superius nicht kontinuierlich zitiert, sondern Varianten von *c'* einschiebt. In m 1–2 liegt eine strenge

Imitation vor. In m 4–5 wird das Credozitat im Superius durch c'-5v, c'-5vr und c'vr im Altus kontrapunktiert. Nach einem kurzem Terzgymel mit Stimmkreuzung in m 6, zu dem der in m 5 beginnende Bassus als dritte Stimme tritt, wird das Zitat in m 6–8 im Superius durch c'v, das in zwei rhythmischen Varianten im Altus erscheint, kontrapunktiert. Das oben erwähnte Motiv av im Bassus verläuft mit dem Beginn des CPF im Tenor in einer enggeführten freien Imitation. Anschließend bringt der Bassus als weiteren CPF-Abschnitt b. Sowohl der Bassus als auch der in m 8 einsetzende Tenor kontrapunktieren den im Superius erklingenden letzten Abschnitt des Credozitats. In m 7–8 liegt somit eine Kombination von Abschnitten des CPF *L'homme armé* in den beiden tiefsten Stimmen, zwei Varianten von c'v im Altus und dem zweiten, aus dem Credo I gewonnenen CPF vor.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass: Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 4

Notenbeispiel 27: VM Patrem m 38–50.

Der weitere Verlauf von A im Tenor wird mit Motiven, die vom CPF abgeleitet sind, in zwei bis drei Stimmen kontrapunktiert. Die meisten dieser Motive sind Varianten von c'. Das führt zu einem starken motivischen Bezug zum CPF und einem dichten Satzgewebe. In m 21–25 bildet der Bassus mit dem eine Mensur später im Tenor einsetzenden Beginn des B-Teils des CPF, also d, eine eng geführte strenge Imitation +9.

Zum diesem Kanon tritt neben den aus dem CPF abgeleiteten Motiven im Altus das Motiv 1. Es besteht aus drei repetitiven Tönen, auf die sich überschneidenden Motive c'-5vr und c'v folgen. Dadurch stellt Josquin eine weitere deutliche Beziehung zum CPF her. Motiv 1 wird anschließend im Bassus und Superius, in diesen Stimmen tritt es ebenfalls je einmal auf, streng +1 beziehungsweise +8 imitiert. Zu diesen Einsätzen tritt das Motiv 2 im Altus. Es liegt in mehreren Varianten vor. Die ersten drei

Einsätze überschneiden sich. Eine Tongemeinschaft besteht zwischen seinem dritten Aufreten und bv. Hier liegt ein weiterer, wenn auch schwacher Bezug zum CPF vor. Der musikalische Satz wird in m 28 mittels vier kontrapunktierender Stimmen abermals sehr dicht. Das Motiv 3 bildet eine leicht variierte Sequenz, die in Superius, Bassus -8 und Altus -4/+5 streng imitierend enggeführt wird. Im Superius endet die Engführung mit dem verkürzten Motiv 4, während Bassus und Altus die eng geführte strenge Imitation mit dem gesamten Motiv 4 weiterlaufen lassen. Der Einsatz der Folgestimmen erfolgt immer auf der dritten Note der vorangehenden Stimme. Hier tritt eine neue, sehr komplexe Kompositionstechnik durch die streng eng geführte Imitation, an der drei Stimmen beteiligt sind, auf. Die verkürzte Variante des Motivs 4 ist mit dem Motiv 3 verwandt.

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Notenbeispiel 28: VM Patrem m 51–58.

Mit dem dreimal erscheinenden Motiv 5 bildet Josquin zwischen Superius und Altus eine doppelte streng eng geführte Imitation zwischen zwei Stimmen mit gleichem Einsatzabstand am Ende der vierten Note +1 beziehungsweise +8. Das Motiv 6 wird in der Reihenfolge Superius, Altus und Bassus -4 beziehungsweise -7 mit Einsatz jeweils auf der letzten Note eng geführt streng imitiert. Den folgenden Schlussteil des Satzes bildet Josquin aus b' und c' im Tenor und aus vom CPF abgeleiteten Motiven in den

übrigen Stimmen mit zwei- bis vierstimmiger Kontrapunktik, somit wechselnder Satzdichte.

In m 50–52 treten auffällige Repetitionen in zwei Stimmen auf. Der Superius hat dabei  $g^1$  als Spitzenton, der Bassus  $g^0$ . Wenn dem letzten  $g^0$  auch  $a^0$  folgt, liegt meines Erachtens dennoch eine auffällige Repetition vor, da  $g^0$  dreimal angeschlagen wird.

An mehreren Stellen lässt sich eine musikalische Textausdeutung erkennen. Das Motiv 1, das Josquin in strenger Imitation dreimal verwendet, betont die Worte „Et ex patre natum“. Die streng imitatorisch eng geführte Sequenz aus Motiv 3, weiter geführt durch Motiv 4, unterstreicht die Bedeutung von „Deum de deo, lumen de lumine, deum verum de de- (o vero)“. Motiv 6, in eng geführter strenger Imitation, verdeutlicht die Sentenz „Genitum non factum“. Durch das durchgehende simultane Auftreten von Varianten des Motivs c' in Superius und Bassus und die zwei auffälligen Repetitionen wird „Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descen(dit de celis)“ herausgestellt. Es ist vom vorangehenden „per quem omnia facta sunt“, das keine musikalische Textausdeutung erkennen lässt, durch eine schwache Kadenz getrennt. Schließlich zeichnen die absteigenden Motive e-6v und c'v im Altus die Worte „(descen)dit de celis.“ nach.

### Et incarnatus est

Die Mensuration und die Vorschrift „Canon: Tenor Et Incarnatus Verte cito“ sind mit denen des Qui tollis ident. Das Verhältnis der Minimae beträgt somit 1:2.

Et incarnatus est

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Canon: Tenor Et Incarnatus Verte cito A'r c'r

dv

Et incarnatus est

Missai L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass: Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 5

Notenbeispiel 29: VM Et incarnatus m 59–63.

Der Satz hat neun Kadennen, darunter eine geflohene. Zu Beginn findet sich über 20 Masuren eine kadenzfreie Strecke. Die erste Kadenz, in m 79–80, ist stark auf  $a$ . Nach zehn Masuren ohne Kadenz erklingt eine zweistimmige  $a$ -Kadenz in m 91–92, gefolgt

von einer schwachen Kadenz auf *e* in m 95–96. Die nächste Kadenz in m 98–99 auf *d* weist eine Besonderheit auf. Die Tenorklausel im Tenor flieht, aber der Bassus hat eine Tenorklausel. Ich werte diese Kadenz deshalb nicht als geflohen, stattdessen sehe ich eine neue Kompositionstechnik, wie auch in der nächsten Kadenz, die nach zwölf Masuren auftritt. Es handelt sich um die *e*-Kadenz in m 111–112. Die Tenorklausel liegt im Superius. Die phrygische Bassklausel teilt sich auf Tenor und Altus auf. Zusätzlich bringt der Tenor eine Diskantklausel, während die Ultima im Altus der tiefste Ton ist. Die Cadenza imperfecta auf *e* in m 115 hat eine verzierte Altklausel im Superius und eine Tenorklausel, deren Penultima aber als Semiminima sehr kurz ist, im Bassus. In m 118–119 findet sich eine starke *a*-Kadenz. Nach einer weiteren kadenzfreien Strecke von zehn Masuren ist die *e*-Kadenz in m 129–130 schwach. Die letzte Kadenz, schwach auf *e* in m 134–135, weist eine weitere neue Kompositionstechnik auf: Die Diskantklausel im Altus flieht, während eine vollständige Diskantklausel zwischen Bassus und Tenor aufgeteilt wird. Der Satz endet mit einem Dreiklang auf *a* ohne Klauseln, was im phrygischen Modus auf *e* nicht selten ist. Der Tenor ist an drei von acht Kadzenzen beteiligt.

In diesem Satz sind die drei längeren Strecken ohne Kadzenzen bemerkenswert. Die *d*-Kadenz in m 98–99 klassifiziere ich als Cadenza peregrina, da sie zwischen zwei Kadzenzen auf *e* liegt und hier kein Modus commixtus zu interpretieren ist. Mittels der langen kadenzfreien Strecke zu Beginn lässt Josquin die Zuhörenden vorerst bezüglich des Modus im Unklaren. Die ersten beiden Kadzenzen auf *a* sind wie oben besprochen ambivalent. Sie nehmen sowohl in *d*-dorisch wie auch in *e*-phrygisch den zweiten Kadenzrang ein. Die erste *e*-Kadenz scheint Klarheit zu bringen, was durch die folgende *d*-Kadenz konterkariert wird. Erst die restlichen Kadzenzen, auf *e* und *a*, lassen den phrygischen Tonus auf *e* eindeutig erkennen.

Unter den vom CPF abgeleiteten Motiven findet sich mit dv eine neue Variante. Diese erklingt während des anfänglichen Noemas in m 59–62 im Bassus. Nach dem Einsatz des Tenors in m 62 folgt in m 63 in den übrigen Stimmen eine Pause. Anschließend werden die Noten des dreistimmigen Noemas blockweise wiederholt, während der CPF fortgesetzt wird. Die Kompositionstechnik der blockweisen Wiederholung trat bisher noch nicht auf.

In das Ende von Motiv 1 ist c'-5v eingebaut. Das Motiv tritt je einmal in Form eng geführter Imitationen in Superius, Altus und Bassus auf. Beim zweiten Einsatz wird es verkürzt und beim dritten Einsatz variiert. Das Motiv 2 wird in Form eines

Terzgymels zwischen Altus und Superius eingeführt. Während seiner dritten Note setzt der Bassus in eng geführter, abgesehen von der verlängerten Schlussnote, strenger Imitation -6 beziehungsweise -8 ein. Eng geführt in strenger Imitation +8 setzt der Altus auf der letzten Note des Bassus ein. Hier verwendet Josquin wiederum eine neue Kompositionstechnik: Die Einsätze der Engführungen erfolgen mit variablen temporären Einsatzintervallen. Nach etwas mehr als drei Mensuren tritt zwischen Altus und Bassus eine letzte eng geführte strenge Imitation -6, beginnend auf der dritten Note, auf. Diese wird durch evr im Superius kontrapunktiert, während der Tenor pausiert. Diese Kombination einer eng geführten zweistimmigen Imitation mit einem motivisch gebundenen Kontrapunkt in einer dritten Stimme stellt eine weitere neue Kompositionstechnik dar.

Das Motiv 3 wird im Superius repetiert und zusätzlich im Altus streng imitiert +1 enggeführt. Hinzu erklingen anfangs der CPF im Tenor und die letzte Note von e-6v im Bassus. Auch diese Kombination ist eine neu auftretende Kompositionstechnik. Während die beiden Unterstimmen anschließend pausieren wird das Motiv in den beiden Oberstimmen +1 streng imitiert enggeführt.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass; Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 7

Notenbeispiel 31: VM Et incarnatus m 85–105.

Der in Mensur 96 einsetzende Br-Teil des CPF wird vorerst mit vom CPF abgeleiteten Motiven in ein oder zwei Stimmen kontrapunktiert. Während seiner letzten Note setzen die Motive 4 und 5 simultan ein. In das Motiv 4 im Superius sind überschneidend c'-5vr und c'-5v eingebaut. Der Schluss des Motives 5 im Bassus wird von e-6v gebildet. Während Motiv 5 streng wiederholt wird, unterliegt das wieder simultan einsetzende Motiv 4 einer geringfügigen Variation. Zu Beginn der Wiederholung erklingt im Altus

eine andere Variante von c'-5v. Zwei simultan auftretende Motive mit einer kontrapunktierenden dritten Stimme stellt wieder eine neue Kompositionstechnik dar.

Im Bassus liegen in m 113–115 und 117–119 keine auffälligen Repetitionen vor, da das zugrundeliegende Motiv 5 mit dem Spitzenton  $a^\circ$  beginnt. In m 123–126 hingegen erscheinen auffällige Repetitionen im Altus, Superius und Bassus auf  $g^\circ$ ,  $g^1$  und  $g^\circ$ . Hier liegt eine verkürzte Variante von Motiv 1 vor. Ab m 123 wird der rhythmisch variierte Kopf des Motivs 1 in der Folge Altus, Superius, Bassus, Altus und Superius streng imitierend dreifach enggeführt. Der Einsatz erfolgt immer auf der dritten Note der vorangehenden Stimme. Altus und Bassus singen in Unisono, der Superius eine Oktav höher, also +1 beziehungsweise +8. Der Tenor setzt währenddessen den CPF fort. Diese Kombination aus dreifacher eng geführter strenger Imitation mit kontrapunktierender vierter Stimme ist abermals eine neu auftretende Kompositionstechnik. Der letzte Teil ar des CPF wird mit vom CPF abgeleiteten Motiven kontrapunktiert. Zuerst ist nur der Superius beteiligt, schließlich tritt der Altus hinzu. Am Schluss wird c'-5v in diesen beiden Stimmen wie bei einem Terzgymel parallel geführt.

Bei einigen Stellen dieses Satzes kann man eine musikalische Textausdeutung erkennen: „Et incarnatus est“ wird durch ein Noema intensiviert. Wenn auch bei der Wiederholung des Noemas zusätzlich der CPF im Tenor erklingt, denke ich doch, dass hier der Text „... de spiritu sancto“ betont wird. Das anschließende „... ex Maria virgine“ erhält durch die Engführungen des Motivs 1 Gewicht. Die mehrfache Wiederholung des absteigenden Motivs c'-5v im Superius drückt das durch die Kreuzigung – „crucifixus etiam pro nobis“ – bedingte Sterben aus. Der Textabschnitt „... sub Pontio Pilato passus et ...“ wird durch die eng geführte strenge Imitation des absteigenden Motivs 3 im Superius und Altus illustriert. Die Wiederholung der simultan auftretenden Motive 4 und 5, die gleich textiert sind, hebt die Sentenz „Et ascendit in celum; sedet ad dexteram pa- (tris)“ hervor. „... cum gloria judicare ...“ erhält durch die Engführungen des verkürzten Motivs 1 und die auffälligen Repetitionen in drei Stimmen Bedeutung.

Die oben beim Qui tollis besprochene von Wright beschriebene Interpretation, dass die retrograde Bewegung des CPF Christi Abstieg zur Hölle und dessen Wiederkehr bedeutet, ist mit dem Text des Et incarnatus est sehr gut vereinbar („Et incarnatus; crucifixus; passus et sepultus; Et resurrexit; Et ascendit in celum“).

RP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass; Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 8

Notenbeispiel 32: VM Et incarnatus m 106–126.

Notenbeispiel 33: VM Et incarnatus m 127–136.

## Confiteor

Die Mensuration ist mit der des Qui tollis und des Et incarnatus ident. Bei diesen Sätzen beträgt das Verhältnis der Minimae des Tenors zu den Minimae der übrigen Stimmen 1:2. Beim Confiteor fallen vier Mensuren des Tenors mit neun Mensuren der anderen Stimmen zusammen. Vier Mensuren des Tenors enthalten 36 Minimae. Neun Mensuren des Superius etc. enthalten ebenfalls 36 Minimae. Somit besteht hier nicht das Verhältnis 1:2, sondern 1:1. Josquin zeigt dies durch die Vorschrift „Canon: Tenor. Confiteor: Reverte citius“ an. Die wörtliche Übersetzung lautet „Wende dich schneller zurück“. Entsprechend meiner freien Übersetzung der Vorschrift des Qui tollis und des Et incarnatus, deute ich den Kanon bei Confiteor so: „Wende dich zurück und singe schneller“.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass; Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 9

*Notenbeispiel 34: VM Confiteor m 137–143.*

Der Satz hat acht Kadenzen, darunter eine geflohene. Auf fünf *a*-Kadenzen folgen zwei Kadenzen auf *d*. Bei der ersten *a*-Kadenz, sehr stark in m 141–142, ist bemerkenswert, dass die Bassklausel auf Tenor und Bassus aufgeteilt ist. Der Tenor hat den Quintton über der Finalis und repetiert ihn im Sinne einer Altklausel. Der Bassus pausiert vom Satzanfang bis inklusive der Penultima und setzt auf der Ultima mit der Finalis ein. Der Höreindruck ist der Quintfall der Bassklausel. Das ist ein weiteres Beispiel, wie kreativ Josquin mit Klauseln und damit Kadenzen umgeht. Nach einer kadenzfreien Strecke von zehn Mensuren folgt in m 152–153 eine weitere sehr starke *a*-Kadenz. Nach zehn Mensuren ohne Kadenzen komponiert Josquin eine dichte Abfolge von vier Kadenzen, beginnend mit einer starken Kadenz auf *a* in m 161–162. Bei dieser ist die Altklausel

verziert. In m 164–166 folgen eine starke und eine sehr starke *a*-Kadenz aufeinander. In m 167–168 hat die starke Kadenz auf *d* eine durch einen Zwischenton verzierte Altklausel. Nach einer geflohenen *f*-Kadenz in m 176–177 erklingt die starke Schlusskadenz auf *d* in m 179–180.

Die ersten drei Kadenzen sind jeweils durch zehn Masuren getrennt. Nach den dicht gesetzten vier Kadenzen in der Satzmitte folgt eine weitere kadenzfreie Strecke, diesmal von acht Masuren. Die beiden letzten Kadenzen sind innerhalb von vier Masuren gesetzt. Josquin versteht es so einzurichten, dass der Tenor, obwohl er im *e*-phrygischen Modus steht, an vier Kadenzen beteiligt ist. Er hat ausschließlich Altklauseln. Bei den drei *a*-Kadenzen bleibt er am Quintton *e*, der gleichzeitig der Finalis von *e*-phrygisch entspricht. Die Beteiligung an der Kadenz auf *d* in m 167–168 wird durch die (verzierte) Terzfallklausel *a-f* ermöglicht.

Der Satzbeginn mit *a'v* auf *d* im Superius lässt sich unschwer dem *d*-Modus zuordnen. Wie schon besprochen, stellen *a*-Kadenzen den zweiten Kadenzrang in *d*-dorisch, wie auch in *e*-phrygisch dar. Obwohl keine Kadenz auf *e* vorkommt und der Tenor sich mit Altklauseln in drei *a*-Kadenzen und sogar in eine *d*-Kadenz einfügt, liegt doch ein Tonus commixtus vor und das aufgrund des *e*-phrygischen Modus des CPF im Tenor und der Tatsache, dass Kadenzen auf *a* in mehreren Modi auftreten können. Neben den hier relevanten Toni *d*-dorisch und *e*-phrygisch ist es möglich, sie auch in *f*-ionisch und *f*-lydisch, sowie selbstverständlich in *a*-äolisch zu verwenden. (Über die Problematik der Klassifizierung von Kompositionen mit der Finalis *f* als lydisch oder ionisch werde ich bei der Besprechung des Sanctus eingehen).

Trotz des Modus commixtus und des dichten Gewebes der überwiegend motivgebundenen Kontrapunktik, sowie der relativ raschen Bewegung des CPF, treten nur wenige Dissonanzen auf. Dabei überwiegen Durchgang und Wechselnote.

Zu den bisherigen vom CPF abgeleiteten Motiven treten als weitere Varianten *am* und *a'v* hinzu. Der Satz beginnt mit einer strengen Imitation von *a'v* in Superius und Altus -4. Nach dem Einsatz des Tenors kontrapunktiert der Bassus mit *am* im Sinne der Verkürzung auf den Motivkopf. In m 143–144 liegt im Bassus eine auffällige Repetition auf *d°* vor, die zur musikalischen Textausdeutung beiträgt (siehe unten). Ein zweiter Kontrapunkt findet sich im Altus in m 142 mit einer der zahlreichen rhythmischen Varianten von *cr*. Davor demonstriert Josquin die Möglichkeit, *c'-5v* und *c'v* mit simultanem Beginn anfangs parallel zu führen, ehe er durch differente Rhythmik eine Vorhaltsdissonanz einführt. Im Folgenden gibt er ab m 145 ein weiteres Beispiel der

vielfältigen Möglichkeiten, Varianten der einfachen vom CPF abgeleiteten Motive mit dem CPF im bis zu vierstimmigen kontrapunktischen Satz zu kombinieren. Dies sei an dieser Stelle analysiert: Zum Ende von a und dem anschließenden b im Tenor treten c'v, e-6v und evr hinzu. Im Bassus zeigt er, dass sich evr und c'-5v problemlos überschneidend kombinieren lassen. Der Tenor beginnt dann mit c während der ersten Note von c'-5v. Während der Bassus frei, soll heißen nicht motivgebunden, weitergeführt wird, wiederholt der Altus das b des CPF mit der Variante bv. Hinzu tritt c'-5v im Superius. Nach dieser Strecke dichtest möglicher motivischer Kombination dünnnt Josquin den Satz aus, sodass der CPF in m 149 kurzzeitig homophon mit anderen Stimmen die Dreiklänge auf d und f bildet. Dann erfolgt eine Kombination von ev und e-6v in den beiden Oberstimmen, die er durch eine Vorhalts- und eine Durchgangsdissonanz anreichert. Dazu wiederholt der Bassus das Motiv aus evr und c'-5v.

Nach der Demonstration mehrerer Möglichkeiten, den CPF ausschließlich mit von ihm abgeleiteten Motiven, von denen zahlreiche, vor allem rhythmische Varianten Verwendung finden, zu kontrapunktieren, kommen ab m 153 fünf freie Motive hinzu. In vier von diesen sind allerdings Varianten von c' eingebaut. Somit haben auch sie Bezug zum CPF. Das Motiv 1 beinhaltet gegen Ende c'vr. Es kommt dreimal hintereinander ausschließlich im Bassus vor. Auf eine strenge Wiederholung folgt eine verkürzte und rhythmisch variierte Repetition, jeweils auf derselben Stufe. Das könnte man mit einiger Nachsicht als Ostinato betrachten. Dieses Motiv und der CPF werden in den Oberstimmen von diversen CPF-gebundenen Motiven begleitet. Die Satzdichte ist durch die Beteiligung von drei bis vier Stimmen am kontrapunktischen Geschehen hoch bis sehr hoch. Das kurze Motiv 2 erscheint nur zweimal in Form einer eng geführten strengen Imitation -8 in Altus und Bassus. Es folgt die Kombination des CPF mit den Motiven 3–5. Jedes dieser Motive ist an eine Stimme in Form eines Ostinatos gebunden. Dieses verläuft bei Motiv 3 streng. Das Motiv 4 ist bei seinem dritten Auftreten verkürzt. Motiv 5 wird bei seiner zweiten Wiederholung diastematisch und rhythmisch gering variiert. Die Motive 3 und 4 sind dadurch verwandt, dass sie beide mit rhythmisch ähnlichen Varianten von c'-5v beginnen. Den Anfang von Motiv 5 bildet c'-5vr. Motiv 4 setzt immer auf den zweiten Teil der ersten Note von Motiv 3 ein. Motiv 5 beginnt auf der vierten Note von Motiv 3 und dem Ende der ersten Note von Motiv 4. Durch die hier langsame Bewegung des CPF ist die Kombination dieser drei Motive mit b' und dem Beginn von c' des CPF möglich. Das gleichzeitige Erklingen dreier verschiedener Ostinati und des CPF ergibt knapp vor Satzende wieder die höchstmögliche Dichte des kontrapunktischen Satzes, die anschließend durch die Reduzierung auf drei Stimmen im polyphonen Geflecht etwas herabgesetzt wird. Drei verschiedene, simultan auftretende Ostinati, die den CPF kontrapunktieren, stellen eine neue Kompositionstechnik dar.

Bezüglich der musikalischen Textausdeutung lassen sich auch beim Confiteor einige Stellen identifizieren: Alle vier Stimmen beginnen mit dem Quartsprung zu Anfang des Motivs a. Dadurch wird das Wort „Confiteor“ betont. Im Bassus wird dieses Wort außerdem durch eine auffällige Repetition hervorgehoben. Die Katabasis im Superius bildet „remissio- (nem)“, entsprechend der abwärtsgerichteten Armbewegung des Geistlichen zu Beginn des Kreuzzeichens zu den Worten „absolvo te“, nach. Hier

bildet Josquin die verbindlich vorgeschriebenen Gesten des Zelebranten musikalisch nach. Das ist eine weitere Ebene der musikalischen Textausdeutung.

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Credo  
Mass: Credo  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2012  
page 11

Notenbeispiel 36: VM Confiteor m 161–178a.

Notenbeispiel 37: VM Confiteor m 178b–180.

Die Anabasis in Bassus und Superius zu „exspec- (to)“ bildet die Hoffnung auf die Auferstehung der Toten ab. Durch die Sequenz des Motivs 3 im Altus wird die Sentenz „(Et vitam) venturi seculi“ herausgestellt.

### Zwischenfazit

Das Confiteor bietet ein weiteres Beispiel dafür, dass identische Mensurationen durch Kanonvorschriften unterschiedliche Bedeutungen erhalten. Während im Gloria beide Sätze dasselbe Verhältnis 1:2 der Minimae haben, beschleunigt Josquin im Credo die Bewegung des CPF. Beim Patrem und Et Incarnatus beträgt das entsprechende Verhältnis 1:2, im Confiteor 1:1. Die weitgehende Bimodalität des Credo wird durch die Ambivalenz der *a*-Kadenz, die sowohl in *d*-dorisch als auch in *e*-phrygisch den gleichen Kadenzrang hat, erleichtert. Im Patrem omnipotentem deuten die Kadenz auf einen Tonus commixtus. Das Et incarnatus lässt sich sicher dem phrygischen Modus auf *e* zuordnen. Dafür spricht unter anderem die Schlusskadenz. Die einzelne *d*-Kadenz klassifiziere ich als Cadenza peregrina. Durch die Verteilung der Kadenz lässt Josquin die Zuhörer und Zuhörerinnen bezüglich des Modus lange im Unklaren. Beim Confiteor liegt ein Modus commixtus, bedingt durch den Tonus des CPF und der Ambivalenz der *a*-Kadenz, vor. Mittels des Anfangs, der eindeutig dem *d*-Modus zuzuordnen ist und der Schlusskadenz auf *d* stellt Josquin die Dominanz dieses Modus klar. Bemerkenswert ist, dass der Tenor, obwohl er in *e*-phrygisch steht, an drei Kadenz auf *a* und sogar einer auf *d* teilnimmt. Der Schluss des Confiteor bekräftigt auch für das gesamte Credo den der Messe zugrunde liegenden *d*-Modus.

Zu den zahlreichen aus dem CPF abgeleiteten Motiven kommen mit am und a'v zwei weitere hinzu. Im Credo verwendet Josquin viele neue Kompositionstechniken. Dabei zeigt er sich äußerst kreativ von den üblichen Klauselbildungen abzuweichen und dennoch Kadenz zu komponieren, denen man ihre Wertigkeit nicht absprechen kann. Zu den schon früher verwendeten Varianten fügt er folgende hinzu: Aufteilung einer Diskantklausel auf Bassus und Tenor, wobei der Bassus während der Ultima pausiert / eine geflohene und eine vollständige Tenorklausel simultan / Bassklausel zwischen Tenor und Altus aufgeteilt, wobei der Tenor eine korrekte Diskantklausel hat.

Weitere neue Kompositionstechniken betreffen den Umgang mit Motiven: blockweise Wiederholung / variabler temporaler Einsatzabstand bei streng imitatorischer Engführung / eng geführte strenge Imitation in zwei Stimmen mit kontrapunktierender dritter Stimme / detto mit zwei kontrapunktierenden Stimmen /

zwei verschiedene simultan auftretende Motive, bei deren Wiederholung ein motivisch gebundener Kontrapunkt in einer dritten Stimme hinzutritt / dreistimmige enggeföhrtre strenge Imitation mit CPF als vierte Stimme im polyphonen Gewebe / drei verschiedene simultane Ostinati mit CPF als vierte kontrapunktierende Stimme.

Im gesamten Credo lassen sich insgesamt 15 Stellen bestimmen, bei denen eine bewusste musikalische Textausdeutung möglich erscheint. Wie im Qui tollis unterstützt der Ordinariumstext auch im Et incarnatus die Interpretation, dass der retrograd verlaufende CPF den Abstieg Christi zur Hölle und seine Auferstehung symbolisiert.

## 4.5. Sanctus

Wie zu seiner Zeit allgemein üblich, teilt Josquin den Text dieses Ordinariumteils in die vier Sätze Sanctus, Pleni, Osanna und Benedictus. Als Besonderheit unterteilt er das Benedictus in die drei Teile Benedictus, Qui venit und In nomine domini, die jeweils als zweistimmiger Mensurkanon komponiert sind (siehe unten). Zur Textunterlegung schreibt Rodin: Für Sanctus und Agnus dei beider Messen gilt, dass die Quellen drei verschiedene Arten der Textierung darbieten: Nur die Incipits, fallweise auch mit dem Textende / den ganzen Text, aber unspezifisch unterlegt / klare Unterlegung der Phrasen (Rodin 2014: 174 und 90).

Der Tenor hat die Finalis *f* und als Generalvorzeichen *b* molle. Nach der Lehre der klassischen acht Kirchentonarten wäre dieser Modus als Tonus lydicus zu klassifizieren. Da in dieser Messe auch *c*-ionisch und *a*-äolisch vorkommen, muss die glareanische Erweiterung der Moduslehre Anwendung finden. Nach dieser liegt hier der Tonus *f*-ionisch vor. Nach Glarean hat *f*-lydisch ein *b* durum. Das lydische Moduspaar nach Glarean wurde kaum komponiert. Seltene Beispiele späterer Zeit (um und nach 1600) bieten Ricercarzyklen, die alle zwölf Modi enthalten.

Obwohl der Text dieses Ordinariumsteils kurz ist, ist die Textunterlegung über beträchtliche Strecken, wie die NJE zeigt, unsicher. An einigen Stellen erscheint zwar nur eine Textierung möglich. Da sie aber in der NJE kursiv gesetzt sind, bleiben sie bei der Analyse möglicher musikalischer Textausdeutung in meiner Arbeit unberücksichtigt.

### Sanctus

Im Sanctus ist der CPF durch den Wegfall von A' inkomplett. Nach Kyrie I, Christe und Et incarnatus ist das der vierte Satz, bei dem Josquin den Tenor bis zum Satzende führt. Bei den drei erstgenannten Sätzen fehlt die abschließende Kadenz. Während hier eine Schlusskadenz vorliegt, erklingt die letzte Kadenz im Kyrie I einige Masuren vor dem Satzende. Das Christe hat überhaupt nur drei Binnenkadzen. Der Schlusskadenz auf *e* im Et incarnatus schlägt der Bassus das *A* nach. Das könnte man so interpretieren, dass die Töne der häufigsten Variante der phrygischen Bassklausel *d*<sup>o</sup>-*A* durch eine Pause getrennt sind und die Klausel so nachgeliefert wird. Dann würde statt einer schwachen eine starke Kadenz vorliegen. Das Sanctus endet mit dem eher seltenen Fall einer starken Kadenz, der die Bassklausel fehlt. Dabei ist die Altklausel durch die Folge der

Töne 5-4-3 über der Finalis verziert. Die Töne  $d^\circ$  und A sind durch zwei Mensuren getrennt. Deshalb lässt sich hier keine Bassklausel identifizieren.

### Notenbeispiel 38: *VM Sanctus m 1–19.*

Die Mensurvorschriften sind mit denen des Kyrie I, Et in terra sowie Patrem omnipotentem identisch. Somit beträgt das Verhältnis der Minimae 1:2. Die acht Kadzenzen, darunter eine geflohene, verteilen sich ziemlich gleichmäßig über den Satz. Ob man die erste Kadenz auf *a* in m 4 überhaupt als Kadenz diagnostizieren will, erscheint aufgrund ihrer Stellung am Ende der Mensur fraglich. Ihr folgen zwei schwache Kadzenzen, in m 6–7 auf *d*, sowie in m 10–11 auf *c*. Das deutet schon auf eine mögliche Bimodalität hin. Die *c*-Kadenz in m 15–16 wird geflohen. Die Kadenz auf *f* in m 17–18 weist wieder eine schon bekannte Besonderheit auf. Die Penultima der Bassklausel ist dem Bassus zugeordnet, der auf der Ultima pausiert. Der Tenor hat seine zugehörige Klausel. Deren Ultima ist mit der Ultima der Bassklausel ident. Ich zähle,

wie schon bei solchen früher auftretenden Kadenz, bei denen die Bassklausel auf zwei Stimmen aufgeteilt ist, die Bassklausel mit. Aufgrund der vier Klauseln klassifiziere ich diese Kadenz als sehr stark. Im gewissen Sinne kann man von einer nachgereichten Oktavsprungkadenz sprechen, da der Bassus nach der Pause das  $c^1$  nachreicht. Die Altklausel ist verziert. In m 21–22 liegt eine Parallelkadenz vor, da der Altus zum Superius in der Unterquart parallel geführt wird (Schwind 2016 online). Wie die  $c$ -Kadenz ist die schwache phrygische  $a$ -Kadenz in m 24–25 nicht dem  $d$ -Modus von Superius etc. zuordenbar. Vielmehr liegt ein dritter Kadenzrang bei  $f$ -ionisch vor. Bei der starken Schlusskadenz auf  $a$  in m 32–33 ist die Altklausel abermals verziert (siehe oben).

Der Tenor wirkt bei zwei Kadenz mit. Der Satz hat Kadenz auf  $c, d, f, a$  und  $a$ -phrygisch. Der Tenor steht in  $f$ -ionisch, die übrigen Stimmen im  $d$ -Modus (wie oben gesagt, ersetzt dieser Ausdruck die korrekte Bezeichnung  $d$ -dorisch-hypodorisch).

Notenbeispiel 39: VM Sanctus m 20–33.

Der Beginn des Satzes kann durch die Betonung der Finalis des  $d$ -Modus mittels  $av$  im Superius und  $c'$ -vr im Altus, beginnend auf  $d^\circ$  mit anschließendem Quartfall auf diesen Ton und dem folgenden Aufstieg zum  $d^1$  mittels zweier Varianten von  $c'r$  eindeutig dem  $d$ -Modus zugeordnet werden. Die erste Kadenz auf  $a$  ist mit ihrem zweiten Kadenzrang

auf eben diesen Modus zu beziehen. Der in *f*-ionisch stehende Tenor ist an der entsprechenden Kadenz ersten Ranges auf *f* beteiligt. Die vorangehende *c*-Kadenz nimmt in diesem Modus den zweiten Rang ein (die geflohene Kadenz bleibt unberücksichtigt). Nach dieser Ausweichung von *d*-dorisch nach *f*-ionisch erfolgt durch die *d*-Kadenz in m 21–22 die Rückkehr zum *d*-Modus. Die folgende phrygische Kadenz auf *a* passt als Kadenz dritten Ranges aber nur zu *f*-ionisch, nicht aber die Schlusskadenz, ebenfalls auf *a*. Diese kann nur dem *d*-Modus zugeordnet werden, da die Tenorklausel von *b* durum aus nicht um einen Semitonus, sondern um einen Tonus sinkt. Josquin spielt hier mit den Hörerwartungen des Publikums, das er durch die Moduswechsel mehrmals in die Irre führt. Meiner Ansicht nach liegt hier ein ausgeprägter Tonus *commixtus* vor.

Am Satzbeginn gibt Josquin abermals ein Beispiel für die starke rhythmische Variabilität der Ableitungen von *c'*. Auch für die Kombination dieser Motive in zwei Stimmen bieten sich viele Möglichkeiten an. Die ersten drei Varianten von *c* im Altus können mittels nachgeschaltetem Quartsprung auch als *a'vr* gedeutet werden. Dagegen würde die Annahme von *a'v* in m 19–20 die streng eng geführte Sequenz des Motivs 3 zwischen Bassus und Altus zerstören – zum Motiv 3 siehe unten. Dagegen liegt im Bassus in m 20–22 *av*, überschneidend mit Motiv 3 vor, da die Engführung der Sequenz zu Ende kommt.

Das dreitönige Motiv 1 erscheint beim ersten Mal versteckt im Altus, für die Zuhörenden wohl nicht identifizierbar. Beim zweiten Auftreten in m 16 liegt eine eng geführte strenge Imitation -8 in den Außenstimmen vor, durch die vierstimmige Polyphonie kaum erkennbar. Die Sequenz im Altus in m 25–26 tritt dann etwas deutlicher hervor. Gegen das Satzende hin wird das Motiv durch die Sequenz, wiederum im Altus, dominant. Hier gibt Josquin ein Beispiel für die Entwicklung eines Motivs von unbemerkbar bis dominant. Das könnte man als eine weitere Kompositionstechnik sehen.

Das zweimal im Bassus erklingende Motiv 2 ist durch seine Sequenzierung deutlicher erkennbar. Es besteht im Wesentlichen aus *c'v*, dem zwei Töne vorgeschaltet sind. Das Motiv 3 erscheint zuerst im Altus, vom Bassus in streng imitierter Engführung +1, die beim fünften Ton einsetzt, gefolgt. Mit diesem Einsatz im Bassus beginnt eine eng geführte streng imitierte Sequenz +8 im Bassus und Superius. Beim dritten Auftreten im Superius weicht der Schlusston um eine Sekund ab. Diese und die weiteren Einsätze erfolgen immer am dritten Ton. Zu dieser Sequenz tritt der Altus als

dritte Stimme in streng enggeführter Imitation -5 zum letzten Einsatz im Superius. Anschließend tritt das Motiv ein viertes Mal im Bassus, ebenfalls in enggeführter strenger Imitation -5 zum Altus auf. Diese dichte Kontrapunktik setzt am Ende von A im Tenor ein und reicht zum Beginn von B. Hier gibt Josquin ein weiteres Beispiel dafür, dass die enggeführte Kombinatorik eines Motivs mit sich selbst in unterschiedlichen temporalen Einsatzintervallen möglich ist. Das sequenzierte Motiv 4 tritt ausschließlich leicht variiert im Bassus auf. Abgesehen von den ersten Mensuren und kurzen zweistimmigen Strecken in m 7 und 8 komponiert Josquin ein dichtes polyphones Gewebe mit der Beteiligung von drei bis vier Stimmen.

Die mögliche musikalische Textausdeutung beschränkt sich auf wenige Stellen. Das erste Wort „Sanctus“ unterliegt im Superius einer Exclamatio, während der Altus die oben erwähnten drei aufsteigenden Varianten von c bringt. Gegen Satzende betont die leicht variierte Sequenz des Motivs 4 die Worte „dominus deus sa- (baoth)“ und die Sequenz des Motivs 1 im Altus die Worte „deus sabaoth“.

### Pleni

Das Pleni ist der erste CPF-freie Satz. Das wird durch den Kanon „Pleni: Nescio vos:“, der sich am Ende der Tenorstimme des Sanctus in der NJE, nicht aber im JRP findet, launig angezeigt. „Ich kenne euch nicht“ bezieht sich wohl primär auf den pausierenden Tenor, kann aber auch dahingehend interpretiert werden, dass den anderen Stimmen der Bezug zu dem hier „verloren gegangenen“ CPF fehlt, was aber nur cum grano salis zutrifft. Es finden sich einige vom CPF abgeleitete Motivvarianten, teils frei und teils in längere Motive eingebaut.

Notenbeispiel 40: VM Pleni m 34–40.

Da es keinen zum Modus der übrigen Stimmen querstehenden Tenor gibt, könnte der Tonus eindeutig sein. Doch auch in diesem Satz macht sich Josquin ein Spiel daraus, die Hörerwartungen zu täuschen. Er komponiert sechs Kadzenzen, darunter eine geflohene

und eine imperfekte. Das Quintenpendel  $a^\circ-d^\circ-a^\circ$  zu Satzbeginn im Bassus könnte als Repercussa und Finalis in  $d$  interpretiert werden. Es folgen durch die weiter unten beschriebenen streng imitierend enggeführten Sequenzen aber weitere solcher Pendel mit  $a, c, g, d, f$  und  $c$  als unteren Ton, was den Modus verdunkelt. Auch die erst in der dreizehnten Mensur des Satzes auftretende Kadenz auf  $a$  trägt nicht zur Klarstellung des Modus bei, da es sich um eine geflohene Kadenz handelt. Dann folgen, durch eine sieben Masuren messende kadenzfreie Strecke getrennt, zwei schwache  $a$ -Kadenzen. Die sich anschließende schwache Kadenz auf  $d$  scheint den Tonus zu festigen. Dazu trägt auch die nach sechs Masuren erscheinende weitere schwache  $a$ -Kadenz knapp vor Schluss bei. Somit liegt nach der ersten  $a$ -Kadenz ein  $d$ -Modus vor, der durch eine Kadenz ersten Ranges und drei zweitrangige Kadenzen legitimiert wird. Aber dann lässt Josquin eine Cadenza imperfecta auf  $e$  folgen. Tenor- und Bassklausel sind dabei eindeutig dem  $e$ -phrygischen Modus zuzuordnen. Dadurch wird eine andere Interpretation des leeren Quintklangs auf  $a$ , der den Satz beendet, ausgeschlossen. Insgesamt besteht anfangs lange Unklarheit über den Tonus und das Ende konterkariert eine eindeutige Zuordnung zum  $d$ -Modus.

Als neue Kompositionstechnik tritt eine weitgehende Durchimitation der freien Motive auf. Sie ist fast immer enggeführt. Ausnahmen von der Engführung stellen nur die Motive 2 und 4 dar, wobei das erstere aber in eine enggeführte Sequenz eingebaut ist. Ausnahmen von der Durchimitation sind das Motiv 3, das nicht im Superius erscheint und das Motiv 4, das der Bassus nicht bringt. Es besteht Motivverwandtschaft zwischen den Motiven 1, 4 und 5 einerseits und den Motiven 6 und 7 andererseits.

Das Motiv 1 beginnt mit dem erwähnten Quintenpendel bv. Es wird einmal sequenziert. Mit dem nachfolgenden kurzen Motiv 2 bildet es einen Komplex, der nacheinander in enggeführter strenger Imitation im Bassus, im Altus +5 und schließlich im Superius +8/+4 auftritt. Der Einsatz der imitierenden Stimmen erfolgt am dritten Ton der vorangehenden Stimme.

Das Motiv 3 beginnt mit bvr. Sein erster Einsatz liegt im Bassus, gefolgt von einer enggeführten strengen Imitation +5 im Altus mit Einsatz auf der viertletzten Note. Der sequenziende nächste Basseinsatz, um eine Note verlängert, erfolgt ebenso streng imitierend -4 auf dem vorletzten Ton des Altus. Hier liegt eine Autokombination eines Motivs mit variablem temporalen und diastematischen Einsatzintervall vor. Diese Technik der Komposition tritt an dieser Stelle erstmals auf. Zusätzlich wird das zweite und dritte Auftreten des Motivs 3 vom Motiv 4 kontrapunktiert. In dieses ist gegen Ende

c'-5v eingebaut. Dieses streng in unisono (+1) imitierende Motiv 4 in Superius und Altus beginnt bei seinem ersten Einsatz auf der vierten, bei seinem zweiten Auftreten auf der dritten Note des Motivs 3. Dieses variable Einsatzintervall zwischen zwei Motiven erhöht die Komplexität der Kompositionstechnik noch weiter.

### *Notenbeispiel 41: VM Pleni m 41–67.*

Besonders intensiv ist die Verarbeitung des Motivs 5. Es erscheint zuerst im Superius in Form einer durch eine Pause getrennte Repetition, die direkt in eine Sequenz übergeht und endet mit bv. Diese ganze Motivkombination in einer Stimme wird im Bassus, der auf der dritten Note des Motivs einsetzt, einer strengen enggeführten Imitation -8 unterzogen. Zusätzlich unterliegt der Altus einer weiteren enggeführten Imitation -4/+5, die ebenfalls auf der dritten Note der vorigen Stimme einsetzt. Das zweite Erklingen des Motivs im Superius erfolgt in Form einer strengen Imitation +4 auf der drittletzten Note des Altus. Nach einer Pause erscheint das Motiv ein zweites Mal im Altus und bildet

dabei eine Sequenz. Es setzt in strenger Imitation auf der dritten Note des Bassus +5 gegen Ende der Imitationskette zwischen Superius und Bassus ein. Bei seinen weiteren Einsätzen wird das Motiv gering variiert. Der Superius bringt das Motiv noch zweimal in Form einer durch eine Pause getrennten Sequenz. Der erste dieser Einsätze erfolgt streng imitierend +4 auf der drittletzten Note des letzten Altuseinsatzes, der zweite Einsatz +4 auf eben dieser Note des vierten und letzten Bassuseinsatzes, der durch eine Pause von der erwähnten Imitationsstrecke getrennt ist. Diese ausführliche Analyse soll zeigen, wie Josquin ein Motiv im dichten kontrapunktischen Satz mittels Repetition, Sequenzbildung und streng eng geführter Imitation verarbeitet.

Motiv 6 tritt leicht variiert in eng geführten Imitationen nacheinander im Bassus, Altus, Superius und nochmals im Bassus auf. Die letzte Note im Altus, wie auch im Superius überschneidet sich mit bvr. Motiv 7 erscheint in zwei Varianten jeweils eng geführt im Altus, Bassus, Altus und Superius. Die drei letzten Einsatzes erfolgen in eng geführter strenger Imitation +5.

Aufgrund der weitgehenden Durchimitation ist ein einmaliger Durchgang eines Motivs durch alle drei Stimmen zu wenig für eine musikalische Textausdeutung. Die eng geführte strenge Imitationsstrecke der Motive 1 und 2 dagegen stellt die Sentenz „Pleni sunt celi ...“ heraus. Die Worte „gloria tua“ werden durch die dichte Verarbeitung des Motivs 5 und die eng geführte strenge Imitation von Motiv 7 in allen drei Stimmen betont.

### Osanna

Der Tenor hat wie immer in den vollstimmigen Sätzen die Mensurvorschriften Tempus perfectum cum prolatione maiore beziehungsweise Tempus imperfectum cum prolatione maiore, die übrigen Stimmen Tempus imperfectum proportio tripla. Bei dieser Mensuration entsprechen, wie beispielsweise Willi Apel schreibt, drei Semibreves einer Semibrevis im Tempus imperfectum cum prolatione minore (Apel <sup>5</sup>2006: 158). Im Osanna fallen zwei Mensuren des Tenors mit drei Mensuren des Superius etc. zusammen. Zwei Mensuren des Tenors enthalten 18 Minimae, drei Mensuren der übrigen Stimmen ebenso. Somit beträgt deren Verhältnis 1:1. Das wird durch Josquins Kanonvorschrift „Tenor Osanna Gaude cum gaudentibus“ klargestellt. „Freue dich mit den sich freuenden“ oder besser in freierer Übersetzung „Freue dich mit den Erfreuten“ schreibt vor, dass die Minimae aller Stimmen dieselbe Dauer haben. Ähnlich wie im

Credo erfolgt in den beiden den CPF tragenden Sätzen des Sanctus eine Beschleunigung der Bewegung des Tenors.

Die erste Kadenz im m 70–71 auf *d* ist schwach. Es folgen in m 76 eine sehr starke Oktavsprungkadenz auf *f* und eine schwache *d*-Kadenz in m 78. Die drei letzten Kadzenzen sind alle stark, auf *d* in m 88–89, auf *a* in m 92 und am Satzende in m 96–97 auf *d*. Bei der ersten sind die Diskant- und die Altklausel verzerrt. Die Kadzenzen sind unregelmäßig über den Satz verteilt. Zwischen dritter und vierter Kadenz liegt ein Abstand, der sich über zehn Mensuren erstreckt.

68 Osanna

74

Notenbeispiel 42: VM Osanna m 68–79.

Der Tenor ist an zwei Kadzenzen beteiligt, nämlich an der *f*-Kadenz mit der Tenorklausel und an einer *d*-Kadenz mit einer Altklausel. Josquin komponiert hier gleichsam ein Eingehen der anderen Stimmen auf die Kadenzangebote des Tenors. Dieser setzt wie in den meisten Sätzen nach einigen Mensuren Pause ein und endet einige Mensuren vor Satzschluss. Während fünf von sechs Mensuren dem *d*-Modus zuzuordnen sind, bewirkt die *f*-Kadenz eine Bimodalität. In der kadenzfreien Stelle verwirrt Josquin die

Zuhörerinnen und Zuhörer in m 75 durch einen Dreiklang auf *es* mit großer Terz, der weder dem *d*-Modus noch *f*-ionisch zuordenbar ist.

Der Satz ist überwiegend in dichter Kontrapunktik mit der Beteiligung von drei bis vier Stimmen an der Polyphonie komponiert. Zum Satzbeginn verwendet Josquin Motive, die aus dem CPF abgeleitet sind. Anfangs verwendet Josquin mit einer simplen Repetition von c'-5vr im Altus in m 68–69 eine einfache Kompositionstechnik. Komplexer ist die Kombination der Sequenz von e-6v in m 73–75 im Altus mit einer eng geführten strengen Imitation, die zwischen Superius und Bassus parallel geführt wird. Die beiden Stimmen setzen am vorletzten Ton des Motivs +5 beziehungsweise -6 ein. Das zweite Auftreten des Motivs in der Sequenz des Altus erfolgt streng eng geführt ebenfalls am vorletzten Ton, hier des Superius -6 und des Bassus +5, einsetzend. In m 76–77 tritt eine weitere eng geführte strenge Imitation auf. Der Superius setzt +15 während des Endes des ersten Tons von c'-5v im Bassus ein, dabei ergibt sich eine Durchgangsdissonanz. Die Imitation wird mittels e-6v, das sich mit dem ersten Motiv überschneidet, fortgesetzt. Alternativ könnte man auch eine Sequenz von c'-5v sehen.

80

san- na o- san- e-6v bv e-6v bv

c'-5vr c'-5v bv c' vr

d e o- sanna,osanna

3 c'-5vr

86

c'-5v c'-5v c'-5v c'-5v c'-5v

bv bv c'-5vr c'-5v

A'a' b'

bv c'-5vr bv c'-5vr bv

d:-DAT

### Notenbeispiel 43: VM Osanna m 80–92a.

Dem Motiv 1 ist e-6vr eingebaut. Es erklingt zuerst im Altus. Auf seinem letzten Ton tritt der Superius im Rahmen einer eng geführten strengen Imitation +8 hinzu. Beide Einsätze kontrapunktieren d im Tenor. Als vierte Stimme nimmt der Bassus mit dem Motiv 2 am polyphonen Gewebe teil. Alle drei beteiligten kontrapunktierenden Stimmen unterliegen einer blockweisen Imitation, beginnend in m 78 und 80.

Das Motiv 3 tritt im Rahmen einer Sequenz nur zweimal im Bassus auf. Es ist mit dem Anfang von Motiv 1 verwandt. In m 84–85 findet sich im Altus eine auffällige Repetition auf  $e^1$ , die mittels bv gebildet wird. Zu ihrem Beitrag zur musikalischen Textausdeutung siehe unten. Im Bassus in m 89–90 und im Altus in m 92–94 treten weitere auffällige Repetitionen auf  $a^\circ$  beziehungsweise  $e^1$  auf. Aufgrund der unsicheren Textierung kommen beide trotz der multiplen Quintsprünge für eine musikalische Textausdeutung nicht in Betracht. Der in m 86 beginnende Teil A' des CPF wird im Großteils dichten polyphonen Satz vorerst mit vom CPF abgeleiteten Motiven kontrapunktiert. Deren Varianten werden auch hier in mannigfaltiger Weise miteinander kombiniert. Das gegen Ende hinzutretende Motiv 4 erscheint in drei Varianten, die letzte im Altus stark verkürzt. Die ersten beiden Einsätze im Superius und Bassus zeigen eine einfache, weil freie Imitation, die ab dem dritten Ton im Bassus in einen Terzgymel übergeht.

Notenbeispiel 44: VM Osanna m 92b–97.

Einige Stellen lassen sich als musikalische Satzausdeutung interpretieren: „Osanna“ zu Beginn des Altus wird durch eine Anabasis betont. Der Repetition ermangelt es an der Sicherheit der Textierung. Der Bassus setzt mit derselben Variante von c', mit „Osanna“ unterlegt, ein. Simultan stellt die bekannte Exclamatio zu Beginn des CPF im Tenor ebenfalls „Osanna“ heraus. Dasselbe Wort erhält durch die streng eng geführte

Imitation mit Beteiligung von e-6v zwischen Altus und Superius in m 73–74 Bedeutung. Das streng eng geführte Motiv 1, verstärkt durch Motiv 2, verhilft demselben Wort zu noch intensiverer Akzentuierung. In m 82–84 werden im Altus zwei Arten musikalischer Textausdeutung kombiniert, nämlich die Exclamatio bv mit der erwähnten auffälligen Repetition von *e*<sup>1</sup> und der Wiederholung von „osanna“.

## Benedictus

98 Benedictus  
Bassus *c' vr* Mensuration canon at the unison *bv*  
*c' vr* *Be-* *he-* *dic-* *c' -5vr* *c' vr* *c' -5v*  
*Be- ne- dic-* *a:DT*

106 *c' -5vr* *c' vr* *c' -5v*  
*a:DT* *bvr* *a:DT*

115 Qui venit  
Altus Mensuration canon at the unison *bvr*  
*bvr* *e-6vr* *ev*  
*Altus2*

122 *e-6vr* *ev* *evr* *ev*

128 In nomine  
Superius *c' v* Mensuration canon at the unison *c' -5vr*  
*c' vr* *c' -5vr* *c' -5vr* *c' -5v*  
*Superius2* *d:TD* *(d):D(T)*

137 *c' -5vr* *c' -5v*  
*ev* *c' v* *e-6vr*  
*(d):(T)D*

### Notenbeispiel 45: VM Benedictus m 98–146.

Wie oben erwähnt, teilt Josquin den Text des Benedictus in drei Teilsätze auf. Alle drei sind als zweistimmiger Mensurkanon in unisono mit simultanem Beginn der Stimmen komponiert. Das stellt eine höhere kompositionstechnische Komplexität als die bisherigen Mensurkanons dar. Die Stimmen haben die Mensurvorschriften Tempus imperfectum diminutum und Tempus imperfectum cum prolatione minore. Insofern liegen hier Proportionskanons als Untergruppe der Mensurkanons vor. Bei einem Proportionskanon ist, abgesehen von den längeren Tondauern in der Stimme mit Tempus imperfectum cum prolatione minore, die Rhythmik ident. Bezuglich der

Tondauern besteht das Verhältnis 1:2. Die Kanons sind der Reihe nach bezüglich der Höhenlage den aufsteigenden Lagenstimmen, also Bassus, Altus und Superius zugeordnet.

Alle drei Teilsätze sind CPF-frei. Sie sind aber großteils mit aus dem CPF abgeleiteten Motiven komponiert. Der erste Satz vertont das Wort „Benedictus“. Es wird am Satzanfang durch eine Anabasis betont. Die Kombination der sich überschneidenden Motive c'vr und bv deutet mittels Aufstieg von der Finalis *d* zur Repercussa des authentischen Modus mit anschließendem Quintfall zurück zur Finalis in Richtung *d*-dorisch. Der Ambitus dagegen lässt sich eher mit *d*-hypodorisch vereinbaren. Cum grano salis liegt hier ein Tonus mixtus auf *d* vor. Die drei Kadenzanlagen auf *a* entsprechen dem zweiten Kadenzrang. Mehrmals treten Stimmkreuzungen auf. Der zweite Teilsatz vertont die Worte „qui venit“ im Altus. Er enthält keine Kadenz. Eine musikalische Textausdeutung lässt sich nicht erkennen. Bemerkenswert erscheint die Ineinanderschachtelung der Motive bvr, e-6vr und ev. Deren Auftreten in der langsamer forschreitenden Stimme wird von einer weiteren verschränkten Kombination von ev mit evr kontrapunktiert. Hier zeigt Josquin eine Möglichkeit auf, auch einen zweistimmigen Satz motivisch sehr dicht zu gestalten. Dieser Teilsatz endet mit einer kleinen Terz auf *a°-c¹*, also mit einem nicht schlussfähigen Zweiklang. „In nomine“ im Superius ist durch den Motivreichtum kontrapunktisch noch kompakter komponiert. Dieser Teilsatz hat eine Binnenkadenz auf *d* und zwei geflohene *d*-Kadenzanlagen, bei denen jeweils die Tenorklausel ausweicht. Er endet auf *d¹* unisono. Obwohl mit „domini“ statt des Vokativs ein Genetiv vorliegt, könnte man die abschließende Tonfolge *f¹-d¹-d¹* als Rufterz interpretieren. Durch die Wiederholung des Osanna schließt der Messteil Sanctus mit einer starken Kadenz.

### Zwischenfazit

Im Komplex des Sanctus treten zum ersten Mal CPF-freie Sätze, nämlich Pleni und Benedictus auf. Sowohl das Pleni, wie auch die drei Teilsätze des Benedictus haben dennoch Bezug zum CPF, da Josquin in sie vom CPF abgeleitete Motive, teils in längere Motive eingebaut, einkomponiert. Da auch das Agnus II, der letzte CPF-freie Satz, Elemente des CPF enthält, gibt es in der ganzen Messe keinen Satz, der keinen Bezug zum CPF hat, anders gesagt: Der zugrunde liegende CPF durchdringt mittels seiner Motivik die gesamte Komposition. Erstmals verwendet Josquin, im Osanna, die Mensuration Tempus imperfectum proportio tripla. Durch eine Kanonvorschrift bewirkt

er das Verhältnis 1:1 zwischen der Dauer der *Minimae* des Tenors und der *Minimae* der übrigen Stimmen. In den beiden vierstimmigen Sätzen *Sanctus* und *Osanna*, die durch den in *f*-ionisch stehenden Tenor eine bimodale Anlage haben, spielt Josquin abermals mit den Erwartungen der Hörer, die er bezüglich der Modalität mehrmals verunsichert, vor allem im *Sanctus*.

In der Vertonung dieses Teils des *Ordinarium missae* treten einige neue Kompositionstechniken auf. Bei der Kombination mehrerer Motive komponiert Josquin eine Variante, bei der er sowohl das temporale als auch das diastematische Einsatzintervall variabel handhabt. Eine andere neue Kompositionstechnik bezieht sich auf die Relevanz eines Motivs im Satz. Dabei wird das Motiv von unbemerkbar im kontrapunktischen Geflecht bis zu die Polyphonie dominierend entwickelt. Unter den Mensurkanons kommt eine kompositionstechnisch komplexere Art als bisher verwendet zum Einsatz. Es handelt sich dabei um zweistimmige Mensurkanons mit simultanem Beginn der Stimmen. Das *Pleni* schließlich ist beinahe durchimitiert. Zum ersten und letzten Mal verwendet Josquin eine Parallelkadenz. Die Textarmut des *Sanctus* und die über weite Strecken bestehende Unsicherheit der Textunterlegung lassen nur an einigen Stellen eine bewusst komponierte musikalische Textausdeutung vermuten.

## 4.6. Agnus dei

Josquin komponiert alle drei Anrufungen des Gotteslamms. Im Agnus I bringt der Tenor den inkompletten CPF in *g*-mixolydisch, dabei fehlt wie im Sanctus A'. Das Agnus II enthält keinen CPF. Es ist als dreistimmiger Mensurkanon mit simultanem Einsatz der Stimmen komponiert. Im Agnus III wandert der CPF, laut Kanonanweisung auch als Tenor bezeichnet, aufgrund der hohen Lage in den Superius. Zur Textunterlegung gilt das oben für das Sanctus Gesagte.

### Agnus I

Missa L'homme armé super voces musicales

Agnus Dei I 5. Agnus Dei Josquin des Prez

Superius

Altus

Tenor

Bassus

a:DT-B

a:ADT

g:D-T

NJB 6.3  
25 Oct 2013  
page 1

IRP Missa L'homme armé super voces musicales: Agnus Dei  
Josquin Research Project

Notenbeispiel 46: VM Agnus I m 1–14.

Der Tenor hat wie immer die Mensurvorschrift *Tempus perfectum cum prolatione maiore*, die übrigen Stimmen *Tempus perfectum cum prolatione minore*. Diese Mensuration entspricht den Mensurvorschriften im Kyrie I und weiteren Sätzen.

Bezüglich der Minimae besteht zwischen Tenor und den übrigen Stimmen in Hinblick auf die Tondauern das Verhältnis 1:2, da kein Kanon etwas Anderes vorschreibt. Wie gesagt, erscheint der CPF hier in *g*-mixolydisch. Der Satz hat lediglich fünf Kadenz, die sich unregelmäßig verteilen. Nur die zweite und die dritte Kadenz liegen eng zusammen. Sonst bestehen kadenzfreie Strecken von sechs bis elf Masuren. Die erste Kadenz auf *a* in m 3–4 ist stark, ebenso die folgende *a*-Kadenz in m 10–11. Ihre Altklausel ist verziert. Es ist die einzige Kadenz des Satzes, an der der Tenor beteiligt ist. In m 12–13 komponiert Josquin eine schwache *g*-Kadenz mit verzierter Diskantklausel. Der Ansatz einer geflohenen Tenorklausel im Superius wird nicht schlagend, da der Bassus eine gültige Tenorklausel hat. Eventuell könnte man auch eine unübliche Variante der Parallelklausel in der Oberterz erkennen. Die *d*-Kadzen in m 22–23 und 34–35 als Schlusskadenz sind stark. Bei der ersten ist die Altklausel verziert.

Während sich die Kadenzen auf *a* und *d* dem *d*-Modus zuordnen lassen, weist die mittlere *g*-Kadenz auf einen Tonus commixtus zwischen *g*-mixolydisch des den CPF tragenden Tenors und dem *d*-Modus der übrigen Stimmen hin. Dazu trägt bei, dass das Motiv *b* im Tenor Repercussa und Finalis auf *g* betont. In m 13 und 14 treten im Bassus und Altus *es*<sup>o</sup> und *b*<sup>o</sup> auf. Diese Tiefalterationen passen weder zum *d*-Modus, noch zu *g*-mixolydisch, sondern zu *f*-mixolydisch. Das heißt, dass Josquin hier den Modus verundeutlicht. Erst die starke *d*-Kadenz in m 22–23 bringt Klarheit bezüglich des *d*-Modus. Die CPF-Motive *d* und *e* enden auf *d*<sup>l</sup>. Obwohl der Tenor also als letzten Ton *d*<sup>l</sup> hat, nimmt er an der Schlusskadenz keinen Anteil. Er pausiert während der letzten zwei Masuren.

Notenbeispiel 48: VM Agnus I m 28–35.

Der Satz beginnt mit dem Motto im Superius und Altus. Altus und Bassus bringen *a'*<sup>v</sup> in eng geführter strenger Imitation -4. Aufgrund der Vorimitation zum Tenor werte ich das Motiv trotz der fehlenden Verdoppelung der beiden Schlussnoten als von *a* und nicht von *a'* abgeleitet. Bis Mensur 8 liegt ein dichtes polyphones Gewebe vor. Ihm liegen vom CPF abgeleitete Motive zugrunde. Es folgt eine weitere kontrapunktische Verdichtung. Die Motive 1 und 2 sind nahe verwandt. Motiv 2 besteht aus Motiv 1 und einem vorgesetzten Ton. Der Bassus bringt eine Sequenz des Motivs 1. Dabei lässt

sich Motiv 2 als Überschneidung des letzten Tons des ersten Auftretens von Motiv 1 mit dem zweiten Auftreten desselben interpretieren. Das Motiv 2 wird im Superius und Bassus sequenziert und dabei nach Art eines Terzgymels parallel geführt. Die Dichte der Kontrapunktik bleibt fast bis zum Satzschluss erhalten. Meistens sind drei oder vier Stimmen daran beteiligt. Zu den freien Motiven treten mannigfaltige Varianten der vom CPF abgeleiteten Motive.

Beginnend in m 13 erklingt Motiv 1 im Bassus in Form von drei Sequenzen, zuerst siebenmal, dann durch Motiv 2 getrennt viermal und eine Mensur später noch zweimal. In das längere Motiv 3 sind gegen Ende c'vr und bv eingebaut. Es erscheint zuerst im Superius und wird anschließend im Bassus streng imitiert -8. Zu seinem Einsatz im Bassus tritt zweimal Motiv 1, sowie bv und c'-5v im Altus, wie auch d im Tenor. Josquin zeigt, dass das kurze Motiv 1 mit aus dem CPF abgeleiteten Motiven und den Motiven 2 und 3 auf verschiedene Arten kombinierbar ist und auch zum CPF passt. Das Motiv 3 tritt dann noch zweimal in strenger Imitation, zuerst im Altus +8 und dann im Bassus -8 auf. Gegen Satzende erklingen die Motive 4 im Bassus und 5 im Superius jeweils in strenger Repetition simultan. Motiv 5 setzt dabei auf der dritten Note von Motiv 4 ein. Im Agnus I wie auch im folgenden Agnus II finden sich keine auffälligen Repetitionen.

Die Exclamationes zu Beginn in Superius und Altus deuten die Anrufung „Agnus ...“ musikalisch aus. Der CPF betont zu Beginn ebenfalls durch eine Exclamatio die Worte „Agnus dei“. Die Sequenzen des Motivs 1 im Bassus setzen ab m 15 die beiden Teile der Sentenz „qui tollis peccata mundi“ zusammen und heben dadurch den Text hervor. Die dazwischen liegenden Motive 1 und 2 im m 16–17 sind unsicher textiert.

## Agnus II

JRP Missa L'homme armé super voces musicales: Agnus Dei  
Mass; Agnus Dei  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 3

Notenbeispiel 49: VM Agnus II m 36–39.

In der NJE, nicht aber im JRP steht im Agnus II am Ende des Tenors „2' Agnus. Noli me tangere“. Das heißt, dass der Tenor pausiert, weil er so von den übrigen Stimmen „nicht berührt“ wird. Am Beginn von Agnus II steht im JRP „Canon: Trinitas“, in der NJE lediglich „Trinitas“. In Zusammenschau mit der Kanonvorschrift „Duo Seraphim clamabant alter ad alterum“ beim Sanctus der Messe *sexti toni* erinnert das an ein Responsorium ad Dominicam per annum, dessen Text und Melodie in der *Cantus Manuscript Database* angegeben ist. Das Responsum<sup>5</sup> lässt sich auf das entsprechende Sanctus, der Versus<sup>6</sup> auf das entsprechende Agnus II beziehen.

> Responsum: „Duo seraphim clamabant alter ad alterum sanctus sanctus sanctus dominus deus sabaoth plena est omnis terra gloria ejus.“

> Versus: „Tres sunt qui testimonium dant in caelo pater verbum et spiritus sanctus et hi tres unum sunt.“<sup>7</sup>

Uwe Wolf gibt im Vorwort seiner Ausgabe von Claudio Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*, worin dieses Responsorium vertont ist, als biblische Quellen das Buch Jesaja und den ersten Johannesbrief an (Wolf o.J.; XXIV).

Hier folgen die Texte der *Biblia sacra vulgata* und der deutschen *Einheitsübersetzung*:

> Responsum (Jes 6,1–3): „In anno quo mortuus est rex Ozias vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum et ea quae sub eo erant implebant templum seraphim stabant super illud sex alae uni et sex alae alteri duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et duabus volabant et clamabant alter ad alterum et dicebant sanctus sanctus sanctus Dominus exercituum plena est omnis terra gloria eius.“

„Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße, und mit zwei flogen sie. Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.“

> Versus (1 Joh 5,7–8): „quia tres sunt qui testimonium dant Spiritus et aqua et sanguis et tres unum sunt.“

„Drei sind es, die Zeugnis ablegen: der Geist, das Wasser und das Blut; und diese drei sind eins.“

---

<sup>5</sup> [cantusindex.org/id/600691](https://cantusindex.org/id/600691), Zugriff 01.10.2024.

<sup>6</sup> [cantusindex.org/id/600691a](https://cantusindex.org/id/600691a), Zugriff 01.10.2024.

<sup>7</sup> Die Satzzeichen fehlen im Responsum und im Versus.

Der Versus des Responsoriums bringt das Mysterium der Heiligen Trinität prägnant auf den Punkt: Die drei Personen der Gottheit – Gottvater, Gottessohn Christus und der Heilige Geist – bilden eine einzige göttliche Existenz. Wie verhält sich das aber zum Text des Agnus II? „Agnus dei“ bezeichnet Christus als das Lamm Gottes. Der Genetiv „dei“ von „deus“ bezieht sich auf Gottvater. „Miserere nobis“ drückt die Bitte um Erbarmen aus. Dies legt die Interpretation nahe, dass Christus zu Pfingsten, zehn Tage nach seiner Himmelfahrt, den Parakleten zur Erde sandte. Anders kann ich keinen Bezug des Heiligen Geistes zum Text des Agnus dei erkennen. Dieser wird aber durch die Kanonangabe eindeutig hergestellt. Möglicherweise liegt hier eine eigenständige Interpretation Josquins vor, die ich gut nachvollziehen kann.

Zur musikalischen Darstellung des Trinitätsdogmas komponiert Josquin einen dreistimmigen Mensurkanon mit simultanem Beginn der Stimmen. Die Mensurzeichen sind von oben nach unten: Proportio tripla, Tempus imperfectum cum prolatione minore und Tempus imperfectum diminutum. Dadurch ergibt sich zwischen dem Superius und dem Bassus Polyrhythmik im Verhältnis 3:2.

Der Satz hat keine gültige Kadenz. Er endet auf  $d^\circ-d^1-f^1$ . Ab m 42 ist der Satz in Bezug auf die Polyphonik dicht komponiert, da die Stimmen meist motivisch verbunden sind. Neben e-6v und c'-5v treten zwei nicht direkt vom CPF abgeleitete Motive auf. Motiv 1 überschneidet sich mit dem Quintenpendel bv und wird streng repetiert. Motiv 2 betont die Finalis *d* des entsprechenden Modus. Der Satzbeginn auf  $d^\circ-a^\circ-d^1$  spricht auch für den *d*-Modus. Der Satz steht in diesem Tonus, hat aber keine Kadzenzen, somit auch keine Schlusskadenz.

Für die Annahme einer musikalischen Textausdeutung kommen nur zwei Stellen in Frage: Das „Agnus dei“ zu Satzbeginn wird durch eine Exclamatio hervorgehoben. Der Ausdruck wird noch dadurch betont, dass alle drei Stimmen gleichzeitig einsetzen und trotz der unterschiedlichen Bewegungsgeschwindigkeit die Silben dicht aufeinander folgen. Eine Katabasis stellt „peccata mundi“ nach.

Zur Symbolik der Zuordnung der drei göttlichen Personen zu den drei Stimmen des Mensurkanons führt Elders Folgendes aus: Gottvater ist dem Altus zugeordnet. Er hat die längsten Notendauern und wirkt als Moderator der Außenstimmen. Gottes Sohn ist der Bassus zugeteilt. Diese tiefe Lage war bei gregorianischen Passionsvertonungen üblich. Der heilige Geist ist durch den Superius symbolisiert. Die rascheste Bewegung und die hohe Lage stehen für die göttlichen Flammen zu Pfingsten (Elders 2000: 536).

Hierzu möchte ich ergänzen: Gottvater ist der ruhende Pol. Christus stieg zur Erde hinab und der heilige Geist bewegt sich in Form einer Taube schnell fliegend.

 Missa L'homme armé super voces musicales: Agnus Dei  
Mass; Agnus Dei  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 4

Notenbeispiel 50: VM Agnus II m 40–60.

### Agnus III

Der CPF ist dem Superius zugeordnet. Die Mensurvorschriften sind: Tempus perfectum cum prolatione maiore im Superius und Tempus imperfectum diminutum in den anderen Stimmen. Diese Mensuration ist mit den Mensurvorschriften des Christe ident. Wie in diesem Satz beträgt das Verhältnis der Dauer der Minimae des CPF und der der übrigen Stimmen 1:4. Die Kanonvorschrift des Superius lautet: „Tenor. Clama ne cesses“. Das heißt wörtlich übersetzt „Singe ohne zu rasten“. Das bedeutet: „Singe ohne Pausen zu machen.“

Dass der CPF dem Superius zugeteilt ist und er pausenlos gesungen wird, sind zwei der Besonderheiten dieses Satzes. Weitere Charakteristika des Agnus III sind: Die

Zahl der imperfekten Kadenzen überwiegt die Zahl der perfekten Kadenzen, Josquin komponiert eine extrem lange kadenzfreie Strecke von 67 Mensuren, im polyphonen Gefüge treten 22 freie Motive zu den aus dem CPF abgeleiteten Motiven hinzu, um den CPF zu kontrapunktieren, drei Gruppen von Motivverwandtschaften werden von 14 dieser Motive gebildet und schließlich sind die Motive in den Unterstimmen häufig durch Pausen getrennt.

Da der CPF im Superius liegt, untersuche ich diese Stimme bezüglich ihrer Beteiligung an den Kadenzen. Am Satzbeginn folgen vier imperfekte Kadenzen aufeinander. Allen ermangelt die Tenorklausel. Auf die *d*-Kadenz in m 61–62 folgen in m 64–65 sowie 66–67 zwei *g*-Kadenzen. Die letzte dieser imperfekten Kadenzen bietet eine neue Kompositionstechnik. Sie enthält zwei Altklauseln. Die Ultima der Klausel im Superius verweilt auf dem Quintton über der Finalis, während der Tenor eine Terzfallklausel hat.

61 **Agnus Dei III**  
 Canon: Tenor. Clama ne cesses. Verbal canon instructs superius to omit all rests.

**Superius**

Altus

Tenor

Bassus

66

71

77

In m 72–73 komponiert Josquin die erste perfekte Kadenz. Sie ist auf *e* stark. Ihre Altklausel ist durch den Zwischenton verziert. Nach 19 Masuren ohne Kadenz erklingt in m 92–93 eine weitere starke *e*-Kadenz. An dieser ist der Superius mittels einer verzierten Altklausel beteiligt. Anschließend folgt die erwähnte lange Strecke ohne Kadzenzen. Bei der sehr starken Kadenz auf *d* in m 160–161 tritt zum wiederholten Male das Phänomen auf, dass der Bassus nur die Penultima seiner Klausel singt und auf der Ultima pausiert, während vom Hörerlebnis aus die Ultima der Tenorklausel gleichzeitig als Ultima der Bassklausel wahrgenommen wird. In m 162–163 tritt wieder eine imperfekte Kadenz ohne Tenorklausel, diesmal auf *a*, auf. Die sehr starke Schlusskadenz auf *d* erklingt in m 183–184. Insgesamt ist der Superius an drei Kadzenzen beteiligt. In diesem Satz treibt Josquin sein Spiel mit den bezüglich der Modalität im Unklaren gelassenen Hörerwartungen auf die Spitze.

Der Erwartung des *d*-Modus, der der Messe in den nicht CPF-führenden Stimmen prinzipiell zugrunde liegt, scheint der Komponist mit den zwei *d*-Kadenzen zu Beginn Rechnung zu tragen. Aber diese Kadenzen sind imperfekt. Deshalb legen sie den Modus nicht fest. Der CPF ist in *a*-äolisch komponiert, die übrigen Stimmen, wie bereits erwähnt, im Allgemeinen im *d*-Modus. Die Kadenzen auf *g* würden weder zur Finalis *a* noch zur Finalis *d* passen. Aber es handelt sich um imperfekte Kadenzen. Die beiden *e*-Kadenzen kann man dem Modus *a*-äolisch als zweiten Kadenzrang zuordnen.

Zwischen m 121 und 139 liegt eine Divergenz der Entscheidungen desselben Herausgebers Jesse Rodin zwischen der NJE und dem JRP vor. Diese Mensuren haben nur im JRP im Tenor das Vorzeichen *b*. Die NJE bringt in m 131 aber ein *b* durum. In der kadenzfreien Strecke überwiegt *b* durum. Auch in der NJE, die ich für maßgeblicher als das JRP halte, kommt *b* molle in den Mensuren 104 und 124 vor. Diese Tiefalterationen sind keinem Tonus zuordenbar. Auch *a*-phrygisch scheidet mangels Kadenzen aus. Hier tappen die Zuhörer und Zuhörerinnen bezüglich des Modus völlig im Dunkeln. Mit den sehr starken *d*-Kadenzen in m 160–161 und 183–184 erhält schließlich der *d*-Modus die Dominanz. Insgesamt liegt ein Modus commixtus zwischen *a*-äolisch des CPF und dem Beschluss im *d*-Modus vor. Über weite Strecken ist der Tonus aber nicht eindeutig bestimmbar.

Unter den freien Motiven treten manche nur wenige Male auf. Beispielsweise verwendet Josquin Motiv 2 nur zweimal. Andere Motive werden deutlich öfter eingesetzt, beispielsweise Motiv 3 siebenmal. Es finden sich drei Gruppen verwandter Motive: Motiv 2, 11 und 17 / Motiv 8, 9, 12, 16, 18, 19 und 21 / Motiv 10, 13, 14, 15 (Genaueres siehe unten). Diese Motivverwandtschaften bilden zusammen mit den aus dem CPF abgeleiteten Motiven ein dichtes Beziehungsgeflecht innerhalb des Satzes.

Motiv 1 bildet im Bassus eine Sequenz. Diese wird im Altus +8 enggeführt streng imitiert. Der Einsatz des Altus erfolgt auf dem letzten Ton des Bassus. Der zweite Einsatz des Motivs im Bassus setzt am Schlusston des Altus ein. Zu dieser Engführung tritt kontrapunktierend Motiv 2, das ebenfalls sequenziert wird, im Tenor hinzu. Wenn dieses Motiv auch nur zweimal auftritt, trägt es doch durch seine Verwandtschaft mit den Motiven 11 und 17 zum Beziehungsgefüge des Satzes bei.

In das Motiv 3 ist c'vr eingebaut. Die zwei ersten Einsätze finden im Bassus und Tenor in streng eng geführter Imitation +6 statt. Vor dem nächsten Auftreten des Motivs im Altus setzt, ebenfalls im Altus, auf der vorletzten Note von Motiv 3 im Tenor das kurze Motiv 4 gleichsam als Zwischenspiel ein. Es wird zwischen Altus und Bassus

imitatorisch enggeführt. Die weiteren Einsätze des Motivs 3 bringen jeweils verschiedene Varianten des Motivs. Auf eine Engführung zwischen Altus und Bassus folgt eine dreifache Engführung unter der Beteiligung von Bassus, Altus und Tenor. Anhand des Motivs 3 demonstriert Josquin die Möglichkeit vielfältiger Variantenbildung eines freien Motivs, wie er es für Motive, die vom CPF abgeleitet sind, schon oft gezeigt hat. Zu den beiden Engführungen treten ev, gefolgt von evr hinzu. In m 77–81 kombiniert der Komponist Varianten von b, c' und e mit dem CPF im dreistimmigen polyphonen Gewebe. Zwei Varianten der Kombination eines Motivs, hier c'-5cv, mit sich selbst, erklingen in zwei Stimmen mit simultanem Beginn. Zuerst entwickelt sich aus der anfänglichen Parallelführung eine rhythmische Divergenz in den beiden Stimmen, während Josquin beim zweiten Mal die Parallelführung im Sinne eines Terzgymels beibehält.

IRP Missa L'homme armé super voces musicales: Agnus Dei  
Mass: Agnus Dei  
Josquin Research Project

NJE 6.3  
25 Oct 2013  
page 8

*Notenbeispiel 54: VM Agnus III m 122–143.*

Das lange Motiv 5 zeichnet sich dadurch aus, dass es nach den drei anfänglichen Tönen aus den drei aus dem CPF abgeleiteten Motiven ev, e-6v und bv besteht, wobei sich am Schluss e-6v und bv überschneiden. Beim dreimaligen Erklingen des Motivs nimmt Josquin eine weitere Täuschung der Hörerwartungen vor: Die dreifache streng imitierte Engführung in unisono zwischen Bassus, Altus und Tenor mit Einsatz auf der fünften Note der vorangehenden Stimme wird nicht zu Ende geführt. Das kann man als neue Kompositionstechnik betrachten.

In m 88–91 kombiniert Josquin eine eng geführte strenge Imitation +2 von evr mit angehängter Note zwischen Bassus und Tenor mit dem sequenzierten c'vr im Altus. Motiv 6 zeigt mit einer einmaligen eng geführten strengen Imitation +1 zwischen Bassus und Tenor die einfachste Form dieser Kompositionstechnik. Komplexer ist die strenge dreistimmige Imitation des Motivs 7 in Engführung zwischen Bassus, Altus und Tenor

+8 beziehungsweise +8/+1, bei der lediglich die Schlussnote in den beiden letzten Stimmen verkürzt wird. Das temporale Einsatzintervall bleibt gleich.

Notenbeispiel 55: VM Agnus III m 144–163.

Als nächstes folgt eine Kombination dreier gleichzeitig erklingender Motive, wobei jedes dieser Motive 8, 9 und 10 einer Stimme zugeordnet ist. Hier tritt die erste Motivverwandtschaft innerhalb des Satzes auf. Motiv 9 ist abgesehen vom Schluss eine rhythmische Variante des Motivs 8. Da diese Motive fast simultan beginnen, ist die Verwandtschaft deutlich auch hörend zu erkennen. Demgegenüber erschließt sich die Verwandtschaft der Motive 2, 11 und 17 aufgrund ihrer räumlichen Trennung nur durch das Studium der Partitur. Motiv 10 beginnt mit c'vr. Der zweite Einsatz von Motiv 9 unterliegt einer geringfügigen rhythmischen Variation. Diese Motivgestalt bleibt in der Folge unverändert. Beim letzten Einsatz des Motivs 8 entfällt der letzte Ton. Motiv 10 ist bei seinem letzten Erscheinen verkürzt. Beim vorliegenden kontrapunktischen

Konstrukt der Motivkombinationen verwendet Josquin verschiedene temporale Einsatzintervalle. Beim ersten Auftreten beginnen die Motive 9 und 10 simultan auf dem dritten Ton von Motiv 8. Bei den drei weiteren Kombinationen setzt Motiv 9 schon auf der ersten Note des Motivs 8 ein. Dies wäre theoretisch auch mit seiner ersten Variante möglich. Motiv 10 beginnt dagegen weiterhin auf der dritten Note des Motivs 8. Anstelle des simultanen Einsatzes der Motive 9 und 10 tritt das letztgenannte Motiv dadurch erst auf dem dritten Ton des Motivs 9 ein.

The musical score consists of four staves of music. The top staff (Soprano) has a red line above it. The second staff (Alto) has a green line. The third staff (Tenor) has a blue line. The bottom staff (Bass) has a yellow line. Motives are highlighted with colored brackets: a red bracket covers measures 164-170, a green bracket covers measure 170, a blue bracket covers measure 175, a yellow bracket covers measure 180, a purple bracket covers measure 20, an orange bracket covers measure 21, a red bracket covers measure 22, and a red bracket covers measure 180. The text 'c'vr' appears in red above the third staff in measure 175, and 'c'-5v' and 'bvr' appear in red above the second staff in measure 180. The text 'd:ADTB' appears below the bottom staff in measure 180. The text 'NJE 6.3' and '25 Oct 2013' appear above the bottom staff, and 'page 10' appears below it.

Notenbeispiel 56: VM Agnus III m 164–184.

Bei Motiv 11 handelt es sich um eine Erweiterung des Motivs 2 auf sechs Töne. Josquin verwendet es zwölfmal. Bis auf eine minimale rhythmische Variante, die der Tenor bei den ersten beiden Auftreten des Motivs bringt, bleibt das Motiv abgesehen von der Länge der Schlussnote stabil. Seine Einsätze erfolgen immer in zwei- oder dreifacher Engführung, somit, abgesehen von den ersten Einsätzen im Tenor, in strenger Imitation.

Der Komponist zeigt an diesem Motiv die Möglichkeit einer ausgeprägten Varianz des temporalen Einsatzintervalls bei der enggeführten Kombination eines Motivs mit sich selbst. Die Folgestimme setzt auf dem zweiten, vierten, fünften oder sechsten Ton der vorangehenden Stimme ein. Bei den dreifachen Engführungen erfolgt der Einsatz der letzten Stimme auf dem sechsten Ton der vorvorigen Stimme.

Nach dieser dichten Kombinatorik lockert Josquin mittels des Motivs 12 die dicht gesetzte Polyphonik auf. Erst erklingt eine enggeführte strenge Imitation -4 zwischen Tenor und Bassus, dann eine strenge Imitation im Altus. Das Motiv erhält, wie oben ausgeführt, durch seine Verwandtschaft mit sechs anderen Motiven Bedeutung im Beziehungsgeflecht des Satzes. Beispielsweise besteht die Beziehung zu Motiv 9 in der Identität der ersten drei Töne und der variierten folgenden Abwärtsbewegung.

Das lapidare Motiv 13 besteht aus einer Folge dreier aufsteigender diatonischer Töne ohne rhythmische Varianz. Somit besteht bei Engführungen immer eine strenge Imitation. Das Motiv ist Bestandteil einer motivischen Verwandtschaftsgruppe. Die Motive 10, 13, 14 und 15 haben den gleichen Anfang. Motiv 13 wird mittels einer Engführung +8 zwischen Bassus und Altus eingeführt. Danach ist es in eine lange enggeführte strenge Imitation, ebenfalls +8 unter der Beteiligung derselben Stimmen, eingebaut. Diese Imitationsstrecke besteht aus einer strengen Repetition von c'-5vr, gefolgt von Motiv 13 und einem sequenzierten Abschluss durch c'-5vr. Neben dem CPF tritt der Tenor als vierte Stimme im polyphonen Geflecht hinzu. Er hat eine strenge Repetition des Motivs 13. Dessen erstem Einsatz folgt der Bassus innerhalb der Imitationsstrecke in Engführung +1. Sein zweiter Einsatz ist zum Altus -8 enggeführt.

Es folgt eine längere Strecke der Kombination dreier Motive. Wie oben erwähnt sind die daran beteiligten Motive 13, 14 und 15 durch ihre drei Anfangstöne verwandt. Außerdem ist Motiv 13 in den Schluss des Motivs 15 eingebaut. Dadurch besteht Motiv 15 aus einer Sequenz, die durch eine Note unterbrochen wird. Dieser Ton ergänzt die drei Anfangstöne zum Motiv c'-5vr, das sich mit dem folgenden bv überschneidet. Trotz der vordergründigen Einfachheit liegt hier in motivischer Hinsicht eine komplexe Kombination dreier Bestandteile vor. Motiv 14 baut sich aus c'vr, das sich mit bv überschneidet, auf. In dieser Form erscheint es im Altus und Bassus, während sich im Tenor durch einen angehängten Ton eine geringe Variante ergibt. Beim ersten Auftreten im Altus wird es, durch einige Töne unterbrochen, sequenziert. Der Tenor wird zum Altus streng imitatorisch +1 enggeführt. Bei ihm entfallen die zwischengeschalteten Töne. Der Bassus kontrapunktiert mit einer Sequenz des Motivs 15, die auf der fünften

Note des Motivs 14 im Altus beziehungsweise dessen dritter Note im Tenor beginnt. Während der fünften Note des zweiten Bassuseinsatzes setzt Motiv 13 im Altus ein. Es wird im Tenor +1 enggeführt. Darauf folgt in m 149 eine dreifache streng imitierende Engführung des Motivs 14 in Bassus, Altus und Tenor, jeweils in unisono mit Einsatz gegen Ende der ersten Note. Das Motivende im Bassus überschneidet sich mit Motiv 13, das den Altus und den Tenor kontrapunktiert. Mit bv überschneidet sich Motiv 13. In m 152–153 komponiert Josquin nochmals eine eng geführte strenge Imitation des Motivs 14 in den drei Unterstimmen in der Folge Bassus, Altus und Tenor in unisono.

Bei der Kombination der Motive 16 und 17 wendet Josquin eine neue Kompositionstechnik an. Beide Motive treten in Form eines Ostinatos auf. Die ersten zwei Einsätze des Motivs 16 werden zwischen Bassus und Tenor in unisono streng imitierend enggeführt. Neben dem CPF kontrapunktiert das Ostinato des kurzen Motivs 17 im Altus. Hier liegt eine strenge Repetition eines Motivs, die in einer zweiten Stimme einer eng geführten strengen Imitation unterliegt, kombiniert mit einem Ostinato in einer dritten Stimme, vor.

Mit Motiv 16 - wie auch mit den Motiven 8, 9, 12 und 21 - sind die Motive 18 und 19 verwandt. Motiv 18 ist eine diastematische und rhythmische Variante des Motivs 16. Motiv 19 besteht aus den ersten vier Tönen von Motiv 18. Um vorzugreifen: Die ersten vier der fünf Töne des Motivs 21 stellen eine rhythmische Variante des Anfangs von Motiv 18 dar. Motiv 18 unterliegt einer strengen Repetition. Diese wird in Tenor, Bassus und Altus in unisono streng imitierend enggeführt. Diese dreifach eng geführte strenge Imitation ist eine weitere neue Kompositionstechnik. Der erste Einsatz im Tenor wird von Motiv 19, dessen erste drei Töne mit Motiv 18 einen Terzgymel bilden, kontrapunktiert.

Auf die Kombination der zwei Motive 18 und 19 folgt eine kombinatorische Verarbeitung der Motive 19, 20 und 21. Während Motiv 19 in allen drei Unterstimmen erscheint, treten Motiv 20 nur im Bassus und Motiv 21 nur im Altus auf. Motiv 20 unterliegt einer durch Motiv 19 unterbrochenen Sequenz mit gering variierter Rhythmisierung beim dritten Einsatz. Motiv 21 wird einmal frei repetiert. Hinzu tritt Motiv 19 einmalig im Altus und dann eng geführt imitierend zwischen Tenor, Bassus und nochmals Tenor, sowie ein letztes Mal abermals im Tenor auf. Es zeigt sich in drei rhythmischen Varianten. Josquin demonstriert hier die rhythmische Varietas eines viertönigen Motivs.

Motiv 22 erscheint sequenziert im Altus. Sein erstes Auftreten imitiert der Bassus streng eng geführt -8. Nach einer kurzen Unterbrechung folgt im Bassus eine

Sequenzierung. In den letzten Mensuren treten Varianten von  $b$  und  $c'$  kontrapunktierend hinzu.

Auffällige Repetitionen finden sich in m 152–159 im Bassus auf  $a^\circ$  und im Altus auf  $c^1$ . Aufgrund der unsicheren Textunterlegung kann ihnen keine musikalische Textausdeutung zugesprochen werden. Eine solche liegt nur am Satzbeginn vor. Die Worte „Agnus de- (i)“ werden durch die musikalische Figur der Exclamatio betont.

### Zwischenfazit

Bezüglich der Mensurvorschriften liegen keine Kanonanweisungen vor. Doch ergibt sich das Verhältnis der Minimae des CPF zu den Minimae der übrigen Stimmen zwanglos aus den Mensurationen. Beim Agnus I und III liegt jeweils ein Modus commixtus vor. Zum  $d$ -Modus tritt im Agnus I g-mixolydisch und im Agnus III a-äolisch des CPF hinzu. Durch die Art der Kadenzen und die lange kadenzfreie Strecke lässt Josquin im Agnus III die Zuhörer und Zuhörerinnen lange über die Modalität im Unklaren. Die sehr starke Schlusskadenz auf  $d$  stellt aber den vorherrschenden  $d$ -Modus des Satzes und damit der gesamten Ordinariumsvertonung für die CPF-freien Stimmen klar. Das zweite Agnus hat keine einzige Kadenz. Der letzte Akkord mit  $d$  und  $f$  taugt aufgrund der kleinen Terz nicht zu einem gültigen Schluss. Der Beginn des Satzes deutet aber auf den  $d$ -Modus.

Das Motto zu Beginn des Agnus I, das schon am Anfang von Kyrie und Gloria erklang, trägt zur Charakteristik der Vertonung als zyklische Messe bei. Wie in allen Teilen des Ordinariums treten auch im Agnus dei neue Kompositionstechniken auf: Cadenza imperfecta mit zwei Altklauseln / streng imitierende Engführung, die nicht zu Ende geführt wird / Repetition eines Motivs, die in einer zweiten Stimme in strenger Imitation enggeführt wird, wozu in einer dritten Stimme ein Ostinato tritt / dreistimmige engführte strenge Imitation einer Repetitio / dreistimmiger Mensurkanon mit simultanem Beginn der Stimmen.

Das dritte Agnus weist einige Besonderheiten auf: Der CPF setzt am Satzbeginn ein und wird ohne Pause bis zur Schlusskadenz geführt. Die Zahl der imperfekten Kadenzen ist höher als die Anzahl der perfekten Kadenzen. 67 Mensuren sind kadenzfrei. Die freien Motive werden häufig durch Pausen getrennt. 14 dieser 22 Motive konstituieren drei Gruppen verwandter Motive, die zusammen mit den vom CPF abgeleiteten Motiven ein dichtes Beziehungsgeflecht bilden. Dieses wird noch dadurch

verstärkt, dass in einige der freien Motive Varianten der vom CPF abgeleiteten Motive eingebaut sind.

Eine bewusste musikalische Textausdeutung kann nur an wenigen Stellen im Agnus I und Agnus III vermutet werden. Agnus II hat die Kanonvorschrift „Trinitas“, die sich symbolisch auf den Text beziehen lässt. „Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.“ enthält Hinweise auf alle drei Personen der Heiligen Trinität. Die musikalische Darstellung des Dogmas gelingt Josquin durch einen dreistimmigen Mensurkanon.

## 5. Ein neuer Weg: Zur Missa *L'homme armé sexti toni*

### 5.1. Zum Modus und den Konsequenzen

Die Missa *L'homme armé sexti toni* gilt als authentische Komposition Josquins (Rodin 2021: 482). Es herrscht weitgehend Konsens, dass sie etwas später als die Messe *Super voces musicales* entstanden ist (Fallows 2009: 156). Die Benennung *Sexti toni* bezieht sich auf die Nomenklatur der acht klassischen Modi, somit liegt ein Modus hypolydicus vor. Nach der glareanischen Erweiterung der Klassifikation würde das Werk im Tonus duodecimus, *f*-hypoionisch stehen. Liegt aber tatsächlich ein plagaler Modus vor? Der Ambitus des Tenors *F–e<sup>1</sup>* deutet auf einen Modus mixtus. Es folgt eine tabellarische Zusammenstellung der Stimmumfänge beider Messen:

	Superius	Altus	Tenor	Bassus
Messe VM	<i>f<sup>o</sup>–d<sup>2</sup></i>	<i>c<sup>o</sup>–g<sup>1</sup></i>	<i>A–a<sup>1</sup></i>	<i>F–d<sup>1</sup></i>
Messe ST	<i>e<sup>o</sup>–c<sup>2</sup></i>	<i>A–e<sup>1</sup></i>	<i>F–e<sup>1</sup></i>	<i>D–b<sup>o</sup></i>

Tabelle 2: Ambitus der Stimmen beider Messen.

Der Ambitus der Einzelstimmen beträgt in beiden Werken von einer Oktav plus Quint bis zur Doppeloktav. Die Messe ST liegt vom Umfang her tiefer. Der Tenor der Messe ST steigt lediglich im Agnus III bis zum *F* ab. In den übrigen Sätzen beschränkt Josquin die untere Grenze des Umfangs mit *B*. Damit lässt sich der Modus als plagal bestimmen. Auch der Altus steht in diesem Modus. Der Ambitus des Superius lässt sich als Modus mixtus klassifizieren. Einzig der Umfang des Bassus entspricht dem authentischen Modus. Daraus ergibt sich als Konsequenz, dass der gesamte CPF, da er, wie oben dargelegt, im authentischen Modus steht, untransponiert nur im Bassus und Superius erscheinen kann. Würde Josquin die obere Grenze des Ambitus des Tenors um einen Semiton auf *f<sup>1</sup>* erhöhen, könnte auch der Tenor den gesamten Cantus firmus auf bringen. Josquin stellt sich in dieser Messe der kompositionstechnischen Herausforderung, einen authentischen CPF in eine plagale Komposition des Ordinarium missae einzubauen. Der Tenor kann nur den Teil A der LHA-Melodie enthalten. Auf die Möglichkeit, den gesamten Teil B in einem anderem Tonus zu bringen, verzichtet Josquin. Lediglich im Christe hat der Tenor den CPF auf *c*. Das Agnus III bildet eine Ausnahme, da der Tenor B und A singt. Das erfolgt aber im Rahmen einer

Tiefertransposition im Rahmen einer Oktave. Daraus ergibt sich, dass die Messe ST nicht als Tenormesse im Sinne, daß der CPF weitgehend unverändert im Tenor liegt, klassifiziert werden kann. Wie unten gezeigt wird, liegt hier eine Paraphrasenmesse vor.

## 5.2. Die Satztechniken der zwei *L'homme armé*-Messen im komprimierten Vergleich

Während in der Messe ST die Mensuration regelmäßig zwischen der ternären und der binären Proportion wechselt, ist die Mensuration der Messe VM, wie in Tabelle 3 ersichtlich, nicht ganz so regelmäßig. Dennoch haben die meisten Sätze in den beiden Messen dieselben Mensurvorschriften. Die folgenden Abkürzungen bedeuten:

- tp Tempus perfectum
- tppM Tempus perfectum cum prolatione maiore
- tppm Tempus perfectum cum prolatione minore
- tpd Tempus perfectum diminutum
- ti Tempus imperfectum
- tipM Tempus imperfectum cum prolatione maiore
- tipm Tempus imperfectum cum prolatione minore
- tid Tempus imperfectum diminutum
- pt Proportio tripla
- pd Proportio dupla

Teile und Sätze	Messe ST	Messe VM Die Angaben gelten für Superius, Altus und Bassus. Der CPF im Tenor hat in den Teilen A und A' tppM, im Teil B pipM
<b>Kyrie</b>		
Kyrie I	tppm	tppm
Christe	tid	tid
Kyrie II	tpd	tpd
<b>Gloria</b>		
Et in terra	tppm	tppm

Qui tollis	tid	tid
Cum sancto spiritu Amen	(tid) pt tid	Satz geht weiter
<b>Credo</b>		
Patrem	tppm	tppm
Et incarnatus		tid
Et resurrexit	tid	
Confiteor		tid
Et unam sanctam	tid pt, dann Superius, Tenor: tid Altus, Bassus: tipm	Beginn nicht vertont, sonst bleibt tid;
<b>Sanctus</b>		
Sanctus	tppm	tppm
Pleni	tid (auch beim Gloria)	tipm
Osanna	tpd	ti pt
Benedictus	tid (in allen drei Sätzen)	tipm und tid (in allen drei Sätzen)
<b>Agnus dei</b>		
Agnus I	tppm	tppm
Agnus II	tid	Superius: pt Altus: tipm Bassus: tid
Agnus III	die 4 Oberstimmen: tp pd Tenor und Bassus: tppm	tid

Tabelle 3: Mensurationen beider Messen.

In der Messe VM bleibt der CPF abgesehen vom Modus unverändert. Da auch die übrigen Stimmen Teile des CPF und zahlreiche Varianten der Segmente enthalten, liegt eine Tenormesse, die auch Charakteristika einer Paraphrasenmesse enthält, vor. Der CPF erscheint einmal im Osanna und Agnus III, zweimal im Gloria und dreimal im Credo. Beim Kyrie kann man aufgrund der Mensurkanons von einem verdoppelten CPF sprechen. Das Sanctus und das Agnus I bringen lediglich A und B, somit den CPF

inkomplett. Wie häufig im Zeitalter Josquins, sind Pleni, Benedictus und Agnus II ohne CPF komponiert.

In der Messe ST erscheinen die Segmente des CPF in ständig veränderter Gestalt. Deshalb ist dieses Werk als Paraphrasenmesse zu klassifizieren. Die Verteilung des CPF und seiner Teile sowie deren Mensuration sind in der folgenden Tabelle zusammengefasst. Ich habe die Aufstellung mit den Angaben im kritischen Bericht (Rodin 2014: 50–51) und bei Fallows (Fallows 2009: 157) abgeglichen. Manchen der Angaben kann ich nicht zustimmen (siehe unten). Aufgrund der Variabilität der Segmente verzichte ich auf die Unterscheidung der A-Teile. Bei den rhythmischen Varianten der Motive entfällt das Kürzel v. Die Notennamen der Finales sind nur bei Bedarf angegeben. Ohne Angabe steht für „f“.

Teile und Sätze des Ordinariums	Stimme(n)	Mensuration	Teile und Segmente des CPF
<b>Kyrie</b>			
Kyrie I	Tenor	tppm	Ac
Christe	Bassus Tenor	tid	B, dabei dd auf c, e auf f de auf c
Kyrie II	Tenor	tpd	A, bc
<b>Gloria</b>			
Et in terra	Tenor	tppm	A, bc
Qui tollis	Bassus	tid/pt/tid	ABA
<b>Credo</b>			
Patrem	Tenor	tppm	A (darin bbb), bbc, c
Et resurrexit	Superius	tid	BBBB
Et unam sanctam	alle Stimmen	tid pt, dann Superius, Tenor tid Altus, Bassus tipm	aufgrund des Umfangs der Aufstellung eigene Tabelle
<b>Sanctus</b>			
Sanctus	Bassus	tppm	ab

	Tenor, Altus		ac im Kanon in unisono auf <i>f</i>
Pleni		tid	(deutlich variierte Segmente)
Gloria tua		tid	(deutlich variierte Segmente)
Osanna	Tenor, Bassus	tpd	ab, eb im Kanon -5 auf <i>c</i> bzw. <i>f</i>
Benedictus Qui venit In nomine		tid	(deutlich variierte Segmente)
<b>Agnus Dei</b>			
Agnus I	Tenor Altus	tppm	ab a
Agnus II		tid	-
Agnus III	Tenor, Bassus	tppm (tp pd in den vier Oberstimmen)	A,B antero- und retrograd

Tabelle 4: Auftreten der Teile des CPF in den einzelnen Stimmen.

Ab Mensur	Stimme(n)	Segmente des CPF
187, 189	Tenor, Altus	ab im Kanon -4 ( <i>f,c</i> )
205, 207 // 232	Bassus, Superius	B: d( <i>f</i> )d( <i>b</i> )d( <i>f</i> )d( <i>b</i> )ee( <i>f</i> ) im Kanon +8 // dann nur Bassus e( <i>b</i> )
221	Altus	eee( <i>f</i> )
236	Bassus	ab( <i>f</i> ) mit 3 Zwischentönen zwischen den Segmenten
237	Tenor	ab( <i>f</i> )
239	Altus	ab( <i>c</i> ). dabei Bassus, Tenor und Altus in freier Imitation

Tabelle 5: Segmente und Finales im *Et unam sanctam*.

Zur Kennzeichnung innerhalb der Tabellen möchte ich erklären, dass „Ac“ in derselben Stimme bedeutet, dass nach A das Segment c ohne dazwischenliegende Pause wiederholt wird. Die Angabe „ab“ steht dafür, dass die beiden Segmente in derselben Stimme unmittelbar aufeinander folgen. Ein Beistrich bedeutet, dass in diesen Fällen trennende Pausen auftreten. Im Agnus I wird das einzelne a im Altus angeführt, da hier eine exakte Vorimitation zum Tenor vorliegt. Die Erwähnung sämtlicher einzelnstehender Segmente würde den Umfang der Arbeit bei Weitem sprengen. Sie wird aber bei der Analyse des Kyrie anhand der annotierten Partitur als Beispiel dargestellt. In Tabelle 5 werden die Finales aus Platzgründen den Segmenten in Klammern nachgestellt. Die Angabe der Finalis gilt für alle vorangehenden Segmente.

CPF-frei in dem Sinn, dass Josquin nie zwei im CPF aufeinander folgende Segmente in einer Stimme einsetzt, sind Pleni, Gloria tua, Benedictus und Agnus II. Bei den folgenden Sätzen besteht eine Differenz bezüglich meiner Ansichten und derer von Rodin: Für das Amen des Et unam sanctam gibt Rodin A und B an. Weder das Eine noch das Andere ist erkennbar. Wie aus der Tabelle ersichtlich, komponiert Josquin (auf die Worte „Et vitam venturi“) ab in freier Imitation in den drei Unterstimmen. Für das Sanctus gibt Rodin den Teil A an. Der Bassus bringt a und b, Tenor und Altus a und c im Kanon in unisono. Da keine Stimme alle Segmente von A bringt, lehne ich Rodins Klassifikation ab. Für das Osanna gibt Rodin A an. Der Tenor singt a und b, transponiert auf c, der Bassus folgt kanonisch in der Unterquint. Da c fehlt, liegt hier kein (kompletter) Teil des CPF vor. Im Agnus I hat der Tenor a und b, sowie der Altus a. Rodin gibt für diesen Satz den gesamten A-Teil an, obwohl c fehlt.

Einige von Fallows Angaben sind meiner Ansicht nach ergänzungsbedürftig: Im Kyrie I wird nach A c wiederholt und wirkt dadurch gleichsam als Fortsetzung. Im Patrem enthält A das Segment b dreimal. Danach wird laut Fallows die letzte Phrase wiederholt, meiner Meinung nach die beiden letzten Segmente, dabei kommt b doppelt vor. Nach einer (weiteren) Pause folgt nochmals c. Korrekturbedürftig sind folgende Angaben: Im Christe hat der Tenor nicht den gesamten Teil B, sondern nur de, somit fehlt das zweite d. Im Et unam sanctam fehlt im Tenor und Altus (bei Fallows „Contra“) c, somit ist A inkomplett. B im Bassus und Superius ist durch viermal d und zweimal e überkomplett. Der Altus singt dreimal e, dagegen fehlt d. Somit liegt B nicht vor. Fallows Angabe, dass anschließend A im Tenor, Altus und Bassus auftritt, ist falsch, da die drei Stimmen nur ab bringen. Im Sanctus komponiert Josquin nicht den gesamten Teil A in einer Stimme. Vielmehr weist er dem Bassus ab, dem Tenor sowie dem Altus

ac zu. Fallows Angabe ist meiner Ansicht nach ungenau, da man von A oder B nur sprechen kann, wenn alle Segmente in ein und derselben Stimme – in der richtigen Reihenfolge – erklingen. Das Osanna enthält nicht A, sondern ab und nach einer Pause eb. Das Agnus I hat nur ab, aber nicht den gesamten Teil A.

Zum Inhalt der Tabelle möchte ich noch Folgendes bemerken: Das Qui tollis ist der einzige Satz, der den gesamten CPF in einer Stimme, dem Bassus bringt. Im Kyrie teilt Josquin den CPF auf die drei Sätze auf: Kyrie I und III haben A, Christe B. Vollständige Teile des CPF finden sich im Et in terra, Patrem, Et resurrexit und Et unam sanctam. Im letztgenannten Satz kommt B doppelt im Sinn einer strengen Engführung vor. In allen Sätzen des Sanctus und im Agnus I verwendet Josquin lediglich Segmente des CPF.

Kompositionstechniken, die in der Messe VM nicht vorkommen, finden sich im Sanctus und im Agnus III von ST: Josquin komponiert das Sanctus als Gerüstkanon in unisono zwischen Tenor und Altus. Hinzu treten der Bassus mit a und b sowie der Superius. Knapp vor Satzende tritt die Durchimitation eines sequenzierten Motivs auf. Das sei nur der Vollständigkeit der analytischen Angaben halber erwähnt, da auch in der Messe VM einmalig Durchimitation vorkommt. Zur Symbolik des Sanctus siehe unten. Das Agnus III besteht aus zwei Fugae ad minimam in den vier Oberstimmen. Dazu teilt Josquin den CPF zwischen Tenor und Bassus auf. B, gefolgt von A, liegt in anterograder Bewegung im Tenor, dazu erklingt im Bassus A und danach B in forma cancricante. Das Agnus III ist eine spezielle Art eines Tripelkanons. Milsom relativiert die kompositionstechnische Schwierigkeit dieses Satzes: Die Töne des Tenors und des Bassus bilden immer das Intervall einer Terz, Quint oder Oktave. Häufig pausiert eine der Stimmen. Alle sechs Stimmen bilden als harmonische Pfeiler Terz-Quint- oder Terz-Sext-Akkorde. Diese werden durch Transitus und Notae cambiatae umspielt (Milsom 2013: 108–109).

Die Melodik des zweistimmigen Pleni im Superius und Altus wird im darauf folgenden Gloria tua im Tenor und Bassus eine Quint tiefer wiederholt. Man könnte von einer paarweisen Imitation sprechen.

Es besteht ein weiterer Unterschied der Kompositionstechniken. Josquin verwendet in der Messe VM in den einzelnen Sätzen einige bis viele den CPF kontrapunktierende freie Motive. Die Messe ST enthält deutlich weniger freie Motive. Josquin komponiert den dichten Satz vor allem mit den Segmenten des CPF.

Das *Et unam sanctam* ist kontrapunktisch in der Verwendung von Segmenten sehr dicht gearbeitet. Da es nie einen kompletten Teil des CPF enthält, analysiere ich als Beispiel das *Kyrie*, da dieser Teil des *Ordinariums* den gesamten CPF, aufgeteilt auf *Kyrie I*, *Christe* und *Kyrie II*, enthält und damit der Faktur der *Missa VM* am ehesten entspricht. Das *Qui tollis* bringt zwar auch den gesamten CPF, ist aber motivisch weniger komplex komponiert.

Ich möchte noch kurz auf die Symbolik eingehen: Den Text der *Jesaiavision* habe ich bei der Besprechung des *Agnus II* der *Messe VM* angegeben. Josquin symbolisiert die beiden Seraphim, die in der *Kanonanweisung* – „*Duo Seraphim clamabant alter ad alterum*“ – des *Sanctus* der *Messe ST* angeführt sind, als Gerüstkanon in unisono zwischen Tenor und Altus.

Im *Patrem omnipotentem* reduziert Josquin nach einer vierstimmigen Passage den Satz auf zwei Stimmen. Bassus und Altus sind mit „*Et ex patre natum ante omnia secula*“ textiert. Am Beginn der Phrase sind die Stimmen kanonisch +8 geführt und symbolisieren so die Einheit zwischen Gottvater und Christus (Elders 1969: 171–172).

### 5.3. Pars pro toto: Analyse des Kyrie

Missa L'homme armé sexti toni  
Kyrie I 1. Kyrie Josquin des Prez

*Superius* *Altus* *Tenor* *Bassus*

8

13

JRP Missa L'homme armé sexti toni: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.2  
3 Oct 2011  
page 1

Notenbeispiel 57: ST Kyrie I m 1–17.

Wie in der Messe VM teilt Josquin den CPF auf die drei Sätze des Kyrie auf. Der Tenor enthält in den beiden Kyriesätzen den Teil A. Der Teil B erscheint transponiert auf *c* im Bassus. Das ist eine bemerkenswerte Entscheidung Josquins, da er B auf *c* auch dem Tenor zuweisen könnte. Das Kyrie beginnt wie eine Tenormesse, da im Kyrie I der A-Teil des CPF im Tenor auf *f* liegt. Auch hier spielt Josquin mit den Hörerwartungen, wie sich bei der Besprechung des Christe zeigt.

Am Beginn des Kyrie I komponiert Josquin *a* als Motto im Altus und nach einer Mensur einsetzend im Superius. Im Gloria hat nur der Altus das Motto, während es im Credo Altus und Superius wie im Kyrie I zugeteilt ist. Im Sanctus liegt es im Bassus. Im Agnus I erscheint es wieder zweistimmig im Altus und Superius.

Bevor der Tenor einsetzt, bringen alle anderen Stimmen *a* auf *f* im Sinne einer Vorimitation in jeweils eigener Variante. Dabei besteht zwischen Bassus und Tenor eine strenge Imitation. Dieser Beginn legt bereits den Modus fest. Das ermöglicht Josquin, sich mit einer starken Schlusskadenz zu begnügen. Die Kontrapunktierung erfolgt im Wesentlichen durch Motive des Teils A. Dabei überwiegt *c* deutlich. Josquin verwendet lediglich ein freies Motiv in Form einer Sequenz, die sich an *Ac* im Tenor anschließt. Im Gegensatz zur Messe VM singt der Tenor nicht nur den CPF.

JRP Missa L'homme armé sexti toni: Kyrie  
Mass; Kyrie  
Josquin Research Project

NJE 6.2  
3 Oct 2011  
page 2

Notenbeispiel 58: ST *Christe* m 18–42.

Im Christe kommt es zu einer Verunsicherung der Hörenden in Bezug auf den Modus. Der Satz enthält neben der schwachen Schlusskadenz auf *c* vorerst zwei ebenfalls schwache Kadenz auf *g* und *c*. Dieser Sachverhalt spricht für einen mixolydischen Modus mixtus auf *c*. Dafür spricht auch, dass die Segmente *d* auf *c* bezogen sind (siehe unten). Nach der schwachen Schlusskadenz auf *c* führt Josquin den Altus und den Tenor

noch einige Masuren weiter. In m 39 hat der Altus keine Tenorklausel, da die Penultima zu kurz ist. Hier liegt eine imperfekte Kadenz vor.

Der B-Teil des CPF im Bassus beginnt zwar auf die Finalis *c* bezogen, das Segment *e* steht aber auf die Finalis *f*. Hier liegt Bimodalität vor. Auch das Ausweichen des CPF in den Bassus enttäuscht die Hörerwartungen. Konnten sich die Hörer und Hörerinnen aufgrund des Kyrie I auf eine Tenormesse einstellen, so erfüllt Josquin diese Erwartung nicht. Das Christe ist motivisch etwas weniger dicht als das Kyrie I gearbeitet. Es überwiegen wieder vom CPF abgeleitete Motive, hier *c*, *d* und *e*. Dazu tritt ein freies, variiertes Motiv.

43

Superius: e - lei - - son

Altus: - ste e - lei - - son, e - lei - - son

Tenor: Chri - - ste e - lei - - son, e - lei - - son

Bassus: - son

51 Kyrie II

Superius: Ky - ri - e

Altus: Ky - ri - e e - lei - - son, ky -

Tenor: Aa - - - - ri - e, ky - - ri -

Bassus: Ky - - - - ri - - e

56

Superius: e - - lei - - son, e - - son

Altus: - - - - ri - e e - lei - - son,

Tenor: e, ky - - ri - e,

Bassus: e - - lei - -

Notenbeispiel 59: ST Christe m 43–50, Kyrie II m 51–60.

Das zweite Kyrie hat zuerst in m 61 eine zweistimmige phrygische Kadenz auf *a*, gefolgt von einer schwachen ebenfalls phrygischen *a*-Kadenz, wie es dem dritten Kadenzrang im Tonus hypolydicus zukommt. Die Schlusskadenz auf *f* ist sehr stark. Sie

bekräftigt den Hauptmodus des ersten Ordinariumteils. Der zweite A-Teil des CPF ist, wie oben erwähnt, wieder dem Tenor auf *f* zugeteilt. Kontrapunktierend verwendet Josquin die Segmente c und e des CPF und drei freie Motive. In das Motiv 1 ist e-6 eingebaut. Es tritt nur einmal in Form einer Parallelführung zwischen Superius und Bassus im Abstand einer Dezim auf. Die Verarbeitung erinnert an einen Terzgymel. Das gilt auch für Motiv 2. Es erscheint sequenziert im Superius und Bassus. Im Bassus ist eine Note angehängt. Hinzu tritt das kurze Motiv 3 im Altus, ebenfalls in Form einer Sequenz. Es beginnt immer auf der zweiten Note von Motiv 2. Die Kombination einer in zwei Stimmen parallelgeführten Sequenz mit einer weiteren Sequenz in einer dritten Stimme stellt eine neu auftretende Kompositionstechnik dar. Stellen, die sich als musikalische Textausdeutung interpretieren lassen, sind im gesamten Kyrie nicht erkennbar.

### Notenbeispiel 60: Kyrie II m 61–71.

## 6. Conclusio

### 6.1. Die Melodie *L'homme armé*, Aufführungspraxis der Messen

Die Herkunft der einstimmigen Chanson blieb bislang unbekannt. Die Melodie bietet ein Musterbeispiel einer Komposition im authentischen Modus. Bei den etwa 40 Messkompositionen über diesen Cantus prius factus wurden verschiedene Segmente der Melodie verwendet, in keinem Fall aber alle. Die Werke stehen in allen sechs möglichen authentischen Modi. Bis etwa 1490 waren die Diastematik und die Rhythmik variabel. Der gewaffnete Mann wurde mit dem Archangelus Michael, Christus und Fürsten identifiziert. Die ersten Messen hatten einen Bezug zum burgundischen Herzogshof, aber wahrscheinlich nicht zum Orden vom Goldenen Vlies. In weiterer Folge entwickelte sich die Messfamilie zur Staatsmusik. Zwei Messen wurden vermutlich zu Ehren Kaiser Karl V. komponiert.

Die Aufführungen erfolgten ausschließlich durch Männer und Knaben. Da aus Chorbüchern gesungen wurde, kamen wohl maximal zwölf Sänger zum Einsatz. Die Mitwirkung von Instrumenten *colla parte* oder im Rahmen einer Mischbesetzung war möglich.

### 6.2. Kompositionstechnische Herausforderungen und ihre Lösungen

In der Missa *L'homme armé super voces musicales* stellt sich Josquin der Herausforderung, den Cantus prius factus auf verschiedene Finales, die allen Tönen des Hexachordum naturale entsprechen, zu komponieren. Dadurch steht der Tenor – beziehungsweise im Agnus III der Superius – als CPF-führende Stimme quer zum dorischen Tonus mixtus auf *d* der übrigen Stimmen. Anders gesagt: Es herrscht Bimodalität. Ausgenommen davon ist das Gloria. Josquins Lösung besteht darin, dass der Tenor, nicht aber der Superius mit dem CPF immer später als die anderen Stimmen einsetzt. Der CPF verläuft häufig in längeren Noten als die übrigen Stimmen. Der Tenor endet in den meisten Sätzen vor der Schlusskadenz. Davon ausgenommen sind Kyrie I, Christe, Et incarnatus und Sanctus. Kyrie I endet ohne Schlusskadenz. Der Modus des Christe lässt sich nicht klar bestimmen. Der Satz hat keine Schlusskadenz. Beim Et incarnatus hat der Tenor mittels einer Diskantklausel, die zwischen Bassus und Tenor aufgeteilt ist, Anteil an der Schlusskadenz auf *e*. Im Sanctus wird der Tenor mittels einer Altklausel in die Schlusskadenz auf *a* eingebaut. Es liegt eine zyklische Messe mit der Besonderheit der Bimodalität vor. Dazu tragen mehrere Faktoren bei: Der CPF bleibt –

abgesehen von der Lage der Halbtonschritte – melodisch stabil. Die Mensuration wechselt weitgehend regelmäßig zwischen ternären und binären Proportionen. Ein Initialmotto verbindet die Ordinariumsteile Kyrie, Gloria und Agnus dei.

Während die Missa *L'homme armé super voces musicales* als Sonderform einer Tenormesse zu klassifizieren ist, da Teile und variierte Segmente des CPF auch in den anderen Stimmen vorkommen, handelt es sich bei der Missa *L'homme armé sexti toni* um eine Paraphrasenmesse. Hier stellt sich Josquin der Aufgabe, in eine Komposition im plagalen Modus einen CPF, der im authentischen Modus steht, einzubauen. Seine Lösung besteht darin, den gesamten CPF dem Bassus, der im authentischen Modus steht, zuzuweisen. Das erfolgt aber nur einmal - im Qui tollis. Im Kyrie teilt der Komponist den CPF den drei Sätzen folgendermaßen zu: Die Teile A bringt der Tenor auf *f* in den beiden Kyries. B im Christus erklingt im Bassus, allerdings auf zwei Modi aufgeteilt. Die Segmente d stehen in *c*-mixolydisch, e in *f*-lydisch. In keinem anderen Satz kommt der gesamte CPF vor. Das gilt auch für das Agnus III, das A nur einmal enthält. Die übrigen Sätze enthalten A oder B oder nur Segmente des CPF. Obwohl Josquin den CPF nur im Kyrie und Et unam sanctam vollständig verwendet, liegt auch hier eine zyklische Messe vor. Dazu tragen mehrere Faktoren bei: Das gesamte melodische Material der Komposition beruht weitgehend auf den Motiven des CPF. Der Modus bleibt – abgesehen vom Christe – konstant. Das Motto eröffnet sämtliche Teile des Ordinariums. Ternäre und binäre Proportionen wechseln sich fast regelmäßig ab.

### 6.3. Kompositionstechniken

#### Übersicht der Kompositionstechniken

Im Folgenden werden die Kompositionstechniken beider Messen zusammengefasst. Ich versuche dabei eine Hierarchisierung der Komplexität. Die Angabe einer geringeren Komplexität steht links vom Zeichen <. Ein Punctum divisionis trennt ohne Hierarchisierung.

. ) RHYTHMIK, MELODIK

Noema < auffällige Repetition

Polyrhythmik 3:2

. ) KLAUSELN, HARMONIK

Frei einsetzende Dissonanz

Cadenza imperfecta mit zwei Altklauseln

Parallelkadenz

Oktavsprungkadenz

Aufgeteilte Bassklausel: Im Bassus folgt auf die Penultima eine Pause. Altus oder Tenor pausiert während der Penultima des Bassus und hat als Ultima die Finalis der Bassklausel. Alternativ bringt diese Stimme eine eigene Klausel zu Ende.

Idem: Bassus hat seine Finalis, nachdem die Penultima durch eine Pause ausfällt. Der Tenor repetiert den Quintton über der Finalis. Es erklingt eine Altklausel über der geteilten Bassklausel.

Idem: Die Bassklausel ist zwischen Tenor und Altus aufgeteilt. Dabei hat der Altus den Quintton über der Finalis. Dem Tenor fällt eine korrekte Diskantklausel zu.

Aufgeteilte Diskantklausel: Der Bassus bringt als Penultima den Ton unter der Finalis und pausiert danach. Der Tenor hat als Ultima die Finalis.

Idem: Die Diskantklausel ist zwischen Bassus und Tenor aufgeteilt. Dabei hat der Altus eine zusätzliche, aber geflohene Diskantklausel.

Tenorklausel simultan mit geflohter Tenorklausel

.) EIN MOTIV

- IN DERSELBEN STIMME

Variierte Wiederholung < strenge Wiederholung < Ostinato < Sequenz (zu komplexen Sequenzen siehe unten)

Einbau von (variierten) Motiven des CPF in freie Motive

- IN MEHREREN STIMMEN

Parallelführung ähnlich wie Gymel < Fauxbourdon < freie Imitation < strenge Imitation < enggeführte Imitation < enggeführte strenge Imitation, die nicht zu Ende geführt wird < enggeführte strenge Imitation < enggeführte strenge Imitation mit variablem temporalem Einsatzintervall

Enggeführte Repetition in zwei Stimmen mit Ostinato in einer dritten Stimme  
Entwicklung eines Motivs von (beinahe) unbemerkbar bis dominant.

Durchimitation < Durchimitation in Engführung

.) VERWANDTE MOTIVE

Diverse, vor allem rhythmisch mannigfaltige Varianten der CPF-Segmente; Josquin verwendet folgende Motivvarianten: av, a'v, am / b, bv, bvr, Kombination

bv+bvr / c'v, c'vr, c'-5, c'-5r / dv, dm, d-4-5v / ev, evr, em, e-6v,e-6vr.

Dabei ergeben sich Mehrdeutigkeiten in dem Sinn, dass man eine bestimmte Tonfolge als mehreren verschiedenen Motiven zugehörig analysieren kann.

Verwandtschaft freier Motive < Ableitung eines Motivs aus einem anderen durch Erweiterung oder Verkürzung

#### . ) KOMBINATION MEHRERER MOTIVE (IN VERSCHIEDENEN STIMMEN)

Blockweise Wiederholung < paarweise Imitation < doppelter Kontrapunkt

(bezieht sich auf das Motto der Messe VM in Kyrie, Gloria und Agnus dei)

Kombination mehrerer Motive < Wiederholung der Kombination mehrerer Motive mit immer gleichem temporalem Einsatzintervall < Wiederholung der Kombination mehrerer Motive mit variablem temporalem Einsatzintervall < Wiederholung der Kombination mehrerer Motive mit variablem temporalem und diastematischem Einsatzintervall

Engführung mehrerer aufeinander folgender Motive < enggeführte strenge Imitation mehrerer aufeinander folgender Motive

Enggeführte strenge Imitation zweier Stimmen mit Kontrapunkt in dritter Stimme < enggeführte strenge Imitation zweier Stimmen mit zwei kontrapunktierenden Stimmen  
<

enggeführte strenge Imitation dreier Stimmen mit Segmenten des CPF als vierter, kontrapunktierender Stimme

CPF LHA in zwei Stimmen mit Motiven des Credo I als zweiter CPF und CP in vierter Stimme

Zwei verschiedene simultan auftretende Motive, zu denen bei der Wiederholung ein CP in der dritten Stimme tritt < drei verschiedene simultane Ostinati mit Segmenten des CPF als kontrapunktierende vierte Stimme

#### SEQUENZEN

Fallende Sequenz von bv überlagert (bv fällt auf die letzte und die erste Note des sequenzierten Motivs)

Parallel geführte Sequenz in zwei Stimmen < parallel geführte Sequenz in zwei Stimmen mit einer weiteren Sequenz in einer dritten Stimme < enggeführte streng imitierte Sequenz < enggeführte streng imitierte Sequenz mit weiterer strenger Engführung in dritter Stimme < enggeführte streng imitierte Sequenz in drei Stimmen

Kombination einer Sequenz mit einem oder mehreren Motiven in einer oder mehreren weiteren Stimmen

Kombination zweier verschiedener Sequenzen < eng geführte streng imitierte Sequenz kombiniert mit einer weiteren Sequenz

## KANONS

Zweistimmiger Gerüstkanon < Tripelkanon

Zweistimmiger Mensurkanon eines Teils des CPF, wobei die zweite Stimme erst nach Beendigung des CPF-Teils in der ersten Stimme einsetzt < zweistimmiger Mensurkanon mit asynchronem Stimmeinsatz, aber mit Überschneidung der Stimmen < zweistimmiger Mensurkanon mit simultanem Beginn < dreistimmiger Mensurkanon mit simultanem Einsatz aller Stimmen

Die Tabelle zeigt Josquins Anwendung zahlreicher Kompositionstechniken auf. Viele lassen sich hierarchisieren. Der Komponist stellt sich der Aufgabe, bei den einzelnen Gruppen der Techniken verschiedene Niveaus der Komplexität zu benutzen. Die Varietas der Klauseln zeigt seine Kreativität. Die vielen verschiedenen Arten der Motivbehandlung zeugt von seinem „kombinativen Impuls“. Er verwendet zahlreiche Varianten der Imitation, der Engführung und deren Kombination. Auch die Gestaltung der Sequenzen ist abwechslungsreich. Die Kompositionen zeigen mehrere Arten der Kanonbildung.

### Funktion der Kompositionstechniken

Josquin stellt die Trinität im Agnus II der Messe VM in Form eines dreistimmigen Mensurkanons und die beiden Seraphim im Sanctus der Messe ST als zweistimmigen Gerüstkanon symbolisch dar. Der CPF in forma cancricante im Qui tollis und im Et incarnatus kann als Darstellung des Abstiegs Christi zur Hölle und zurück gesehen werden.

Aussagen zur musikalischen Textausdeutung und zur Intensivierung der Textaussage sind wegen der teilweise unsicheren Textierung nur eingeschränkt möglich. Aufgrund des Aufbaus meiner Arbeit beziehen sie sich auf VM.

Kompositionstechnik, Bemerkungen	Satz	Text
<b>Noema</b> Homophonie erhöht Textverständlichkeit	Qui tollis	Qui tollis peccata mundi
<b>Anabasis</b> (hier mit Sequenz) drückt Gottes Ehre aus	Qui tollis	in gloria dei patris
<b>Katabasis</b> Abstieg Christi zur Erde	Et in terra pax	filius patris
<b>Exclamatio</b> in allen Stimmen	Kyrie I	Kyrie
Exclamatio in drei Stimmen in enggeführter strenger Imitation, neuer Einsatz nach starker Kadenz	Et in terra pax	Domine fili
<b>Wiederholung</b> einer Katabasis; drückt Erniedrigung durch die Kreuzigung aus	Et incarnatus	Crucifixus etiam pro nobis
Wiederholung erst im Superius, dann im Altus; setzt Textabschnitte in Beziehung	Qui tollis	miserere nobis / quoniam tu solus
Wiederholung zweier simultan gesetzter Motive; setzt Textabschnitte in Beziehung	Et incarnatus	Et ascendit in celum / sedet ad dexteram patris
<b>Auffällige Repetition</b> Intensivierung der Textaussage	Et in terra pax	hominibus
Auffällige Repetition bei einer Exclamatio	Osanna m 83–85	osanna
Auffällige Repetition im Rahmen einer strengen enggeföhrtten Imitation	Et incarnatus	cum gloria judicare
<b>Sequenz</b> Intensivierung	Confiteor	(Et vitam) venturi seculi

Unterbrochene Sequenz	Agnus I	qui tollis / peccata mundi
Sequenz mit mehrfacher Anabasis; drückt Gottes Ehre aus	Qui tollis	in gloria dei patris. Amen
Eng geführte streng imitierende Sequenz in drei Stimmen	Patrem	deo deo, lumen de lumine, deum verum (de deo vero)
Zwei Sequenzen, jede in einer Stimme	Sanctus	dominus deus sabaoth
<b>Imitation</b> (ohne Engführung in drei Stimmen); fällt auf, da keine Durchimitation vorliegt – Intensivierung	Patrem	et ex patre natum
Eng geführte strenge Imitation	Pleni	Pleni sunt celi
Eng geführte strenge Imitation einer Repetition	Et incarnatus	sub Pontio Pilato passus et
Eng geführte strenge Imitation zweier Stimmen und Sequenz in einer dritten Stimme	Osanna m 78–82	Osanna

Tabelle 6: Textausdeutende Kompositionstechniken in VM.

Wie die Eintragungen in der Tabelle zeigen, sind die angeführten Kompositionstechniken zweckdienlich. Die 22 verschiedenen kontrapunktierenden Motive im Agnus III dienen der Abwechslung während des langen CPF. Eine Konzentration auf wenige Motive würde zu sehr vom CPF ablenken.

Wie ich zeigen konnte, stellt sich Josquin in beiden Messen Herausforderungen kompositorischer Art, die er höchst innovativ löst. Er bedient sich eines großen Arsenals von Kompositionstechniken, die seine Meisterschaft unter Beweis stellen und im Dienste der Textausdeutung stehen.

## 7. Abstract

Bei seinen beiden *L'homme armé*-Messen stellt sich Josquin unterschiedlichen kompositionstechnischen Herausforderungen. Bei der Missa *L'homme armé super voces musicales* durchläuft der Cantus prius factus alle Töne des Hexachordum naturale als Finales. Dadurch ergibt sich mit Ausnahme des Gloria Bimodalität. Bei der Missa *L'homme armé sexti toni* komponiert Josquin einen authentischen Cantus prius factus im Rahmen einer plagalen Messe. Die vorliegende Arbeit bietet eine tiefsschürfende Analytik der Messen ausgehend von der Ebene der Motive und baut darauf die Diagnose sämtlicher Kompositionstechniken auf. Zur Verdeutlichung sind die Partituren annotiert. Die Motive sind durch verschiedenfarbige Balken gekennzeichnet, die Kadendenzen durch Buchstabenkürzel angegeben. Des Weiteren wird auf die musikalische Textausdeutung und die Symbolik eingegangen. Aufgrund des vorgegebenen Umfangs kann nur die Analytik einer Messe, der Missa *L'homme armé super voces musicales* in extenso dargelegt werden. Die Missa *L'homme armé sexti toni* wird im Rahmen eines komprimierten Vergleichs abgehandelt. Ergänzend wird die Melodie *L'homme armé* inklusive ihrer Symbolik und Kontexte sowie die Aufführungspraxis der Messen im Zeitalter Josquins behandelt.

In his two *L'homme armé* masses, Josquin faces different compositional challenges. In the Missa *L'homme armé super voces musicales*, the cantus prius factus runs through all the notes of the Hexachordum naturale as *finales*. This results in bimodality with the exception of the Gloria. In the Missa *L'homme armé sexti toni*, Josquin composes an authentic cantus prius factus within the framework of a plagal mass. The present work offers an in-depth analysis of the masses, starting from the level of the motifs and building on this to diagnose all compositional techniques. The scores are annotated for clarity. The motifs are indicated by different coloured bars, the cadences by letter abbreviations. The musical interpretation of the text and the symbolism are also discussed. Due to the given scope, only the analysis of one mass, the Missa *L'homme armé super voces musicales*, can be presented in extenso. The Missa *L'homme armé sexti toni* is dealt with in the context of a condensed comparison. In addition, the melody *L'homme armé* including its symbolism and contexts as well as the performance practice of the masses in the age of Josquin will be dealt with.

## 8. Quellenverzeichnis

### Musikalische Quellen

*Graduale Romanum*, Tournai: Desclée & Co. 1974.

Josquin des Prez: *Masses based on secular monophonic songs II*, hrsg. von Jesse Rodin, Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2014 (New Josquin Edition 6), enthält: *Missa L'homme armé sexti toni*, *Missa L'homme armé super voces musicales*.

*Six anonymous L'homme armé masses in Naples*, *Biblioteca nazionale MS VI E 40*, hrsg. von Judith Cohen, American Institute of Musicology und [Neuhausen]: Hänsler 1981 (CMM 85).

*The Josquin Research Project*, <<https://josquin.stanford.edu>>.

### Primärliteratur

*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft <sup>4</sup>1994.

*Hausbibel. Einheitsübersetzung des Alten und Neuen Testaments. Mit Bildern von Erich Lessing*, Freiburg im Breisgau / Basel / Wien: Herder <sup>8</sup>1990.

### Sekundärliteratur

Ahern, John: „The Naples *L'homme armé* Masses: A New Connection“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 14 (2022), S. 32–53.

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel <sup>5</sup>2006.

Blackburn, Bonnie J.: „Masses based on popular songs and solmization syllables“, in: Sherr, Richard (Hrsg.), *The Josquin Companion*, New York / Oxford: Oxford University Press 2000, S. 51–87.

Cohen, Judith: *The six anonymous L'homme armé masses in Naples*, *Biblioteca nazionale MS VI E 40*, o. O.: American Institute of Musicology 1968 (Musicological Studies and Documents 21).

Dahlhaus, Carl: *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, Dissertation Georg-August-Universität Göttingen 1952.

Ders.: „Tonsystem und Kontrapunkt um 1500“, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz* 1969, S. 7–18.

- Daniel, Thomas: *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr <sup>3</sup>2016.
- Dean, Jeffrey J.: „Tinctoris's *L'homme armé* mass restored“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 14 (2022), S. 54–94.
- Elders, Willem: „Das Symbol in der Musik von Josquin des Prez“, übersetzt von L. Okken, in: *Acta Musicologica* 41, Fasc. 3/4 (1969), S. 164–185.
- Ders.: „The performance of cantus firmi in Josquin's Masses based on secular monophonic song“, in: *Early Music* 17 (1989), S. 330–341.
- Ders.: „Symbolism in the Sacred Music of Josquin“, in: Sherr, Richard (Hrsg.), *The Josquin Companion*, New York / Oxford: Oxford University Press 2000, S. 531–568.
- Fallows, David: „The performing ensembles in Josquin's sacred music“, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35/1,2 (1985), S. 32–66.
- Ders.: Art. „*L'homme armé*“ (2001), in: *Grove Music Online*, <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.16553>>.
- Ders.: *Josquin*, Turnhout: Brepols 2009.
- Glüxam, Dagmar: „Aus der Seele muß man spielen ...“. *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020.
- Heikamp, Dieter: „Zur Struktur der Messe „*L'omme* [sic] armé super voces musicales“ von Josquin Desprez“, in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 121–141.
- Just, Martin: „Josquin des Prez: Missa *L'homme armé* super voces musicales“, in: Helms, Siegmund / Schneider, Reinhard (Hrsg.), *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Kassel: Gustav Bosse 1994, S. 11–34.
- Kirkman, Andrew: *The cultural life of the early polyphonic mass. Medieval context to modern revival*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2010.
- Kostrzewski, Brett: „Before Burgundy: Contexts and Cantus firmi in the Early *L'homme armé* Mass Tradition“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 13 (2021), S. 184–209.
- Krämer, Laura: *Allgemeine Musiklehre*, Lilienthal: Laaber 2022 (Grundlagen der Musik 1).
- Lovell, John Harrison: *The masses of Josquin des Prez*, Dissertation University of Michigan 1959.
- Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema 1974.

- Menke, Johannes: *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Grundlagen der Musik 2).
- Milsom, John: „Josquin des Prez and the Combinative Impulse“, in: Schmidt-Beste, Thomas (Hrsg.), *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment?*, Turnhout: Brepols 2012, S. 211–246.
- Ders.: „Hard composing, hard performing, hard listening“, in: *Early Music* 41 (2013), S. 108–112.
- Ders.: „Discerning Josquin“, in: *Early Music* 49 (2021), S. 527–551.
- Motte, Diether de la: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München: Deutscher Taschenbuchverlag und Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1981.
- Osthoff, Helmuth: *Josquin Desprez. Erster Band*, Tutzing: Hans Schneider 1962.
- Pietschmann, Klaus: „L'homme armé. Militärische Symbolik in der Ordinariumsvertonung um 1500“, in: Hahn, Peter-Michael / Müller, Matthias (Hrsg.), *Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa*, Berlin: Lukas 2017, S. 23–35.
- Phillips, Peter: „Heaven and earth: a performer's guide to Josquin's masses“, in: *The musical times* 159 (2018-10), S. 3–87.
- Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of L'homme armé“, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 305–357.
- Rodin, Jesse: „Josquin Desprez“, in: Schmiederer, Elisabeth (Hrsg.), *Lexikon der Musik der Renaissance*, 2 Bde., Laaber: Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6), Bd. 1, S. 621–626. (= Rodin 2012a)
- Ders.: *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford: Oxford University Press 2012. (= Rodin 2012b)
- Ders.: *Josquin des Prez, Masses based on secular monophonic songs II. Critical Commentary*, Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2014 (New Josquin Edition 6/2).
- Ders.: „The Josquin canon at 500“, in: *Early Music* 49 (2021), S. 473–497.
- Sargent, Joseph: „Morales, Josquin and the L'homme armé tradition“, in: *Early Music History* 30 (2011), S. 177–212.
- Schubert, Peter: *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York / Oxford: Oxford University Press 1999.
- Schwind, Elisabeth: Art. „Klausel und Kadenz“ (November 2016), in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534638>>

- Seedorf, Thomas: „Vokalpraxis“, in: Lindmayer-Brandl, Andrea (Hrsg.), *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance 3), S. 329–355.
- Sherr, Richard: „The performance of Josquin’s *L’homme armé* Masses“, in: *Early Music* 19 (1991), S. 261–268.
- Ders.: „The performance of chant in the Renaissance and its interactions with polyphony“, in: Kelly, Thomas Forrest (Hrsg.), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1992, S. 178–208.
- Ders. (Hrsg.): *The Josquin Companion*, New York / Oxford: Oxford University Press 2000.
- Strohhäcker, Maurice: „Ein Renaissanceschlager zwischen kriegerischer und göttlicher Anrufung – die *L’homme armé*-Messen“, in: Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.), *Die Messen Josquins. Eine Einführung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 77–89.
- Taruskin, Richard: *Music from the earliest notations to the sixteenth century*, Oxford u.a.: Oxford University Press 2010 (The oxford history of western music 1).
- Wolf, Uwe: Vorwort zu Monteverdi, Claudio : *Vespro della Beata Vergine*, Stuttgart: Carus 27.801 o.J.
- Urquhart, Peter Whitney: *Canon, Partial Signatures, and “Musica Ficta” in Works by Josquin DesPrez and his Contemporaries*, Cambridge (MA): Harvard University 1988.
- Wright, Craig: *The Maze And The Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge (MA) / London: Harvard University Press 2001.

#### Onlinequelle

<htpp://cantusdatabase.org>