

Annie Cœurdevey

Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis?

In jüngerer Zeit lenkte ein Beitrag von John Milsom zur Festschrift für Margaret Bent¹ das Augenmerk auf die verschiedenen Arten, wie in der Musikwissenschaft der Begriff »Intertextualität« als ein der aktuellen Linguistik entlehnter Terminus gebraucht wird. Dieser Ausdruck sollte nach Milsom für Beziehungen reserviert bleiben, die im Hintergrund der kontrapunktischen Syntax walten und von der Analyse nachvollziehbar gemacht werden. Vorliegende Studie hingegen ist auf einer bescheideneren Ebene angesiedelt: derjenigen der unmittelbaren Wahrnehmung, dort, wo man ohne Mühe einzelne klare thematische oder Parodieelemente erkennt und sich an sie erinnert. Für einen Renaissancekomponisten steht es außer Frage, dass diese Erinnerungswirkung das Moment der Nacheiferung, des Wettstreits und/oder der Ehrerbietung erhöht, um mit den Worten Howard Browns zu reden, die er in seinem grundlegenden Aufsatz verwendete.²

Unter den Werken, die schon früh eine Bezugnahme ausgelöst haben, stellte die Musik von Josquin für seine Zeitgenossen wie für seine Nachfolger einen machtvollen Anziehungspunkt dar. Man denke nur daran, dass er von Hermann Finck zum Vater aller Musiker erklärt wurde,³ dass Heinrich Glarean ihm in seinem *Dodekachordon* rund dreißig Musikbeispiele zugestanden hat und ihn dabei »unseren Josquin« nannte⁴ und dass Lampadius seine blassen Imitatoren geißelte.⁵ Man ist also auf ganz natürliche Weise verlockt, einen Zusammenhang zwischen den beiden Renaissancekomponisten herzustellen, die am anhaltendsten gefeiert wurden: dem einen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, dem anderen aus der zweiten Jahrhunderthälfte, den

1 » ›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music«, in: *Citations and Authority in Mediaeval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 141–151.

2 Howard Mayer Brown, »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48.

3 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Bologna 1969 und Hildesheim 1971, Einleitung, fol. Aij^r.

4 Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 und Hildesheim 1969, S. 362.

5 Lampadius, *Compendium musices tam figurati quam plani cantus*, Bern ³1554, fol. Fij^r.

die Zeitgenossen als neuen Orpheus titulierten, Orlando di Lasso. Tatsächlich bringt die Erfassung der gleichlautenden Titel im Werk der beiden Komponisten eine bestimmte Zahl von intertextuellen Fällen ans Licht, von denen die wichtigsten zwei Magnificatvertonungen von Lasso sind, die jeweils über die Josquin-Motetten »Benedicta es regina coelorum« und »Praeter rerum seriem« komponiert sind. Nun trifft es sich, dass diese beiden großen Cantus-firmus-Motetten ein Gegenstück bei Adrian Willaert im Motettenteil seiner *Musica nova* von 1559 haben; es trifft sich ferner, dass genau diese Sammlung von Willaert noch sechs weitere josquinische Titel enthält: den siebenteiligen Zyklus »O admirabile commercium« und die Motetten »Alma redemptoris mater«, »Victimae paschali laudes«, »Mittit ad virginem«, »Huc me sydereo« und zuletzt »Inviolata, integra et casta es Maria«. Eine solche Konzentration in einer einzigen Quelle kann kein Zufallsprodukt sein, selbst wenn die Hommage an Josquin eher auf der Wahl einer gleichen Textbasis zu beruhen scheint als auf der musikalischen Verarbeitung. Jedenfalls entsteht bei Willaert die Beziehung zum Stück von Josquin oft nur über die Vermittlung des Cantus firmus, was sich – angesichts der Absicht, sich auf dasselbe Modell zu beziehen – als nichts Besonderes herausstellt, ganz im Gegensatz zu dem, wie zu sehen sein wird, was bei Lasso passiert.

In der *Musica nova* betrifft die Dreiecksbeziehung Josquin – Willaert – Lasso somit die zwei Magnificatvertonungen, aber auch die Sequenz »Victimae paschali laudes« und die Motette »Huc me sydereo«. Letztere weist bei Lasso dieselbe Einteilung in drei Partes wie bei Willaert auf. Ohne die Version von Josquin zu ignorieren, kann man also annehmen, dass Lasso seit den 1560er-Jahren ein Exemplar der *Musica nova* in Händen hielt.⁶ Doch es schien erfolgversprechend, sich nicht nur an diese Sammlung zu halten, sondern auf breiterer Basis im Motettenbestand dieser drei Komponisten vier mögliche Intertextualitätsachsen zu prüfen:

- das Verhältnis Willaert – Josquin,
- das Verhältnis Lasso – Josquin,
- das Verhältnis Lasso – Willaert sowie
- die Titel, die allen drei Komponisten gemein sind.

Dabei ergibt sich eine Einschränkung: Wenn man die Motettentexte Josquins zählt, die auch von Willaert und Lasso vertont wurden, kann man darauf verzichten, auch die sehr geläufigen liturgischen Motetten wie »Ave Regina

6 Weiter unten wird näher auf die Bezüge eingegangen, die zwei weitere Motetten von Lasso zu gleichnamigen Kompositionen der *Musica Nova* aufweisen.

coelorum«, »Alma redemptoris mater«, »Regina coeli laetare« etc. zu berücksichtigen, desgleichen die Hymne »Victimae paschali laudes«. Diese Titel gibt es in gehöriger Zahl bei Willaert und in erklecklicher Menge bei Lasso; bei beiden führt die liturgische Funktion dieser Stücke fast notwendigerweise dazu, sie als Cantus-firmus-Bearbeitungen zu vertonen. Ein Vergleich wäre nicht aussagekräftig, da das einzige Vergleichsmoment in der prius-factus-Komponente läge. Hingegen betrifft diese Einschränkung nicht die beiden sehr häufig vorkommenden Gebetstexte »Pater noster« und »Ave Maria«, wie im ersten Punkt sogleich zu sehen sein wird.

Josquin als Modell für Willaert?

Wenn man Willaerts Motettenproduktion chronologisch durchgeht, stößt man zunächst, im ersten der zwei vierstimmigen Motettenbücher, die in Venedig 1539 bzw. 1545 in erweiterter Form publiziert wurden (RISM W 1106 und 1107), auf ein »Ave Maria ... benedicta tu«, ⁷ mit der die Sammlung eröffnet wird. Diese Initialposition nehmen auch die beiden vierstimmigen Sätze über den Englischen Gruß von Josquin ein: das »Ave Maria ... virgo serena« zu Beginn von Ottaviano Petruccis Sammeldruck *Motetti A* aus dem Jahr 1502 (RISM 1502¹) und das »Ave Maria ... benedicta tu«, das »kleine Ave Maria«, mit dem Petruccis Sammeldruck *Motetti C* von 1504 (RISM 1504¹) anhebt. Letztere Komposition⁸ erlaubt, einen Zusammenhang mit Willaert herzustellen, da beide sowohl den Text der marianischen Antiphon als auch die ihr am häufigsten zugeordnete gregorianische Melodie als paraphrasierten Cantus firmus benutzen (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1

Aber wegen der verschiedenen dichterischen Fortsetzungen, die dem ursprünglichen Gebetstext im Laufe des Mittelalters gegeben wurden, endet die

7 *Adriani Willaert Opera omnia*, hrsg. von Hermann Zenck, Bd. 1: *Motetta IV vocum, liber primus, 1539 et 1545*, American Institute of Musicology 1950 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 3.1), S. 1–4.

8 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von Albert Smijers, *Motetten*, Bandel I, Amsterdam 1926, S. 12f.

et ne nos in - du - cas in ten - ta -
ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, sed
bus no - stris. Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o -
no - stris. Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o -

Notenbeispiel 2 (Anfang): Josquin Desprez, »Pater noster« a 6, T. 99–120 (oben),
Adrian Willaert, »Pater noster« a 6, 1542, T. 99–121 (unten)

Identität des textlichen und musikalischen Materials nach »benedictus fructus ventris tui«:⁹ »Et benedicta sint beata ubera« bei Josquin, »Sancta Maria, regina caeli, dulcis et pia« bei Willaert. Und im ersten Teil liegt die paraphrasierte Melodie zwar in beiden Stücken im Superius, aber die modale Behandlung unterscheidet sich merklich. Josquin verwendet die Melodie im transponierten ersten Modus (mit *b mollis* und der Schlüsselung G2, C3, C3, F4),

9 Vgl. Daniel E. Freeman, »On the Origins of the ›Pater Noster-Ave Maria‹ of Josquin des Prez«, in: *Musica Disciplina* 45 (1991), S. 188–197.

ti - o - nem, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed
 li - be - ra nos a ma - lo, sed li - be - ra nos a ma -
 nem, Sed li - be - ra nos a ma - - - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed
 nem, Sed li - be - ra nos a ma - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed

Notenbeispiel 2 (Fortsetzung)

dagegen Willaert im untransponierten ersten Modus und in einer engeren Schlüsselung (C2, C2, C3, C4).

Derselbe *Primus liber* von 1539/1545 enthält ein »O Domine Jesu Christe«. Zwischen Josquins unvollständigem fünfteiligem Zyklus und Willaerts mit nur vier Teilen noch weniger vollständigen Zyklus stellt sich keinerlei Beziehung heraus, zumal von der Tertia pars an textuelle Varianten bestehen. Dieser Unterschied wird durch die kontrapunktische Konzeption noch um ein Beträchtliches größer. Der Satz ist bei Josquin weitgehend akkordisch, bei Willaert dagegen kontrapunktisch sehr stark elaboriert, dermaßen sogar, dass er selbst die »O Domine«-Anrufungen des Anfangs, denen Josquin eine besondere Feierlichkeit verlieh, nicht eigens hervorhebt.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves: a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), and three instrumental staves (likely lute or keyboard). The first system shows the vocal line with the lyrics 'li - be-ra nos a ma - - - lo.' The second system shows the vocal line with the lyrics 'li - be-ra nos a ma - lo, a - - - - - men.' The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment to the vocal lines.

Notenbeispiel 2 (Ende)

Wenn man Willaerts Motettenwerk weiter abschreitet, findet man zwei »Pater noster«, die am Sammlungsbeginn stehen; eine erste Version zu vier Stimmen im *Liber secundus*, der 1545 herauskam (RISM W 1109),¹⁰ und eine zweite, mit der die *Motetta 6 vocum* von 1542 (RISM W 1112)¹¹ eröffnet werden; in beiden Fällen folgt dem »Pater noster« ein »Ave Maria«. In der vierstimmigen Fassung wird der Cantus firmus wechselweise im Supe-

10 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 2: *Motetta IV vocum, liber secundus, 1539 et 1545*, American Institute of Musicology 1950 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.2), S. 11–17.

11 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 4: *Motetta VI vocum, 1542*, American Institute of Musicology 1952 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.4), S. 1–6.

The image shows a musical score for a six-part setting of the 'Pater noster' prayer. It is divided into two systems. The top system features the parts: Superius, [Canon], Quintus, Tenor, Sextus, and Bassus. The bottom system features: Superius, Altus, Quinta, Tenor, Sexta, and Bassus. The lyrics are: 'sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um, in coe - lis, Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um, sanc -'. In both systems, the Tenor part has a circled section of the melody, which is the cantus firmus. The Canon part in the top system is marked with a 'C' and a 'g' time signature, indicating it is a canon.

Notenbeispiel 3 (Anfang): Josquin Desprez, »Pater noster« a 6, T. 21–39 (oben),
Adrian Willaert, »Pater noster« a 6, 1542, T. 21–39 (unten)

perius und im Tenor paraphrasiert. Die sechsstimmige Fassung weist ihrerseits die bewerkenswerte Besonderheit auf, dass der Cantus firmus im Kanon zwischen Tenor und Quinta vox geführt wird, wobei in der Quinta vox die Stimme – komplett von Anfang bis Ende – in Umkehrung und in einem Einsatzabstand von drei Breven erscheint (siehe die Notenbeispiele 2 und 3: Das Thema und seine Umkehrung sind dort mit gestrichelten Linien markiert).

Wollte Willaert in Konkurrenz zur satztechnischen Virtuosität von Josquins sechsstimmigem »Pater noster« treten, das ebenfalls den Cantus firmus kanonisch durchführt, wengleich in der Quinte, mit einem Einsatzabstand

tur no-men tu - - - um,

Ad

ti - fi - ce - tur no - men tu - - - - um, Ad - ve - ni - at re - gnum tu -

Ad - ve - ni - at re - - gnum tu -

Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

von sechs Breven und ohne Umkehrung?¹² Diese Annahme scheint berechtigt, denn es gibt noch verschiedene andere Gründe, die diese beiden sechsstimmigen »Pater noster« in einen Zusammenhang stellen. Jenseits der Stimmverteilung, die in etwa gleich ist, und jenseits der sehr ähnlichen syllabischen Deklamation wird in beiden Kompositionen der Cantus firmus, der im sechsten Modus zu stehen scheint, in einen Satz integriert, der alle Cha-

12 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XII, Amsterdam 1954, S. 47–57. Nota bene, dass zu dem Zeitpunkt, als Willaerts Mottete erschien, es sich nicht um eine venezianische Publikation handelte, sondern dass sie in Hieronymus Formschneiders Nürnberger *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹) herauskam.

The image shows a musical score for the 'Pater noster' by Josquin, Willaert, and Lasso. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics 'Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um,' and a circled section 'ni - at re - gnum tu - um,'. The second system includes a vocal line with the lyrics 'um, [ad - ve - ni - at re - gnum tu - um,] ad - ve - ni - at re - gnum tu - um,' and a circled section 'ad - ve - ni - at re - gnum tu - um,'. The score also features a basso continuo line at the bottom of each system.

Notenbeispiel 3 (Ende)

Charakteristika des transponierten zweiten Modus aufweist.¹³ Josquin vermeidet die modale Uneindeutigkeit. Er modifiziert den gregorianischen Melodie-

13 Jedenfalls liegt die eigentliche Finalis der Chormelodie auf G, so wie die ursprüngliche Melodie auch mit ihrem Anfang *g a b h* im achten Modus zu stehen scheint, wiewohl sie auf A endet, wenn man das abschließende »Amen« miteinbezieht. Diese Transposition auf den darunterliegenden Ton, der den Eindruck eines Beginns (und einer entsprechenden Fortsetzung) im F-Modus erweckt, um dann aber mit einer Kadenz auf G zu einem regulären Schluss zu führen, praktizieren die meisten mehrstimmigen Versionen des »Pater noster«: unter anderen die von Nicolas Gombert, Jacquet von Mantua, Francesco Layolle, Lasso nicht zu vergessen, von dessen drei polyphonen Bearbeitungen des »Pater noster« (RISM 1573a und 1585b) zwei diesem Schema genügen. Es sei bemerkt, dass die modale Ambiguität durch das vorgezeichnete *b*, das dem fünften und sechsten sowie dem transponierten zweiten Modus eignet, begünstigt ist.

beginn, der *f g a a* lauten müsste, zur Tonfolge *g g b a*; das erlaubt ihm, unmissverständlich die Klanglichkeit von G-Dorisch mit Kadenzten auf den Melodiestufen I, V und II zu etablieren. Willaert geht anders vor. Er führt (wie auch bei seinem vierstimmigen »Pater noster«) den nicht modifizierten Cantus firmus ein, der durchaus im »scheinbaren« sechsten Modus steht und zweideutig endet: Nachdem die Klanglichkeit von F ab »sed libera nos a malo« etabliert zu sein scheint (siehe Notenbeispiel 2), beendet er den Satz wie Josquin mit einer plagalen Kadenz auf G.¹⁴ Zwischen diesem modal klar gekennzeichneten Anfang und dem längst nicht so eindeutigen Ende ist das Kadenzschema des Stücks nur sehr schwer zu bestimmen, weil perfekte Kadenzten selten sind, dagegen »pseudo-Kadenzten« häufig vorkommen und sich die kadenziellen Vorgänge oft überlappen, was die syntaktische Gliederung problematisch macht. Indes ist die frappierendste intertextuelle Beziehung nicht in der musikalischen Substanz zu orten, sondern in einem äußerlichen und rein formalen Aspekt, nämlich darin, dass die beiden Stücke exakt dieselbe Länge haben bzw. die identische Anzahl von Breven aufweisen (wenn man die Schlusslonga, die bei Willaert ausgedehnt ist, nicht berücksichtigt). Die synoptische Anordnung der Partituren macht dies augenfällig: Notenbeispiel 2, das den Schluss wiedergibt, demonstriert die erstaunliche Koinzidenz.

Aber es gibt noch einige weitere, eher episodische Fälle, die Willaerts Lektüre der Josquin-Vorlage illustrieren. Notenbeispiel 3 führt in den Takten 21 bis 39 die gleiche Behandlung des Motivs »sanctificetur nomen tuum« vor Augen, das Gleiche betrifft die Stelle »adveniat regnum tuum« mit derselben Erweiterung gegenüber der Choralmelodie.

Das vierstimmige »Ave Maria«, das in der zweiten Ausgabe von Willaerts *Liber secundus* folgt, stellt die Secunda pars des »Pater noster« dar, wie es auch beim sechsstimmigen »Ave Maria« von Josquin der Fall war, während der entsprechende sechsstimmige Satz bei Willaert (in den *Motetta* von 1542) als eigenständiges Stück auftritt; aber womöglich handelt es sich dabei lediglich um eine Entscheidung oder Nachlässigkeit des Druckers, denn in beiden Fällen wird der (transponierte zweite) Modus nicht aufgegeben. Die dichterische Fortsetzung, die Willaert für diese anderen »Ave Maria«-Vertonungen wählte, stimmt mit der des *Primus liber* überein – nun aber ist es auch die Version des sechsstimmigen »Ave Maria« Josquins (»Sancta Maria, regina

14 In der vierstimmigen Version von 1545 erklingt diese Kadenz auf einem G, das man insofern als vorläufige Finalis ansehen kann, als das folgende »Ave Maria« den Vermerk »Secunda pars« trägt.

San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi - a,
 San - cta Ma - ri - a, re - gi - na cae - li, dul - cis et pi - a,
 San - cta Ma - ri - a, re - gi - na cae - li, dul - cis et pi - a, o ma - ter De - i,
 San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, Re - gi - na cae - li, dul - cis et pi - a

Notenbeispiel 4: Josquin Desprez, »Ave Maria« a 6, T. 47–57 (oben), Adrian Willaert, »Ave Maria« a 6, T. 68–77 (unten)

caeli, dulcis et pia«).¹⁵ Aber vom musikalischen Standpunkt aus zeigt einzig Willaerts sechsstimmige Bearbeitung die Nähe zum sechsstimmigen »Ave

15 D.E. Freeman, On the origins (wie Anm. 9), bemerkt, dass Josquin diesen Text als erster vertont hat und dass man seinem Beispiel erst wieder seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefolgt ist. Er listet 22 auf denselben Text geschriebene Motetten von 18 Komponisten auf, von Philippe Verdelot bis Lasso, darunter nicht weniger als fünf von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Das sechsstimmige Stück von Lasso, das im *Magnum opus*

Maria« Josquins, und diese verwandtschaftlichen Beziehungen sind nur in der zweiten Hälfte festzustellen, dort, wo der zusätzliche Text mit keinerlei bekannter Melodie in Verbindung zu bringen ist; sie sind also höchst bemerkenswert, wie Notenbeispiel 4 zeigt.

Der *Primus liber 4 vocum* enthält schließlich in der Ausgabe von 1545 zwei Motetten, »Benedicta es caelorum regina« und »Inviolata, integra et casta«,¹⁶ also die, die dann siebenstimmig in die *Musica nova* aufgenommen werden sollten, wie oben bemerkt wurde. Der Kontrapunkt dieser beiden vierstimmigen Werke entspricht der Schreibweise, wie sie Willaert üblicherweise in dieser ersten Stilperiode praktiziert – breitflächig imitativ den Cantus firmus umgebend – und die hier den einzigen intertextuellen Bezug zu den beiden sechs- bzw. fünfstimmigen Motetten Josquins darstellt.¹⁷ Und wenn man die siebenstimmige Bearbeitung anschaut, die er in der *Musica nova* präsentiert, erkennt man – wie im Fall des »Pater noster« – Willaerts offenkundige Absicht, sich mit einem Zusatzpensum an kontrapunktischer Komplexität an den beiden großen josquinischen Kompositionen zu messen. Wo nämlich Josquin die Chormelodie der Sequenz im ersten Teil von »Benedicta« im Oktavkanon und in »Inviolata« im Quintkanon bearbeitet hat, führt Willaert in den zwei Motetten dank der siebten Stimme systematisch einen Doppelkanon in den Mittelstimmen durch, den er von Anfang bis Ende durchhält.¹⁸ Eine weitere Besonderheit des siebenstimmigen »Benedicta« von Willaert ist – und zwar sowohl im Vergleich mit seiner eigenen vierstimmigen Version als auch mit der von Josquin – die Transformation des modalen Profils. Hatte Josquin den mixolydischen Charakter mit der Tonfolge *g g a b g* völlig respektiert, verleiht Willaert dem ganzen Stück eine permanente modale Doppeldeutigkeit, indem er von Beginn an das *b mollis* verlangt, was bereits in der Vorimitation des Superius deutlich stabilisiert wird. Zuletzt steigert Willaert in der *Secunda pars* den kontrapunktischen Kraftakt noch durch vermehrte Komplexität, während man bei Josquin die gegenläufige Tendenz beobachten kann. Genauso stehen die jeweiligen Schlussteile der beiden »Inviolata«-Kompositionen in einem schlagenden Kontrast zueinander. In Willaerts siebenstimmiger Version wird der Cantus

musicum von 1604 (RISM L 1019) erschien, ist hingegen eine völlig freie Komposition und bleibt in unserer Untersuchung unberücksichtigt.

16 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 1: Motetta IV vocum, liber primus (wie Anm. 7), S. 78–82 (»Benedicta«) und S. 95–99 (»Inviolata«).

17 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XI, Amsterdam 1954, S. 11–19 (»Benedicta«), und Bundel X, Amsterdam 1950, S. 111–117 (»Inviolata«).

18 Josquin geht abwechslungsreicher vor, sowohl was die Textur als auch die kanonische Anlage angeht.

firmus quasi-kanonisch und auf alle Stimmen außer dem Bass ausgebreitet durchgeführt, was diesem Ausklang einen massiven und feierlichen Charakter verleiht. Dagegen wählte Josquin den umgekehrten Weg: Das Stück endet mit einer großen melismatischen Verbreiterung, der zugleich die Funktion des ›Erinnerungsmotivs‹ zukommt, indem der melodische Abstieg, der anfangs dem Adjektiv »inviolata« assoziiert war (und sechs Mal in den beiden Außenstimmen erklang), im letzten Satz bei »que sola inviolata permansisti« wieder aufgegriffen wird.

Ebenfalls Teil der *Musica nova* ist der siebenteilige Zyklus »O admirabile commercium« zu fünf Stimmen, der sich von Josquins fünfteiligem Werk zu vier Stimmen stark unterscheidet.¹⁹ Im sechsstimmigen Teil der Sammlung könnte zur Not das »Alma Redemptoris mater« mit dem zweiten »Alma Redemptoris mater«, das Petrucci 1519 in seinen *Motetti de la Corona, libro tertio* (RISM 1519²) druckte, wegen der gleichen Behandlung des Cantus firmus in Verbindung gebracht werden, der von Anfang bis Ende im Tenor paraphrasiert wird, wiewohl dies bei Willaert wesentlich freier geschieht.²⁰

Schließlich kann man das sechsstimmige »Mittit ad virginem« mit der gleichnamigen vierstimmigen Motette Josquins in einen gewissen Zusammenhang bringen.²¹ Es handelt sich um die Petrus Abaelard zugeschriebene Sequenz mit einer Strophenform aus fünf Sechssilblern, deren Melodie den Charakter eines fröhlichen Weihnachtsliedes aufweist (siehe Notenbeispiel 5).

Mit-tit ad vir-gi-nem Non-quem-vis an-ge-lum, Sed for-ti-tu-di-nem

Su-um ar-chan-ge-lum A-ma-tor ho-mi-nis For-tem ex-pe-di-at (etc.)

Notenbeispiel 5

19 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 5: *Musica nova, 1559*, American Institute of Musicology 1957 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.5), S. 31–56; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel I, Amsterdam 1926, S. 24–47.

20 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 109–118; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VIII, Leipzig 1942, S. 77–80.

21 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 173–188; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel I, Amsterdam 1926, S. 14–20.

Wie im Fall des sechsstimmigen »Pater noster« scheint der Umfang der *Prima pars*, nämlich 124 plus 1 *Brevis*, denjenigen von Josquin nachzuahmen. Überzeugender ist indes vielleicht, dass bei beiden die mit großer Klarheit behandelte präexistente Melodie fast immer im *Superius* oder jedenfalls in einer Stimme liegt, wo sie deutlich wahrgenommen werden kann, bei Willaert im sechsten Modus auf F, bei Josquin nach C transponiert. Aber auch hier liegt der Unterschied in der Art des kontrapunktischen Satzes. Darüber hinaus betont Josquin den populären Charakter der Melodie, indem er ihren Dreierduktus, selbst im *Tempus imperfectum*, beibehält. Im Unterschied dazu geht Willaert nur in den Strophen 8 bis 10 zum *Tempus perfectum* über.

Lassos Bezugnahmen auf Josquin

Von den sechs Stücken Lassos, die man mit Gewissheit auf ein josquinisches Modell beziehen kann, sind vier auch von Willaert komponiert worden und werden deshalb im letzten Kapitel besprochen (»*Dulces exuviae*«, »*Huc me sidereo*« und zwei *Magnificat*-Vertonungen). Es bleiben also noch zwei – im gleichen Jahr publizierte – Motetten, die unabweisliche Indizien einer Hommage auf Josquin zeigen. Die erste ist ein »*Memor esto verbi tui*«,²² eine herrliche Komposition in einem Stil, den David Crook als rhetorisch und bildhaft zugleich beschreibt.²³ Zweifellos wollte Lasso sich mit einem stilistisch auffallenden Anfang an der Seite der spektakulären *Expositio* von Josquins Motette²⁴ postieren (siehe Notenbeispiel 6).

Die intertextuellen Bande sind subtil: Lasso hat das rhythmische Profil von Josquins berühmtem Eingangsmotiv mit seinem insistierenden und repetitiven Zug beibehalten, ebenso die *responsoriale* Komponente dieses *Exordiums*, aber der Wechsel der *Duos* bei Josquin ist in einen Wechsel von akkordischen *Trios* mit einem wesentlich dichter gedrängten Rhythmus überführt, wodurch eine Art harmonische Alliteration entsteht.

Die zweite hier zu erwähnende Motette ist das »*Stabat mater*«, mit der die – ebenfalls 1585 veröffentlichte – Sammlung der vierstimmigen *Offer-*

22 RISM L 956: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 15: *Cantica sacra sex et octo vocibus* (Munich, 1585), hrsg. von David Crook, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 117), S. 21–25. Lasso hat ein *Magnificat* über seine eigene Motette komponiert: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 17: *Magnificat 93–110: Postum überlieferte Magnificat, zweifelhafte Werke, Modelle, Register*, hrsg. von James Erb, Kassel 1988, Nr. 100, S. 107–123.

23 O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 15: *Cantica* (wie Anm. 22), S. xiv.

24 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VI, Leipzig 1936, S. 3–11.

torien beschlossen wird,²⁵ und man kann sehen, dass es sich bei dieser Datumsidentität der Drucke um mehr als einen reinen Zufall handelt (siehe Notenbeispiel 7).

Me - mor es - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o in quo - mi - hi spem - de - sti.

Me - mor es - to, Me - mor es - to, Me - mor es - to ver - bi tu - i

Me - mor es - to, Me - mor es - to, me - mor es - to ver - bi tu - i

Me - mor es - to, Me - mor es - to

Me - mor es - to, Me - mor es - to

Notenbeispiel 6: Josquin Desprez, »Memor esto«, Beginn (oben), Orlando di Lasso, »Memor esto«, Beginn (unten)

Die ersten Takte beziehen sich ausdrücklich auf den Beginn der Motette von Josquin:²⁶ schon gleich mit ihrem Dreiklangsabstieg, etwas weiter ist bei »dum pendebat« eine motivische Ähnlichkeit zu entdecken (im Superius bei Josquin, im Tenor bei Lasso). Aber die Anspielungen scheinen hier aufzuhören.

25 RISM L 955: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae cantiones for four voices (Munich 1585)*, hrsg. von D. Crook, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 111), S. 97–116.

26 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VIII, Leipzig 1942, S. 51–57.

Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius
 Com me fem me des con for

Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius Cuius
 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius Cuius
 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius Cuius
 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius Cuius

Notenbeispiel 7: Josquin Desprez, »Stabat mater«, T. 1–15 (oben), Orlando di Lasso, »Stabat mater«, T. 1–14 (unten)

Lassos Bezugnahmen auf Willaert

Von rund fünfzig Motetten, die einen gemeinsamen Titel tragen, lassen sich drei Motetten mit Ähnlichkeiten in den musikalischen Incipits ermitteln: ein fünfstimmiges »Mirabile mysterium« aus Lassos so genanntem Antwerpener Motettenbuch²⁷ mit dem gleichen Quartabstieg im Superius wie in Willaerts vierstimmiger Motette (allerdings handelt es sich um den Anfang der Choralmelodie), ein 1566 in Venedig erschienenenes »Infelix ego« mit sechs Stimmen

27 RISM L 758: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 1: *Il primo libro de motetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556)*, hrsg. von James Erb, Madison 1998 (*Recent researches in the music of the Renaissance*, 114), S. 54–59; Adriani Willaert *Opera omnia*, Bd. 1: *Motetta IV vocum, liber primus* (wie Anm. 7), S. 86–89.

auf einen Text von Girolamo Savonarola, dessen Anfang an denjenigen von Willaerts gleichfalls sechsstimmiger Motette erinnert,²⁸ und ein vierstimmiges »Beati pauperes spiritu« mit seinem Dreiton-Incipient, das sich auch im fünfstimmigen »Beati pauperes« von Willaerts *Musica nova*²⁹ findet.

Ein ernsthafterer Hinweis darauf, dass Lasso eventuell eine Komposition Willaerts anklingen lassen wollte, findet sich in seiner fünfstimmigen Motette »Peccata mea«, deren Anfang wegen der rhythmischen und melodischen Ähnlichkeit an das sechsstimmige »Peccata mea« aus der *Musica nova*³⁰ gemahnt, zumal die beiden Motetten an der Textstelle »sicut sagittae« (»wie Pfeile«) in ihren in die Höhe schnellenden Figuren übereinstimmen (siehe Notenbeispiel 8).

Durchaus überraschend kommt es indes, in Lassos letztem Motettenband, den er genau in seinem Todesjahr 1594 herausbrachte, zweimal eine explizite Bezugnahme anzutreffen. Zuerst gibt es hier ein sechsstimmiges »Prolongati sunt dies mei« in drei Partes, das auf sehr charakteristische Weise mit seiner Textwahl die quälenden Gedanken des alternden Lasso im Angesicht des nahenden Todes widerspiegelt. Das Stück, das bei Willaert denselben Titel trägt, steht in seiner dritten venezianischen Motettenpublikation, den *Motetta V vocum*, und das, was den bezeichnenden Bezug herstellt, ist diesmal nicht die Musik, sondern der Text.³¹ In der Tat bestehen beide aus drei gleichen Partien, die – wörtlich oder adaptiert – aus disparaten Texten des Alten und des Neuen Testaments zusammengestellt sind: Prd. 8,13 für den ersten Teil (frei nach »nec prolongentur dies eius sed quasi umbra transeant«), Ps. 31,3 (32,3) für den zweiten (»Inveterata sunt ossa mea«), und Luk. 2,29–31

28 RISM L 796: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 5: *Motets from ... Motets for five to eight voices from Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus (Venice 1566)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 109), S. 262–275; *Sextus tomus Evangeliorum*, Nürnberg 1556 (RISM 1556⁹), siehe *Savonarolan Laude, Motets, and Anthems*, hrsg. von Patrick Macey, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 116), S. 135–151.

29 *Moduli quatuor et octo vocum* (Paris 1572, RISM L 850: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 18: *Motets from printed anthologies and manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 2001 (Recent researches in the music of the Renaissance, 124), S. 34–45; *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 67–74.

30 *Sacrae cantiones quinque vocum* (München 1582, RISM L 938): O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 12: *Motets from printed anthologies* (wie Anm. 29), S. 8–12; *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 119–126.

31 RISM L 1007: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 16: *Cantiones sacrae sex vocum (Graz, 1594)*, hrsg. von D. Crook, Madison 2002 (Recent researches in the music of the Renaissance, 131), S. 12–26; *Adriani Willaert Opera omnia*, hrsg. von H. Zenck, Bd. 3: *Motetta V vocum, 1539 et 1550*, American Institute of Musicology 1950 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 3.3), S. 18–25.

ca - ta me - - a Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae in - fi - xa
 pec - ca - ta me - - a Do - mi - ne sic - ut sa -
 Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt
 sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt mi - hi,
 sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt mi - hi, in -
 sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt mi - hi,
 ut sa - git - tae in - fi - xa, sic - ut sa - git - tae, [sic - ut sa - git -
 tae in - fi - xa sunt, sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi -
 ne, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me,
 sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me,
 Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me, sic - ut sa -

Notenbeispiel 8 (Fortsetzung)

Ps. 137 (138) bei Willaert. Doch beide verwenden im Superius dasselbe Dreiklangsmotiv mit nachfolgendem Quartfall und einer anschließenden aufsteigenden Melodielinie (siehe Notenbeispiel 9).

Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne
 Con - fi - te - - - bor, [con - fi - te - bor,] con - fi - te - - - bor ti -

Notenbeispiel 9: Adrian Willaert, »Confitebor tibi«, Ps. 137 (oben), Orlando di Lasso, »Confitebor tibi«, Ps. 85 (unten)

Gleichnamige Motetten bei Josquin, Willaert und Lasso

Es sei zuerst daran erinnert, dass sich in der *Musica nova* von Willaert die stärkste Konzentration von auf Josquin zurückgehenden Motettentiteln findet, selbst wenn die musikalische Behandlung nur sehr wenige, wenn nicht gar keine gemeinsamen Züge aufweist. Innerhalb der Liste von acht Titeln bilden nun die letzten sechs des Teils mit Stücken zu sechs und sieben Stimmen eine fast ununterbrochene Folge: Nr. 19 »Victimae paschali laudes«, Nr. 20 »Mittit ad Virginem«, Nr. 22 »Huc me sidereo«, Nr. 23 »Praeter rerum seriem«, Nr. 24 »Inviolata, integra et casta«, Nr. 25 »Benedicta es coelorum regina«. Es will also scheinen, dass Willaert sein Konzept einer auf große Wirkung bedachten Polyphonie der nüchterneren und leichteren eines Josquin gegenüberstellen wollte. Lasso seinerseits, von dem zu konstatieren war, dass er mit Sicherheit ein Exemplar der *Musica nova* besessen hat, motivierte wohl die Existenz der zwei größten sechsstimmigen Motetten Josquins am Ende des Bandes (»Benedicta es« und »Praeter rerum series«) dazu, seine zwei Magnificatvertonungen zu komponieren – beide stammen aus derselben Zeit, 1581/82, und sind im gleichen Manuskript überliefert³³ –, wobei er der Vorlage von Josquin ziemlich treu blieb und keine siebte Stimme hinzufügte. Aber es ist interessant festzustellen, dass er mit Sicherheit die siebenstimmige Messe *Praeter rerum series* von Cipriano de Rore kannte, die in München vor Lassos Ankunft am dortigen Hof kopiert wurde³⁴ und zum Eigentum Herzog Albrechts V. gehörte.

Die Ausdehnung der Untersuchung auf die Motettentexte, die von allen drei Komponisten vertont wurden, führt zu einer Publikation aus der Zeit vor Willaert zurück. Es empfiehlt sich nämlich, »Huc me sidereo« in Relation zu einer anderen humanistischen Motette zu setzen, »Dulces exuviae«, wobei man festhalten muss, dass die Bezeichnung »humanistisch« in den beiden Stücken nicht exakt dieselbe Bedeutung hat. »Dulces exuviae« verweist auf jenen Begriff von Humanismus, wie er für die Werke der klassischen Antike angewandt wird, denn es handelt sich um Didos Klage aus dem vierten Buch der *Aeneis* von Vergil; der Text von »Huc me sidereo«, ein Gedicht von Maffeo Veggio, das die Leiden Christi am Kreuz mit dem Triumph der Liebe verknüpft, ist ein Produkt der italienischen humanistischen Kultur des 15. Jahrhunderts.

33 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 76.

34 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 46. Die siebte Stimme von Rore rührt von einem hinzugefügten zweiten Cantus firmus in langen Notenwerten her, der zur Verherrlichung von Herzog Ercole II. d'Este von Ferrara als Ostinato durchgeführt wird.

Josquins bzw. das ihm zugeschriebene »Dulces exuviae«³⁵ ist ohne Zweifel die früheste musikalische Umsetzung der ersten vier Verse des Vergiltextes. Dieser kurze Text sollte in der Folge eine ganze Reihe von Komponisten inspirieren und wurde in zweiteiligen Werken auf zehn Verse erweitert, die im zweiten Teil mit »Urbem praeclaram« anheben. Die chronologisch erste Version dieser längeren Fassungen ist genau die vierstimmige von Willaert im *Liber secundus* von 1545.³⁶ Der einzige Punkt, in dem Josquins, Willaerts und Lassos Vertonung übereinstimmen, ist die phrygische Färbung,³⁷ was sie übrigens mit den meisten anderen Kompositionen, wie denen von Marbriano de Orto, Johannes Ghiselin und Jean Mouton verbindet. Lassos Bearbeitung, die 1570 von Le Roy & Ballard in den *Mellange d'Orlande de Lassus* gedruckt wurde,³⁸ bietet den gründlichsten Kontrast zum josquinischen Vorbild, indem sie streng homophon und syllabisch ist und im Semibreven- und Minimen-Rhythmus voranschreitet, was – obschon ungleich kunstvoller – an die pädagogischen Übungen von Petrus Tritonius und seiner humanistischen Kollegen am Jahrhundertanfang erinnert. Der feierliche Charakter dieser Komposition wurde von Helmuth Osthoff als »monumental-pathetischer Deklamationsstil«³⁹ beschrieben. Dagegen bietet Willaerts Version einen biegsameren und abwechslungsreicheren Kontrapunkt. Aber sicher nicht zufällig hat Lasso auch den tonalen Typ *in mi* beibehalten, insbesondere auch das melodische Profil des Anfangsmotivs *mi - sol - la*. Man mag bedauern,

35 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Wereldlijke Werken*, Bundel V, Amsterdam 1968, S. 4–7.

36 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 2: Motetta IV vocom, liber secundus (wie Anm. 10), S. 59–62. Willaert hatte bereits eine dreistimmige Version komponiert, die 1520 in Venedig in den *Chansons a troys* (RISM 1520⁶) gedruckt wurde, während man aus dieser Zeit und selbst bis 1545 keine gedruckte und auch nur eine handschriftliche Quelle für Josquins Stück kennt (CH-SGs, Ms. 463), wo es überdies anonym überliefert ist. Dafür erschien die erste gedruckte Quelle mit einer Zuschreibung an Josquin 1559 bei Berg & Neuber in Nürnberg (RISM 1559²). Dass Lasso Josquins »Dulces exuviae« mit Sicherheit kannte, zeigen die unten angeführten Motivbezüge.

37 Genau genommen ist Willaerts dreistimmiges »Dulces exuviae« offenbar das einzige Beispiel einer Vertonung des Textes in einem »Dur«-Modus (mit Finalis F im Cantus mollis), was die Hypothese untermauert, dass Willaert zu diesem Zeitpunkt (vor 1520) das Josquin zugeschriebene Werk und zweifellos auch die zeitgenössischen Vertonungen nicht kannte. Was die Textwahl angeht, kann es sich im Kontext der humanistischen Kultur sehr wohl um einen Zufall handeln.

38 RISM L 834; O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 17: *Motets from printed anthologies and manuscripts, 1555–1569*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 115), S. 34–45.

39 Helmut Osthoff, »Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954), S. 94.

dass er Josquins glanzvollen Aufstieg zum melodischen Höhepunkt bei »accipite hanc animam« ignoriert hat, aber man könnte an der Stelle »et quem dederat cursum« – die übrigens die einzige Passage ist, wo die vertikale Gleichförmigkeit durchbrochen wird – eine Art Hommage an die typisch Josquin'sche Formulierung eines Abstiegs in sequenzierten Terzen erkennen, mit der neben soundsovielen anderen Fällen auch dessen Deploration »Nymphes des bois/Miserere« endet (siehe Notenbeispiel 10).

et quem de - de - rat cur - sum
 sum, et quem de - de - rat cur - - -
 de - de - rat cur - sum, ett quem de - de -
 sum, et quem de - de - rat, cur - - -
 et quem de - de - rat cur - - - - -

pa - ce, A - men, a - men.
 pa - ce, A - men, a - men.
 pa - ce, A - men.
 pa - ce, A - - - men.
 pa - ce, A - men, a - - - men.

Notenbeispiel 10: Orlando di Lasso, »Dulces exuviae«, T. 30–33 (oben), Josquin Desprez, »Nymphes des bois«, Ende (unten)

Sowohl hinsichtlich »Huc me sydereo« als auch bezüglich »Dulces exuviae« muss man abseits dieser Dreiecksbeziehung noch die beiden sechsstimmigen Motetten über die gleichen Texte von Jacobus Vaet berücksichtigen.⁴⁰ Ihr Stil

40 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, Bd. 3: *Motetten*, Graz 1963 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 103/104), S. 74–79 und 89–101. In der Motette

repräsentiert aus kontrapunktischer Perspektive einen Zwischenstatus zwischen Josquin und Willaert, eher denn zwischen Willaert und Lasso.⁴¹ Von der sechsstimmigen Motette Josquins⁴² kennt man den spektakulären Abstieg über eine Duodezime hinweg, wenn das Verb »descendere« zum dritten Mal

a) Sta - bat ma - ter do - lo-

b) Quem ne - que - unt, ne - queunt du - re

c) des - cen - de-re jus - sit

Notenbeispiel 11: a) Josquin Desprez, »Stabat mater«, Kopfmotiv, b) Josquin Desprez, »Huc me sydereo«, Motiv »Quem nequeunt«, c) Orlando di Lasso, »Huc me sidereo«, Motiv »descendere«

erklingt; weniger kühn halten sich die drei anderen Komponisten an einen melodischen Abwärtsgang von einer Sexte. Josquin hat als einziger einen Fremd-Cantus firmus eingeführt; andererseits ist in den (jeweils sechsstimmigen) Versionen von Willaert bzw. Lasso die gleiche formale Gliederung zu beobachten, die den Text für dieselben Gedichtabschnitte in drei Einheiten teilt, ganz anders als die Motette von Josquin, die nur zwei Partes umfasst. Man kann also annehmen, dass Lasso seine Motette aufgrund der Kenntnis

»Dulces exuviae« von Vaet (Osthoff übergeht sie, ebenso wie die dreistimmige Version von Willaert) sind unter allen bestehenden Vertonungen des Textes Motivbeziehungen zu Josquin am häufigsten und am bedeutungsvollsten manifest.

41 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: Musica nova (wie Anm. 19), S. 197–208; O. di Lasso, The Complete Motets, Bd. 6: *Motets for four to eight voices from Selectissima cantiones (Nuremberg, 1568)*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 110), S. 73–86.

42 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VI, Leipzig 1936, S. 11–19. Die *Sexta vox*, die in der von Petrucci gedruckten Fassung (RISM 1519²) vorkommt, wird in jüngerer Zeit als nicht zur Originalkonzeption gehörig angesehen, da sie in keiner der drei handschriftlichen Quellen (B–Br, Ms. 9126, GB–Lcm, Ms. 1070, NL–Lml, Ms. 1440) überliefert ist; vgl. dazu die Beiträge von Joshua Rifkin, »Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette ›Huc me sydereo‹ von Josquin des Prez«, in: *Die Motette: Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider, Mainz 1992, S. 105–134, und Jaap van Benthem, »Josquins Motette ›Huc me sydereo‹, oder Konstruktivismus als Ausdruck humanistisch geprägter Andacht?«, ebda., S. 97–111. Bonnie Blackburn hat sie hingegen unlängst in ihrem Referat »New Thoughts on Josquin's ›Huc me sydereo‹« auf der Konferenz *The motet around 1500* (Bangor, März 2007) wieder als von Josquin stammend angesehen.

der Willaert'schen Vorlage gleich einteilte. Nebenbei gibt es bei Lasso eine melodische Anspielung auf das josquinische Motiv des Dreiklangsabstiegs, das schon im oben erwähnten »Stabat mater« Anwendung fand. Aber das Motiv figuriert auch in Josquins »Huc me sydereo« in der zweiten Gedichtzeile bei »quem nequeunt dure frangere jura crucis«. (Josquin bringt hier also ein Selbstzitat an – doch mit welcher Richtung? Die Ungewissheiten der Josquin-Chronologie lassen hier keine Antwort zu.) Lasso indessen ordnet das Motiv dem »descendere« im ersten Vers zu und vollzieht die gleiche modale Versetzung wie beim »Stabat mater«; das Motiv fokussiert bei Josquin somit F, bei Lasso G (siehe Notenbeispiel 11).

Der letzte Vergleich, der in dieser Studie unternommen wird, bezieht sich auf Josquins sechsstimmige Motetten »Benedicta es regina coelorum« und »Praeter rerum seriem«,⁴³ die einerseits den beiden siebenstimmigen Motetten Willaerts und andererseits den zwei sechsstimmigen Magnificat-Parodien gegenübergestellt werden, die Lasso ausdrücklich über Josquins Sätze komponiert hat. Übergangen wird hier Willaerts Motette »Benedicta es«, die bereits oben behandelt wurde und wo zu sehen war, wie schwach, wenn nicht inexistent die Verbindung zu Josquins gleichnamiger Komposition ist. Umgekehrt eröffnen die beiden großen Werke Lassos⁴⁴ eine analytisch hieb- und stichfeste Demonstration der Treue des Komponisten zu seinem josquinischen Modell – trotz aller formalen Unterschiede, die eine Sequenz-Motette von einer langen Marienhymne trennen, die im Alternatim-Stil abgefasst ist und bei der nur sechs von zwölf Versetten mehrstimmig komponiert sind. Nicht allein die Zahl der Stimmen deckt sich und nicht allein, dass Lasso ihre Disposition mit den Charakteristika ihres tonalen Typs respektiert hat, er hat auch die kanonische Prozedur Josquins nachgebildet, speziell beim Eintritt in den mehrstimmigen Abschnitt »Et exultavit«. In Josquins »Benedicta« erscheint der Superius als Dux, der Tenor als Comes im Oktavabstand und fünf Breven später, was identisch bei Lasso wiederkehrt. Desgleichen hat Lasso im Magnificat *Praeter rerum* wie Josquin die umgekehrte Reihenfolge angenommen, d. h. den Tenor als Dux und den Superius als Comes. Eine detaillierter Vergleich würde zuviel Raum einnehmen, deswegen seien hier nur einige bezeichnende Übereinstimmungen aufgelistet:

43 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XI, Amsterdam 1954, S. 11–19, und Bundel VII, Leipzig 1938, S. 21–28.

44 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 15: *Magnificat 50–70: Magnificat der Jahre 1576–1583 aus Münchener Handschriften*, hrsg. von James Erb, Kassel 1986, S. 228–247 und 248–274.

- Versette 6 (»Fecit potentiam«) des Magnificat *Benedicta* greift den Kanon in der Unterquarte aus Strophe 4 (bei »sanctificavit«) auf;
- das Initialmotiv der achten Versette (»Esurientes«) ist das Initialmotiv der Secunda pars der Motette (»Per illud ave«);
- Versette 12 (»Sicut erat«) bringt ebenfalls den Oktavkanon zwischen Superius und Tenor aus der Tertia pars der Motette (»Nunc mater exora«).

Prae - ter re - - b - rum se - - - ri - em,
 Prae - ter re - rum, [prae - ter re - rum se - ri - em] prae - ter re - rum se - ri - em,
 Prae - ter re - rum se - ri - em, [prae - ter re - rum se - ri - em,] prae - ter re - rum se - ri - em

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us, et exul - ta - vit spi - ritus, spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us, spi - ritus me - us

Notenbeispiel 12: Josquin Desprez, »Praeter rerum seriem«, T. 1–12 (oben);
 Orlando di Lasso, Magnificat *Praeter rerum seriem*, »Et exultavit«, T. 1–12 (unten)

Und beim Magnificat *Praeter rerum* ist der Bezug auf Josquin eben noch stärker, weil Lasso – wie übrigens auch Rore in seiner siebenstimmigen Messe – nicht nur den Cantus firmus übernommen hat, der im Tenor in Pfundsnoten in ternärer Mensur erscheint,⁴⁵ wie Notenbeispiel 12 zeigt, sondern weil er vor allem das am direktesten wahrnehmbare Element der Motette, den langsamen monotonen Gesang der Bässe in Terzparallelen zu Beginn, bewahrt hat; dabei ist die Disposition leicht modifiziert, lässt aber dieses geniale Näherkommen aus den Tiefen des vokalen Registers unverdeckt erklingen.

Angesichts dieser respektvollen Haltung der Vorlage gegenüber scheint diejenige Willaerts, der doch viel näher an Josquins Modell sein müsste, weil es sich in beiden Fällen um eine Cantus-firmus-Motette handelt, einzig den Willen zur Abgrenzung zu demonstrieren. Notenbeispiel 13 zeigt den Anfang der Motette »*Praeter rerum seriem*« mit seiner virtuoson Faktur aus einem Doppelkanon in der Quarte und der Quinte, die eine kompakte Klanglichkeit erzeugt, und mit der etwas trügerischen Art, im Tempus imperfectum das Dreiermetrum der Melodie zu realisieren.

Wenn ein Fazit aus diesem Beziehungsspiel mit drei Konstituenten gezogen werden kann, dann scheint man feststellen zu können, dass Willaert in seinem Verhältnis zu Josquin offenbar das intellektuelle Spiel favorisiert, die kontrapunktische Überbietung oder die formalen Kunststücke wie die zahlenmäßige Übereinstimmung der Tactus. Er scheint von dem Wunsch be-seelt gewesen zu sein, sich auf gleicher Augenhöhe mit seinem Vorgänger zu zeigen und ihn sogar in den technischen Bravourstücken zu überbieten. Lasso dagegen – mit Gespür für die Schönheit der Polyphonie seines Modells – lokalisiert sich klar in der Perspektive einer manifesten Hommage, die als solche wahrnehmbar sein soll, wo jeder etwas gebildete Hörer sofort die Originalkomposition wiedererkennen kann. Das Dreiecksverhältnis zwischen diesen drei großen Komponisten ist bereits – unter Einschluss Rores – zu Lassos Lebzeiten von einem gewissen französischen Dichter namens J. Mégnier beschworen worden. Er ist der Autor eines Sonetts im Vorspann des Neudrucks, den Le Roy & Ballard 1586 von den *Meslanges de la musique d'Orlande de Lassus* (RISM L 967) veranstaltet haben und dessen Schluss-terzett lautet:

45 Die Chormelodie, die ins 13. Jahrhundert zurückgeht und wo sie in der Wolfenbütteler Handschrift W₁ erscheint, ist zweifellos nicht die von Josquin verwendete; siehe Alvin Johnson, »The Masses of Cipriano de Rore«, in: *Journal of the American Musicological Society* 6 (1953), S. 227–239.

Josquin aura la Palme ayant esté premier:
 Willaert le Myrte aura: Cyprian le Laurier:
 Orlande emportera les trois comme le maistre.

Josquin wird die Palme gewinnen, denn er war der erste,
 Willaert wird die Myrthe haben: Cipriano den Lorbeer:
 Orlando als Meister wird alle drei davontragen.

The image displays a musical score for the beginning of 'Praeter rerum seriem' by Adrian Willaert. It features six vocal parts: Superius, 7a p. Resolutio, 6a p. Resolutio, Tenor, Quinta, and Bassus. The lyrics are: 'Prae - ter re - rum se - riem, pra - ter re - rum se - riem Pa - rit De - um ho - minem, pa - rit Deum hominem, pa - rit De - um ho - minem Virgo Ma - ter, Prae - ter re - rum se - riem - Pa - rit De - um ho - minem Pa - rit De - um ho - minem, pa - rit De - um ho - mi - nem, pa - rit De - em Pa - rit De - um ho - minem, Pa - rit De - um hominem - pa - rit De - um ho -'. A lute part is also present, with tablature for the 7a p. and 6a p. parts. A specific section of the Tenor part is highlighted with a box and labeled 'Fuga, primo in diatessaron et diapente, secundo in diapente et diatessaron'. The score is written in a style typical of the 16th century, with a key signature of one flat and a common time signature.

Notenbeispiel 13: Adrian Willaert, »Praeter rerum seriem«, Anfang

Übersetzung: Nicole Schwindt