

Joshua Rifkin

Mein Josquin.

Vier Stellen, die mich in Staunen versetzen

Hören Sie sich – zumindest mit dem inneren Ohr – Notenbeispiel 1 (Anhang auf Seite 6) an.¹ Es klingt leicht fasslich, einfach sogar: In den Außenstimmen wiederholt sich eine Reihe von Kadenzbildungen verschiedener Länge; in den ersten Takten gesellt sich auch der Altus mit geringfügigen Abweichungen dazu. Nur eine Stimme nimmt an allem nicht Teil: der Tenor, der scheinbar frei durch den Satz von Anfang bis Schluss wandelt. Man würde diesen Tenor mithin für eine reine Füllstimme halten. Aber damit würde man sich täuschen: Denn Josquin hat diese Stimme nicht frei erfunden; er nahm sie notengetreu aus einem Lied des nur durch dieses Stück bekannten Komponisten Malcort.² Schon die Idee also, den Satz gleichsam im Gegensatz zum vorgegebenen Fundament zu gestalten, stellt einen kühnen konzeptionellen Wurf dar; dass Josquin überdies das technische Können besaß, seine Vorstellung souverän zu realisieren, steht gleichfalls auf einer verblüffenden geistigen Ebene. Wie im Titel gesagt: Jedes Mal, wenn ich diese Musik betrachte, versetzt sie mich in Staunen.³

1 Diesem und den weiteren Notenbeispielen liegen die Ausgaben der *New Josquin Edition*, Utrecht 1987–2017, zugrunde, allerdings nach nachmaligem Quellenvergleich und ohne Übernahme von editorischer Textunterlegung und musica ficta. In Notenbeispiel 4 habe ich zudem, wie bereits in früheren Ausgaben, die Contratenores gegeneinander ausgetauscht, um das Satzbild übersichtlicher zu machen. Zur Vorbereitung dienten ferner Dateien des »Josquin Research Project« (www.josquin.stanford.edu), die mir Jesse Rodin freundlicherweise zur Verfügung stellte.

2 Zur Autorschaft von *Malheur me bat* vgl. Joshua Rifkin: *Busnoys and Italy: The Evidence of Two Songs*, in: *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hg. von Paula Higgins, Oxford 1999, S. 505–571, hier S. 570.

3 Zwar lässt sich vor allem bei Bearbeitungen von Liedtenores eine gewisse Neigung zu ähnlichen Motivwiederholungen nicht übersehen – so etwa bei Heinrich Isaacs *Le serviteur*, abgedruckt in: *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale*

Das Staunen bleibt aber nicht auf dieses eine Stück beschränkt. Anderswo habe ich auf Beispiele hingewiesen – so etwa die Motette *Huc me sydereo* oder die Chansons *Incessament livré suis* und *Du mien amant* –, die ich nicht minder beeindruckend finde.⁴ Im Folgenden möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein paar weitere Werke lenken.

Zuerst Notenbeispiel 2 (Anhang auf Seite 7): Dies zeigt den Schluss der *prima pars* des fünfstimmigen *Salve regina*. Auch hier liegt der Komposition eine vorgegebene Stimme zugrunde – obwohl in diesem Fall eine von Josquin selbst vorgegebene Stimme: ein *Ostinato*, das die ersten vier Töne des betreffenden Chorals nach jeweils drei *Brevispausen* in einfachen Breven auf zwei Transpositionsstufen abwechselnd vorführt. Wiederum interessiert uns allerdings nicht der *cantus firmus* an sich, sondern dessen Ineinanderwirken mit den übrigen Stimmen. Diese entfalten sich in zwei leicht unterschiedlichen Perioden, die stets in die gleiche Kadenz münden und von denen die zweite Periode alle vier freien Stimmen beteiligt. Währenddessen geht das *Ostinato* seinen eigenen Gang; freie Stimmen und *Ostinato* treffen sich zwar in den Takten 66–69 und 80–83 auf die gleiche Weise, überschneiden sich jedoch

Centrale MS Banco Rari 229 (= *Monuments of Renaissance Music 7*), hg. von Howard Mayer Brown, Chicago 1983, Bd. 2, S. 606–609. Doch umfassen diese sog. *Redictae* weder hier noch anderswo mehr als eine Stimme; zudem erlaubt sich Isaac viel mehr Lizenzen hinsichtlich Dissonanzen und Parallelführungen, als uns je bei Josquin begegnen.

4 Vgl. Joshua Rifkin: *Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette Huc me sydereo von Josquin des Prez*, in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft 5*), hg. von Herbert Schneider, Mainz 1992, S. 105–134; ders.: *Sound and Structure: Le marteau sans maître and Mille regretz*, in: *»Qui musicam in se habet«: Essays in Honor of Alejandro Planchart* (= *Miscellanea 9*), hgg. von Anna Zayaruznaya, Bonnie Blackburn und Stanley Boorman, Middleton 2015, S. 635–674, speziell S. 636–639 und 653–655.

Jesse Rodin

Taking the Measure of Josquin

Rumor has it Josquin wrote a treatise on music theory. This is the sort of thing one instantly assumes must be false – and indeed the source is the 17th century Italian composer Angelo Berardi, not exactly someone whose word we can take on trust¹. But even if, as Jeffrey Dean has suggested, such a treatise once existed, to the extent that it dealt with mensuration and proportion signs it was in all likelihood very, very boring². We can surmise as much because Josquin's surviving compositions exhibit no more than the usual variety of signs encountered in music of the period³. Unless he decided to theorize about abstract concepts or abstruse usages he never actually put into practice, Josquin would probably have had relatively little of interest to say on the subject⁴.

Still, this hardly means there is nothing to be gained from considering Josquin's ideas about the mensural system. On the contrary, taking a holistic view of his handling of meter, tempo, and (to a lesser extent in the present context) rhythm can give us a better sense not only for the range of signs

he used and how he used them, but also for how his approaches to these matters interacted with compositional choices having to do with everything from genre to texture to form. With the Josquin quincentenary upon us, this seems an apt moment for taking stock.

Of course any effort to evaluate Josquin's mensural practice immediately runs up against a longstanding problem: the precarious state of the Josquin canon. We can't establish a profile without a corpus; and even now that the *New Josquin Edition (NJE)* is complete, the corpus published there reflects neither a scholarly consensus nor a coherent methodology⁵. To attack the problem on the basis of all the pieces the *NJE* deems authentic is, with all due respect to a publication that has been indispensable to the present contribution, to court circularity. I shall therefore proceed from a smaller but, I suggest, more secure list of works created in collaboration with Joshua Rifkin⁶. This list divides the repertory into four categories: a core group (54 works); works that merit provisional acceptance (50); problematic cases (38); and the rest (203). The first category is terra firma; the second also represents a reasonable – if necessarily contingent – basis for analysis. Together these first two categories include considerably less music than is published without a doubt-signaling asterisk in the *NJE*. But these 104 works have the benefit of comprising a list about which almost everyone can agree, and a corpus large enough to underpin a convincing and, within limits, enduring picture. Appendix 1 evaluates this corpus on the basis of mensural practice;

1 My thanks to Clare Bokulich, Benjamin Ory, Joshua Rifkin, and Emily Zazulia for their helpful comments and corrections.

2 Jeffrey J. Dean: *Josquin's Teaching: Ignored and Lost Sources*, in *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. by M. Jennifer Bloxam and Gioia Filocamo, Turnhout 2009, pp. 741–750.

3 Cf. most centrally Anna Maria Busse Berger: *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*, Oxford 1993; and Ruth I. DeFord: *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge 2015. With reference to Josquin's supposed teaching, note the unremarkable collection of mensuration signs discussed by Adrianus Petit Coclico, as reported in Dean, *Josquin's Teaching*, p. 746, n. 22.

4 For all of the mensural complexity of even Josquin's most extreme work, the *Missa L'homme armé super voces musicales*, one finds virtually no pushing of notational boundaries, save perhaps for the vertical combination of three common-place signs in the *Agnus Dei II*. On this mass, including its notational engagement with earlier works, cf. Jesse Rodin: *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford [et al.] 2012, pp. 233–268; and DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, pp. 281–293.

5 Willem Elders (ed.): *Josquin des Prez: New Edition of the Collected Works (New Josquin Edition)*, 30 vols., Utrecht 1987–2017. As noted in Jesse Rodin: *The Josquin Canon at Five-Hundred, with an Appendix Produced in Collaboration with Joshua Rifkin* (forthcoming article), the *NJE*'s guidelines for establishing authenticity are not especially specific; and the 28 music volumes reflect the work of fully 19 editors.

6 *Ibid.* The essay outlines a methodology for establishing authenticity.

Michael Meyer

Rhetorizität – Zahlhaftigkeit – Bildlichkeit

Überlegungen zu frömmigkeitsgeschichtlichen Perspektiven auf Josquins Motetten und deren Rezeption

Das Josquins Musik mit der Frömmigkeits- und Gebetskultur ihrer Zeit zusammenhängen muss, liegt auf der Hand. Ein spektakulärer Fall ist *Miserere mei, Deus*, jene berühmte Motette, die für Ercole I. d'Este von Ferrara entstand und die einen an die Psalmodieformel der Karsamstagsliturgie angelehnten Tenor verwendet, der insgesamt 21-mal auf unterschiedlichen Tonstufen wiederholt wird.¹ Patrick Macey hat im Zusammenhang mit dieser refrainartigen Struktur die These aufgestellt, dass sie von einer Psalmmeditation Girolamo Savonarolas angeregt worden sein könnte, in der die Worte »Miserere mei, Deus« immer wieder den Meditationstext unterbrechen: Hier ein denkbar ausdrucksstarkes Stück Vokalphonie, dort eine Gebetsmeditation des 1498 verbrannten Reformators mit dem gemeinsamen Fluchtpunkt einer rhetorischen Überhöhung der Gebetshaltung.² Solche Interpretationsversuche sind bisher selten geblieben, obschon sich für ihre Signifikanz auch Belege im 16. Jahrhundert finden lassen. So erklärt der Nürnberger Humanist Hans Ott in der Widmungsvorrede des zweiten Bandes seines *Novum et insigne opus musicum* von 1538 zum *Miserere*: »Kann irgendjemand, so frage ich, dieses Werk so unaufmerksam hören, dass er nicht sofort mit seinem ganzen Geist dazu bewegt wird, die Aussage des Propheten genauer wahrzunehmen? Die modi sind darauf ausgerichtet, die Affekte jener zu erregen, die durch die Größe ihrer Sünde niedergedrückt werden, und die gewaltige repetitio, mit der um Gnade gebetet wird, erlaubt nicht, in entspannter Müßigkeit nachzusinnen und nicht zu

vertrauensvoller Hoffnung angeregt zu werden.«³ Just die Wiederholungsstruktur, die gemäß Macey bereits vom Komponisten explizit rhetorisch gemeint war, gilt Ott als Paradebeispiel einer durch die Stilfigur der repetitio erzeugten Ausdruckskraft, die zu Pietas und Devotion anregt.

Der vorliegende Essay versucht, der von Macey und Ott aus moderner und historischer Perspektive behaupteten Verbindung zwischen Musik und Gebetskultur weiter nachzuspüren. In Anlehnung an Macey werden dabei auffällige Wiederholungsstrukturen zum Ausgangspunkt genommen, wie sie sich in Josquins Œuvre immer wieder finden. Im Fokus stehen dabei neben dem *Miserere* das fünfstimmige *Salve Regina* sowie die Passionsmotette *Huc me sydereo*.⁴ Die Wahl fiel auf *Salve regina*, weil es sich um ein Schwesterwerk des *Miserere* handelt und ebenso für Ferrara entstanden sein dürfte, und auf *Huc me sydereo*, weil es sich um einen weiteren Favoriten Otts handelt. Freilich hätten noch andere Werke in den Blick genommen werden können, so die wie *Miserere* und *Salve regina* einen Ostinatotenor aufweisende Motette *Illibata Dei virgo* – der gebotene Umfang legte Beschränkung nahe.

Die Kontextualisierungsversuche dieser Strukturen werden unter drei im Vorfeld der Untersuchung als lohnend erkannte Paradigmen subsumiert: Es sind dies Rhetorizität, Zahlhaftigkeit und Bildlichkeit. Dabei stellt der erste Begriff im Einklang mit dem traditionellen Bild Josquins als »Ausdrucks-künstler« eine Art Leitmotiv dar, das für die beiden letztgenannten Paradigmen ebenso von Relevanz

1 Vgl. Patrick Macey: *Josquin and Musical Rhetoric. Miserere mei, Deus and Other Motets*, in: *The Josquin Companion*, hg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 485–530; ders.: *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, S. 184ff.

2 Vgl. ebd. und zuerst auch ders.: *Josquin's Miserere mei Deus: Context, Structure, Influence*, Berkeley 1985, S. 42ff.

3 *Secundus tomus novi operis musici [...]*, hg. von Hans Ott. Nürnberg 1538, Tenorstimmbuch, fol. AAr und AA3v. Lateinisches Original einsehbar via www.digitale-sammlungen.de, letzter Zugriff am 30. November 2020, Übersetzungen des Autors.

4 Die Analysen und Angaben beziehen sich stets auf die *New Josquin Edition*, Utrecht 1987ff., Bd. 18 (*Miserere*), Bd. 21 (*Huc me sydereo*) und Bd. 25 (*Salve regina*).

Jane D. Hatter

Josquin and the Virgin: Publishing Marian Motets for Protestant Singers

By the late summer of 1558 the body of the man known as Josquin Desprez had been resting in peace for almost exactly 37 years in the church of Notre Dame at Condé in northern France. Nevertheless, his reputation and musical voice persisted with such strength that when Nürnberg printers Johann vom Berg and Ulrich Neuber began publishing a massive anthology of 224 motets in that year, works attributed to Josquin the composer took pride of place. Berg and Neuber were Lutherans and the majority of their publications were geared towards a Lutheran market, so this collection was unusual in being their only motet anthology to include a significant amount of Marian polyphony. What can the prominence of Josquin and the abnormal quantity of Marian motets in these volumes tell us about the people who Berg, the editor of the volumes, believed would purchase these anthologies, and how they would be used?

While the Berg and Neuber printing firm had already published over 500 motets in various types of anthologies, up to 1558 they had not published any motets that used non-biblical Marian texts¹. Their workshop was thriving and Susan Jackson points out that their publications including musical notation constituted less than half of their output, while of their musical prints, most were simple German music for the Lutheran liturgy with many of them being reprints of the volumes that clearly had a large market². Other genres in their output that have been somewhat neglected

by modern scholars include bicinia and tricinia, collections of pieces in multiple languages that would certainly improve the musical literacy of their buyers, particularly in school settings, but that also provided repertoire to be enjoyed by couples and small groups in urban homes. In the preface to the first volume of *Novum et insigne opus musicum* Berg implied that his previous volumes of similar »songs« had not sold particularly well when he states »I could not bring it about that students of music in this area would desire my work« despite the fact that his »firm had issued already a great number of the most delightful songs«³. It seems that this is probably a reference to the previous publications of Latin-texted polyphony, shown in table 1 on page 46. These collections were highly organized, including single composer collections, a four-volume compendium of psalm settings in biblical order, and six anthologies of motets arranged to fit into the Lutheran liturgical year. Except for the *Selectissimae symphoniae*, these collections were explicitly secured within the theology of the reformed church, even when some of the composers included pre- and post- Reformation Catholics. Motets ascribed to Josquin had figured in the psalm collections, with almost 20 motets ascribed to him, but not in the other collections.

In contrast to the firm's previous polyphonic Latin publications, the *Novum et insigne* books included many motets with Marian texts by a variety of international composers, from Isaac and Josquin to Clemens non Papa and Pieter Maessens. The 27 Marian motets represent about 12 percent of the music in the three volumes of the *Novum* series, while previously published volumes by the firm might include only one motet with a Marian text or none at all. This publication was advertised as a reprint and expansion of the motet collection, referred to in Berg's preface as »novum illud & insigne opus Musicum, quod superioribus

1 Cf. Susan Jackson: *Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, Diss. New York 1998. The one Latin text that could be considered the basis for a Marian motet is »Missus est Gabriel«, but this is a biblical text as well as being used in Marian liturgies.

2 Susan Jackson calculates that 117 of their works include music while she has identified over 150 non-musical items. Susan Jackson: *Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kaufmann Printing Dynasty*, in *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), pp. 451–463, here p. 452.

Jürgen Heidrich

Original oder Fälschung?

Josquins (?) Psalmmotetten in der posthumen deutschen Überlieferung und ihr Kontext

Ein Blick auf die Werkliste im von Ludwig Finscher verfassten Artikel *Josquin* der zweiten Auflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* offenbart ein auffälliges Phänomen: Sprunghaft angestiegen ist die Zahl der gegenüber älteren Darstellungen¹ jetzt aus dem Kanon der echten Werke ausgeschiedenen, zuvor aber dem Œuvre Josquins zugewiesenen Stücke; zahlreiche Kompositionen werden in der aktuellen Werkliste zudem als zweifelhaft beurteilt. In der Folge sei den damit verbundenen Fragen näher nachgegangen, indem dieses Problem anhand eines charakteristischen Werkausschnitts akzentuiert wird, nämlich der Psalmmotetten. Darunter werden im engeren Sinne die großen, freien (also nicht liturgisch motivierten) Vertonungen der Psalmen verstanden. In der *MGG2* finden sich im engeren Sinne sieben echte Psalmmotetten aus Josquins Feder,² dem stehen mehr als drei Dutzend nunmehr als unecht oder zweifelhaft beurteilte Stücke gegenüber. Was ist passiert?

Ausgangspunkt für die kritische Prüfung ist die Quellenlage: Gewisses Unbehagen bereitete vermutlich schon den Akteuren der älteren Forschung eine spezifische Überlieferungssituation, denn bereits seinerzeit dürfte wahrgenommen worden sein, dass etliche unter Josquins Namen lancierte Motetten lediglich posthum überliefert sind, also mit keiner einzigen zeitgenössischen Quelle in der ansonsten im frühen 16. Jahrhundert reichhaltigen Josquin-Überlieferung belegt sind. Noch verstörender dürfte ein zweiter Umstand schon damals bewertet worden sein, dass nämlich für diesen posthumen Motetten-Bestand im Wesentlichen die Überlieferung in deutschen Quellen, häufig Drucken, festgestellt worden ist. Die ausgesprochen weite räumliche Entfernung der mehrheitlich in Nürnberg tätigen Drucker vom eigentlichen Wirkungskreis Josquins, die mitunter erst Jahrzehnte nach dessen Tod einsetzende Publikation der Werke sind

fraglos gewichtige Argumente, die Autorschaft Josquins auf den Prüfstand zu stellen.

Zwei Prozesse im Blick auf die (Fehl-)Zuschreibung Josquin'scher Motetten sind zu beobachten: Zum einen ist die fälschliche Inanspruchnahme des Werks eines fremden Meisters in deutschen Quellen für Josquin zu beobachten. Dabei handelt es sich um einen singulären, eher zufälligen Effekt, der den üblichen ›Unfällen‹ der Überlieferung geschuldet ist. Denn die singuläre Konfliktzuschreibung diverser Werke ist ein häufiger Vorgang im Kontext der Distribution von Quellen schlechthin. Verantwortlich dafür sind schlichtweg korrupte Überlieferungsprozesse; einige Beispiele: So ist die Motette *Quam dilecta tabernacula tua*, 5v., die sicher von Pierre Certon stammt, lediglich im Alt der Quelle RISM 1553³ Josquin zugeschrieben;³ es dürfte sich einfach um einen Irrtum handeln, der besonders häufig in der handschriftlichen Überlieferung begegnet. Und die für Ludwig Senfl ebenfalls als authentisch beurteilte Komposition *De profundis*, 5v., weist in einer Dresdner Handschrift⁴ nur in zwei Stimmen (Cantus und Vagans) den Autornamen Josquin auf; auch hier dürfte es sich um ein Versehen des Schreibers handeln. Und noch ein anderer Fall im Kontext der handschriftlichen Überlieferung sei erwähnt, um die mannigfachen Klippen der Authentifizierungsproblematik zu verdeutlichen: Die Motette *Tribulatio et angustia*, 4v., wird in posthumen deutschen Quellen Josquin zugeschrieben, in RISM [c. 1526⁵] hingegen

3 *Tomus secundus Psalmorum selectorum [...]*, Nürnberg 1553 (= RISM 1553³).

4 Dresden Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, D-DI 1/D/3, Nr. XV; vgl. Wolfram Steude (Hg.): *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), Leipzig 1974, S. 21 und 23.

Wolfgang Fuhrmann, Immanuel Ott

Josquin's Most Secret Success?

The *Missa sine nomine*

I – A No-Name Work?

Josquin's *Missa sine nomine*, first published in 1514 by Ottaviano Petrucci in the *Missarum Josquin liber tertius*, is not one of his best-known works¹. Apart from the recent CD by Peter Phillips and the Tallis Scholars, the work seems to have been previously recorded just once, on an LP (long out of stock) by Capella Cordina, directed by the great Renaissance scholar and musician Alejandro Planchart². The situation was slightly different in the 16th century, from which 9 more or less complete sources (7 manuscripts and 2 prints) have survived, with several individual movements passed down separately or living on in theoretician's quotes³. For almost every contemporary of Josquin,

- 1 We are indebted to David Fallows and Joshua Rifkin for their comments and to Sean Reilly for his help in linguistic matters.
- 2 *Josquin: Missa sine nomine – Missa Ad fugam*, The Tallis Scholars, directed by Peter Phillips, Gimell Records 2008. *Josquin Desprez: Missa Sine Nomine & Motets – Chansons*, Capella Cordina, directed by Alejandro Planchart, Lyrichord 2017. The ongoing complete recording of Josquin's masses by the Japanese vocal ensemble Cappella, directed by Tetsuro Hanai, seems not yet to have tackled the *Missa sine nomine* (cf. www.regulus-classics.com/en/albums_regulus.html, last accessed on 30th November 2020). There have been also two recordings of the *Sine nomine* Sanctus. Cf. Jerome Weber's discography, recently updated: <http://plainson.org.uk/publications/discographies-by-jerome-f-weber/josquin-des-prez-discography>, last accessed on 30th November 2020. Cf. also www.mediaval.org/emfaq/composers/josquin.html, last accessed on 30th November 2020.
- 3 Cf. the overview of the sources in *New Josquin Edition*, vol. 12: *Canonic Masses*, ed. by Peter Urquhart and Theodor Dumitrescu, Utrecht 2012, p. xvi, and *New Josquin Edition*, vol. 12: *Canonic Masses, Critical Commentary*, Utrecht 2012, pp. 72–81. We have regarded every source that contains (or once contained) at least three movements of the mass as »more or less complete«. We did not count Petrucci's own reprints of his first Josquin mass book, but we have chosen to include I-CFm Cod. LIX, as the »Patrem« breaks off on a verso page and it seems likely

this would have been a splendid sign of success; but for Josquin it is average at best, given that his *Missa L'homme armé sexti toni*, for instance, was transmitted (again more or less completely) in 17, and the *Missa L'homme armé super voces musicales* in 18 sources. Nonetheless, the *Missa sine nomine* fares very well in comparison to the other mass ascribed to Josquin and based on a canon in two voices throughout – the *Missa ad fugam*, which is found complete in only four sources (or three, if one does not count Giunta's reprint of Petrucci's third book of Josquin masses). In any case, one can say with relative certainty that Josquin's *Missa sine nomine* was quite well known internationally; it can be found in sources with origins ranging from Italy to Germany and from Spain to Bohemia.

Reasons for the comparative neglect of this work by Josquin's contemporaries and the almost total neglect by modern musicians (and modern scholarship) are not hard to find. The *Missa sine nomine* has no »image«, and it is hard to create a context in which to »sell« it: it has a nondescript title, no interesting cantus firmus or extravagant ostinato technique, no anecdotes attached, not even a motto opening. Moreover, the work does not dazzle the listener with brilliant effects. There is not even the typical »reinforced Agnus« with more voices (and perhaps other special features) that was so prominent in other Josquin masses⁴. Nevertheless, recent scholarship has started to recognize the

that the rest of the mass was originally copied (cf. Lewis Lockwood: *Sources of Renaissance Polyphony from Cividale del Friuli: The Manuscripts 53 and 59 of the Museo Archeologico Nazionale*, in *Il Saggiatore musicale* 1 [1994], pp. 249–314, here p. 272). The exemplar of this copy seems to have been Petrucci's print (cf. Dumitrescu's comments in *Critical Commentary*, p. 75 and 85).

- 4 The term »reinforced Agnus Dei« was coined by Jeffrey Dean, cf. Jeffrey Dean: *The Far-Reaching Consequences of Basiron's L'homme armé Mass*, unpublished paper, available on bcu.academia.edu/JeffreyDean, last accessed on 30th November 2020.

Peter Gülke

Testamentarische Spannweiten?

Auf Bestätigungen mannigfacher Vermutungen, Josquins *Missa Pange lingua* als dessen letztes Wort in der Komposition von Messen betreffend, sollten wir nicht hoffen.¹ Eben dies hat zu Bemühungen, Hypothesen Anlass gegeben, zu denen es beim Vorliegen sicherer Belege kaum gekommen wäre² – bis hin zur Annahme, Josquin habe bewusst einen Hymnus zugrunde gelegt, der innerhalb der Messfeier erst nach dem Agnus Dei fällig wird. Dass das Stück lange nach seinem Tod und nicht in Italien gedruckt wurde, besagt wenig über ihn, der auf rasche handschriftliche Verbreitung seiner Werke zählen konnte. Immerhin – wenn wir wüssten, dass es im Jahr 1514 bereits vorlag, als Petruccis dritte, zu Josquins Lebzeiten letzte Drucksammlung von Messen erschien, könnten wir sicherer mit Spätstil-Kriterien hantieren, die sich hier anbieten. In der Fluchtlinie der Auskünfte von Helmuth Osthoff, die *Pange lingua*-Messe stelle sich »als Endpunkt einer langen Entwicklung und eine weit in die Zukunft weisende Schöpfung« dar,³ und von Ludwig Finscher, »als jüngstes und bedeutendstes Werk« sei sie eines von drei Werken, »in denen der Choral in die einzelnen Motive eines weitgehend von Imitation und Textdeklamation beherrschten Satzes so sehr aufgelöst wird, daß er nur noch als Substrat eines nun auch satztechnisch, nicht nur formal quasi autonomen und gänzlich einheitlichen Satzstils

erscheint«,⁴ liegt die Frage nach einer besonders konsequent verfolgten summativen Intention: Nicht nur, aber auch cantus firmus-Messe; nicht nur, aber mehrmals durchscheinend Choralmesse; möglicherweise, und ohne, dass eine Vorlage bekannt wäre, auch Parodiemesse – zumindest erscheinen manche Passagen zitativverdächtig. Die Frage liegt nahe, weil der Abstand zwischen qua Herkunft benannten, vorab cantus firmus-bezogenen, und anonymen, keine Filiation verratenden Passagen besonders groß erscheint – bewusst wahrgenommen? –, letztere die üblicherweise akkordisch herausgehobenen »Confiteor«, »Et incarnatus est«, »Suscipe deprecationem« usw., daneben Zuläufe auf Abschnitts- oder Satzenden, bei denen die Musik sich zunehmend von jener Benennbarkeit löst – zugunsten eigenwüchsig in sich drehender Komplexe, Multiplikationen ihrer selbst, meist mithilfe wiederholter, aus früheren Gestalten hergeleiteter Verkürzungen. Das geht bis zu dreitönigen Motiven.

Zum Hin und Her zwischen verschiedenen Maßgaben tritt dasjenige zwischen unterschiedlichen Gewichtungen von Wort und Ton – auf der einen Seite Passagen, in denen schwer musikalischere Aufzählungen absolviert werden müssen (u. a. »factorem coeli et terrae [...]«, »et unam sanctam catholicam [...]«), auf der anderen akkordische, cum grano salis homophone Ballungen sowie rhetorisch beschwörende, engmaschige Verdichtungen an Schlüssen (»Kyrie eleison«, »in gloria Dei Patris«, »Amen«, »in excelsis«, »miserere nobis«, »dona nobis pacem«). Deren Unterschiedlichkeit wiederum verstärkt diejenige zwischen Passagen, in denen die Musik dank jener Verdichtungen keine Zeit hat, und solchen, in denen sie sich Zeit nimmt. Letzteres betrifft die vier bis sechs Mensurtakte umfassenden, mehrmals tongetreu rekapitulierten, liedhaft gruppierten Satzeinleitungen oder das Benedictus, an dessen Beginn

1 Zweifelnd zur Frage des »letzten Wortes« insbesondere David Fallows: *Josquin*, Oxford 2010, S. 320ff.

2 Dank an Christiane Wiesenfeldt für Ansporn, Kritik und Anregungen.

3 Helmuth Osthoff: Art. *Josquin*, in: *MGG1*, Bd. 7, hg. von Friedrich Blume, Kassel [u. a.] 1958, Sp. 190–214, hier Sp. 209; ähnlich Jeremy Noble in: ders., Patrick Macey, Jeffrey Dean and Gustave Reese: Art. *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, in: *Grove Music Online*, letzter Zugriff am 30. November 2020: »that one can see [...] the beginnings of a new style: one reconciles the conflicting aims of the great 15th century composers in a new synthesis that was in essence to remain valid for the whole of the 16th century«.

4 Ludwig Finscher: *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Laaber 1989, S. 193–275, hier S. 231.