
Title: Komponisten-Motette als historischer Raum : Zu Nicolas Gomberts "Musae Iovis"

Author(s): Andreas Meyer

Source: *Die Kunst des Übergangs*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2008, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 7), p. 133–154.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20072926>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Andreas Meyer

Komponisten-Motette als historischer Raum Zu Nicolas Gomberts »Musae Iovis«

Klaget Ihr Musen, schön singende / Abkömmlinge des dreifach mächtigen
Jupiter! / Die Zypresse senke ihr Laub: / Der berühmte Josquin ist gestor-
ben, / Schmuck der Tempel / und Euer Schmuck.

Diese Anrufung der Musen eröffnet die Klagedichtung auf den Tod Josquin Desprez', die Tielman Susato in seinem *Septiesme livre* zusammen mit 24 Josquin zugeschriebenen Chansons und drei Epitaphen für Josquin 1545 in Antwerpen veröffentlicht, und zwar als einziges Gedicht im vollen Wortlaut auf einer gesonderten Seite, der letzten des Tenor-Stimmbuchs (siehe Abbildung 1, umseitig).¹

Als Autor ist ein gewisser Gerardus Avidius »Noviomagus« (d. h. aus Nimwegen) angegeben, über dessen Identität sich nur spekulieren lässt; in der Geschichte der neulateinischen Lyrik der Niederlande ist er unbekannt.²

- 1 *Le septiesme livre contenant Vingt & quatre chansons a cinq et a six parties, Composees par feu de bonne memoire & tresexcellent en mvsicque Iosqvin des pres, avecq troix Epitaphes dudict Iosqvin, Composez par divers arctevrs ... Par Tylman Susato*, Antwerpen 1545 (RISM 1545¹⁵). Vgl. dazu zuletzt Peter Urquhart, »Susato's ›Le septiesme livre‹ (1545) and the Persistence of Exact Canon«, in: *Tielman Susato and the Music of His Time. Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*, hrsg. von Keith Polk, Hillsdale 2005 (Bucina, 5), S. 65–100; ebda. weitere Literatur insbesondere zur Frage der Authentizität der überlieferten Chansons (rund die Hälfte davon hat keine unabhängige Zuschreibung in einer früheren Quelle). Die zweite bis vierte Strophe der Nänie übersetze ich wie folgt: »Grausamer und verwerflicher Tod,/ der du die Tempel/ und Höfe der Fürsten der süßen Klänge beraubst,/ sei verflucht, dass du das Gute hinwegnimmst/ und das Schlechte verschonst.// Aber höre, schlimmster Tod,/ Apoll droht dich zu morden,/ ausgerüstet mit Bogen und Pfeilen, und er mahnt die Musen,/ heiteren Lorbeer/ und Gold zu tragen.// Josquin, sagt er, der/ dem mächtigen Jupiter lieb und teuer ist,/ triumphiert unter den Himmelsbewohnern,/ und singt ein süßes Lied:/ Schmuck der Tempel,/ und Schmuck der Musen.« – Ich danke Nicole Schwindt, Petra Schneider und Wolfgang Fuhrmann für die kritische Durchsicht des Textes und Karin Wegner für die graphische Aufbereitung der Notenbeispiele.
- 2 Vgl. die umfangreiche, noch immer maßstabsetzende Arbeit von Georg Ellinger, *Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jahrhundert*, Bd. 3,1: *Geschichte der neulateinischen Lyrik in den Niederlanden vom Ausgang des fünfzehnten bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1933, Reprint ebda. 1969, sowie aus neuerer Zeit die umfassend kommentierte Sammlung *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Wilhelm Kühmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand, Frankfurt a.M. 1997 (Bibliothek der frühen Neuzeit, 5).

Gerardi Auidy Nouiomagi, In Iosquinum a Pratis
Musieorum Principem Nenia.

M use iouis ter maximi Proles canora, plauite, Comas cypressus comprimat Iosquius ille ille occidit, Templorum decus, Et uestrum decus, Sæuera mors & improba Quæ templa dulcibus sonis Priuas, & aulæ principum Malum tibi quod imprecer, Tollenti bonos, Parcenti malis!	Apollo sed necem tibi Minatur, heus mors pessima, Instructus Arcu & spiculis, Musasque ut addant commonet, Et Laurum comis, Et Aurum comis Iosquius (inquit) optimo & maximo gratus Ioui Triumphat inter cælestes, Et dulce carmen concinit Templorum decus, Musarum decus.
--	--



Fin du septiesme liure a
CINQ ET A SIX PARTIES. COMPO-
see par Iosquin de prez.

Abbildung 1: Gerardus Avidius Noviomagus, »Musae Iouis« (*Septiesme livre*, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Tenor, fol. XVI^v)

Ludwig Finscher erwägt die Möglichkeit, es könne sich um den Humanisten Gerardus Geldenhauer handeln, der auch »Gerhardus Noviomagus« genannt wurde;³ allerdings war Geldenhauer, der sich als Anhänger der Reformation exponiert hatte, seit 1526 »persona non grata« in den Niederlanden und 1545 schon drei Jahre verstorben (was über seine Autorschaft an dem Gedicht natürlich nichts besagt). Die Verse als solche sind nicht besonders originell; vielmehr wird hier eines der verbreitetsten Genres humanistischer Gelegenheitsdichtung bedient, die Klage um eine berühmte (oder auch dem Dichter nahestehende) Persönlichkeit. Dem grausamen Tod, der – wie die zweite Strophe sagt – »das Schlechte verschont«, soll seinerseits Schlechtigkeit wi-

3 Vgl. Ludwig Finscher, »Volkssprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit außerhalb Italiens. Geistliches und weltliches Lied in Frankreich und in den übrigen west- und mitteleuropäischen Sprachräumen«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 523.

derfahren, eine widersinnige Vergeltung gewissermaßen. Und so erweitert sich – in der dritten Strophe – das mythologische Personal naheliegenderweise um Apoll, der den grausamen Tod zu morden droht, und – in der vierten Strophe – die Apotheose Josquins verkündet. Dies immerhin ist für einen Musiker eine starke und ungewöhnliche Figur: »Josquin ... triumphiert unter den Himmelsbewohnern/ und singt ein süßes Lied:/ Schmuck der Tempel,/ Schmuck der Musen.« Am Ende erscheint also nicht der leibliche Josquin oder sein Andenken, sondern seine vom Himmel herüberklingende Musik als »Schmuck der Tempel«. Damit ist auch eine überzeugende Lösung für das Problem gefunden, die Unsterblichkeit des Musikers mit dem flüchtigen Charakter seiner Musik – von Musik überhaupt – zu vermitteln: Josquins »Lied«, das er eigentlich nur »mitsingt« (»concinitt«), ertönt als himmlische Musik quasi in einer Endlosschleife.

Aus musikalischer Perspektive interessiert Geldenhauers Gedicht nicht als mehr oder minder gelungener Beitrag zum Starkult um Josquin,⁴ sondern als Textgrundlage einer Motette von Nicolas Gombert, die im gleichen Susato-Druck erschien, zusammen mit einer weiteren »Musae Iovis«-Vertonung von Benedictus Appenzeller; das dritte musikalische Josquin-Epitaph bei Susato, »O mors inevitabilis« von Hieronymus Vinders, hat einen eigenen Text, den gleichen übrigens, der zusammen mit einem Porträt Josquins in St. Gudula in Brüssel angebracht war.⁵

Dass ein Musiker eine Totenklage oder auch eine Huldigung zu Lebzeiten auf einen anderen Musiker komponiert, hat seit dem späten 14. Jahrhundert eine gewisse Tradition, die von der Forschung noch nicht restlos erhellt ist. Offenbar ist sie für die Herausbildung der musikalischen Autorfunktion zwischen Mittelalter und Neuzeit zentral gewesen; darauf hat zuletzt Michele Calella hingewiesen.⁶ Der Zusammenhang ist in Gattungsbegriffen allerdings

4 Vgl. dazu etwa Jessie Ann Owens, »How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997, S. 271–279; Rob C. Wegman, »Who Was Josquin?«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2003, S. 1–50; zusammenfassend Ludwig Finscher, Art. »Josquin des Prez«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 2003, Sp. 1210–1282, insbes. Sp. 1269–1273 (»Ruhm und Nachruhm«).

5 Vgl. L. Finscher, Volkssprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit (wie Anm. 3), S. 522. Appenzeller vertonte nur die ersten beiden Strophen von »Musae Iovis«.

6 Vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Zürich 2003, Druck i.V. Für die Selbstnennung des Autors im Text hinwiederum gibt es eine Reihe noch älterer Beispiele.

schwer zu fassen – vielmehr erscheint die Überschreitung von Gattungsgrenzen für diesen Werkekomplex geradezu konstitutiv: F. Andrieu komponierte eine Ballade auf den Tod von Guillaume de Machaut (»Armes, amours« / »O flours«), Antoine Busnoys preist Johannes Ockeghem noch zu Lebzeiten in einer Motette (»In hydraulis«),⁷ Ockeghem selbst kombiniert die Vertonung einer französischen »déploration« auf den Tod von Binchois mit einer (darunter gesetzten) dreistimmigen Motette (»Mort, tu as navré«). Letztgenannte Form, die einer Verschränkung von weltlicher und geistlicher Perspektive entspricht, erfährt um 1500 – meist mit einem liturgischen Cantus firmus im Tenor oder Bassus und einem Chansontext in den übrigen Stimmen – eine gewisse Verfestigung, nicht selten auch als Déploration auf einen weltlichen Herrscher; Wolfgang Stephan hat 1937 dafür den Verlegenheitsbegriff »Motetten-Chanson« eingeführt. Die intertextuellen Bezüge reichen in diesem Fall zurück bis auf Guillaume Dufays Klage auf den Fall Konstantinopels 1453 (»O tres piteulx« / »Omnes amici eius«); dennoch sind die politischen bzw. »Herrscherklagen« um 1500 wohl eine von der Musiker-Déploration abgeleitete Form.⁸ Unter den Totenklagen auf Komponisten kommt Josquins fünfstimmigem »Nymphes des bois« / »Requiem« auf Ockeghems Tod 1497 eine Schlüsselrolle zu; dieses Stück ist gleichfalls in Susatos Josquin-Gedenkdruck enthalten und steht dort in direkter Nähe der drei Epitaphe. Jedoch gehört auch Jean Richafort's Requiem (mit Entlehnungen aus Josquins »Nymphes, nappés« / »Circumdederunt«, einer Motetten-Chanson aus unbekanntem Anlass) in diesen Zusammenhang; und Susatos Druck versammelt lateinische Vertonungen, also Komponisten-*Motetten*.

7 Vgl. Paula Higgins, »In hydraulis« Revisited. New Light on the Career of Antoine Busnois«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 36–86.

8 Vgl. Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1937 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6), Reprint Kassel 1973; Honey Meconi, »Ockeghem and the Motet-Chanson in Fifteenth-Century France«, in: *Johannes Ockeghem. Actes du XL^e Colloque international d'études humanistes*, Tours ... 1997, hrsg. von Philippe Vendrix, Paris 1998, S. 381–402; Ludwig Finscher, Art. »Motetten-Chanson«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 546–548; Laurenz Lütteken, »Memoria oder Monument? Entrückung und Vergegenwärtigung in der musikalischen Totenklage um 1500«, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2007 (Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 58–77. Natürlich sind die Verhältnisse im Einzelnen sehr verschieden, und auch für diesen Teilkomplex ist die Zusammenfassung unter einer Gattungsbezeichnung nicht unproblematisch. So ist »Mort, tu as navré« – anders als die Motetten-Chansons um 1500 – eben nur in der Oberstimme eine Chanson, und der Choralausschnitt (»Pie Jhesu«) setzt erst kurz vor Schluss ein. Vgl. Fabrice Fitch, »Restoring Ockeghem's »Mort, tu as navré«, in: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 51 (2001), S. 3–24.

Gomberts »Musae Iovis« hat es im wissenschaftlichen Diskurs und zum Teil in der musikalischen Praxis zu einer gewissen Bekanntheit gebracht; speziell Willem Elders hat im Zusammenhang seiner Arbeiten zur Symbolik in der Musik der Renaissance und zur »altniederländischen Totenklage« verschiedentlich darauf hingewiesen.⁹ Diesen Fall hier neuerlich aufzurollen, begründet sich aus der Überzeugung, dass die analytischen Perspektiven noch nicht ausgeschöpft sind und die Untersuchung insbesondere von einem engeren Blick auf den Kontext bei Susato profitieren kann. Auch der heute erreichte Kenntnisstand über Phänomene der Erinnerungskultur bzw. kulturelles Gedächtnis – und das aktuelle Interesse daran – mag die »Wiedervorlage« rechtfertigen. Dies gilt im übrigen unabhängig von der Frage, wann genau zwischen 1521 (dem Tod Josquins) und 1545 (der Publikation des *Septiesme livre*) Gombert seine Motette komponiert hat, einer Frage, die auf Basis der heute bekannten Quellen nicht entscheidbar ist. »Musae Iovis« wird hier bewusst im Zusammenhang des *Septiesme livre* interpretiert, gewissermaßen so, wie Susato die Komposition *inszeniert*. Dazu gehört eine bestimmte Perspektivierung intertextueller Bezüge, und dazu gehört unbedingt auch der eingetretene historische Abstand zu Josquin: Dem »bleibenden Gedächtnis« der Werke sei der Druck gewidmet, heißt es in Susatos Vorrede an den Widmungsträger, den Bankier Lazarus Tucher (einen Wohltäter und Freund Susatos), im Tenor-Stimmbuch – so wie Josquin es verdiene (»affin que d'icelles chascung puisse avoir perpetuelle memoire, comme bien il a merite«). Josquin nämlich sei an musikalischem »Wissen« – gemeint ist wohl die umfassende Beherrschung der *ars musica* – »zu seiner Zeit herausragend« gewesen (»en son temps tres excellent & supereminent au scauoir musical«).¹⁰ Formulierungen wie diese stehen weniger für persönliche Trauer oder die Selbstvergewisserung einer imaginären »Gemeinde« von Musikern, sondern für eine erklärte Kanonisierung, eine öffentliche Behauptung über Josquin und, rund 25 Jahre nach dessen Tod, seinen historischen Ort.

*

9 Vgl. Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bithoven 1968, S. 21f. und 44–46; ders., »Struktur, Zeichen und Symbol in der altniederländischen Totenklage«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989, S. 27–45; ders., *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1994 (Symbola et emblemata, 5), S. 121–146.

10 Vgl. die Abbildung von Titel und Vorrede des Tenorstimmbuchs in L. Finscher, *Volks-sprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit* (wie Anm. 3), S. 522 f.

»Musae Iovis« von Gombert ist eine sechsstimmige Motette über einen liturgischen Cantus firmus; die Sexta pars mit der Chormelodie liegt zwischen Quintus und Bassus einerseits und Cantus, Altus und Tenor andererseits:

Quinta vel Sexta Pars. Fo. xvii.
In Josquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia.
Nicolaus Gombert. Sex vocum.

Circumderunt me gemitus mortis dolores in-
ferni Circumderunt me

Verte mox.

Quinta vel Sexta. Pars N. Gombert. Fo. xviii.

RESIDVVM.
Musae iouis.

Circumderunt me gemitus mortis dolores in fer-
ni Circumderunt me

Abbildung 2: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Sexta pars (*Septiesme livre*, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Quinta & Sexta pars, fol. XVII^r und XVIII^r)

Es handelt sich um das Invitatorium des Totenoffiziums, des Stundengebetes für den Verstorbenen, »Circumderunt me gemitus mortis« (»Es umgaben mich Seufzer des Todes«) nach Psalm 18, Vers 5 und 6.¹¹ Die gleiche Melodie liegt bereits Josquins Motetten-Chanson »Nymphes, nappés« / »Circumderunt« zugrunde, gleichfalls einer Komposition für sechs Stimmen; dort bildet sie allerdings einen zweistimmigen Kanon (und eben diesen Kanon übernimmt Richafort in sein Requiem). »Circumderunt me« war, nach einer Aufstellung von Martin Just, im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach Ge-

¹¹ Psalm 17 nach Zählung der Vulgata.

genstand polyphoner Bearbeitung, meist als »Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung« des Josquin'schen Stücks.¹² Sogar Martin Luther hat »Nymphes, nappés« gekannt bzw. dessen geistliche Kontrafaktur »Haec dicit dominus«. Tatsächlich ist auch in Susatos *Septiesme livre* »Nymphes, nappés« vertreten, und zwar unmittelbar vor »Nymphes des bois«. Susatos Stimmbuch für die Quinta vel sexta pars enthält also zweimal die gleiche Antiphon, nur durch wenige Seiten getrennt. Allerdings verwenden Josquin und Gombert, worauf schon Just hingewiesen hat, verschiedene Varianten der Melodie. Der Choral bei Gombert ist zudem um einen Halbton nach unten transponiert und so vom hypolydischen in den hypophrygischen Modus versetzt. Dies wiederum verweist nicht auf »Nymphes, nappés«, sondern auf »Nymphes des bois« (Josquins Motetten-Chanson für Ockeghem), wo der Introitus »Requiem aeternam« im Tenor entsprechend zu transponieren ist; »ung demi ton plus bas« heißt es bei Susato (und bereits im Medici-Codex von 1518 als der ältesten textierten Quelle von Josquins Totenklage).¹³ In beiden Fällen geschieht die Versetzung wohl aufgrund der Geltung des Phrygischen als Klagemodus.

Der Choral bei Gombert wird insgesamt viermal durchgeführt und dabei in wechselnden Proportionen verkürzt. Das Verfahren ist an den verschiedenen Mensurzeichen vor der Stimme kenntlich (siehe Abbildung 2). Außerdem muss der Cantus firmus bei Gombert – ohne dass die Stimme dies präzise zu erkennen gäbe – von Mal zu Mal transponiert werden, nämlich von *e* über *g* und *a* nach *b*. Im Formverlauf resultieren daraus die folgenden Durchführungen:¹⁴ T. 13–56 auf *e* im tempus imperfectum, T. 63–84 auf *g* im tempus imperfectum diminutum, also in der proportio dupla, T. 88–98 auf *a* in der proportio quadrupla, und T. 105–129 auf *b* in der proportio tripla. In dieser Struktur hat man zu Recht ein fernes Echo der isorhythmischen Motette erkannt, also – Mitte des 16. Jahrhunderts – gewiss eine »longue durée« im kulturellen Gedächtnis.¹⁵ Die mehrfache Diminution der Noten-

12 Vgl. Martin Just, »Josquins Chanson »Nymphes, Nappées« als Bearbeitung des Invitatoriums »Circumdederunt me« und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung«, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 305–335, die Aufstellung auf S. 308.

13 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Acquisti e doni 666, fol. 125^v–127^r; *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino. Facsimile Edition with a Prefatory Note*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, Chicago 1968 (Monuments of Renaissance Music, 5.1).

14 Taktzählung hier und im Folgenden nach *Nicolai Gombert Opera omnia*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Bd. 9: *Motecta 6 v.*, American Institute of Musicology 1974 (Corpus Mensurabilis Musicae, 6.9), S. 119–126.

15 Vgl. grundsätzlich Thomas Brothers, »Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450–1475«, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 1–56;

werte in der isorhythmischen Stimme bis hin zu einer abschließenden Durchführung, die einer Angleichung an die Notenwerte der übrigen Stimmen entspricht, ist für diese Tradition bzw. ihr Fortwirken im 15. Jahrhundert überaus charakteristisch. Die Verkürzung gilt auch für die Pausentakte; sie führt zu einer Gliederung, die von den Strophen des Gedichts (T. 1–48, T. 48–98, T. 99–129) unabhängig ist. Zwar fällt der Beginn der letzten Strophe in T. 99 mit dem Übergang in die proportio tripla zusammen, der Choral setzt jedoch, wie schon zu Beginn der ersten Strophe, infolge der Pausentakte »verspätet« ein.

In Iosquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia

Cantus
Altus
Tenor
Sextus
Quintus
Bassus

10

Notenbeispiel 1: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, T. 1–47 mit analytischen Markierungen (Anfang)

unter Hinweis auf *Musae Iovis* als Beispiel aus dem 16. Jahrhundert Rolf Dammann, »Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 16–40.

15

ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra, ter ma - xi - mi Pro - les

ma - xi - mi, ter ma - xi - mi Pro - les ca - no - ra, ter ma - xi - mi Pro - les

Cir - cum de -

xi - mi Pro - les, ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra ter

sa - to - vis ter ma - xi - mi Pro - les,

20

les, pro - les ca - no - ra plan - gi - te, Co - mas cy -

ra, ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra, ca - no - ra plan - gi -

ca - no - ra, plan - gi - te, Co - mas cy - pres - sus com - pri -

de - runt

ma - xi - mi pro - les ca - no - ra plan - gi - te, Co - mas cy - pres -

pro - les ca - no - ra, plan - gi - te, Co - mas cy - pres -

25

pres - sus com - pri - mat, com - pri -

te, Co - mas cy - pres - sus com - pri - mat lo -

mat, com - pri - mat, com - pri - mat, lo -

me - ge

sus, co - mas cy - pres - sus com - pri - mat

sus com - pri - mat

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Dem verbreiteten Bild zufolge war Gombert vornehmlich ein Meister der rhythmischen und melodisch-polyphonen Ausdifferenzierung – zulasten textbezogener Merkmale wie prägnanter Deklamation, illustrativer Momente und emotionaler Vertiefung. Diese Einschätzung wäre einmal grundsätzlich zu korrigieren,¹⁶ im gegebenen Zusammenhang ist sie lediglich für »Musae Iovis« zurückzuweisen, ein Stück, das auch und gerade durch die Intensität der Ausdrucksbildung beeindruckt. Der klagende Gestus ist auf ausnahmslos allen Ebenen der musikalischen Komposition realisiert – teils eher subtil, teils aber auch sehr sinnfällig, ja drastisch. So wird der vorwaltende Klangstrom – ein Merkmal, das man Gomberts »Personalstil« allgemein beimisst – dort, wo der Affekt sich in bestimmten Textworten verdichtet, mehr oder minder merklich unterbrochen, etwa bei »plangite« (»wehklaget«) in T. 21, sehr deutlich mit den fallenden Terzen im Tenor und der unmittelbaren Imitation im Cantus (vgl. die Kennzeichnung im Notenbeispiel 1); dazu singen die Unterstimmen in tiefer Lage »plan-gite« als Oktavkopplung (»sprechende« Dehnung und Tonrepetition). Die Textstelle »comprimat« (das Zypressenlaub »möge sich zusammenziehen«) provoziert einen abwärtsgeführten Sekundgang, der in seiner längsten Variante – kaum zufällig in Verbindung mit der Namensnennung und der expliziten Todesbotschaft (»Iosquinus ille occidit«, er »fiel danieder«) – sich über eine Länge von fast drei Oktaven erstreckt (wenn man die Verkettung der Stimmen in Rechnung stellt: T. 26–36, dort vom *d*“ im Cantus bis hinab zum *E* im Bassus). Dem entspricht später in umgekehrter Richtung die Apotheose (»triumphat inter coelites«, »triumphiert unter den Himmelsbewohnern«) mit einem nicht minder eindrucksvollen Sekundgang aufwärts (T. 107–113).

Trotz der subtilen Abschnittsbildung und der unmittelbaren Zuordnung von musikalischer Figur und Text gibt die Passage zugleich einen Einblick in die berühmte Metamorphosetechnik Gomberts, eine Qualität, die Michael Zywiets folgendermaßen charakterisiert: »Für Gombert typisch ist sowohl die enge Verzahnung der Soggetti innerhalb der einzelnen Abschnitte wie auch die der einzelnen Abschnitte untereinander. Überlappungen von mehreren Mensuren sind die Regel. Ebenso werden einschnittbildende Kadenzierungen über weite Strecken vermieden. ... Die Prägnanz der melodischen Linie tritt hinter einem Höchstmaß an Variabilität zurück.«¹⁷ Das Beispiel

16 Einen Versuch dieser Art unternahm – mit Blick auf Gombert und Clemens non Papa – beim Züricher IMS-Kongress 2007 Stephen Rice mit seinem Referat über »Musical Aesthetics of the »Generation in-between« c. 1525–1550«.

17 Michael Zywiets, Art. »Gombert, Nicolas«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1300.

zeigt aber auch, dass Variabilität, Metamorphose und Klangstrom nicht mit Konturverlust zu verwechseln sind. Gombert arbeitet mit genau kalkulierten Gestalten, die in wenig prägnanten Varianten (scheinbar bloßen ›Füllstimmen‹ etc.) eingeführt werden – um so frappierender die Wirkung, wenn sie Profil gewinnen und binnen Kürze den Satz insgesamt durchdringen. Das gilt im gezeigten Ausschnitt vor allem für die schrittweise Ausdünnung der Sekundgang-Qualität (siehe die runden Markierungen ab T. 25)¹⁸ zugunsten der aufwärtsgerichteten, punktierten Gestalt (eckige Markierung) – zunächst als bloße Gegenbewegung (Tenor, T. 31f., Altus, T. 39; beide bereits punktiert!), dann mit Quartauftakt (Altus, T. 41), dann mit der charakteristischen Terz (Bassus, T. 41) und auf schwerer Zeit (Cantus, T. 43), schließlich in bis zu vier Stimmen gleichzeitig (T. 44 und T. 46).

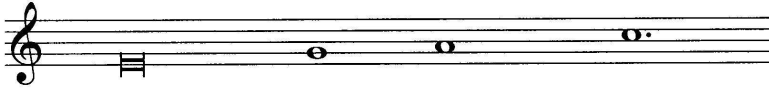
Damit ist die prägende Gestalt der Refrainzeilen (»Templorum decus/ Et vestrum decus«, »Schmuck der Tempel/ und Euer Schmuck«) benannt. Es ist kein Zufall, dass eben diese Gestalt bereits zu Anfang des Stückes erscheint, dort zunächst als singuläres Ereignis (Tenor, T. 11), aber präzise im Moment der Vervollständigung der fünfstimmigen Imitation mit Einsatz der Bassstimme; in T. 11 fehlt lediglich noch der Cantus firmus. Am Anfang ist sie erkennbar auf das Ausgangssoggetto bezogen (gestrichelte eckige Markierung), dessen schnellere und prägnanter rhythmisierte Variante sie darstellt (siehe den gleichzeitigen Soggettoeinsatz im Bassus: *e-g-a-b-[c]*).

Dieses Soggetto ist von Willem Elders als eine Übernahme aus »Nymphes des bois« identifiziert worden; die Referenzstelle ist der Anfang des Cantus von Josquins Motetten-Chanson.¹⁹ Der von Elders angestellte Vergleich gewinnt wesentlich, wenn man nicht Tenor oder Cantus bei Gombert, sondern die Variante mit Durchgangsnote im vierten und fünften Einsatz, also Quintus und Bassus heranzieht (siehe Notenbeispiel 2: Vergleich der Anfänge Gombert – Josquin – Ockeghem).

Die Parallele erstreckt sich dann auf die genaue Tonfolge und immerhin annähernd auch auf den Rhythmus. Jaap van Benthem hat gezeigt, dass »Nymphes des bois« in der originalen Lage tatsächlich auf *e* steht, nicht – wie in fast allen modernen Editionen – auf *a*; demnach sind auch die Ton-

18 Dort erstmals voll entwickelt; vgl. auch die unauffälligen ›Vorläufer‹ in T. 4f. und T. 8 (Cantus) sowie ab T. 13 sukzessive in allen Stimmen.

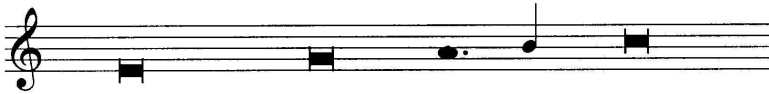
19 Vgl. W. Elders, *Symbolic Scores* (wie Anm. 9), S. 135. Elders spricht von »citation« – ein Begriff, der m. E. die ungenaue Entlehnung (jedenfalls an dieser Stelle) und die passgenaue Integration in Gomberts eigenen Satz verfehlt. Von einem Zitat, im Unterschied zum Allgemeinbegriff »Entlehnung«, möchte ich nur sprechen, wenn eine annähernd wörtliche Übernahme und eine wenigstens ansatzweise Markierung als Zitat, d. h. eine merkliche Divergenz zwischen eigenem und »zitiertem« Text vorliegt.



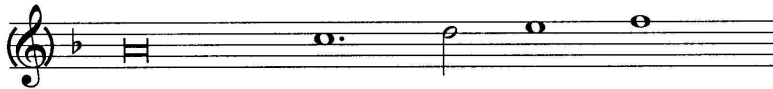
Notenbergispiel 2a: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Ausgangs-Soggetto im Tenor



Notenbergispiel 2b: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Soggetto im Bassus



Notenbergispiel 2c: Josquin, »Nymphes des bois«, Anfang des Cantus



Notenbergispiel 2d: Johannes Ockeghem, *Missa cuiusvis toni*, Kyrie I, Anfang des Cantus

qualitäten identisch.²⁰ Den Schlüssel zu Gomberts Komposition liefert jedoch die Erkenntnis, dass der Bassus-Einsatz – als letzter Einsatz unmittelbar vor der Choralstimme – präzise die Tonstufen vorgibt, auf die der Choral später zu transponieren ist: *e*, *g*, *a* und *b*. Der Bassus enthält gewissermaßen den in der Choralstimme selbst fehlenden ›Kanon‹ der vier Einsätze. Auch die zweifache rhythmische Verkürzung ist – allerdings ungenau – im letzten und vorletzten Soggetto-Einsatz enthalten. Das Soggetto wird so zu einem strukturellen Mittel, genauer: zur Matrix des Cantus-firmus-Satzes. Und wie gesehen ist es eben dieser Einsatz, der auch mit der schnellen, punktierten Variante (auf den gleichen Tonstufen!) zusammenfällt, die später für die Vertonung der Refrainverse wesentlich wird (siehe Notenbergispiel 3 auf der folgenden Seite).

20 Vgl. Jaap van Benthem, »La magie des cris trenchantz: Comment le vray trésorier de musique échappe à la trappe du très terrible satrappe«, in: *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve ... 1999*, hrsg. von Anne-Emmanuelle Ceulemans und Bonnie J. Blackburn, Louvain-la-Neuve 2001 (*Musicologica Neolovaniensia*, 9), S. 119–147. Die Verwirrung resultiert aus der fehlenden Schlüsselung sowohl im Medici-Codex als auch bei Susato. Die Vorzeichen kennzeichnen die Lage der als *fā* zu solmisierten Töne, der Choral wird jedoch, wie beschrieben (›ung demi ton plus bas«), zusätzlich um einen Halbton abwärts transponiert.

S Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de tou- tes na- ti- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Ct Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Qp Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

T Re- qui- em e- ter- nam do- na dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

B Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Notenbeispiel 3: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem«, T. 1–7 (nach J. van Benthem, *La Magie*, wie Anm. 20, S. 145)

Was rechtfertigt nun, vom Prätext aus betrachtet, der phrygischen Allerweltsfigur *e-g-a-h-c* ein solches Gewicht zu verleihen? In »Nymphes des bois« ist sie gerade *kein* Soggetto. Vielmehr schreibt Josquin anstelle des »exordium nudum« (mit aufeinanderfolgenden Einsätzen der Stimmen und Durchimitation wie in »Musae Iovis«) einen blockhaft-polyphonen, relativ komplex gestaffelten Satz. Der scheinbar ungerichtete, horizontal »fließende« Kontrapunkt ohne markant rhythmisches Profil, der diesen Formteil insgesamt kennzeichnet (T. 1–37), ist wohl als Reverenz an Ockeghem, den verstorbenen »vray trésor de musique« (»wahren Schatz[meister] der Musik«), zu verstehen, während ein zweiter Formteil (T. 38–50) eher homophon gearbeitet ist bzw. Homophonie und kleingliedrigere, prägnante Imitationen im Wechsel ausprägt, mithin eine »modernere« Handschrift (Josquins?) zur Geltung bringt.²¹

21 Vgl. Dietmar Ens, »Josquin Desprez' »La déploration de Iohan. Ockeghem««, in: *Musik und Ästhetik* 4 (2000), S. 45–58.

Am Anfang des ersten Teils wird die Cantus-Figur als einzige *nicht* imitiert. Statt dessen korrespondieren Contratenor und Quinta pars einerseits sowie Tenor (mit Cantus firmus) und Bassus andererseits. Den Anfang des Superius bei Josquin überhaupt als ›Figur‹ anzusehen, ist alles andere als selbstverständlich; eigentlich durchmisst die Stimme hier lediglich den Tonraum oberhalb der Ausgangsnote *e* und kehrt sukzessive (bis T. 8) dorthin wieder zurück. Immerhin ist die im Zehnsilber übliche Zäsur nach vier Silben auch musikalisch realisiert, indem »Nymphes des bois« vom Rest des Verses (»déesses des fontaines«) durch eine Pause abgehoben erscheint. Und in einer bezeichnenden Variante begegnet die hier auf »Nymphes des bois« gesungene Gestalt im weiteren Verlauf noch einmal – dazu gleich.

Gombert übernimmt also nicht ein beliebiges Soggetto aus einem funktional vergleichbaren Zusammenhang, sondern verbindet mit der Übernahme, der *Passage* der Figur, deren ›misreading‹. Ausgerechnet ein im Prätext nicht-funktionales Element – nicht-funktional jedenfalls in stimmübergreifender Hinsicht – besetzt im Folgetext die Position der Hyperstruktur. Diese Entscheidung ist mit dem Motiv der ›Huldigung‹ des Vorgängers, der »imitatio« Josquins, nur unzureichend erklärt; vielmehr erscheint sie als dessen Überbietung, als »aemulatio« des Vorgängers.²² Erst in »Musae Iovis« wird die Figur zum Soggetto aufgewertet und mit der Idee des Cantus-firmus-Satzes strukturell verklammert. Im Ganzen operiert Gombert hier ja mit Techniken, die schon im 16. Jahrhundert mit Josquin bzw. mit exemplarischen Werken von ihm identifiziert wurden: Tenormotette (»Stabat mater«), mehrfache Cantus-firmus-Transposition (Ostinato-Ruf im »Miserere«, *Missa L'homme armé super voces musicales* u. a.), mensurale Verkürzung (»Miserere«, »Nymphes, nappés« / »Circumdederunt« u. a.). In der strukturellen Verklammerung dieser Merkmale jedoch und ihrer Rückbindung an eine Matrix,

22 Vgl. zur Begrifflichkeit die inzwischen klassische Kontroverse von 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, und Honey Meconi, »Does Imitatio Exist?«, in: *Journal of Musicology* 2 (1994), S. 152–178, jetzt auch John Milson, »›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music«, in: *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Music Culture. Learning from the Learned. In Honour of Margaret Bent on Her 65th Birthday*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 141–151. Die Theorie des »misreading« entwickelte Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973, sowie ders., *A Map of Misreading*, Oxford 1975. Zu den Versuchen, die Theorie musikwissenschaftlich aufzunehmen, gehört meine Arbeit über *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs ›Pierrot lunaire‹ op. 21. Eine Studie über Einfluß und ›misreading‹*, München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 100).

die zugleich ›Hauptthema‹ ist *und von Josquin übernommen wurde*, demonstriert Gombert sein eigenes, überlegenes Metier – und die symbolische Beherrschung des Vorgängers. Denn ungeachtet der Dichte und Überbietung ›technischer‹ Bezugnahmen hat sich sein musikalischer Satz – wie schon Ludwig Finscher feststellt, obwohl er »Musae Iovis« für ein frühes Werk hält²³ – insgesamt von demjenigen Josquins weit entfernt: Metamorphose der Gestalten, Klangstrom, Vermeidung vollkommener Kadenz.

Die Entlehnung der Figur von Josquin bekommt vollends etwas Abgründiges, folgt man Elders' Einschätzung, dass Josquin sie seinerseits – von Ockeghem übernommen hat.²⁴ Tatsächlich ist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Anfang des Cantus der *Missa cuiusvis toni* nicht von der Hand weisen. Elders zieht die Parallele zu Ockeghems Kyrie (vgl. wiederum Notenbeispiel 2), wiewohl es sich um eine Art ›Motto‹ aller Satzanfänge dieser Missa handelt. Die Ähnlichkeit wäre für sich genommen wenig signifikant; dennoch gilt der Zusammenhang auch bei anderen Autoren als unstrittig, weil »Nymphes des bois«, wie die *Missa cuiusvis toni*, ohne Schlüssel notiert ist und also auch auf dieser Ebene der verrästelten Notation Bezug nimmt auf eines von Ockeghems berühmtesten Stücken (von dem, neben »Prenez sur moy«, noch Heinrich Glarean zu berichten weiß).²⁵ Der Zusammenhang lässt sich wiederum pointieren, wenn man nicht den Anfang von »Nymphes des bois« in Betracht zieht, sondern die erwähnte Parallelstelle (siehe Notenbeispiel 4).

Sie fällt präzise mit dem Moment der Namensnennung zusammen (»Ock'ghem«). Tatsächlich handelt es sich geradezu um eine Schlüsselstelle:²⁶ Zum einen wird der Bezug zur *Missa cuiusvis toni* hier noch deutlicher, zum anderen erscheint im Verhältnis zu Gombert nicht die Ähnlichkeit der Anfänge entscheidend, sondern die präzise Übereinstimmung der kürzeren, punktierten ›Kerngestalt‹ (eckige Markierung), die bei Gombert, wie gesehen, zur prägenden Figur der Refrainzeilen wird. Alle anderen Formulierungen lassen sich von hier aus begreifen. Diese ›Kerngestalt‹ aber – *Signatur* der Komposition – ist, wie die Textierung besagt, bei Josquin nichts anderes als

23 Vgl. L. Finscher, Art. »Josquin des Prez« (wie Anm. 4), Sp. 1272. Finscher attestiert die gleiche Unabhängigkeit der Komponisten-Motette von Vinders, nicht jedoch dem vierstimmigen »Musae Iovis« von Appenzeller.

24 Vgl. wiederum W. Elders, *Symbolic Scores* (wie Anm. 9), S. 135.

25 Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 und Hildesheim 1969, S. 454f. Vgl. zur Komposition Clemens Goldberg, »Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems«, in: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziek-geschiedenis* 42 (1991), S. 3–35.

26 Darauf hat mich zuerst Carolin Michels in einer Seminararbeit hingewiesen.

20

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe.

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe. Vray

pe. A vos- tre'Ock'-ghem ... en sa trap- pe.

per-

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe. Vray

Notenbeispiel 4: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem«, T. 20–23 (nach J. van Benthem, *La Magie*, wie Anm. 20, S. 146)

der Musik gewordene Name Ockeghems. Gombert huldigt also Josquin mit einer Gestalt, die bei diesem wortwörtlich auf Ockeghem bezogen ist und wohl auch aus dessen Werk abgeleitet. Daneben zeigt die Schlüsselstelle eine zweite wesentliche Parallele: die »Katabasis« als Sinnbild der Trauer – bei Gombert um Josquin, bei Josquin um Ockeghem. Der abwärtsgerichtete, punktierte Sekundgang mit Dehnung auf der obersten Note (runde Markierung) erscheint bei Josquin schon zuvor als das profilierteste Motiv des ersten Teils. Gombert übernimmt dieses Element, wie gesehen, in den Formabschnitt »Iosquinus ille occidit« (!). Das äußerliche Merkmal der halbtönen Transposition des Chorals bildet somit lediglich den modalen Rahmen einer weit engeren intertextuellen Beziehung, die in verschiedener Hinsicht über Josquin hinaus auf Ockeghem als den »verschwiegenen Dritten« verweist. Immerhin ist die Choraltransposition selbst ein Merkmal, das sich vor Josquin (»ung demi ton plus bas«) bereits bei Ockeghem findet, und zwar in dessen Requiem; tatsächlich ist ja die Verbindung zwischen »Nymphes des bois« und diesem Werk sogar über die nämliche Melodie gegeben, den Introitus »Requiem aeternam«.²⁷

27 Vgl. dazu auch Lawrence Bernstein, »Chansons for Five and Six Voices«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 396. Auch Jacob Obrecht transponiert die lydische Intonation in der Trauermotette auf seinen Vater, »Mille quingentis«, ins Phrygische. Vgl. Wolfgang Fuhrmann, »Pierre de la Rues Trauermotetten und die *Quis dabit*-Tradition«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Wien 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 196.

Die Bezugnahme auf »Nymphes des bois« als zentralen Prätext von »Musae Iovis« ließe sich nun im Einzelnen weiterverfolgen. So bildet im späteren Verlauf der Beginn der dritten und letzten Strophe »Iosquinus (inquit)« (T. 99–103) eine auffällige Parallele zur nicht minder exponierten Stelle »Josquin, Brumel, Pirchon, Compère« im zweiten Teil von »Nymphes des bois« (T. 41–45). Die von Josquin vertonte Deploration Jean Molinets ruft an dieser Stelle das über die vier Namen (!) repräsentierte Sängerkollegium zur Trauer um Ockeghem. Gombert setzt anlässlich der Namensnennung »Iosquinus« eine ähnliche Figur, und in beiden Stücken erscheint sie in Form einer Engführung der beiden Oberstimmen. Das Terzen-Pendel am Ende von »Musae Iovis« (T. 123–129) entspricht den fallenden Terzen, mit denen auch Josquin schließt, in »Nymphes des bois« (T. 46–50) und an anderer Stelle – auf diese »Josquin-Formel« bezieht sich noch Orlando di Lasso.²⁸ Gombert deutet das Terzen-Pendel als »irdisches« Echo der vom Himmel herübertönenden Musik Josquins – ein besonders schöner und eindrücklicher Effekt.

So sehr der beschriebene Zusammenhang eine bewusste kompositorische Auseinandersetzung voraussetzt, werden doch andererseits diese Bezüge erst in der Konfrontation der Werke bei Susato manifest. Susato hat seine Drucke bekanntlich, man muss doch wohl sagen: sorgfältig komponiert. Dazu gehört die Konstitution ganzer Chanson-Familien in der von Susato entwickelten Form der »responce« bzw. »réplique«: Dem Abdruck einer bestimmten Chanson folgt im Druck unmittelbar ein korrespondierendes Stück, oft in Form einer Komposition von Susato, dem Verleger-Komponisten, selber.²⁹ Ganz in diesem Sinne der »responce« ist hier das Aufeinandertreffen von »Nymphes, nappés« und »Nymphes des bois« zu verstehen, gefolgt (mit Unterbrechung durch eine einzelne Chanson, das besonders düstere »Du mien amant«) von den drei Epitaphen, zwei davon wohlgermerkt mit dem gleichen Text. Die Korrespondenz unterstreicht auch der terminologische Aspekt: »Nymphes des bois« erscheint bei Susato ganz richtig als »deploration« des Ockeghem (siehe Abbildung 3), während den drei Komponisten-Motetten auf Josquin eine Art Zwischenüberschrift in größerer Type vorangestellt ist, nämlich gleichfalls: »La deploration de Iosquin de pres« (allerdings nur im Stimmbuch der Quinta vel Sexta Pars, siehe Abbildung 4), obwohl es ja lateinische Vertonungen sind; den einzelnen Motetten selbst sind,

28 Vgl. Annie Cœurdeveys Beitrag »Josquin – Willaert – Lasso: Ein Dreiecksverhältnis?« im vorliegenden Band, S. 176.

29 Vgl. Kristine K. Forney, »New Insights into the Career and Musical Contributions of Tielman Susato«, in: Tielman Susato (wie Anm. 1), S. 11ff.

in kleinerer Type, einigermaßen unsystematisch die Bezeichnungen »monodia«, »naenia« oder »epitaphium« zugeordnet.

La deploration de Iohan. Okeghem Composee par Iosquin de prez. A Cinq parties. Fo. xiii

Nymphes des bois deesses des fontaines Chantres experts de toutes nations Chargez vous
 re et baultaines En cris trachants et lamentatiōs Car dattropos les molestatiōs Vostre OK e-
 ne par fatigneur attrappe Le tray tresoir de musique et chief docture Qui de tropos deormais plus
 ne donnege est que la terre cocture que la terre cocture A contre vous d'a-
 bus de dueil - Iosquin brumel perchō cōpere larmes de oeil perdu avec vostre bon pere Requiescat in pace amen.
 D.L.

Abbildung 3: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem« (Septiesme livre, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Superius, fol. xiii')

*

Über das zeittypische, zunehmend auf die Komposition übergreifende Motiv des Künstlerruhms hinaus, das Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem in den Bildenden Künsten blühte (Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen erschienen in der Erstausgabe 1550),³⁰ findet sich hier exemplarisch eine zentrale Einsicht Jan und Aleida Assmanns bestätigt – dass nämlich Ursprung und Mitte des kulturellen Gedächtnisses das Totengedenken bildet: »Wenn Erinne-


30 Vgl. jetzt den vorzüglichen Kommentar in: Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

Fo. xvi.

La deploration de Josquin de pres

Composée Par Ieron. Vinders. A Sept Parties.

SEXTA PARS.



mors. Requiem eter na dona ei do-
mu ne Et lux perpe tua luceat e-
i propterea tu musice requiescat in pace.

Abbildung 4: Hieronymus Vinders, »O mors inevitabilis« / »Requiem« (Septiesme livre, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Quinta & Sexta pars, fol. xvi^f)

nerungskultur vor allem Vergangenheitsbezug ist, und wenn Vergangenheit entsteht, wo eine Differenz zwischen Gestern und Heute bewußt wird, dann ist der Tod die Ur-Erfahrung solcher Differenz und die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung.³¹ Das kulturelle Gedächtnis hat somit eine doppelte Funktion: es erinnert an das, was war, und es artikuliert die eingetretene Distanz. Soweit zum Beispiel Josquin bereits eine vergangene Erscheinung darstellt, ist das Echo seiner Musik nur noch von Ferne zu hören – Gombert geht darüber hinaus. Der retrospektiven Dimension der Pietät, der Reverenz an den verstorbenen »pater musicorum«,³² steht die prospektive Dimension der Leistung gegenüber, sich selber unvergesslich zu machen und Ruhm zu erwerben. Deshalb ist es nur folgerichtig, an Josquin mit der gleichen Figur zu erinnern, mit der einst an Ockeghem erinnert wurde. Nach Peter Burke ist dies für die Weitergabe von Erinne-

31 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 61.

32 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Hildesheim 1971, fol. Ai^r.

nung geradezu charakteristisch: ein »Schema, das dazu tendiert, ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person in der Form eines anderen Ereignisses oder einer anderen Person darzustellen.«³³

Für das Totengedenken gilt mithin eine eigenartige Form von Reziprozität: »... man darf für sich soviel Pietät von der Nachwelt erwarten, wie man sie seinerseits seinen Vorfahren entgegenbringt.«³⁴ Die so geschaffene Genealogie ist der unausgesprochene Bezugsrahmen von Gomberts Komponistenmotette. Erinnerung als Nachweis bzw. Nachvollzug ehrwürdiger Abstammung schafft Legitimation – ein Motiv, das schon die Generationenlisten im Alten Testament oder die Herrscherlisten der klassischen und vorklassischen Kulturen begründet und im weiteren Sinne die Idee des Adels überhaupt. Unter Bedingungen einer durchgesetzten musikalischen Autorfunktion ist es gewissermaßen selbstverständlich, dass der legitime Erbe des »princeps musicorum«³⁵ dessen Totenklage komponiert.

Der Vergleich von Josquin und Gombert ist in der Musiktheorie um 1550 durchaus im Sinne von »Musae Iovis« angestellt worden: Hermann Finck, der Josquin und Gombert als herausragende Vertreter des zweiten und dritten der von ihm beschriebenen »genera musicorum«, der »Musikergeschlechter« fasst (und Gombert in diesem Zusammenhang als »Schüler« Josquins kennzeichnet), Finck also merkt zu Josquin kritisch an, dieser sei zwar scharfsinnig »in inveniendis fugis« (»bei der Erfindung von Imitationen«), aber er gebrauche viele Pausen; dies führe zu einer »compositio nudior«, einer »nackteren« Komposition. Demgegenüber vermeide Gombert die Pausen; seine Kompositionen seien »plena cum concordantiarum tum fugarum« (»voll von Konsonanzen wie auch von Imitationen«).³⁶ Und tatsächlich ist, wie gesehen, der Übergang von der »compositio nudior«, der abschnittweisen Durchimitation mit sukzessive einsetzenden Stimmen, hin zu Klangstrom und motivischer Metamorphose präzise die kompositorische Bewegung von »Musae Iovis«.

Diese Lesart der Geschichte hat sich bekanntlich nicht durchgesetzt. Schon bei Gallus Dressler 1563 ist Gombert als herausragender Nachfolger

33 Peter Burke, »Geschichte als soziales Gedächtnis«, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1991, S. 294.

34 J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 31), S. 62. Vgl. weitere Beispiele aus der älteren Musik- bzw. Liturgiegeschichte bei Therese Bruggisser-Lanker, »Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift, Bild, Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin 2005, S. 15–40.

35 Der Begriff fällt – wie bei Susato – auch bei Adrian Petit Coclico, *Compendium musicus*, Nürnberg 1552, Reprint Kassel 1954, fol. Biv^v.

36 H. Finck, *Practica musica* (wie Anm. 32), fol. A ij^r.

Josquins durch Orlando di Lasso abgelöst: »Hic ad fugas ubique se alligare non patitur«³⁷ – er lässt sich vom Ideal des »fugierten« Stils keine Ketten anlegen und arbeitet die Harmonie nach den Worten. In Pierre de Ronsards Aufzählung berühmter Josquin-»Schüler« von 1560, die wiederum auf Lasso hinausläuft, ist Gombert nicht einmal mehr vertreten. Noch Jahrhunderte später ist Gombert eine Figur im Schatten. Ambros erwägt, die von ihm so genannte »zweite niederländische Schule« zwischen 1450 und 1550 in die »Epochen Ockeghem's, Josquin's und Gombert's« einzuteilen, und Heinrich Bessler immerhin sieht bei Gombert »trotz äußerer Abkehr die eigentliche Nachfolge Josquins«.³⁸ Die meisten historiographischen Entwürfe dagegen führen ihn allenfalls in einer »Zwischengeneration«.³⁹ So sehr Komponisten-Motette und Motetten-Chanson auf die Befestigung einer bestimmten Genealogie abzielen, so wenig ist ein Erfolg dieser Strategie garantiert. Paula Higgins hat darauf verwiesen, dass die musikalischen Totenklagen und der zeitgenössische Diskurs überhaupt eine strikt patrilineare Genealogie konstituieren.⁴⁰ Die in solchen Fällen beliebte Anrufung der Musen bzw. Nymphen, die noch in Harold Blooms Einfluss-Theorie den (fehlenden) Part der weiblichen »agency« abgeben, ist dazu strikt komplementär. Aber anders als die biologischen sind die symbolischen Väter austauschbar, und erst in der Retrospektive werden »Haupt-« und »Nebenlinien« evident. Ockeghem war der Vater von Josquin, und Josquin – sagt »Musae Iovis« – der Vater von Gombert. Aber die Väter sind tot, und was von Gombert bleibt, steht noch nicht fest, bevor er seinen Nachfolger findet.

37 Gallus Dressler, *Præcepta musicae poeticae* [1563], hrsg. von Olivier Trachier und Simonne Chevalier, Paris 2001, S. 182.

38 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, rev. von Otto Kade, 3. Aufl., Leipzig 1891, Reprint Hildesheim 1968, S. 3; Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, 6), S. 252.

39 Der Begriff (»Generation in-between«) fällt noch bei Stephen Rice, dem es eigentlich um eine Rehabilitierung Gomberts und seiner unmittelbaren Zeitgenossen geht (siehe Anm. 16).

40 Vgl. Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997, S. 169–185.