

Cantus versus planus. Überlegungen zu Josquins „Missa Hercules Dux Ferrariae“

von Christiane Wiesenfeldt (Münster)

„Ercole feierte (zuerst 1472) den Jahrestag seines Regierungsantrittes mit einer Prozession, die ausdrücklich mit der des Fronleichnamfestes verglichen wird; alle Buden waren geschlossen wie an einem Sonntag; mitten im Zuge marschierten alle vom Hause Este, auch die Bastarde, in Goldstoff.“¹ Beobachtungen wie diese aus einer frühen, in Hamburg verlegten Renaissance-Studie von 1781 haben das Bild vom „Renaissancefürsten“ Ercole I. d’Este von Ferrara nachhaltig geprägt. Er gilt als Verkörperung des prunkliebenden, kunstinteressierten Fürstentypus Norditaliens, der ebenso Künstler und Wissenschaftler um sich scharte wie dem Bedürfnis nach Repräsentation in mannigfaltiger Form nachgab. In den Fundus der repräsentativen herrschersymbolischen Kunstwerke, die diesem Bedürfnis entgegenkamen oder gar – was nicht immer nachzuweisen ist – einen Auftrag verdankten, gehört Josquins „Missa Hercules Dux Ferrariae“ (gedruckt 1505). Ihre musikalische Verarbeitung des Namensgebers in solmisierten Tonfolgen machte sie nachgerade zu einer besonderen, weil klingenden Preziose des Herrscherlobes, das sich eben nicht nur in der Titelgebung, sondern auch in der kompositorischen Faktur nachweisen ließ. Dass der Namenszug ausgerechnet in einer Messe, also dem rituellen Epizentrum des religiösen Glaubenslebens musikalische Umsetzung fand, legte vor dem Hintergrund des nachweislichen Repräsentationsstrebens von Ercole I. nahe, den liturgischen Ereignisraum als gefährdet oder doch zumindest als hinterfragt zu betrachten, weniger um den Fürsten als religiösen Skeptiker zu entlarven als vielmehr zu konstatieren, selbst davor hätte sein Drang zur Repräsentation nicht halt gemacht. Das Verständnis der Messe als ‚symbolisch‘ mit einer Drift vom rein liturgischen in ein politisch ambitioniertes Deutungsgefüge ist heutzutage entsprechend konsensfähig,² und dies sowohl ganz allgemein auf die Existenz des klingenden Namenszuges bezogen wie auch speziell auf Textkonstruktionen wie „Deus pater omnipotens“, die von dem Tonmodell scheinbar durchlaufen werden und symbolisches Kommunikationspotenzial anbieten. Aufführungspraktisch geht man daran anknüpfend von einer Einbindung der Messe in einen politischen Kontext aus, als „persönlich definierte ‚Staatsmusik‘“³, in der die Inszenierung des Herrschers im Mittelpunkt steht. Als Nachweis der gelungenen musikalischen Fürsten-Repräsentation gilt ebenso die vergleichsweise lange Kette an Herrschermessen des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus, für die Josquins Soggetto-Modell vorbildhaft war. Erneut hatte der „Beethoven der Renaissance“ – so ließe sich überspitzt sagen – eine Grundsteinlegung vollbracht: die gelungene emblematische

¹ Alexander Gleichen-Russwurm, *Kultur und Geist der Renaissance*, Hamburg 1781, S. 334.

² Zentrale Figur in der Forschung zur symbolischen Konnotation der Messe ist Willem Elders, vgl. u. a. das Kapitel „Sacred Music as a Symbolic Language“, in: ders., *Composers of the Low Countries*, Oxford 1991, S. 49–86, sowie zahlreiche weitere Aufsätze. Zwei musikwissenschaftliche Projekte des Münsteraner Sonderforschungsbereiches SFB 496 („Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme“) arbeiten zudem aktuell unter der Leitung von Prof. Dr. Jürgen Heidrich zur symbolischen Kommunikation in der Messe des 15. bis 17. Jahrhunderts, vgl. <http://www.uni-muenster.de/SFB496>, 22. April 2010.

³ Bernard Morbach, *Die Musikwelt der Renaissance*, Kassel u. a. 2006, S. 113 (Kapitel „Autonome Kunst“).

‚Einkomposition‘ eines weltlichen Herrschers in ein geistliches Terrain, Nachahmung garantiert.

So einleuchtend dieses Programm klingt, so wenig ist es aber bislang genauer hinterfragt worden. Dabei stehen weitaus mehr Fragen als Antworten zur Messe im Raum. Erstens sind Entstehungszeit und persönlicher Kontext weitgehend unklar sowie der in der Literatur immer wieder aufscheinende vage Hinweis auf eine in ‚Freundschaft‘ umgeschlagene Bekanntheit von Josquin und Ercole I. nicht verifiziert. Offenkundig ist lediglich, dass die Messe mit Ferrara und dem Fürsten in Verbindung steht, nicht aber, ob sie vor, während oder gar zum Zwecke der Anstellung komponiert worden ist, die nach neueren Erkenntnissen gerade einmal ein Jahr dauerte.⁴ Aus Perspektive der Philologie, die den Petrucci-Druck vom 30. Juni 1505 noch immer ihre früheste Quelle mit gesicherter Datierung nennt⁵, erschien die Messe damit über 14 Monate *nach* der letzten Zahlung an Josquin aus Ferrara (22. April 1504⁶) und mehr als fünf Monate *nach* dem Tod des Widmungsträgers Ercole I. (25. Januar 1505) im Druck. Selbst wenn die Herausgabe keine Auskunft über die Entstehung der Komposition geben kann, ist für eine Messe, die primär als höfisches Repräsentationsmedium gedient haben soll, zumindest eigentümlich, dass ihre editorische Fixierung offenbar erst nach Ableben des zu repräsentierenden Fürsten erfolgte, während weitere frühere Quellen aus Ferrara gänzlich fehlen.⁷

Zweitens stand die musikalische Faktur der Messe bislang nur oberflächlich zur Diskussion. Von den ersten Erwähnungen in der Musiktheorie bei Nicola Vicentino⁸ und Gioseffo Zarlino⁹ über August Wilhelm Ambros' Feststellung, dies sei schlicht „die sonderbarste Messe Josquin's“¹⁰, begnügten sich auch neuere Studien stets mit dem Hinweis auf die seltsame Tonmodell-Disposition, die Helmuth Osthoff als „wie auf dem Reißbrett entworfen“¹¹ empfand. Zwar machten bereits Autoren wie Gustave Reese oder Edgar Sparks darauf aufmerksam, dass man es hinsichtlich der musikalischen Verarbeitung des Tonmodells mit „rigid cantus-firmus techniques“¹², ja sogar mit einer gegenüber dem übrigen Stimmensatz eigentümlichen „pronounced opposition“¹³ zu tun habe. Die musikalische Isolation und Überdeckung des Tonmodells wurde konsequent richtig als Gegenmodell zu Verfahren der ebenfalls auf Solmisationssilben fußenden *Missa La sol fa re mi* verstanden, und Lewis Lockwood erkannte ebenso hellsichtig, dass trotz des Tonmodells „the work is not designed to make the music reflect the meaning of the

⁴ David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 239 ff.

⁵ Vgl. Josquin Desprez, *Masses based on Solimisation Themes. Critical Commentary*, hrsg. von James Haar und Lewis Lockwood (= New Josquin Edition 11), Utrecht 2002, S. 1–74, besonders S. 34 f.

⁶ Vgl. Lewis Lockwood, „Josquin at Ferrara. New Documents and Letters“, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward Lowinsky, London 1976, S. 103–137, besonders S. 115 und 137.

⁷ Zu einer möglicherweise früheren, allerdings in Mailand und nicht in Ferrara vorliegenden Handschrift zwischen 1502 und 1505 vgl. weiter unten.

⁸ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Bd. 4, S. 79: „Hercules Dux Ferrariae (re, ut, re, ut, re, fa, mi, re) cavato dalle vocali di queste parole“.

⁹ Gioseffo Zarlino, *Institutione harmoniche*, Venedig 1558, Bd. 3, S. 66: „il tenore della messa Hercules dux Ferrarie, cavato dalle vocali di queste parole“.

¹⁰ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Leipzig 2¹⁸⁸¹, Bd. 3, S. 218.

¹¹ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 179.

¹² Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, S. 236.

¹³ Edgar Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley 1963, S. 339.

words to any large degree“.¹⁴ Was das musikalische Verfahren hingegen für die Messe bedeutete, also inwiefern die eigentümlich versteckte Platzierung und rigide, zum übrigen Stimmverband oppositionelle Handhabung des Tonmodells für die Interpretation der Messe als in ihrem Impetus primär politisch repräsentierend bedeutete, wurde nicht hinterfragt. Ergänzend fehlen ebenso Untersuchungen zur Textkonstruktion, denn der oben erwähnten symbolischen Überlagerung von Tonmodell „Hercules Dux Ferrariae“ und *Gloria*-Passus „Deus pater omnipotens“ wären ebenso viele nicht oder nur durch riskante Interpretation kommunizierende Passagen entgegenzuhalten, wie „Ex Maria virgine“ oder „Secundum Scripturas“ im *Credo*, um nur einige zu nennen, ganz abgesehen davon – worauf zurückzukommen sein wird –, dass die Textierung der Tenorstimme in dieser Form nicht gesichert ist.

Schließlich, drittens, ging man ursprünglich davon aus, dass die späteren Messen nah am oder zumindest bezogen auf das Josquin-Vorbild gearbeitet sein müssten. Ambros etwa, der noch frei von symbolischer Interpretation argumentierte, äußerte sogar seine Verwunderung anlässlich der Nichtachtung des berühmten Vorbilds; er empfand das Verhalten eines der Komponisten gar als taktlos: „Dazu hat Lupus nicht einmal die höfliche Rücksicht für den Herzog, dessen Namen, wie bei Josquin, im Tenor anklingen zu lassen“¹⁵. Mittlerweile haben neuere Forschungen von Cécile Vendramini am Beispiel von Ferrara gezeigt, dass die folgenden Herrschermessen strukturell oft ganz anders gearbeitet sind, keines der bislang bekannten Werke arbeitet derart rigide mit dem Tonmodell wie Josquin, manche haben schlicht keines.¹⁶ Entsprechend ist, abgesehen von der Arbeit mit tonal gebildeten Fürstennamen, die Vorbildfunktion von Josquins Werk allenfalls eine latent formale, nicht aber zwangsläufig eine semantische, was wiederum auf die Interpretation ihrer Faktur als politisch-symbolisch vorbildhaft umzulegen wäre: Die Rezeption einer prominenten Josquin-Messe durch die nachfolgenden Generationen ist nicht unweigerlich gleichzusetzen mit der Rezeption ihrer einstigen (ohnehin nur zu vermutenden) Intention. Diese Intention hat in der Forschungsdiskussion spätestens mit der Entdeckung des berühmten Schreibens des Radikal-Katholiken Bernardino von Cirillos (1549), in der Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* als ein verurteilenswertes Exemplum von Messen über weltliche Vorlagen dient, eine historische Schiefelage erreicht: Rückblickend wurde Josquin nicht selten als Motor autonomen Komponierens begriffen, dessen visionäre Gattungsgründungen selbst ein Konzil von Trient nicht aufzuhalten imstande gewesen wäre: „what Josquin had started even the Council of Trent could not stop.“¹⁷

¹⁴ Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984, S. 276.

¹⁵ Ambros, Bd. 3, S. 218.

¹⁶ Cécile Vendramini, „Les Cantus Firmus dans les six messes ‚Hercules Dux Ferrariae‘“, in: *De l'église à la salle de concert* (= Itinéraires du cantus firmus, Groupe de recherche sur le patrimoine musical 4), hrsg. von Édith Weber, Paris 1994, S. 37–48. Selbst die formal recht verwandten Kompositionen Jachet de Mantuas weisen ebenso viele Unterschiede wie Ähnlichkeiten auf, vgl. die tabellarische Aufstellung bei Philip Jackson, *Two Descendants of Josquin's ‚Hercules‘ Mass*, in: *ML* 59 (1978), Nr. 2, S. 188–205, hier: S. 199. Eine in Vorbereitung befindliche Dissertation an der Universität Münster im Fach Musikwissenschaft (Andrea Ammendola, *Herrschermessen an europäischen Fürstenhöfen des 15. bis 17. Jahrhunderts*) wird sich den Herrschermessen erstmals insgesamt annehmen, um die Bezüge und Nicht-Bezüge in dieser bedeutenden Werkgruppe offenzulegen und zu diskutieren.

¹⁷ Hier bezogen auf die spanischen und portugiesischen Herrschermessen bis in das 17. Jahrhundert, vgl. Robert Stevenson, „Josquin in the Music of Spain and Portugal“, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 217–246, hier: S. 242.

Die folgenden Überlegungen können leider keine neuen Quellen vorweisen, um entstehungsgeschichtliche Lücken zu füllen, ebenso wenig nähern sie sich von neuen symbolästhetischen oder rezeptionshistorischen Perspektiven, also quasi von außen der Messe an. Vielmehr soll ein Blick von innen, aus der musikalischen Faktur der Messe heraus – ausgehend von einer Analyse des Soggetto und seiner Behandlung –, jene Materialbasis bereitstellen, an denen die dargelegten Interpretationen und Kontexte zu prüfen sind. Dies scheint umso notwendiger als Rückschlüsse auf symbolische Kompetenzen der Messe ebenso wie auf ihre Entstehungs- und Aufführungsumstände bislang weitgehend ohne analytische Fundierung geschehen sind.

Die Disposition des Tonmodells ist bekanntermaßen als schlicht zu beschreiben, die gemischt latinisiert-italienische Formel des Namens „Hercules Dux Ferrarie [statt Ferrariae]“ ergibt eine achttönige Reihe, die um den Ton *d* kreist. (Eine Berücksichtigung des Nachnamens, wie er im Este-Wappen angegeben ist, hätte mit „Estens“ oder „d’Este“ weitere zwei *d*'s am Schluss bedeutet und die symmetrische, um das *d* pendelnde Passung des Themas erschwert.) Osthoff empfand die Thematik als „melodisch äußerst unprofilert“ und notierte mit heroengeschichtlichem Impetus: „Nur ein Komponist von dem überragenden technischen Können und der Phantasie Josquins vermochte aus diesem spröden Material eine so originelle Messe zu bauen“¹⁸.

Her-	cu-	les	Dux	Fer-	ra-	ri-	e
re	ut	re	ut	re	fa	mi	re
<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>

Für sich genommen, als „soggetto cavato“ (wörtlich: „herausgenommener Gegenstand“), liegt mit der Tonreihe die Basis des Hexachordum naturale *c – d – e – f* vor, in seiner ebenfalls im Verlauf der Komposition auftretenden Transposition auf *g* ein Hexachordum durum, beide mit dem Halbtonschritt *mi – fa* als Grenze. Durch eine alternativ mögliche Wahl des *la* (*a*) für die Silbe „ra“ an Position 6 hätte das Hexachord regelgemäß zum Hexachordum molle verlassen werden müssen; eine denkbar schlechte Voraussetzung für den Einsatz als zuverlässigen Cantus planus. Josquins Beschränkung auf einen Quart-Ambitus ist daher keine melodische Einfallsarmut, sondern musiktheoretische Notwendigkeit. (Abgesehen davon mag die antike Tetrachordlehre, die im 11. Jahrhundert Eingang in die Hexachordlehre fand und zu Quart-Zirkeln anregte, hinsichtlich der Antiken-Präferenz des fürstlichen Widmungsempfängers ihr Übriges beigetragen haben, den Rahmen als Quarte zu gestalten.) Das Tonmodell wirkt entsprechend wie eine hexachordale Solmisationsübung, wozu passt, dass der Tenor in einer frühen Mailänder Handschrift (1502–1505)¹⁹ – und nicht nur dort²⁰ – zum *Gloria* die Devise trägt: „Ca-

¹⁸ Osthoff, Bd. 1, S. 178.

¹⁹ Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (olim 2267), fol. 141–147, vgl. Josquin Desprez, S. 2.

²⁰ Eine Baseler Quelle weist ebenfalls eine Kanondevise auf: „Hercules dux ferrarie / fingito vocales modulis apte“, vgl. CH-Bu, Ms. F.IX.25, fol. 2–3. Vgl. auch dazu Josquin Desprez, S. 1.

non. Hercules Dux Ferrarie. Fingito vocales: sequentibus signis“²¹. Der Sänger soll also der Devise „Hercules Dux Ferrarie“ die Vokale entnehmen, die sodann zu sequenzieren sind. Petrucci löst 1505 die Devise auf und druckt den gesamten Tenor ab, wodurch der Hinweis der Vokalextraktion verloren ging und nur dort die Incipits der Messtext-Abschnitte stehen blieben, wo eine Transposition oder metrische Veränderung anstand. Die komplexe Sachlage sorgte für Verwirrungen in der editorischen Umsetzung: Während Albert Smijers in der alten Gesamtausgabe mehr oder weniger willkürlich Fragmente des Messtextes in der Tenorstimme aneinanderreichte²² – die noch heute für die oben erwähnten (philologisch ungesicherten!) Textinterpretationen dienen –, entschied die *New Josquin Edition*, dem Tenor gleich die Worte *Hercules Dux Ferrariae* zu unterlegen. Letzteres ist noch problematischer, zumal nur eine einzige der immerhin 38 handschriftlichen und gedruckten Quellen, die mittlerweile eruiert sind, dies tatsächlich umsetzt: Die in der Prager Nationalbibliothek unter der Signatur MS. ss. als Nr. 2 notierte *Missa Hercules Dux Ferrariae*.²³ Hier handelt es sich zumal um eine zwischen 1520 und 1540 kompilierte und keine Josquin nahestehende Handschrift. Indizien für eine derart auffällige Textierung des Tenor sind ebenso in keiner der vielen musiktheoretischen Quellen auszumachen, die die Messe exemplarisch heranziehen und dort doch zumindest für Diskussionsstoff hätte sorgen müssen. Somit liegt weder für die – durch die *New Josquin Edition* suggerierte – direkte Herrscher-Ansprache, noch für die – durch die alte Gesamtausgabe suggerierte – unvollständige, liturgisch ungenügende Durchführung des Messtextes eine gesicherte philologische Basis vor: Wahrscheinlich ist vielmehr, worauf bereits Bonnie Blackburn aufmerksam machte, dass der Tenor getreu der Devise die Solmisationssilben im vorgegebenen Schema zu singen hat.²⁴ Eine Edition dieser Variante steht freilich noch aus.

Solmisations-Vertonungen dieser Art waren ferner gang und gäbe, musiktheoretisch belegt seit Guido von Arezzo²⁵, und zu Zeiten Josquins in Gesangsausbildung und Kontrapunktlehre bis ins Detail erschlossen und dokumentiert. Für die Zeit um 1500 dürfte noch Johannes Tinctoris' Solmisationslehre *Expositio manus* (um 1470) Geltung beanspruchen; nicht erst dort findet sich explizit der Hinweis, dass auf diese Art und Weise auch Namen in Musik gesetzt werden können: „Solfisatio est canendo vocum per sua nomina expositio“²⁶. Ganz ähnlich liest sich die Anweisung wenig später bei Franchino Gaffurio: „Solfizando, id est syllabas ac nomina vocum exprimendo“²⁷. Den fürstlichen Namen in ein durch Solmisationssilben dargestelltes Tonmodell so eingepasst zu haben, dass es (auch ohne Nachnamen) erkennbar blieb, keine unangenehmen tonsystematischen Konsequenzen erzeugte, ganz nebenbei noch ‚antik‘ klang und mit

²¹ Vgl. das Faksimile bei Willem Elders, „New Light on the Dating of Josquin's Hercules Mass“, in: *TVNM* 48 (1998), S. 112–149, hier: S. 138. Weiterhin abgebildet und diskutiert bei Bonnie J. Blackburn, „Masses based on Secular Songs and Solmization Syllables“, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, New York 2000, S. 51–88, hier: S. 84.

²² Josquin des Prez, *Werken. Missen, no. 7, afl. 17*, Amsterdam 1937.

²³ Vgl. Josquin Desprez, S. 2, 24 und 35.

²⁴ Blackburn, besonders. S. 83 f. Blackburn bringt die Kanondevise zudem in Verbindung mit Josquins *Vive le Roy*, dem eine beinahe gleichlautende Devise zur Entlehnung der Solmisationssilben aus dem Titel beigegeben ist, vgl. ebd., Anm. 71.

²⁵ Dass Guido von Arezzo im frühen 11. Jahrhundert sein System ausgerechnet in der bei Ferrara gelegenen Abtei Santa Maria in Pomposa entwickelte, ist wohl Zufall, aber zumindest erwähnenswert.

²⁶ Johannes Tinctoris, *Expositio manus*, in: *CS*, Bd. 4, Paris 1876, S. 1–200, hier: S. 13.

²⁷ Franchino Gaffurio, *Practica musice*, Mailand 1496, Faks.-Nachdr. Bologna 1972, hier: Bd. I. 3, fol. a iiij^v.

dem Umkreisen des *d* zugleich den dorischen Modus der gesamten Messe stützte, war von Josquin geschickt gewählt und umgesetzt worden, in seinem Verfahren jedoch weder eine Neuerfindung noch eine musiktheoretische Unbekannte.

Was geschieht nun mit dem Tonmodell? Eine Tabelle mit den formalen Angaben zum Umfang der Messsätze, zur Anzahl der Durchführungen pro Satz, zu den Stimmlagen des Tonmodells und seinen Tonlagen fasst dies am Übersichtlichsten zusammen:

	Umfang	Df.	c.-f.-Stimmen	c.-f.-Tonlagen
<i>Kyrie</i>	55	4	S (1x) – T (3x)	$d' - d - a - d'$
<i>Gloria</i>	102	6	T	$d - a - d' (2x)$
<i>Credo</i>	162	12	T	$d - a - d' (2x)$, $d' - a - d$ (Krebs), $d - a - d'$
<i>Sanctus</i>	91	8	A (1x) – T (7x)	$d' - d - [Pleni ohne c. f.] - d - a - d' (2x)$
<i>Benedictus</i>	27	3	T	$d - a - d'$
<i>Agnus</i>	150	7	T (3x) – S (1x) – T (3x)	$d' - a - d$ (Krebs) – [Agnus II ohne c. f.] – $d' - d - a - d'$

Rasch sind die formalen Einheiten ausgemacht, es korrespondieren

- die Sektionen *Kyrie* und *Agnus III*, die beide einer Durchführung im Superius drei im Tenor folgen lassen sowie ihre Durchführungen in der Folge $d' - d - a - d'$ anlegen,
- die beiden c. f.-freien Passagen *Pleni* (zweistimmiger Quintkanon) und *Agnus II* (Tripelkanon),
- das *Gloria* und das *Benedictus* mit dem ersten Teil des *Credo* (bis M. 99) in ihrer Tenorzentrierung und tonalen Disposition $d - a - d' (2x)$ sowie
- der Mittelteil des *Credo* in seiner krebsgängigen Führung im Tenor ($d' - a - d$) mit dem *Agnus I*.

Ohne formalen Partner steht zwar das *Sanctus* mit seiner singulären c.-f.-Lage im Altus und einer überhaupt nur zweimaligen Durchführung des Modells auf $d' - d$. Durch die tonale Stellung des c. f. ließe sich aber ein Bezug zum *Kyrie* und *Agnus III* herstellen, die ebenfalls mit der Folge $d' - d$ einsetzen, und zwar auch mit der hier seltenen Auslagerung des c. f. in eine Oberstimme. Vor diesem dicht gewebten Netz an formalen, besetzungstypologischen und tonalen Bezügen, die tatsächlich an eine Art schematischen Bauplan denken lassen, hebt sich deutlich die ungewöhnliche Disposition des Tenor ab: Ihm obliegen nicht nur 37 von 40 Durchführungen des c. f., sondern er pausiert auch konsequent, wenn die Oberstimmen zu Beginn von *Kyrie*, *Sanctus* oder *Agnus III* jeweils einmalig den c. f. übernehmen. Sein gesamtes Tonmaterial besteht allein aus dem unrhythmisierten, in langen Notenwerten durchgeführten Soggetto. Hat man es – um eine beliebte Formulierung von Carl Dahlhaus aufzugreifen – mit Komponieren unter absichtsvoll erschwerten Bedingungen zu tun?²⁸ Mit einem Komponisten, der an formale Grenzen stoßen, den musikalischen Satz und das eigene Können herausfordern will? Dieses Denkmodell ist zwar einerseits reizvoll, zugegeben, andererseits aber gespeist von einer ästhetischen Sicht auf inspirative Mechanismen kompositorischer Prozessualität, die nicht im frühen 16., sondern erst im späten 18. und sodann im 19. Jahrhundert auf fruchtbaren Boden fällt. Zudem weist die musikalische Faktur der Messe in eine andere Richtung.

²⁸ Vgl. etwa Carl Dahlhaus, „Miscellen zu einigen niederländischen Messen“, in: *KmJb* 63/64 (1979/80), S. 1–7.

Ein kurzer analytischer Blick auf das *Gloria* mag verdeutlichen, wie sehr die isolierenden Mechanismen der c.-f.-Behandlung bis in die innersten Strukturen des Satzes wirken. Am Beispiel des *Gloria* lässt sich zunächst erkennen, dass der Satzbeginn zu „Et in terra pax“ die Tonsilben *re – fa – mi – re* (also „Fer – ra – ri – [a]e“) duettierend kombiniert, was eine Symbolisierung des Frieden herbeisehnenden Herzogtums Ferrara nahelegen könnte (vgl. Notenbeispiel 1).

Ob die Dreitonformel an dieser exponierten Passage ein Zitat oder doch nur ein Allerweltsmotiv ist, sei einmal dahingestellt. Ähnliche, symbolisch in den textierten Stimmen platzierte c.-f.-Passagen lassen sich im gesamten Satz (sowie in der gesamten Messe) jedenfalls nur selten ausmachen. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet in dem *Gloria* vielmehr eine andere Passage, der Einsatz des *Qui tollis* (M. 50 ff.). Hier, und nur hier, hat der c. f. einmal direkte Spuren im Stimmenverbund hinterlassen, die über bloße Sekundschriftfolgen hinausgehen: Bassus (M. 50–54) und Altus (M. 54–58) paraphrasieren den c. f., der sodann ab Mensur 58 ff. wieder gewohnt im Tenor einsetzt (vgl. Notenbeispiel 2).

Was nach Systembruch klingt, ist vielmehr wohl durchdacht: Einerseits ist das „Zitat“ selbst kaum als solches erkennbar: Zwischentöne, rhythmischer Duktus und Fünfer-Mensur trachten zusammen eher nach Verschleierung denn nach Offenlegung ihrer thematischen Basis; es bleibt weitgehend im Verborgenen, so dass der Textpassus „Qui tollis peccata mundi“ nur schwerlich der Herrscherfigur zugeordnet werden kann, so verlockend es auch sein mag. Andererseits wird die Passage jeweils flankiert von einer höheren, frei geführten und dominierenden Gegenstimme (Altus, M. 50–54, sodann Superius, M. 54–58). Erreicht wird damit – wie stets – eine Überlagerung des (hier zudem verzierten) c. f. mit einem möglichst einprägsamen, repetierfreudigen und syntaktisch präzise formulierten Soggetto (vgl. Notenbeispiel 2). Der c. f. bleibt selbst dem Kenner verborgen, und dass ab Mensur 58 zum Einsatz des ‚realen‘ c. f. im Tenor das exponierte Gegenthema erneut im Bassus erklingt, der zumal über (!) dem Tenor lagert, kann als Zuspitzung, ja als Pointe der Verfahren aufgefasst werden: Selbst hier überspielen die stets profilierten, durch die Stimmen wandernden Nebenthemen in phantasiervoller Kombinatorik ihren imitatorisch und motivisch machtlosen c. f.; er bleibt und agiert im Verborgenen gleich einer harmonisch determinierten Gerüststimme.²⁹

Angesichts der musikalischen Fakten ist freilich interpretatorische Vorsicht geboten: Die im gesamten Satz nachweisbare motivische (nicht aber tonale oder großformale) Nachrangigkeit des c. f. ist wohl kaum als politische, gar anti-feudalistische Stellungnahme zu missdeuten. Ebenso wenig ist sie aber auch geeignet, symbolisch vermittelnd zu wirken. Wäre die Messe, wie später bei Jacob Obrecht, mit Textadditionen versehen, die den liturgischen Text konterkarieren, oder wäre der c. f. eindeutig mit dem Herrschernamen – wie etwa bei Lupus' *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* – oder

²⁹ Aus Platzgründen müssen Hinweise auf weitere einprägsame Soggetti im *Gloria* und andernorts zwar unterbleiben, sie sind aber leicht auszumachen, wie die Motivzellen der Mensuren 10 (zu „Adoramus“), 25 („Domine Deus“) oder 88 („Spiritu“) im *Gloria* zeigen. Ebenso sorgt ein rhythmisch profiliertes Viernoten-Motiv (zuerst bei *solus sanctus* M. 76 im *Superius*) für eine motivische Verdichtung des Schlussabschnittes, um den c. f. endgültig unhörbar werden zu lassen.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

re fa mi re

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-

5

bus bo-ne vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-

ne vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus

re

Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus

10

ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te.

te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-

ut re ut re fa

te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

Notenbeispiel 1: *Gloria Hercules Dux Ferrariae*, M. 1–14, New Josquin Edition 11, mit Umtextierung der Tenorstimme, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

gar einer Herrscherdevise im Sinne eines „Spruchbandes“³⁰ durchzogen, so wäre von einer Dehnung, ja empfindlichen Weitung des liturgischen Protokolls zu sprechen. Hier wäre jener Moment zu greifen, in dem sich der Herrscher in die Liturgie einschreibt bzw. einschreiben lässt, in dem das Werk anlässlich eines Festaktes die Würde des welt-

³⁰ Spruchbänder sind stets assoziiert mit Texten, weswegen die „Missa Hercules Dux Ferrariae“ kein Spruchband enthält, vgl. allgemein und aktuell Norbert Ott, „Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit“, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel u. a., Wien 2000, S. 105–143.

50

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re-

55

re no- bis.

60

se- re- re no- bis.

Qui tol- lis pec- ca-

65

Sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o-

Sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o- nem nos-

ta mun- di, sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o- nem

Notenbeispiel 2: *Gloria Hercules Dux Ferrariae*, M. 50–65, New Josquin Edition 11, mit Umtextierung der Tenorstimme, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

lichen Herrschers in ein prunkvolles geistliches Gewand kleidet, jener symbolische Moment, in dem die Grenzen zwischen Profanem und Heiligem verschwimmen und allegorische Wirkung entfaltet werden kann. Die motivisch und in ihrem Ambitus dezente, rhythmisch unprofilierter und für die Rahmenstimmen weitgehend uninspirierende Soggetto-Disposition bei Josquin hingegen hat ihre primären Ursachen offenkundig weniger in politisch konnotierten als vielmehr pragmatischen, internen Überlegungen.

Gelingen konnte in dieser Form nämlich allenfalls eine Kommunikation nach ‚innen‘, im Rahmen der musikalischen Aufführung der Messe, also zwischen den beteiligten Musikern bzw. Sängern vor Ort. Die (keineswegs neue³¹) These, dass Ercole selbst den Tenor der Messe singen sollte, erhält vor dem Hintergrund ihrer Nichteignung zu symbolischer Außenwirkung qua Struktur umso mehr Gewicht: Der Fürst umgab sich nicht nur täglich mit seinen Sängern, sondern sang zudem Solmisationssilben mit ihnen: Man fand Ercole „inmitten einiger Sänger. Nachdem er noch eine Weile gesungen hatte – kein Lied, sondern aus einem Messenbuch auf La Sol Fa zu seinem Vergnügen – zog er mich [den Berichterstatter] ans Fenster“³². Hierein würde sich die – freilich hypothetische – Überlegung von David Fallows fügen, das Werk könnte aufgrund einer ungewöhnlichen Einmalzahlung an den Komponisten in den ersten Monaten des Jahres 1504 von Alfonso d’Este als Geschenk für seinen Vater Ercole beauftragt worden sein, der – so wäre die Hypothese entsprechend fortzusetzen – eben gern mitsang.³³ Zwar gibt Blackburn mit Recht zu bedenken, ob ein Fürst, stammend aus einer Familie, in der Musikunterricht offenbar zum guten Ton gehörte,³⁴ Freude am Singen einer bloßen, zudem recht simplen Solmisationsfolge gehabt haben könnte. Dem wäre zu entgegnen, dass weder eine Gesangsausbildung Ercoles nachgewiesen ist, für die eine solch beschränkte Mitwirkung als anmaßende Unterforderung zu gelten gehabt hätte, noch die Umstände der Entstehung der Komposition geklärt sind: Wäre die Messe, wie Fallows anregt, eine familiär beauftragte Huldigungskomposition für das Familienoberhaupt, so kann Josquin das Ausmaß der fürstlichen Begabung ebenso unbekannt wie gleichgültig gewesen sein, letzteres vor allem dann, wenn er – ähnlich wie bei dem für Ludwig XII. komponierten *Vive le Roy* – die Idee verfolgte, den Titel zu solmisieren. Ebenso können diesbezüglich konkrete Anweisungen existiert haben, angelehnt womöglich an eine Kenntnis des *Vive le Roy*. Denkbar wäre auch, dass Josquin eine Probe der Messe leitete, an der der Fürst teilnahm. Über diese werkgenetischen Aspekte kann nur spekuliert werden. Die musikalische Struktur hingegen, die bisher aus der Argumentation ausgeklammert blieb, spricht durchaus für die Idee, den Herrscher sein eigenes Solmisationsmodell singen zu lassen. Erst dann nämlich macht die musikalische Isolation des Soggetto in dieser rigiden Form, die für Josquins Messenschaffen als singulär zu gelten hat, überhaupt Sinn: Wenn der Fürst mitsang oder mitsingen sollte, musste die hierarchische Distanz zwischen Herrscher und Musikern gewahrt, seine Stimme sozusagen autark bleiben. Eine Überwölbung des Soggetto durch Imitation, also seine dauerhafte motivische Verzierung, Dehnung, Umkehrung, ja Vorimitation wäre dieser Distanz abträglich, womöglich hätte dies in weitaus stärkerem Umfang als Anmaßung zu gelten gehabt als die für einen ambitionierten Sänger simple Tonfolgen-Repetition. Nimmt man diese These ernst, so liegt durchaus eine Verherrlichung des Ferrareser Fürsten vor, die allerdings weitaus subtiler ausfällt als in einer lärmenden, politisierenden Prunkmesse, sondern im musikalischen Detail steckt: Auskomponiert wird eine hie-

³¹ Blackburn, besonders S. 83 f., folgert dies ebenso wie schon Elders, „New Light“, S. 142.

³² Vgl. zuerst: Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, S. 136; hier zit. nach Helmut Hucke, „Die Messe als Kunstwerk“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 1, Kassel u. a. 2002, S. 239 f.

³³ Fallows, S. 261 f.

³⁴ „Aus Konstanz ließ der Fürst einen deutschen Geistlichen und berühmten Musiker, Don Giovanni Martin, kommen, damit er seine Kinder unterrichte und gleichzeitig die Sänger der fürstlichen Kapelle ausbilde.“, Kazimierz Chłędowski, *Der Hof von Ferrara*, 1921, S. 77, hier bezogen auf die Ausbildung von Isabella d’Este.

rarchisch angemessene Distanzierung von Fürst (Soggetto) und Sängern (freie Rahmentimmen), eine Reaktivierung des *Cantus-planus*-Prinzips bei Separation der musikalischen Ebenen in ruhende und agierende Parts. (In dieser symbolischen Konstellation, so sie verstanden worden ist, kann der Solmisationspart auch von anderen Personen gesungen werden.) Hierein fügt sich ebenso, dass der Fürst keinen Messtext, sondern die (weltlichen) Solmisationssilben singt, während den anderen Stimmen das reguläre liturgische Protokoll obliegt, an dem der Fürst zwar *teilnimmt*, dessen *Teil* er aber nicht ist. Dass aufgrund der Quellenlage zudem unwahrscheinlich ist, dass der Fürst seinen eigenen Namen ‚gegen‘ den Messtext ansang, fügt sich ebenso ein: Diese Variante wirkt ebenso plump wie sie aufgrund der Langmensurierung ohnehin unhörbar bliebe.

In ihrem Verfahren ist Josquins Werk gleichsam einzigartig, die späteren Ferrareser Messen, die sämtlich an den Nachfolger Ercole II. gerichtet sind, kommunizieren musikalisch mit ihren jeweiligen c. f., gehen also ‚symbolisch‘ betrachtet, ganz andere Wege. Maitre Jehan etwa verwendet einen Zusatztext (wie Obrecht), andere parodieren Josquins Komposition *an sich*, nicht aber deren eigene, musikalisch subtil auf einen Rezipienten hin zugeschnittene Faktur. Dass dieser Rezipient überdies im höchsten Maße religiös war, mehrmals täglich die Messe besuchte und in diesen Dingen sicherlich nicht der Motor liturgischer Verzerrung oder Profanisierung des liturgischen Protokolls sein mochte, ist mittlerweile durch neuere Forschungen zum Hof der d’Este plausibel gemacht worden.³⁵ Weltliche Prachtentfaltung und liturgische Konservativität, die hier in einer – zudem musikalisch interessierten – Fürstenpersönlichkeit zusammentrafen, konnten kaum idealer bedient werden als mit einer derart konzipierten, symbolisch subtilen, musikalisch anspruchsvollen und in ihrer Konzeption absolut originellen Messe. Schon Ambros erkannte mit seiner Begabung zu geschichtsmächtigen Meta-Narrativen, dass hier etwas Ungewöhnliches am Werk war: „Mit ihren symmetrischen, scharf ausgeprägten Motiven erinnert sie [die Messe] fast an gewisse exotische Pflanzen, deren seltsam starre Regelmäßigkeit, deren plastisch scharf ausgeprägte Einzelformen man nicht ohne Verwunderung ansehen kann – aber wie solche wohl mitten aus ihren fleischigen Blättern und abwehrenden Stacheln heraus gleich einer Flamme eine prachtvolle Kelchblüte treiben, so tritt uns hier ein herrliches ‚Et incarnatus‘ (und ‚Crucifixus‘) entgegen, gewaltig, mysteriös, schauerlich, nicht choralartig (wie sonst bei Josquin öfter), sondern es wandeln die Stimmen wie in scheuer Ehrfurcht eine hinter der andern her.“³⁶ Ercole ist hier – musikalisch betrachtet – weder „Dux“ noch „Thema“ (Soggetto). Er bildet vielmehr die beständige, hierarchisch abgesetzte und in der Tenor-Lage im höchsten Maße traditionell assoziierte Hauptstimme des Ordinariums, auf deren tonaler und formaler Basis sich der musikalische Satz ereignet. Nicht mehr und nicht weniger.

³⁵ Zur Religiosität von Ercole vgl. Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole D’Este (1471–1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 2002, besonders S. 167 ff.

³⁶ Ambros, Bd. 3, S. 218.