

Clemens Goldberg (Paris)

Musik als kaleidoskopischer Raum – Zeichen, Motiv, Gestus und Symbol in Johannes Ockeghems *Requiem*

“Nihil vacuum neque sine signo apud Deum”¹ – dieses Dictum des Heiligen Irenäus beschreibt sicherlich eine Grundüberzeugung, die auch noch für das ausgehende Mittelalter gilt. Johan Huizinga zeigt im Kapitel “Niedergang des Symbolismus” seines *Herbst des Mittelalters* eindrucksvoll, wie die Erscheinungen der Umwelt und Denkwelt des mittelalterlichen Menschen zu Zeichen und wie aus diesen Zeichen Symbole werden. Die Welt stellte sich dar als “ein großer symbolischer Zusammenhang, eine Kathedrale von Ideen, der überreiche rhythmische und polyphone Ausdruck alles Denkbaren.”² In den unendlichen Erscheinungen und Verflechtungen des Lebens ergeben sich immer wieder Konstellationen, die die hierarchische Ordnung, die harmonische Architektur der Einzelercheinungen, ihre Beziehung zu Gott, aufscheinen lassen. “Jede aufgrund irgendwelcher Ähnlichkeit entstandene Assoziation kann sich unmittelbar in das Bewußtsein eines wesentlichen und mystischen Zusammenhangs umsetzen.”³ Die sinnliche Erscheinungsform hat eine gleichzeitige mystische Realität.

Huizinga hatte allerdings unrecht, einen prinzipiellen Gegensatz zwischen genetischem Denken (Entwicklung der Dinge) und der angeblich mit dem Symbolismus verbundenen statischen Deduktion zu konstruieren. Die oft statische Darstellung in Form von Bäumen und Genealogien stellt die Welt als fertiges harmonisches Gebäude dar, nicht den Symbolakt selbst. Erst im 15. Jahrhundert werden beide Teile in einer Darstellung zusammengefaßt, indem die Beziehungen zwischen den Erscheinungen als dynamisiert dargestellt werden. Beide Seiten waren aber schon immer notwendig miteinander verknüpft. Das Ziel des Symbolisierungsaktes ist die Teilhabe am Bezugsraum der Zeichen, die dem Akt zugrunde liegen. Diese Teilhabe entsteht aber gerade nicht in einem “geistigen Kurzschuß” (Huizinga), sondern in einer dynamischen Wechselwirkung zwi-

¹ Irenaeus, *Adversus Haereses libri*, V, lib. IV, cap. 213.

² Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, deutsche Ausgabe, ed. Kurt Köster, Stuttgart 1975, S. 287.

³ J. Huizinga, a.a.O., S. 288.

schen Zeichen und Bezeichnetem. Das Ergebnis des Symbolisierungsaktes ist kein fixiertes Resultat sondern ein Ereignis. Es ist daher auch nicht richtig, den Niedergang des Symbolismus in einer übertriebenen Verkettung der Zeichen zu sehen; was uns naiv, übertrieben und kurzschlüssig erscheinen mag, hat vielmehr die Funktion, den durch den Symbolisierungsakt hervorgerufenen Zustand möglichst zu verlängern. Es kommt dabei nicht darauf an, ob alle Verkettungen im einzelnen als 'schlüssig' erscheinen. Die Ursache des Niedergangs ist wohl eher im Verlust jener Selbstverständlichkeit zu sehen, mit der die Erscheinungen auf einen Symbolraum bezogen werden konnten. Die Verkettungen mußten immer mehr selbst leisten, was sich vorher aufgrund metaphysischer Gewißheit wie von selbst ergeben hatte.

Johannes Ockeghems Requiem, welches wohl im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstand,⁴ ist ein faszinierender Spiegel der verschiedenen Konzeptionen eines musikalischen 'Werkes' im Übergang zwischen Spätmittelalter und Renaissance. Genetischer Aufbau und selbstverständlicher Bezug auf einen Bezugsraum für Symbolisierungsakte stehen in diesem Werk in müheloser Balance und Gleichzeitigkeit. Es soll in der Folge versucht werden, musikalische Bedeutungsgebungen in ihren vielseitigen Bezugssystemen aus den Bewegungsgesetzen der Musik abzuleiten. Horizontale und vertikale tonale Organisationen, rhythmische Motive, figurative Gesten und musikalische Bewegungstechniken wie etwa die Imitation können dabei zu Zeichen werden, und Zeichen können eine symbolische Dimension gewinnen.

Ockeghems Requiem ist die früheste erhaltene polyphone Umsetzung der *Missa pro defunctis*.⁵ In der gesamten Messe liegt die gregorianische Vorlage im Superius, ein Unicum in Ockeghems Œuvre, aber auch für die Zeit der Komposition ein ungewöhnliches Verfahren. Der Superius hält sich eng an die Vorlage, diese ist immer deutlich zu erkennen. Nur in einzelnen signifikanten Fällen wird sie verlassen. Die Vorlage gewinnt in dieser Präsentation eine ganz eigene Präsenz, die Symboldimension der Vorlage bleibt in der polyphonen Umsetzung erhalten. Besonders deutlich wird dies in ihrer Behandlung im Tractus *Sicut cervus*, der im folgenden beispielhaft erörtert werden soll.

Der Tractus *Sicut cervus* fand innerhalb der Liturgie der *Missa pro defunctis* nur bis zu deren Vereinheitlichung im Konzil zu Trient Verwendung, und zwar hauptsächlich in Frankreich.⁶ Er entstammt der Osternachtszeremonie, und zwar

⁴ Diese Datierung liegt nicht nur aus stilistischen Gründen nahe, man kann auch davon ausgehen, daß Ockeghem vielleicht wie Dufay sein Requiem für das eigene Begräbnis komponierte.

⁵ Das Requiem Dufays, das wahrscheinlich vor demjenigen Ockeghems entstand, ist verloren.

⁶ Bis zum Konzil von Trient war die Liturgie der *Missa pro defunctis* örtlich höchst verschieden. Es ist kaum auszumachen, wann und wo der Tractus *Sicut cervus* aus der sicherlich älteren Osternachtsliturgie in das Requiem aufgenommen wurde.

an der Stelle, wo in feierlicher Prozession zum Taufbecken geschritten wird, um dort das Taufversprechen zu erneuern. Der Text des Tractus besteht aus Versen des 41. Psalmes und hat schon innerhalb der Osternachtsliturgie einen symbolischen Bezug zu deren Ablauf.

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum
ita desiderat anima mea ad te, Deus.
Sitiivit anima mea ad Deum vivum
quando veniam et apparebo ante faciem Dei mei?
Fuerunt mihi lacrimae meae panes dies ac nocte
dum dicitur mihi per singulos dies: ubi est Deus tuus?

Die Taufe tritt in einen Bezug zum Tod, von dem der Text spricht. ("Wann werde ich kommen und vor dem Gesicht meines Gottes erscheinen?") Wenn nun umgekehrt der Tractus in den liturgischen Ablauf des Requiems integriert wird, ergibt sich innerhalb dieser Liturgie ein Bezug zum lebensspendenden Wasser der Taufe, ein Wasserquell, von dem der Text ebenfalls spricht.

Der Text des Tractus faßt Leben und Tod zusammen in ihrem Bezug zu Gott:

1. Allgemeine Parabel: Wie der Hirsch lechzt nach der Wasserquelle, so verlangt meine Seele nach Dir, Oh Gott.
2. Todesbezug: Wann werde ich vor dem Gesicht meines Gottes erscheinen?
3. Lebensbeschreibung des Psalmisten: Tränen waren mein Brot Tag und Nacht.
4. Zusammenfassung in der Frage: Wo ist mein Gott?

Es mag merkwürdig scheinen, die Taufe mit dieser bangen Frage einzuführen. Hier tritt aber das Verständnis der Realität des Symbolaktes ein. Die Angst der Lebensfrage erfährt ihre Beantwortung im Ritus, das sprachlich evozierte Wasser wird zum realen Taufwasser, der Akt der Bejahung in der Taufe wird zum Garant der Teilhabe am lebendigen Gott, von der der Text spricht. Metaphorische Sprachbewegung und liturgische Processio stehen in einem realen Verhältnis. Der Tractus aktualisiert innerhalb des Requiems das Heil der Taufe. Die Umsetzung des Psalmtextes in den Tractus und schließlich die polyphone Erweiterung mit der ungewöhnlichen Stellung der Vorlage im Superius sorgen für eine stete Präsenz dieser Symboldimension.

In Ockeghems Requiemkomposition nimmt der Tractus nochmals eine besondere Stellung innerhalb des Kompositionsplanes ein. Das gesamte Requiem ist so gestaltet, daß sich nicht nur eine Art Kompendium der Kompositionstechniken des späten 15. Jahrhunderts ergibt, sondern auch gleichsam eine nachvollziehbare vita des Komponisten im Ablauf der Sätze.

Clemens Goldberg

Beisp. 1

Introitus :

Requiem

Aeternam

Aeternam

Aeternam

T. 31 Rex gloria (Ausschnitt)

ne absorbeat eos tarta- rus

Wir sehen hier die Extrempunkte dieser vita: der Introitus in einer Art variiertem faux-bourdon-Satz, der aber gleichwohl eine lange Erfahrung mit vertikalen Klangabfolgen verrät.⁷ Das *Rex gloriae* in 4-stimmigem, kompliziertem polyphonen Satz, der in seinen Mensurkombinationen nicht einmal von der *Missa Prolationum* erreicht wird und Beispiel spätmittelalterlicher Spekulation ist. Musica ist hier auch als scientia begriffen. Innerhalb dieser Extreme handelt es sich beim Tractus um ein Musterbeispiel für einen 2-stimmigen Satz, der in einer Steigerung annäherungsweise 3-stimmig wird (man kann regelrecht nachvollziehen, wie sich die erst annäherungsweise Dreistimmigkeit verdichtet) und schließlich in der abschließenden Frage *ubi est deus meus* 4-stimmig. Der Tractus ist aber nicht nur geradezu rhetorisch-dramatisch aufgebaut. Man kann in ihm die Geburt der Polyphonie aus dem zu Anfang des Satzes exemplarisch behandelten Unisonus und schließlich die sukzessive Vermehrung der Stimmen aus dem 2-stimmigen Satz nachvollziehen.

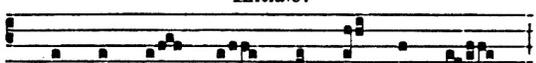
⁷ Die Beschäftigung mit dem Werk Ockeghems in der musikwissenschaftlichen Literatur ist angesichts der Stellung des Komponisten bisher ganz inadäquat. So ist auch kaum bekannt, wie stark Ockeghem mit vertikalen Variationen der faux-bourdon-Technik experimentierte, sowohl in den Messen, z.B. in der *Missa cuiusvis toni*, oder in den leider immer noch nicht edierten Chansons.

Clemens Goldberg

Besonders deutlich wird dies T. 11 zum Text *aquarum*,⁸ der Höhepunkt der Vorlage (*e'*) im Superius wird vom Contratenor in parallelen Terzen mitverfolgt. Im anschließenden Fall beider Stimmen bilden diese mehrfach Einklangsparellen. Eine solche Stelle dürfte nicht nur für Ockeghem ziemlich einmalig sein. Sie bietet ein Beispiel dafür, wie vielschichtig die Dimension eines Zeichens wie etwa solcher Einklangsparellen sein kann.

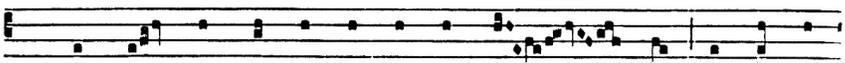
Beisp. 3

Initiale:



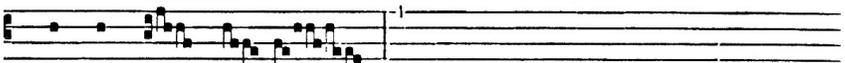
Sic - ut cer - vus de - si - de - rat

I. Periode (Vordersatz), Zäsur.



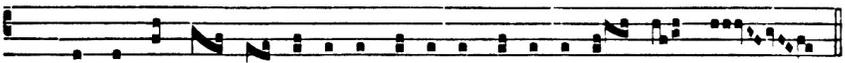
¶. 1. Si - ti - vit a - ni - ma me - - a ad fon - tes
 ¶. 2. Fu - e - runt mi - hi la - cri - mae me - - ae pa - nes di -

Mediante.



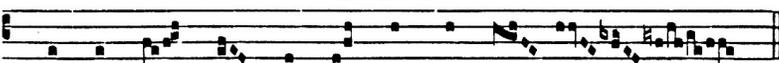
a - qua - rum:
 vi - vum:
 e ac no - cte:

II. Periode (Nachsatz), Finalis.



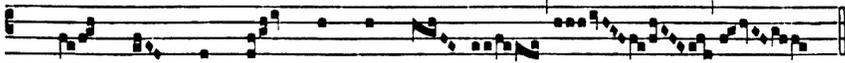
i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a ad te, De - us.
 ¶. 1. quando ve - ni - am et ap - - - pa - re - bo
 ¶. 2. dum di - ci - tur mi - hi per singu - - - los di - es:

Mittelcoda:



an - te - fa - ci - em De - i me - i?

Coda (Schlußmelisma):



U - bi est De - us tu - us?

⁸ Es ist ein beklagenswerter Zug der Edition der Messen von Plamenac, daß sie kein getreues Bild der Textverteilung in den Quellen bietet. Plamenac griff immer da "berichtigend" ein, wo ihm die Quellen unlogisch oder unverständlich schienen. Dabei ist die Textunterlegung des Codex Chigi, dem ich in meiner Wiedergabe des Tractus folge, sehr genau und verständlich. Leider kann in diesem Rahmen auf die Aspekte der Textverteilung des Codex Chigi nicht näher eingegangen werden.

Peter Wagner griff nicht von ungefähr auf diesen Tractus als Musterbeispiel zurück.⁹ Seine Gliederung zeigt, wie schon in der Vorlage die Stelle mit dem Höhepunkt *e''* eine besondere Stellung einnimmt. Der Höhepunkt bezeichnet eine Gliederung innerhalb der einzelnen Teile der Antiphon. Der Ton *e''* ist innerhalb des Hypomixolydischen ein Moment besonderen Ausdrucks über dem eigentlichen Grenzton *d''*. Auch in der Vorlage wird die Höhepunktstellung für eine bildliche Darstellung des Textes verwendet. Der Anstieg von *g'* nach *e''* und der anschließende Fall in Wellenbewegungen machen die Wasserquelle des Textes bildlich nachvollziehbar. In der polyphonen Umsetzung wird das bildliche Element noch erheblich verstärkt. Ein typisches Element der Bewegungsdarstellung sind parallele Terzen, wie werden sie später noch viel ausgeprägter in dieser Hinsicht beobachten können. Die Einklangsparallelen treten ein wie auf dem Scheitelpunkt von stufenweise fallendem Quellwasser. Der Fall des Superius ist bezeichnend in Verlassen der Vorlage erweitert, um eine Oktave *c''* – *c'* zu bilden, die das Gegenstück zur ansteigenden Oktave *c'* – *c''* des Contratenors darstellt. Dieser bildhafte Anteil ist aber nicht symbolisch, es fehlt die Offenheit der Bewegung des Symbolaktes. Es handelt sich hier um eine genau begrenzte, bildhafte Assoziation. Auf sprachlicher Ebene entspräche dies dem Gegensatz von Metonymie und Metapher.¹⁰

Ein Blick auf die gesamte Anlage der Parabel innerhalb des Tractus zeigt jedoch, daß die Einklangsparallelen noch eine weitere, symbolische Dimension haben. Schon die Wiederholung des Einklangs am Anfang findet sich innerhalb von Ockeghems Messen nur noch in der frühen 3-stimmigen *Missa sine nomine*.

⁹ Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, Bd. III, S. 357 f.

¹⁰ "La métonymie exploite des rapports qui existent réellement dans le monde extérieur et dans notre monde de concepts. La métaphore, elle, se fonde sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question. La métaphore fixe des équivalences d'imagination.", Albert Henry, *Métonymie et Métaphore*, Paris 1971, S. 63. Während die Metonymie einem identifizierbaren, begrifflich begrenzten Vergleich Ausdruck gibt, bleibt der Prozeß der Metapher, trotz der Identifikation seiner Vergleichsbegriffe, weiter offen. Die Metonymie begrenzt, die Metapher öffnet. Dem entspricht in der angeführten musikalischen Quelle, daß der Bildanteil sich auf ein begrenztes Konzept von Wasser bzw. fallendem Quell bezieht, während der Symbolprozeß das Element der Unisonusparallelen zu einem sich Öffnen zum Symbolraum des Stückes benutzt.

Clemens Goldberg

Beisp. 4

Missa Ecce ancilla, Benedictus T. 117 ff.



Missa Ecce ancilla, Agnus II, T. 43 ff.



Missa L'homme armé, Benedictus T. 114 ff.



Die angeführten Stellen sind die einzigen Beispiele aus Messen Ockeghems, bei denen der Einklang überhaupt verstärkt Verwendung findet. Eine Übersicht über Ockeghems Messen zeigt weiter, daß überhaupt kein Oberstimmduo mit einem Einklang beginnt und endet, während dies im Tractus bei allen Duos der Fall ist.¹¹ Hierdurch wird ein anderer Zug der Vorlage besonders beleuchtet, nämlich die Spannung zwischen Kadenzen auf *G* und Kadenzen auf *F*.

Während dies jedoch in der Vorlage nichts Außergewöhnliches ist, führt dieser tonale Wechsel in der polyphonen Umsetzung zu regelrechten Modulationen. Die gestische Oktaverweiterung *c''* – *c'* im Superius bei *aquarum* hat also nicht nur einen bildhaften Anteil, sie zeigt auch die Modulation von einem horizontalen Raum *D* – *G* zu einem *C* – *F*-Raum an. Diese Erweiterung war in der Vorlage nicht notwendig, da dort keine eigentliche Rahmenverschiebung vorliegt, *F* fungiert dort als Subtonalis. In der Messe sind die tonalen Wechsel nicht nur als

¹¹ Diese Tatsache gilt auch für die Messen Dufays. Die Satzbegrenzungen sind Unisonus-Oktave bzw. Oktave-Unisonus oder Oktave-Oktave.

Satzzeichen eingesetzt, sondern als ganz klare kadentielle Begrenzungen, der Wechsel von *G* nach *F* ist – wie sich zeigen wird – ein wesentliches Merkmal auch des Symbolraumes des Tractus. So ist eine weitere Stelle, bei der der Unisonus eine herausragende Rolle spielt, die Stelle *anima mea*, T. 23:

Beisp. 5

* nicht im Ms; vgl. ähnliche Stelle Beisp. 9 (Ende)

Die einleitende fuga¹² (s.u.) führt die horizontale Tonalität¹³ beider Stimmen wieder zum Rahmen *D – G*. Der Unisonus *g'* wird mit dem Text *anima mea* aufgegriffen und geradezu emphatisch exponiert. Das Textwort wird mit der Ausgangs- und Zieltonalität *G* in Verbindung gebracht: so ist auch das im Text angesprochene Ziel (*ad te, Deus*) mit einer emphatischen Rückkehr nach *G* verbunden.

¹² Nach Tinctoris' Definition im *Diffinitorium* genügt schon eine Identität der Tonhöhen, auch ohne rhythmische Identität, um zwei Stimmen als *fuga* zu verbinden. Der Begriff Imitation ist für das 15. Jahrhundert nicht zu belegen.

¹³ Die horizontale Organisation der Melodien wird in Anlehnung an Leo Treitlers *Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay*, JAMS 18 (1965), S. 131 ff., mittels der charakteristischen Quartan und Quinten analysiert, die ihrerseits auch wieder von den Theoretikern zur Analyse der Struktur der Modi verwendet wurden. Die horizontalen Rahmenintervalle beeinflussten natürlich auch die vertikale Intervallstruktur.

Da der Unisonus offensichtlich eine hervorragende Rolle innerhalb des Satzes einnimmt, ist es aufschlußreich, die Ausführungen der Theoretiker zu diesem Intervall zu Rate zu ziehen.

Allgemein läßt sich eine große Zurückhaltung beim aktuellen Gebrauch des Unisonus, aber auch eine gleichzeitige Hervorhebung seiner theoretischen Bedeutung beobachten. Fast alle Theoretiker des 15. Jahrhunderts übernehmen die Formulierung aus *Quilibet affectans* des Johannes de Muris, nach der der Unisonus "fons et primordiale principium omnium consonantiarum"¹⁴ sei – eine Formulierung, die nicht, wie Muris angibt, von Boetius stammt, sondern von einem Mathematiker des Mittelalters. Schon Muris rechnet den Unisonus nicht unter die Konsonanzen, und der für Ockeghem wohl maßgebliche Tinctoris führt aus: "In der Tat ist nämlich der Einklang wegen seiner mäßigen Süße höchst sorgfältig zu vermeiden, außer wenn eine Komposition mit ihm beginnt, oder, um ihres Liebreizes willen, eine fuga komponiert wird, oder wenn er Ziel einer Kadenz ist."¹⁵ Während also für die Praxis der Einklang als ein kritisches Intervall gilt, so ist er auch ein gleichsam mathematisches Prinzip, aus dem der ganze Kontrapunkt abgeleitet ist, wie die Zahlen aus der Eins und die Linien aus dem Punkt, wie Gaffurius ausführt.¹⁶ Ramos de Pareia bringt diesen Zwiespalt auf den Punkt: "Über den Einklang kann kein Zweifel herrschen, da er als ein und derselbe nicht von sich unterschieden ist. Er kann deshalb nicht unter die Konsonanzen gerechnet werden, weil eine Konsonanz nicht als Zusammenklang von Gleichem definiert wird, sondern als Zusammenklang von Ungleichem bzw. als Mischung verschiedener Töne, welche dem Ohr als zusammenpassend und süß erscheinen ..."¹⁷ Im Einklang kann man also die Stimmen nicht mehr unterscheiden, womit das Wesen des Kontrapunktes als solchem in Frage gestellt erscheint. Die Oktave ist da viel unproblematischer, weil sie einerseits größte Einheit, andererseits aber die Differenz der Stimmen gleichzeitig darstellen kann. Tinctoris geht diesem Problem aus dem Weg, wenn er den Unisonus als

¹⁴ Coussemaker, *Scriptores*, III, 59a.

¹⁵ *Liber der arte contrapuncti*, in: Johannes Tinctoris opera omnia, ed. Albert Seay, American Institute of Musicology 1975, Bd. II, S. 19: "Verumtamen unisonus propter eius modicam dulcedinem accuratissime est evitandus nisi per eum incipiatur, vel gratia venustatus aliqua fuga efficitur vel in perfectionem deveniatur, ut hic patet:



¹⁶ Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, ed. Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1968, S. 119.

¹⁷ "De unisono tamen nulli dubium, quia idem a se ipso non differt. Nec propterea inter consontias computatur, quia consonantia non est similitium sed dissimilium in uno redacta concordia aut dissimilium sonus permixtus et conformis suaviterque auribus accidens..." Ramos de Pareira, *Musica Practica*, ed. Johannes Wolf, Leipzig 1901, S. 63.

“Mischung aus zwei Stimmen an ein und demselben Ort” definiert¹⁸ – ein im übrigen interessantes Konzept für die Vorstellung der Beschaffenheit des musikalischen Raumes. Während der Unisonus als philosophisches Konzept, nämlich abstrakte Urzelle des Kontrapunktes zu sein, eine unproblematische Identität besitzt, nimmt er in der Praxis eine prekäre Stellung zwischen Identität und Differenz ein. Gerade diese prekäre Stellung ist es aber, die den Unisonus zu einem idealen Symbol macht. So ist es sicherlich kein Zufall, wenn Ockeghem ihn, den “fons et origo consonantiarum”, den Ursprung aller harmonischen Verhältnisse in der Schöpfung überhaupt, mit jenem Wasserquell in Verbindung bringt, der den Menschen in der Taufe mit Gott verbindet. In der Verwendung des Unisonus' lassen sich Ursprung und Ziel zugleich verfolgen, ist mikrokosmisch enthalten, was das gesamte Requiem zeitlich entwickelt und auf das es sich als ein Symbolraum bezieht.

Die Einklangsparallelen sind zwar ein vitium des contrapunctus, aber gerade in diesem Regelverstoß ein Zeichen besonderer Qualität. Es macht den bildhaften Anteil der sprudelnden Wasserquelle erfahrbar und öffnet die Musik zu jenem Symbolbezug, der nicht nur für diese Stelle, sondern auch für die anderen zeichenhaften Einklänge des Tractus anwesend ist.

Die zweite Hälfte des parabolischen Vergleichs (*ita desiderat*, siehe Beisp. 5) ist als fuga eingeführt. Neben der oben schon erwähnten Funktion im tonalen Ablauf hat die fuga auch eine rhetorisch-syntaktische Funktion, sie weist auf die Mitte der Parabel. Sie hat aber auch eine Symbolfunktion. Fuga ist nach Tinctoris' *Diffinitorium* eine “identitas partium cantus” nach verschiedenen Gesichtspunkten. Was beim Einklang das Problem war, nämlich Identität und Differenz, ist in einer fuga mühelos gelöst. Diese Technik erlaubt Fortbewegung des Identischen unter Beibehaltung der Differenz der Stimmen. Die vorliegende fuga ist so gestaltet, daß in enger Stimmführung erneut Terzen und Einklänge unter dauernder Stimmkreuzung entstehen. Sie ruft ein unentschiedenes Schwanken zwischen auf *F* und auf *G* bezogenen Terzen hervor, das erst mit der Oktave *d'* – *d''* des Contratenors entschieden wird und schließlich seine Antwort im emphatischen Unisonus *g'* erfährt. Das Textwort *desiderat* wird solcherart sinnlich nachvollziehbar, aber auch symbolisch im Hinblick auf den tonalen Bezugsrahmen des Tractus eingeordnet. Das Streben nach der Einheit mit Gott entspricht dem Streben nach der Tonalität um *G*. Was hier zählt ist nicht nur das Bewegungsgesetz der fuga, sondern auch das Bewegtwerden des Hörers, und zwar so, daß er sich wie von ungefähr dem gesetzmäßigen Verlauf anvertraut. Die

18 “... sciendum quod unisonus est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta...” *Liber de arte contrapuncti*, a.a.O., S. 19.

musikalische Technik ist hier eher verschleiert als exponiert, die fuga hat schon aufgehört, wenn die Terzen immer noch in ähnlicher Weise erzeugt werden.¹⁹

Das der fuga folgende *ad te, Deus* (T. 27) ist wie die oben beschriebene Stelle bei *aquarum* mit dem Höhepunkt *e''* verbunden. Der Contratenor umschreibt eine Art Figur um die Oktave *c'-c''-c'*. Eine solche Figur kann man als musikalischen Gestus bezeichnen. Leo Treitler hat eindrucksvoll die Chansons Dufays anhand der tonalen Räume der Stimmen analysiert.²⁰ Die Bewegungsräume der Stimmen sind zumeist um die charakteristischen Quartan und Quinten gebildet, die bei Tinctoris als Grundlage modaler Analyse Verwendung finden.²¹ Wenn der Bewegungsraum von Quart bzw. Quint zur Oktave oder gar Dezime hin erweitert wird, bedeutet dies immer ein Moment intensivierte Ausdrucks. So fanden wir die Erweiterung zur Oktave auch im Contratenor und anschließend im Superius bei *aquarum*. Der Oktavsprung *d'-d''* im Superius Takt 32 kann ebenfalls als Gestus bezeichnet werden. Er bezeichnet in seinem Sprung und der Pause die abschließende fuga und mit ihr die Modulation nach *G*. Da auch bildlich imitative Figuren bzw. rhetorische Figuren meist mit einer Ausweitung der "normalen" Bewegung verbunden sind, kann man den Gestus als Zwischenform zwischen rein musikalischer Ausdrucksgestaltung der Melodie und mit semantischem Inhalt verbundenen Sinnfiguren betrachten. *Figura* bzw. das griechische *schema*, bezeichnen bei Quintilian die Abweichung der Körperhaltung des Redners von ihrem normalen Zustand, und dann, im übertragenen Sinn, die Ausweitung der Alltagssprache zu einer 'künstlichen' Redeweise: "*figura sit aliquid novata forma dicendi.*"²² Quintilian leitet aus dieser Bewegungsvorstellung auch das Erzeugen der Affekte ab: "*Flexus ille, et, ut sic dixerim, motus dat ... affectum.*"²³ Auf und Ab, Sprung und Linie, sind in der Musik des 15. Jahrhunderts wesentliche Gestaltungsmerkmale, die auch zu gestischer Gestaltung verwendet werden kön-

¹⁹ Das Verschleiern musikalischer Technik und musikalischer Struktur ist ein verbreitetes Ideal, das auch für andere Künste gilt. Die ästhetischen Schriften Albertis legen davon vielfach Zeugnis ab. Diese Auffassung vom Bewegtwerden des Hörers nach Gesetzmäßigkeiten, die ihm gleichwohl verborgen bleiben und deshalb nur um so überzeugender wirken, findet sich aber auch in der gesamten Rhetorik Quintilians. Der Einfluß dieser Auffassungen von der Überzeugungswirkung der Rede war Komponisten, die in ihrer Ausbildung und ihrer späteren Lehraufgabe unweigerlich mit Quintilian konfrontiert wurden, sicherlich bekannt.

²⁰ S. Anm. 13

²¹ In *De natura et proprietate tonorum* werden nicht nur die reinen *Modi* so analysiert, sondern auch Gebilde, die zu Zweifeln über die Zugehörigkeit zu einem bestimmten *Modus* Anlaß geben, so z.B. der durch *b molle* modifizierte lydische *Modus* oder die *modi commixiti* und *modi mixti*. In dieser Analyse kommen philosophische Notwendigkeit nach genauer Definition einer jeden Melodie nach ihrer *proprietas* und die Grundzüge der Melodiegestaltung zusammen.

²² *Institutione oratoria* 9, 1, 14.

²³ *op. cit.*, 2, 13, 9.

nen. Bei der Bestimmung, ob es sich bei einem Zeichen wie dem Oktavsprung um einen Indikator für eine tonale Bestätigung, einen Gestus oder ein semantisches Element handelt, ist nicht von einem Entweder–Oder, sondern eher von einem Zugleich auszugehen. Es handelt sich dabei um verschiedene Dimensionierungen in der Blickrichtung bzw. Hörhaltung. Ähnliches ist übrigens auch für die Malerei, etwa für Bilder eines Jan van Eyck zu sagen. Eine Blume besteht dort einerseits als Species eines Pflanzenlehrbuches, aber auch als Teil der *natura*, jenes Raumes, der den Hintergrund für Symbole wie etwa der weißen Lilie abgibt.

Der Abschnitt *sitivit* entwickelt im Text die subjektive Ausformung der Parabel. Musikalisch kontrastiert Ockeghem das Oberstimmenduo des Parabelabschnittes mit dem Unterstimmenduo des Abschnittes *sitivit*. Zwei neue Elemente werden eingeführt: die erheblich gesteigerte rhythmische und gestische Bewegung des Contratenors und die *musica ficta*-Modulation bei *vivum* (Takt 60), die erst wieder am Schluß des Abschnittes verlassen wird.

Beisp. 6

35
T. *sitivit* *anima* *mea*
C
B. *sitivit* *anima* *mea* *Kadenz überspielt*
vs. 2ep. 5

46
50 *ad* *daum*
53
ad *daum*
Gestus

61
vivum
67
vivum
Modulation: *mixolydisch*

Clemens Goldberg

Punktierte Figuren und Kombinationen aus zwei und drei *minimae* beschreiben das immer akuter werdende Fragen nach Gott.

Beisp. 7

Bei *quando veniam* wird die rhythmische Bewegung mit einer gestischen Tonraumerweiterung zur Oktav und einer Imitation verbunden. Alle Elemente zusammen beschreiben die Bewegung, von der der Text spricht. Das Wort *veniam* ist im Contratenor mit einer rhetorischen Katabasis verbunden: die Stimme umschreibt den gesamten hypomixolydischen Tonraum. Bei den punktierten rhythmischen Figuren handelt es sich um Motive in einem ursprünglichen Wortsinn, um dramatische, oft mit gestischer Bewegung verbundene Modulationen des zeitlichen Ablaufs. Tinctoris' Dissonanzenlehre zeigt deutlich, daß er von einer Art von Bewegungs- und Intensitätsmodell der mensura ausging: "Musikalische Töne sind sicherlich durch eine heftige Bewegung erzeugt, also, wenn heftige Bewegung ihre Natur ist, dann ist diese (Bewegung) gegen Ende zu beschwichtigt. Das bedeutet, daß zweite Teile von Tönen weniger heftig klingen als die ersten. Das muß besonders beachtet werden bei Noten, welche die *mensura* oder deren Teile als Einheit bestimmen."²⁴ Rhythmische Motive sind in

²⁴ "Soni nempe musici violentu motu fiunt. Unde si motus violentus eius naturae sit, ut circa finem remittatur, consequens est secundas partes notarum non tam vehementis

dieser Vorstellungsweise gleichsam Modulationen einer schon vorhandenen Bewegung.

Eine andere Art von Modulation wird durch *musica ficta* bewirkt. Im Abschnitt *sitivit* wird im lydischen Modus nicht nur ein *b*, sondern auch ein *e^b* erforderlich. Dadurch ergibt sich de facto erneut eine mixolydische, also auf *G* basierende Tonalität (lydisch: *f g a h c d e f*; mit *musica ficta*: *f g a b c d e s f = g a h c d e f g = mixolydisch*). Der *cantus firmus* enthält den prekären Ton *h* nicht, er ist absichtlich in ihn eingebaut.

Am Schluß des Abschnittes werden F-Tonalität und G-Tonalität nochmals eindrucksvoll gegenübergestellt:

Beisp. 8

Am Schnittpunkt der Modulation nach *G* (Takt 105) steht eine rhythmisch-motivische Figur im Contratenor, die gleichzeitig mit der harmonischen Modulation den Aspekt der Bewegung zu Gott markiert.

soni esse quam primas. Quodquidem intellegendum est de notis mensuram dirigentibus aerumque prtibus unitis; ..." *Liber de arte contrapuncti*, a.a.O., S. 140.

Clemens Goldberg

Der Abschnitt *fuertunt mihi lacrimae* stellt ein Musterbeispiel rhetorischer Gestaltung dar, wie man es bei Ockeghem sonst kaum vermuten würde.²⁵

Beisp. 9

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Tenor). The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Annotations include measure numbers (119, 121, 124, 127, 130, 134, 139, 141, 143), a note about semantic modulation at measure 130, and a note about motivic groups and repetitions at measure 141. The lyrics are: *Fuertunt mihi lacrimae meae panes dies ac nocte meae ac nocte te ac nocte (semantische Modulation) Dum dicitur mihi per singulos dies ac nocte (semantische Modulation) Dum dicitur mihi per singulos dies ac nocte (semantische Modulation) Dum dicitur mihi per singulos dies ac nocte (semantische Modulation)*

²⁵ Diese Beispiele sind viel häufiger, als es das immer wieder kolportierte Stilbild Ockeghems vermuten ließe. Es seien hier nur die *Missa cuiusvis toni* und die *Missa Au travail suis* genannt.

Der cantus firmus ist musikalisch dem Abschnitt *sitivit* parallel geordnet. Daher taucht auch hier wieder die zeichenhafte Erweiterung des hypomixolydischen Klangraumes nach *e''* auf. Im Gegensatz zu den Parallelstellen ist der Spitzenton aber nicht in den Kontext einer C-Oktave, sondern als Rahmenton eines A-E-Raumes gesetzt. Der Spitzenton ist nicht mehr ein Überschuß bzw. eine Ausdruckserweiterung des C-G-Raumes, sondern Kadenzziel. Die neue Tonalität bezeichnet das *dies* im Gegensatz zu dem mit der lydischen Tonalität verbundenen *nocte*.

Der Einsatz der Stimmen in diesem Abschnitt ist einerseits der Architektur des gesamten Tractus eingeordnet, andererseits semantisch zum Text geöffnet. Es handelt sich eigentlich um einen variablen 2-stimmigen Satz, der erst am Schluß wirklich simultan 3-stimmig wird. Man kann also die Entwicklung von der Zwei- zur Dreistimmigkeit verfolgen (s.o.). Andererseits wird die ansatzweise Dreistimmigkeit eingesetzt, um das Fallen der Tränentropfen sinnlich nachvollziehbar zu machen (Takt 121).

Der Abschnitt *dum dicitur* ist stimmlich genauso wie der vorangegangene Abschnitt gegliedert. In seiner Rückmodulation von *G* nach *F* nimmt er die rhythmisch und gestisch dramatische Bewegung des Abschnittes *sitivit* wieder auf. Besonders eindringlich wird das Gequälte des Wartens "jeden einzelnen Tag" dargestellt, z.B. in Gestus wie Takt 150 ff. im Contratenor.

Die im Text so bange Frage des "Wo ist dein Gott" erfährt im 4-stimmigen Satz eine krönend-affirmative Antwort, das Heil der Taufe findet schon in der Musik Ausdruck.

Beisp. 10

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ubi est deus". The second staff is a lute or guitar accompaniment. The third and fourth staves are vocal lines for other parts. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and ornaments. Below the staves, there are rhythmic annotations: "3", "3", "4", "3", "3", and "(6)". The word "Gruppierung" is written under the first three annotations, and "Frage-Figur" is written under the last three. The numbers 155 and 164 are written above the first and last measures of the top staff, respectively.

Clemens Goldberg

The image shows a musical score for Clemens Goldberg, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'deus tuus tuus tuus' written below it. The second staff is a vocal line with lyrics 'deus tuus tuus tuus' written below it. The third staff is a vocal line with lyrics 'deus tuus tuus tuus' written below it. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'deus tuus tuus tuus' written below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings like '3', '6', '2', '2', '2', '2' below the staves, which likely indicate fingerings or other performance instructions.

Obwohl der vorherige Abschnitt schon nach *G* modulierte, setzt der Satz mit einer Harmonie auf *F* ein, der Rahmenbezug aller Stimmen ist *C–F*. Die Zieltonart *G* kündigt sich nur ganz gelegentlich an, etwa in den Kadenz in Contratenor (Takt 162) und Superius (Takt 163), diese sind aber sogleich durch gegenteilige Entwicklungen überspielt. *F* bleibt weiterhin so prominent, daß laufend ein *b* erforderlich ist, besonders auffällig, ja gestisch in der Imitation zwischen Bassus und Superius, die auf *b* einsetzt. Die Zentrierung auf *F* ist deshalb möglich, weil der cantus firmus ganz aufgegeben wurde. Man kann sehen, daß die tonale Idee hier wichtiger ist als der getreue Bezug zur Vorlage. Noch in der Schlußkadenz verhindert nur das *a* im Tenor eine perfekte Kadenz auf *F*. Wie durch eine Drehung dieses Kadenzraumes wird das *f* des Superius zur Terz eines Rahmens *D–A*, und aus der Frage entsteht die Antwort: die Harmonie *G–D–G*, der Symbolraum des Tractus.

Zeichen, Motiv, Gestus und Symbol – sie bestehen für sich und gleichzeitig, sie bezeichnen verschiedene Blickrichtungen in einem identischen Bezugsraum. So dramatisch der Aufbau des Tractus in seiner Steigerung zur Schlußfrage hin ist, so sicher ist doch schon zu jedem Zeitpunkt der Bezug zur Antwort. Antwort in der Stellung im Ritus, im Verhältnis der Tonalitäten zueinander, in der Stellung im Satzaufbau, im Aufbau des Textes. Die Reihe der in Symbolzusammenhang stehenden Gegenstände und Bilder ist unendlich wie die Schöpfung, aber doch in Bezug auf die hierarchische Ordnung derselben. Genetische und bezeichnende Vorgänge halten sich die Waage. Die einzelnen Elemente, geboren aus dem *fons et origo consonantiarum*, bewegen sich wie Konstellationen eines kaleidoskopischen Raumes.