Clemens Goldberg

CUIUSVIS TONI Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems

I

David Fallows hat in seinem Aufsatz 'Johannes Ockeghem, the changing image, the songs and a new source' treffend auf Gründe für die ganz unzureichende Beschäftigung mit dem Oeuvre Johannes Ockeghems hingewiesen: eine immer noch nicht vollständige, problematische Werkausgabe², vor allem aber ein bestimmtes von der Musikgeschichtsschreibung kolportiertes Bild des Komponisten, welches ihn zwar als bewundernswert, aber zugleich als seltsam, schwer in seine Zeit einzuordnen und gleichsam unnahbar ausweist. Diese Beurteilungen basieren nur selten auf einer Analyse der Werke, noch seltener auf einem Höreindruck. Fallows unternimmt den Versuch, einige Aspekte der weithin unterschätzten Chansons Ockeghems anhand neuerer Schallplattenaufnahmen zu klären³.

Es gibt aber noch einen tieferen Grund für das eher kühle Verhältnis der Musikwissenschaft zu diesem Komponisten. An seinem Oeuvre erweist sich besonders deutlich, daß immer noch keine befriedigenden Analysekriterien für die Musik des 15. Jahrhunderts überhaupt vorhanden sind.

Wir sind gewohnt, musikalische Werke primär als zeitliche Abläufe zu analysieren. Ein Imitationsthema wird präsentiert, von einer anderen Stimme aufgenommen, fortentwickelt; eine Stimme 'moduliert' in eine neue 'Tonart'; ein Cantus Firmus wird 'verarbeitet', etc. Diesem Bild entspricht oft auch eine evolutive Geschichtsvorstellung im Hinblick auf 'Endresultate' (Durchimitation, Sequenzbildung, Parodiemesse). Angewandt auf Werke Ockeghems - und anderer Komponisten des 15. Jahrhunderts – läßt uns eine solche Analyse eher unbefriedigt, ja ratlos. Wie unlogisch und unrational scheint doch der Gebrauch einzelner Techniken zu sein. Wie können wir verstehen, daß sich in ein- und demselben Werk in unseren Augen 'Fortschrittliches' neben 'Archaischem' findet? Scheinen die einzelnen Teile nicht einfach zufällig zusammengestellt zu sein? Wir vermissen ein einheitliches Werkkonzept, weil wir es offenbar im 16. Jahrhundert voll entwickelt finden. Das Nebeneinander vieler verschiedener Kompositionstechniken und ein scheinbar noch nicht 'beherrschter' Gebrauch einzelner 'moderner' Techniken scheinen ein ganzes Jahrhundert als 'Übergangszeit' auszuweisen, in welcher die Komponisten die 'neuen' Techniken noch nicht voll beherrschen. Diese Einschätzung kann man auch in anderen Künsten, etwa der Malerei, antreffen. Wie können wir verstehen, daß ein Jan van Eyck, der offenbar die Gesetze der proportionalen Perspektive beherrschte, sie doch so 'zufällig' anwandte? Ist die 'chaotische' Vielfalt von Farben, Formen und Techniken ein Selbstzweck, der sich der Analyse entzieht? - Und doch wird sich niemand, der etwa eine Messe Ockeghems hört, jener ästhetischen Überzeugungskraft, ja einem gewissen Zauber entziehen können, die von ihr ausgehen.

Auch die Annäherung der Komponisten Dufay und Ockeghem, welche man anhand von Dufays Spätwerk⁴ festzustellen glaubt, muß doch eigentlich 'unlogisch' erscheinen - kann man doch dort Tendenzen des Kompositionsstils Ockeghems entdecken, die so gar nicht dem 'fortschrittlichen' Bild in Dufays restlichen Werk entsprechen, wie etwa die Art der Melodiebildung, verschleierte Kadenzen, etc. Aber schon die Beurteilung der 'Annäherung' beruht auf einem einseitigen, fixierten Bild sowohl des Stils von Ockeghem als auch Dufays. So erscheint Ockeghem als Komponist unendlicher, vertrackter Melodielinien, variierter, aber nicht entwickelnder Kleinmotivik, 'irrationaler' Formgebung, verschleierter Abschnittbildung, kurz als 'unberechenbarer' Komponist⁵. Es erregt sicherlich auch kaum Widerspruch, wenn seine Werke als überwiegend horizontal ausgerichtet gelten, während der vertikale Zusammenklang sich gleichsam sekundär ergäbe. Diesem Bild widersprechen zahlreiche Werke des Komponisten. Wer würde beim Namen Ockeghem an rhetorischdramatischen Aufbau (Requiem), affektisches Wort-Ton-Verhältnis (Chansons), wechselchörige Dramaturgie (Missa Cuiusvis toni und die 5-stimmige Missa sine nomine) oder gar deklamatorische Homophonie (in fast allen Messen und häufig in den Chansons) denken? Und doch sind die hier beschriebenen Kompositionsmerkmale nicht etwa Ausnahmen, sie stehen gleichberechtigt und oft gleichzeitig neben den anderen, oben beschriebenen Stilmerkmalen, ja beide bedingen sich gegenseitig.

Ein Musterbeispiel für die Problematik einer losgelösten Betrachtung einer Kompositionstechnik ist die Imitation⁶. Die 'Fortschrittlichkeit' eines Komponisten wird häufig entweder quantitativ (wie oft ist die Technik angewendet) oder qualitativ (wie 'systematisch' ist sie verwendet) am Einsatz der Imitation gemessen. Dabei steht hinter dem Gebrauch dieser Technik eine Vielzahl z. T. kompatibler Absichten. Ihr Gebrauch geht von Syntax (Phrasenanfang, Verbindung zweier tonal verschiedener Abschnitte, etc.) über Ornamentum im rhetorischen Sinne (besonders komplizierte Technik als Artificium, Varietas zu anderen Techniken) bis zu gestischen oder gar symbolischen Erwägungen (etwa bei der Textausdeutung bei Bewegungsverben, bei der Darstellung des Geheimnisses der Geburt Jesu u. ä.). Kompositionstechnik besteht hier noch nicht für sich selbst, sie ist eingebettet in eine symbolische Vorstellungswelt, in der jedes Einzelne in seinem Kontext eine außermusikalische Bedeutung annehmen kann. Es sollte bei der Analyse noch viel stärker als dies bisher getan wird, mit einem assoziativen Vorstellungsraum gerechnet werden. Das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen, von Mikrokosmos zu Makrokosmos, wird nicht nur zeitlich-evolutiv dargestellt, sondern auch als Konstellationen innerhalb eines fixierten Raumes. Es kommt bei der Analyse darauf an, die fixierten und die beweglichen Teile dieses Raumes zu finden und die Bewegungsgesetze der immer neuen Konstellationen zu beschreiben.

Eine wesentliche Rolle bei dieser Analyse spielen die Vorstellungen von 'Tonalität'. Tonalität steht nicht in der überlieferten Quelle, sie ist auch nicht nur ein Konzept zur Organisation einer Komposition. Wir wollen in der Folge Tonalität bestimmen als

Kohärenzfaktor, der Tönen in ihrer zeitlichen Abfolge und in ihrer kontrapunktischen Gleichzeitigkeit Zusammenhang verschafft. Ein Kohärenzfaktor, der Abläufe als solche erkenntlich macht, Stabilität und Veränderung definiert, Wege eröffnet und wieder versperrt, verweist und benennt, aussagt und widerruft. Vor allem aber ein Faktor, der mit verschiedenen Blick-bzw. Hörrichtungen ganz verschieden wahrgenommen werden kann. Das schwierigste Problem ist hierbei die Darstellung der Kompatibilität der verschiedenen Hörrichtungen. Wie kann man etwa die Kompatibilität zwischen der 'horizontalen' Wahrnehmung etwa eines Superius und dessen Einbindung in eine Zusammenklangsordnung verstehen, ohne daß die eine Richtung die andere Richtung ausschlösse? Die Kompatibilität beruht in der Tat auf generellen Konzepten, wie wir sie schon aus der Partitur bzw. der überlieferten Spielanweisung (Text) ersehen können. Diese Konzepte können dann durchaus aus bestimmten Tendenzen in den Werken der zeitgenössischen Theoretiker ergänzt und vertieft werden. Sie wären aber ganz sinnlos, ja in ihrem Wesen völlig verkannt, wenn man sie nicht als Potential begriffe, als Strukturierung eines Hörraums, als intersubjektiv bekannte oder durch Intuition begriffene Dimensionierung einer erst in der Erfahrung konkretisierten Prozeßordnung. Die Werke des ausgehenden 15. Jahrhunderst befinden sich in einer Art Schwebezustand zwischen Sein und Werden, der übrigens häufig bei Tinctoris zwischen 'est' und 'fit' zum Ausdruck kommt⁷. Wenn wir in diesen Werken von 'Tonalität' sprechen, so nicht in dem Sinne, daß sie eine Tonalität 'haben' oder sich in ihr 'befinden'. Wir untersuchen mit bestimmten Konzepten, wie die Struktur als Spielanweisung bestimmte Perspektiven erzeugt, wie sie Werden leitet und dimensioniert.

Besondere Vorsicht bei der Auswahl der herangezogenen Theoretiker ist aber auch geboten, weil deren Absicht erstens nicht immer sicher zu erkennen ist und zweitens notwendig nur einen beschränkten Aspekt für die heutige Analyse erschließt. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Art, wie Tinctoris 'Tonalität' in seinem Traktat De natura et proprietate tonorum darstellt – ein Werk, das zwar Anregungen zur Analyse von Tonalität der Horizontale birgt, genauso stark aber im Hinblick auf eine bestimmte Lehrabsicht und in Abgrenzung zu anderen Theoretikern gesehen werden muß⁸.

Ockeghems Missa cuiusvis toni zeigt in ihrer Anlage und in ihren inhärenten Problemen viel deutlicher die Dimensionen der Ordnungsprinzipien des musikalischen Raumes zwischen Melodie und Zusammenklang auf, als dies in irgendeinem Traktat des 15. Jahrhunderts der Fall sein könnte. Tonalität ist hier in vieler Hinsicht exemplarisch behandelt und es lassen sich auch Rückschlüsse auf andere Werke ziehen. Vor allem aber zeigt die Messe, daß 'Tonalität' nicht für sich besteht, sondern sich im Ablauf der Messe, in ihrer Struktur der Stimmen, in ihrer Textdarstellung, in ihrer Einbettung in ein ideales System von dem, was 'Tonart' ist, spiegelt und bricht, verändert und konstituiert.

Obwohl die Messe ja 'Tonart' schon in ihrem Namen zum Thema macht, ist es in der beträchtlichen Literatur von Glarean bis ins 20. Jahrhundert überraschender Weise nie zu einer Diskussion dieses Themas anhand dieser Komposition gekommen, son-

dern immer nur zu einem Suchen nach der Auflösung des canons der Messe⁹. Joseph S. Levitan hat erschöpfend über diese Diskussion berichtet¹⁰, um dann die Schlußfolgerung zu ziehen: 'The clefs are actually unnecessary. After the choice of a final and mode, it was a very easy matter for trained singers mentally to add the necessary clef and signature.'11 Dabei kann man noch radikaler sagen, daß die Diskussion um die Schlüsselkombinationen nicht nur an den eigentlichen Problemen der Messe vorbeigeht, sondern auch überhaupt überflüssig ist. Da der Tonraum der Stimmen in der Regel begrenzt ist und sich zudem in der Messe nur wenig ändert, das Intervallverhältnis der Stimmen zueinander auch ohne Schlüssel feststeht, ist für den 'trained singer' überhaupt kein Schlüssel erforderlich, da er ja sowieso in Hexachorden denkt. Wir werden sehen, wie die von Plamenac¹² und von anderen für notwendig erachteten Transpositionen der phrygischen und mixolydischen Tonalität nach einer praktischen Aufführung des Dorischen und Lydischen ganz überflüssig werden. Eben diese Ausführung in verschiedenen Tonalitäten scheint bisher unterblieben zu sein¹³. Nur Ambros charakterisiert überhaupt die Komposition selbst: 'Es ist vielmehr ein höchst ernst gemeintes Werk, über dessen Sätzen...ein eigenthümlicher Ton milder Ruhe, auch wohl stiller Wehmut schwebt - ein Ton übrigens, der fast den Grundzug von Ockeghem's Wesen bildet, dessen Werke durchaus ein mildes, fast weiblich-zart empfindendes Gemüth verrathen.'14 So interessant diese Charakterisierung für die Musikgeschichtsschreibung sein mag, so soll doch versucht werden, Kategorien für die Analyse jenseits von 'weiblich' und 'männlich' zu finden. Die Faszination der Messe als technisches Problem hat den Blick auf die Komposition als musikalisches Werk ganz verstellt.

II

Die drei Sätze des Kyrie zeigen exemplarisch das Verhältnis der Stimmen zueinander, ihre innere Struktur und ihre Bewegungsräume. Diese Struktur wird in der gesamten Messe beibehalten. Das bedeutet, daß ein Sänger, der einmal die Struktur begriffen hatte, kaum noch Schwierigkeiten im Verlauf der Sätze antraf. Nur an einigen Stellen treten interessante zusätzliche Probleme auf, die mit semantischen Ausdeutungen des Textes und zusätzlicher Musica ficta verbunden sind. Die folgende Untersuchung der Stimmstruktur wird in der Analyse der einzelnen Sätze nicht mehr wiederholt, nur dort, wo entweder eine besonders prägnante Ausformung dieser Struktur oder aber eine Abweichung von ihr vorliegt.

Zwar ist das Verhältnis der Stimmen zueinander und ihre Bewegung im Tonraum in jeder Hinsicht exemplarisch und wegen dieses exemplarischen Charakters relativ fixiert, doch handelt es sich trotzdem nicht um ein trockenes, theoretisches oder statisches Werk. Es ging dem Komponisten im Gegenteil um eine Darstellung aller inhärenten Möglichkeiten eines Systems unter Beibehaltung der deutlichen Erkennbarkeit der regulären Stimmstruktur. Ockeghem hat sich sonst nirgends so peinlich

genau an fixierte Ambitus gehalten. Die Struktur der Stimmen scheint oft wie eine Antwort auf die Widmung von Tinctoris' Traktat *De natura et proprietate tonorum* formuliert zu sein¹⁵. Diese Struktur sieht für die einzelnen Stimmen wie folgt aus.

Superius

Er erhebt sich in der Regel eine Sexte über den Grundton¹⁶ und exponiert die Terz als Rezitationston. Ausdrucksmomente entstehen, wenn die Septime oder ganz selten die Oktave berührt werden. Nach unten erstreckt sich die Stimme in der Regel bis zur Quint. Sie ist also im wesentlichen plagalis, wobei die Unterquint zwar nicht ganz regulär ist (ein modus plagalis erstreckt sich regulär eigentlich nur zur Quart), sie ist jedoch in vielen Kompositionen so anzutreffen. Ein weiterer Grund hierfür ist die vertikale Struktur, die fast nie die fünfte Stufe formuliert ('Stufe' ist hier rein technisch gemeint). Schon hier erweist sich, daß die Erfassung der Stimme mit den Regeln von Tinctoris' Tonartenlehre kaum einen kompositorisch wesentlichen Sachverhalt trifft. Der Superius ist nämlich die variabelste aller Stimmen: einerseits stellt er einen imperfekten authentischen Ambitus dar, andererseits aber einen leicht irregulären plagalen Ambitus. Ein solcher Ambitus wäre insgesamt zwar noch als plagal zu fassen, es wäre dabei aber noch gar nichts über die für die Gliederung wesentliche Bewegung zwischen den vorgenannten Ambitussegmenten gesagt. Der Übergang zwischen beiden ist der eigentlich für die Analyse interessanteste Anteil. Im plagalen Raum bildet die Stimme oft eine falsche Oktave, nämlich nicht diejenige des plagalen Grundtons (im Dorischen z. B. eine A-Oktave), sondern eine Oktave der 'vierten' Stufe (im Dorischen also G, was dann zum tonartfremden Mixolydisch führen muß). Diese 'plagale' Oktave bestimmt aber nicht nur den horizontalen Verlauf des Superius, sondern stellt in der Vertikalen den Gegenpol zur Oktave des Grundtons dar. Wir werden unten noch auf die eigenartige Betonung der vierten Stufe der Tonarten zu sprechen kommen.

An einigen Höhepunkten wird der gesamte Tonraum ausgeschöpft und gemeinsam präsentiert. In solchen umfassenden Darstellungen vereinigen sich die für sich 'imperfekten' Räume und stellen den gesamten Tonraum als erfülltes Potential der Stimme dar. Die Aktualisierung der Gesamtheit des Tonraumes hat oft auch einen Bezug zum Text, etwa wenn von der Schöpfung in ihrer Vielfalt oder vom Ruhm Gottes die Rede ist. Es besteht ein dauernder Austausch zwischen projizierten bzw. abstrakten Tonräumen und deren mehr oder minder starker Aktualisierung. Die abstrahierende Zusammenfassung und Bestimmung der Tonart nach dem Gesamtverlauf geht an diesem Spannungsverhältnis vorbei. Auf der anderen Seite wird Tinctoris' Erfassung von Tonart in einem anderen Aspekt bestätigt, nämlich in der Struktur der Stimmen in Räumen von charakteristischen Quinten und Quarten mit Terzüberschüssen¹⁷.

Mit der Häufigkeit der vierten Stufe in der Vertikalen hängt die auffällige Haufigkeit der Sexte in der Melodiebildung des Superius zusammen. Die Sexte ist die Terz zur vierten Stufe des Bassus, des häufigsten Kadenzgegenpols zur ersten Stufe¹⁸. Da

der Superius andererseits oft die Terz mit dieser Sexte in Beziehung setzt, wird horizontal im Dorischen fast dauernd ein b molle erforderlich (f-b).

Contratenor

Diese Stimme bewegt sich fast ausnahmslos in der Oktave über dem Grundton, also in einem authentischen Raum. Die Oktave wird als Ausdrucksmoment jeweils um höchstens eine Terz überschritten, hält sich also genau im von Tinctoris festgelegten Regelbereich. Da aber die obere Begrenzung der Oktave erheblich häufiger auftritt, und zwar meist dann, wenn sich der Superius in seiner authentischen Sexte bewegt, fungiert die Stimme als tonale Ergänzung zum Superius. Liegt die Stimme im unteren Bereich, so liegt der Tenor oft über ihr, ansonsten sind die Stimmen sorgfältig getrennt. Superius und Contratenor kreuzen sich nur ein Mal.

Tenor

Die Stimme hat einen völlig fixierten, authentischen Stimmraum in der selben Oktave wie der Contratenor. Nur selten wird die Oktave voll ausformuliert. Regelgerecht wird die Oktave um nicht mehr als eine Terz überschritten. Der Tenor ist die tonale Achse der Stimmen, ohne aber als solche hervorzutreten. Er hat innerhalb des insgesamt sehr beweglichen Satzes keine besondere Sprachfunktion. Trotz seiner kompositorischen Achsenfunktion ist er nicht ausschlaggebend für die Errichtung vertikaler tonaler Felder oder die polare Fixierung auf die I. und IV. Stufe.

Bassus

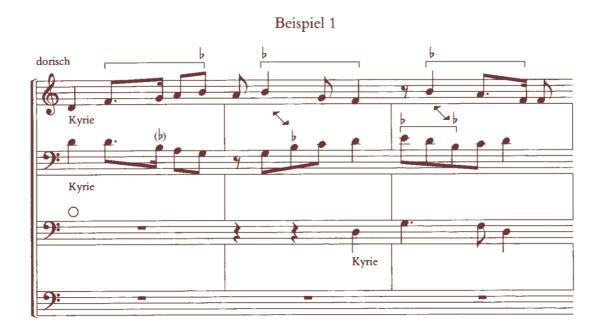
Die Stimme bewegt sich meist in der Quint unter dem Grundton. Gelegentlich überschreitet sie den Grundton um eine Quarte, um die schon erwähnte Oktave der vierten Stufe zu bilden. Dagegen fehlt die fünfte Stufe fast gänzlich, was sich wiederum aus der Aufgabe erklärt, eine Messe für alle vier Modi zu komponieren. Man kann davon ausgehen, daß der phrygische Modus der problematischste aller vier Modi ist, da er nicht wie die anderen Tonarten als Gegenpol die fünfte sondern die vierte Stufe hat. Andererseits kann man nicht sagen, daß die Messe 'eigentlich' in der phrygischen Tonalität komponiert sei, in der Melodiebildung lassen sich nur bedingt Anhaltspunkte für eine solche These finden 19. Ist es also ein reines Vermeiden der problematischen fünften Stufe des phrygischen Modus, die zur Prominenz der vierten Stufe führte? Wir werden unten sehen, daß es hierfür erheblich gewichtigere Gründe gibt. Außerdem kann man in dieser Messe eine ganz ungewöhnliche Hervorhebung der vertikalen Zielpole feststellen, die ihre Erklärung ebenfalls in der Ausführung in allen vier Modi erhalten wird.

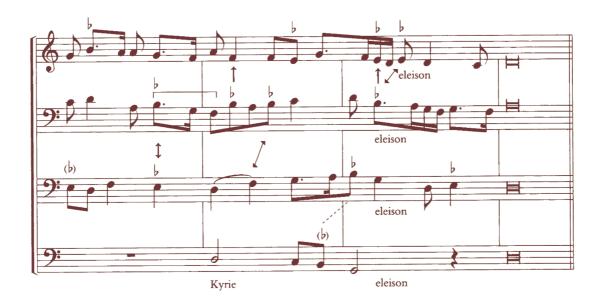
Insgesamt kann man festhalten, daß die Messe von einer großen tonalen Einheitlichkeit sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen geprägt ist. Modulationen sind selten und oft vom Text her bestimmt. Die relative Beschränkung hat natürlich ihren Grund in der Aufführbarkeit in allen Modi. Bei Modulationen treten notwendig in einer der Versionen Schwierigkeiten auf. Zudem wird die anschließende Diskussion der Versionen zeigen, daß die Auswahl der Tonräume auf die Eigenarten des Dorischen und des Lydischen gemünzt ist.

III

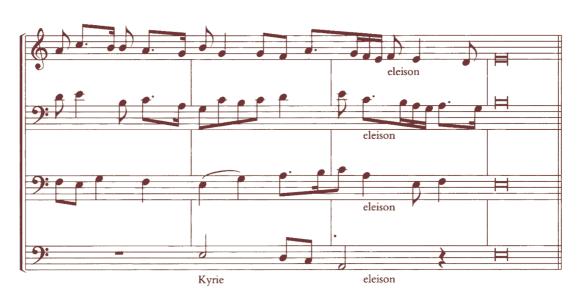
Die Ausführung des ersten Kyrie in allen vier Modi zeigt ein höchst erstaunliches, für die gesamte Messe gültiges Ergebnis.

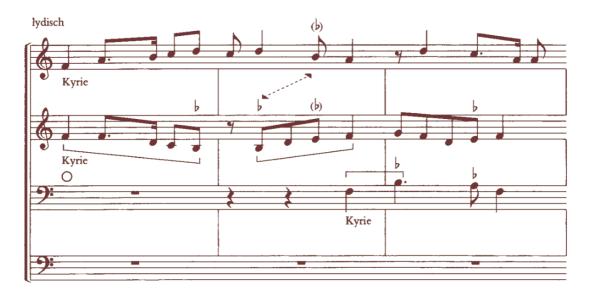
Es ist wahrscheinlich, daß der Sänger mit der dorischen Tonalität begann. Hier gerät er – nachdem er den canon gelöst, also das Verhältnis der Stimmen zueinander erkannt hat – sogleich in zahlreiche 'Konflikte', die mittels Musica ficta bereinigt werden müssen. Das Dorische hat, sofern es im Sextraum über dem Grundton verbleibt, ein b molle. Hier wird diese Notwendigkeit noch durch die häufige Terz f' unterstrichen, die mit dem b molle das Strukturintervall des Superius ausmacht. Dieses b macht weitere b in den anderen Stimmen und auch sehr häufig ein e^b erforderlich. Während dies ein normaler Zug des Dorischen ist, so wird doch in der Regel ein e^b in Zusammenhang mit b vermieden. Hier ist der Konflikt absichtlich herbeigeführt. Die Präsenz des zusätzlichen e^b ist so stark (z. B. das Rahmenintervall e^b-b im Contratenor oder aber das e^b des Tenors Takt 4,3), daß man von einer mehr als akzidentellen Setzung ausgehen muß²⁰. Ist der Ton erst einmal in den Hexachord integriert, wird er wohl auch dort gesetzt, wo er nicht unmittelbar erforderlich ist.²¹

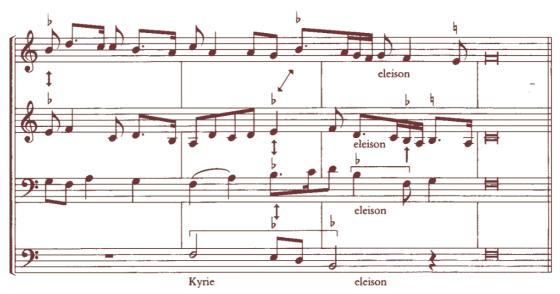




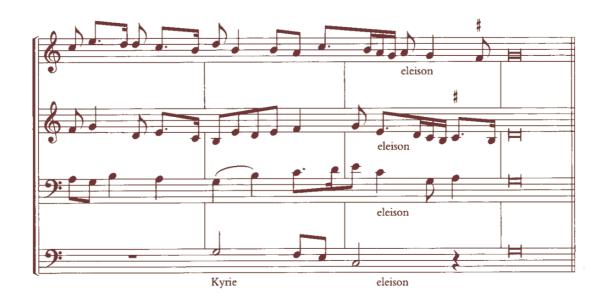












In den anderen Sätzen sind die Stellen oft noch deutlicher. Die dorische Version ist also insgesamt mit zwei Vorzeichen zu singen. Das bedeutet aber, daß es sich um eine Transposition des Phrygischen handelt:

Dorisch mit
$$b$$
 und e^b :

d e^b f g a b c d

Phrygisch:

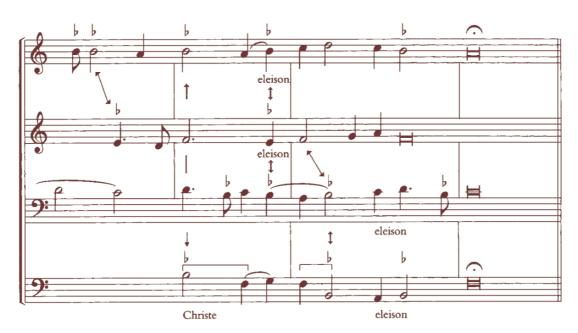
e f g a h c d e

Der 'trained singer' nahm diese Deckungsgleichheit natürlich wahr, und so ergab sich eigentlich gar keine Notwendigkeit mehr, die phrygische Version zu singen. Interessant ist aber, daß die phrygische Version gänzlich ohne Probleme zu singen ist. Wenn einmal in ihr ein akzidentelles b molle zu setzen ist, entspricht dies genau einem erforderlichen d in der dorischen Version. Diese Fälle sind jedoch recht selten und meist vom Text inspiriert.

Die lydische Tonalität hat von sich aus schon eine prekäre Stellung innerhalb der Modi. Die Diskussionen der Theoretiker geben darüber weidlich Aufschluß²². Eine allgemein gültige Ansicht läßt sich nicht feststellen, es kann jedoch als sicher gelten, daß für viele Theoretiker und Komponisten des 15. Jahrhunderts das Lydische schon durchweg mit b molle gesungen wurde. Ein Blick auf das Kyrie zeigt, daß das b hier ebenfalls als strukturell und nicht nur als akzidentell anzusehen ist. Natürlich wird dadurch auch, wie schon im Dorischen, oft ein e^b erforderlich. Noch deutlicher als im Dorischen kann man die strukturelle Stellung des e^b in der lydischen Version am Einsatz des Tenors im Christe erkennen; nach einem solchen Einsatz wurde das e^b sicherlich beibehalten:

Beispiel 2





De facto ergibt sich eine Deckungsgleichheit der lydischen mit der mixolydischen Version:

Lydisch mit b und e^b :

f g a b c d e^b f

Mixolydisch:

g a h c d e f g

Die phrygische und mixolydische Version, die nach Plamenac transponiert werden müssen, um eine mögliche Schlüsselkombination zu ergeben, sind also schon in der dorischen und lydischen Version gesungen. Wie die phrygische, so ist auch die mixolydische Version ohne Probleme; für sie gilt in den Fällen von Musica ficta, was oben für das Phrygische gesagt wurde. Die Problemlosigkeit der beiden genannten

Versionen zeigt, daß diese nicht gesungen werden mußten, um etwa ein anderes Ergebnis als im 'Dorischen' zu ergeben.

Das Ergebnis dieses Überblicks läßt sich so zusammenfassen: Die Messe besteht durch ihre Struktur der Stimmen nur in zwei Tonarten. Diese unterscheiden sich dadurch, daß sie die jeweils komplementären imperfekten Intervalle in der Vertikalen präsentieren: kleine Terz im Phrygischen = große Terz im Mixolydischen, das selbe gilt für die Sexte. Die oft emphatisch homophon präsentierten 'Grundakkorde' der Messe auf der ersten und vierten Stufe stehen sich wie folgt gegenüber:

Phrygisch: e-g-h a-c-eMixolydisch: g-h-d c-e-g

Die Versuchung liegt natürlich nahe, hier schon eine Gegenüberstellung von 'Dur' und 'Moll' zu sehen. Das Gegenteil von Gegenüberstellung ist aber der Fall. Da die imperfekten vertikalen Intervalle weithin als austauschbar galten kann man davon ausgehen, daß die beiden Grundversionen der Messe gerade in ihrer vertikalen Exposition als identisch angesehen werden konnten. In dieser Hinsicht ist der Name 'cuiusvis toni' auf überraschende Weise wörtlich zu nehmen²³.

IV

Die folgende eingehende Analyse des Gloria der Messe soll zeigen, wie aus dem oben dargestellten relativ statischen tonalen Raum eine höchst variable Gestaltung gewonnen wird. Die Merkmale tonaler Gestaltung der Horizontalen und Vertikalen können dabei nicht unabhängig von anderen Gestaltungsmerkmalen betrachtet werden, sie erhalten ihren Sinn erst in einem größeren Gestaltungszusammenhang. Zwar handelt es sich bei dieser Messe um ein extremes, oft auch experimentelles Werk, doch kann man fast für jede Gestaltungsidee Parallelen in anderen Werken Ockeghems finden. Es geht hier weniger darum, die Einmaligkeit des Stils in dieser Messe oder eine Art Personalstil-Bild zu entwickeln, sondern vielmehr soll der Versuch unternommen werden, allgemein gültige Kriterien für die Analyse zu gewinnen. Diese Kriterien sollen universell genug sein, um die große Vielfalt an möglichen Kompositionstechniken und Stilmerkmalen in ihren spezifischen Ausprägungen verständlich zu machen. Dies ist deshalb möglich, weil hier nicht so sehr auf das Technische an sich abgehoben werden soll, sondern auf die variable Sinngebung einzelner Techniken in ihrem jeweiligen Zusammenhang auch mit der Textumsetzung. Bei dieser Umsetzung ist das hervorstechende Merkmal, daß von vorneherein mit einem Assoziationsraum gerechnet werden kann, in dem der Meßtext als im Ganzen bekannt vorausgesetzt werden kann. Es kommt daher nicht so sehr auf eine parallele Umsetzung von Textgehalt und musikalischer Umsetzung an, sondern wie schon im Bereich des tonalen Aufbaus, auf ein Spiel zwischen Erfüllung des Textpotentials und Autonomie der Anteile Text und Musik. Nur so kann man die oft asynchrone Textdarbietung wirklich verstehen. Überhaupt müssen nicht alle Anteile von Text und Musik gleichzeitig verstanden werden, man kann sich gleichsam einer Perspektive anvertrauen, die immer wieder in einer anderen Stimme oder in einer besonders auffälligen Darbietung des Textes bestehen kann. Neben dem Gloria sollen einzelne besonders interessante Stellen aus anderen Sätzen im Hinblick auf den tonalen Aufbau dargestellt werden.

Eine einmalige Idee, welche in der gesamten Messe durchgehalten wird, ist der sukzessive Einsatz der Stimmen: Superius-Contratenor, Tenor, Bassus. Gerade in den kurzen Sätzen des Kyrie kann man in dieser Gestaltungsidee auch eine Art Dramaturgie der Entfaltung des musikalischen Tonraums erblicken. Die zuletzt einsetzende Bassus-Stimme hat im Kyrie nur die Funktion, den Tonraum nach unten hin zu begrenzen und einmal die Grundspannung der vertikalen Klänge zwischen erster und vierter Stufe zu formulieren. Der sukzessive Stimmeinsatz ist auch in seiner rhythmischen Gliederung so gestaltet, daß gleichsam ein Tonraum den nächsten erzeugt. Diese Gestaltungsidee stiftet nicht nur eine Identität der Satzanfänge der Messe, sie stellt auch eine zeitliche Entfaltung der Grundidee der Messe dar, nämlich die Tonarten klar erkennbar zu exponieren und ihren konvertiblen Charakter zu demonstrieren. Natürlich ist die Idee auch aus einer gewissen technischen Notwendigkeit entstanden. Da die dorische und lydische Version zu Anfang erhebliche Probleme mit sich bringen, konnten diese zuerst am zweistimmigen Satz gelöst werden, so daß die später einsetzenden Stimmen Gelegenheit hatten, diese Lösungen zu übernehmen. Besonders auffällig ist dies im Tenoreinsatz des Christe (s. Beispiel 2) zu sehen. Nach dem Kyrie allerdings war dies nicht mehr erforderlich, denn die einmal gefundenen Lösungen gelten für die gesamte Messe. Die einmalige Erleichterung für den Sänger führt zu einer einmaligen Kompositionsidee. Die räumliche Entfaltung der vertikalen und horizontalen Tonalität wird zu einem Leitmotiv aller Sätze.

Christe

Im Christe kann man sehr schön die rhythmische Seite der harmonischen Dramaturgie in der Messe erkennen. Ockeghem nutzt oft das tempus imperfectum diminutum zu einer freien Gliederung der Breves, am Anfang des Satzes $2 \times 2 + 1$. Der Schlag ist klar erkennbar, im Superius variiert durch die Syncope, die den Einsatz des Tenors vorbereitet. Das rhythmische Motiv bezeichnet den sehr ungewöhnlichen Einsatz auf die vierte Stufe. Im Lydischen wird das Ungewöhnliche dieses Einsatzes krass deutlich (s. Beispiel 2).

Das klar erforderliche b molle erfordert seinerseits im Tenor, also der harmonietragenden Stimme, ein durch den Sprung als Rahmenton eingeführtes e^b . Der Einsatz des Bassus wird mit einer Kadenz auf die vierte Stufe und einer längeren Syncopierung des Superius vorbereitet. Der Schluß des Satzes zeigt in fast homophonem Rhythmus, wie frei Ockeghem mit dem Metrum verfährt, ohne es jedoch einfach zu negieren, sondern indem er sein Potential immer wieder aufscheinen läßt.

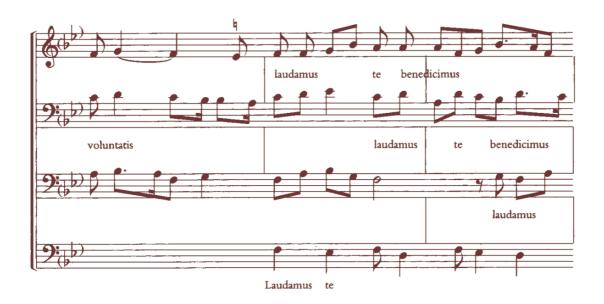
Gloria

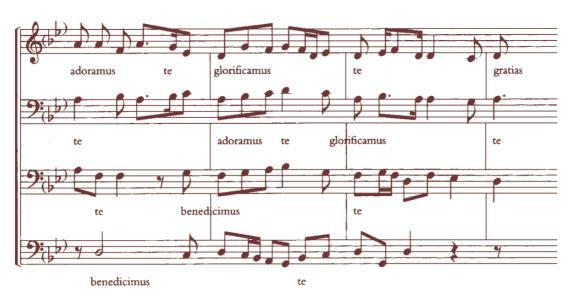
I. Teil (bis patris)

Im Gloria entwickelt Ockeghem eine Gestaltungsform, die man kaum mit ihm in Verbindung bringen würde: Syllabische Rezitation des Textes in allen Stimmen, Homophonie, Textfiguren, dramatischer Einsatz der Stimmverteilung.

Die im wesentlichen syllabische Textgestaltung erzeugt einen kontinuierlichen Diskurs, der aber in seiner Verteilung in unterschiedlichen Stimmkombinationen spannend gehalten wird. Es kann eine grundsätzliche Gegenüberstellung von vierstimmiger, homophoner Rezitation und Rezitation in kurzen Abschnitten mit äußerst variabler Stimmverteilung festgestellt werden. Die besonders deutliche Präsenz des Meßtextes wird aber nicht nur durch dessen Verteilung auf die Stimmen gleichsam räumlich dimensioniert, sondern auch durch musikalische Satzmittel sehr abwechslungsreich nach dem Grundsatz der Varietas gestaltet. Die flexible Stimmgestaltung sorgt für eine Art Dramaturgie, in der der Text von verschiedenen Rednern argumentativ vorgetragen wird. Betrachten wir den Anfang des Gloria in seinem Aufbau und im Wechsel seiner verschiedenen Sprachduktus.

Beispiel 3 dorisch voluntatis pax hominibus bone in Et terra bone pax hominibus Et in terra 2 voluntatis Bone 5





Superius und Contratenor setzen mit einem fast rezitativisch gehaltenen Duo ein, bei dem regelmäßigen Gliederungsgrenzen bewußt vermieden werden. Schon zu Beginn ist die erste Mensur im Contratenor synkopisch durchbrochen, es wird eine freie Diktion in den Stimmen erzeugt, die zu einem gemeinsamen Bruch der Mensur in Takt 3 führt. Auch der Tenoreinsatz ist frei gesetzt, jedoch wie im Kyrie in den anderen Stimmen durch Signale vorbereitet (regelgerechte, aber im Superius im Rezitationsduktus überspielte Kadenz). Das Setzen der Kadenz auf den dritten Teil der Brevis ist bei Ockeghem immer ein Zeichen für eine dynamisierte Grenze. Daß die Kadenz auf diesem 'schwachen' Teil steht, wird dann deutlich, wenn eine regelgerechte Kadenz wieder auf dem ersten Teil der Brevis erscheint, wie in diesem Fall beim Einsatz des Bassus, der damit ein besonderes Gewicht erhält. Allerdings ist der in anderer Hinsicht in eine fließende Rezitation eingebunden, vor allem durch den Einsatz im Unisonus mit dem Tenor, sehr ungewöhnlich in Ockeghems übrigen

Sätzen, zum anderen durch die Textverteilung, die einen fließenden Übergang in die Lobpreisungen nahelegt²⁴. Der rezitativische Charakter kommt auch in Elementen wie den gleich zu Anfang gesetzten offenen Quinten zum Ausdruck sowie in den dem Psalmodieren nahen Rezitationstönen, a' im Superius und d' im Contratenor.

Die Textverteilung in beiden Quellen zeigt deutlich, daß trotz der weitgehend syllabischen Rezitation in Minimae keine synchrone Textrezitation beabsichtigt war. Dies kommt im übrigen auch in den ganz entgegengesetzten Rhythmen der einzelnen Stimmen zum Ausdruck. Der Bassus ist der eigentliche Träger des harmonischen Gerüsts und infolgedessen in längeren, aber dynamisch gesetzten Werten gehalten, gleich zu Anfang durchbricht er die Mensur mit einer Synkope, dann hat er eine typische imperfizierte Brevis 7 Der Tenor bildet seine rhythmische Ergänzung, so wenn er mit ihm zusammen ein tempus imperfectum suggeriert; seine Pausensetzung bestimmt die Textverteilung, die niemals mit der des Bassus synchron gehen kann. Der Superius ist dagegen die eigentliche Diskursstimme. Er geht von freier Rezitation in regelmäßigen Gruppen von drei Minimae über. Diese Art der Diktion im tempus perfectum ist eine typische Variation für Ockeghem, der eine regelrechte Vorliebe für sie zu haben schien. Der Contratenor ergänzt den Superius rhythmisch und kontrapunktisch. Zwischen ihnen ließe sich – trotz gegenteiliger Unterlegung der Quellen - eine annähernde Textsynchronizität herstellen, die aber wieder nicht mit der der anderen Stimmen synchron wäre²⁵. Die Vorstellung ist wohl, daß die Lobpreisungen in ihrem Text eine dem Hörer bekannte Einheit bilden. So entsteht in der zeitlichen Dichte und dem frei rezitierenden Rhythmus der Stimmen eine besonders intensive Form der Lobpreisung, bei der es nicht um den genau verständlichen Text, sondern um das ineinander verkettete und doch 'von allen Seiten' her kommende Lob Gottes durch die Gemeinde geht.

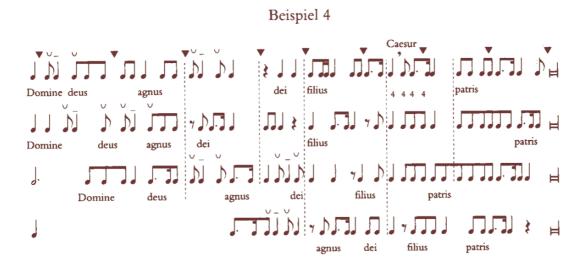
Das 'gratias agimus' zeigt eine neue Form der Rezitation. Die Außenstimmen Bassus und Superius gehen in parallelen Dezimen und präsentieren den Text gleichzeitig. Diese Satzart ist in der Ockeghemgeneration äußerst beliebt und oft über weite Strecken eingesetzt. Auch das Repetieren der Noten ist eine weit verbreitete Rezitationsart; Ockeghem verwendet sie aber vor allem in seinen Chansons, wo sie Paradigmata für eine syllabische Textrezitation im Gegensatz zu Melismen darstellen. Da einerseits die Tonwiederholungen eine syllabische Rezitation vorschreiben und andererseits der Abstand der Stimmen Superius und Bassus nur eine Minima beträgt, wird der Text offenbar absichtlich verunklart. Auch Contratenor und Tenor setzen sukzessiv ein und sorgen für eine erneute Asynchronizität des Textes. Beim Wort 'gloriam' wird der Superius erstmals zur Oktave erweitert. Da die obere Oktave im Superius außerhalb des ihm zugeordneten plagalen Bereichs liegt, die Stimme also mit Tinctoris zu sprechen 'mixtus' wird, kommt dieser Erweiterung eine besondere Ausdrucksbedeutung zu. Dies gilt besonders deshalb, weil der Tonraum hier a priori ganz strikt für jede Stimme definiert ist. Der Zusammenhang dieser Oktavausweitung mit dem Text scheint mir daher evident zu sein. Man kann im übrigen in anderen Messen Ockeghems ähnliche Ausdrucksmittel an dieser Textstelle beobachten. In den

Messen Ecce ancilla, De plus en plus, Mi-Mi und Caput ist der Superius z. B. als Oktavfigur formuliert (immer im klaren Kontrast zum Umfeld).

Superius und Contratenor bilden eine ornamentierte Brücke zum 'deus pater'. Hier wird die Rezitationsform des 'gratias' aufgegriffen (Repetition, parallele Terzen), aber um weitere Elemente bereichert. Dieses Mal wird der Stimmraum von unten nach oben entwickelt, und zwar mit dem Mittel der (nicht ganz genauen) Imitation. Das Muster dieser Imitation ist ebenfalls geradezu archetypisch in Chansons der Zeit verbreitet. Die Technik könnte mit dem Wort 'unigenite' in Verbindung stehen. In jedem Fall ist der ganze Aufbau wie eine steigernde Einleitung auf das homophon dargebotene 'Jesu Christe' angelegt.

Die homophone Anrufung des 'Jesu Christe' ist ein allgemein anzutreffende rhetorische Gestaltungsform in den meisten Messen Ockeghems, sie ist aber auch etwa bei Dufay zu finden. Es handelt sich bei der Homophonie um ein Symbol der Einheit des Sohnes mit dem Vater, daneben drückt es den Charakter der Anrufung aus. Hier ist noch interessant, daß die Anrufung in punktierten Minimae (!) vorgetragen wird, eine sonst nicht anzutreffende rhythmische Dynamisierung, die zwar das rhetorische Ausrufezeichen setzt, nicht jedoch eine Trennung zum Kontext vornimmt. Wir konnten schon vorher sehen, daß die rezitativische Struktur der Stimmen u. a. vom Wechsel zwischen Gruppierung von zwei und drei Minimae variiert und dynamisiert wird.

In der anschließenden Schlußsteigerung wird der rezitativische Modus in allen Stimmen aufgegeben. Der Superius hat einen erheblich erweiterten Ambitus (None), die Phrasen sind weit gespannt. Beispiel 4 zeigt eine rhythmische Abstraktion des Schlusses:



Die vertikalen Striche deuten Momente gemeinsamer Gliederung an. Diese fallen nicht immer mit den durch ▼ angezeigten Mensurgrenzen zusammen. Eine deutliche Zäsur ist in einer gemeinsamen Semibrevis aller Stimmen erreicht. Typisch für Ockeghem ist die Verdichtung in langen Ketten von Minimae. Man kann an dieser

Abstraktion gut erkennen, wie sich die Stimmen gegenseitig bestärken oder konterkarieren, so z. B. in der Setzung der Synkopen (im Beispiel mit U—U bezeichnet).

Ein aufschlußreiches Detail in der Textunterlegung findet sich in beiden Quellen. Der Bassus hat nach einer langen Pause keinen Text unterlegt und bringt ihn erst nach einer gliedernden Pause. Hierdurch wird der Text auf den Schluß hin komprimiert. Alle anderen Stimmen haben den Text weit verteilt. Auf diese Weise wird der Text immer wieder neu präsent gemacht. Es handelt sich hier ganz offensichtlich nicht um einen mangelnden Überblick des Schreibers, denn es wäre ja eigentlich 'natürlich' gewesen, den Text gleich am Anfang der Phrase anzubringen.

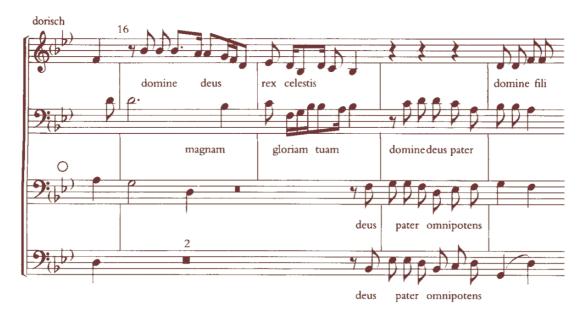
Wir haben bisher vor allem verschiedenen Elemente der Textrezitation und ihre Einbettung in variierte Satzarten betrachtet. Es ist aber besonders aufschlußreich, in einer so auf ihre 'Tonalität' ausgerichteten Messe zu untersuchen, ob und in welcher Weise die tonale Gestaltung ein Gliederungselement darstellt.

Der tonale Ablauf ist im wesentlichen von Superius und Bassus bestimmt. Contratenor und Tenor sind meist als tonale Ergänzung zu diesen Stimmen konzipiert. Bis 'gratias agimus' verbleibt der Superius in der 'authentischen' Sexte²⁶, dieses Intervall ist gleichsam sein Rezitationsintervall. Auch die Terz tritt als Rezitationsintervall auf. Der Tonumfang des Superius zeigt an, daß es sich um einen rezitierenden Modus handelt. Die melodische Bewegung tritt dagegen in den Hintergrund. Ein erstes Element der Bewegung aus dem ganz fixierten Tonraum ist die Dezimenparallele zwischen Superius und Bassus und später die Imitation. Aber erst die Erweiterung zur Oktave bei 'gloriam' bedeutet ein echtes Verlassen des Rezitationsmodus.

Die Erweiterung des fixierten Bewegungsraumes des Superius kann man als eine rhetorische Figur betrachten, und zwar in dem Sinne, wie sie Quintilian beschreibt, nämlich als Ausweitung der natürlichen Bewegung bzw. Redeweise zu einer 'künstlichen' Bewegung, einem 'aliquid novata forma dicendi'²⁷. Quintilian ging dabei von der Ursprungsbedeutung des griechischen 'schema' aus, nämlich 'Form'. So ist schon ein sitzender Mensch eine Abweichung von der natürlichen Form 'Mensch'. Alle Figuren beruhen auf dem Prinzip der 'extensio', im Gegensatz zum Tropus, der ein Ersetzen einer Form durch eine andere dartstellt. Wichtig ist, daß die Bewegung vom natürlichen zum künstlichen Ausdruck immer nachvollziehbar sein muß. In der Musik ist dies auf mehreren Ebenen möglich, z. B. in der Ausweitung eines vorher fixierten Tonraumes. Tritt dann noch ein Wort wie 'Gloria' hinzu, wird die Figur begrifflich konkretisiert und intensiviert.

Die Bewegung innerhalb des modalen Raumes des Superius hat aber auch Folgen für die vertikale Struktur, es handelt sich hier um eine echte Modulation. Der Superius erhält einen neuen Oktavrahmen (obere Sexte – untere Terz). Dieser neue Rahmen wird im Baßeinsatz bestätigt (eine Parallele zu dieser 'Tonart' findet sich z. B. im Tenoreinsatz des Christe). Auch diese Modulation ist eine Figur, die vielleicht vom Textwort 'omnipotens' beeinflußt ist:

Beispiel 5



Neben dem Superius bestimmt der Bassus ganz wesentlich die vertikale, aber auch oft die horizontale tonale Gestaltung. Es handelt sich allerdings in dieser Messe um eine Art 'künstliche' Grundsituation, wie wir sie sonst nicht antreffen. Es ist aber gerade diese bewußte Konzeption, die aufschlußreich für andere Messen sein kann. Der Bassus bewegt sich praktisch ausschließlich zwischen der ersten und vierten Stufe, die fünfte Stufe ist aus den oben angeführten Gründen vermieden. Er bestimmt mit der der Frequenz, mit welcher die Grundstufen I und IV kadenziell formuliert werden, ein Zu- und Abnehmen von Spannung, aber auch die zeitliche Gliederung der Abschnitte allgemein. Die tonale Strecke zwischen dem Erreichen der Grundstufen definiert auch ein zeitliches Feld. Bis zum 'glorificamus' ist keine einzige perfekte Kadenz in den Stimmen vorhanden, trotz ihrer klaren Abschnitts-Varietas. Auf diese Art wird eine ununterbrochene Rezitation erzeugt. Erst im Abschluß der Lobpreisungen, wenn der Bassus die vierte Stufe kadenziell erreicht, kadenzieren auch die anderen Stimmen. Hiernach nehmen die IV-I bzw. I-IV Kadenzen deutlich zu, bis sie schließlich in der Schlußsteigerung emphatisch exponiert werden. In dieser Schlußpassage ist die Kadenzierung im Bassus als ein Mittel dramatischer Steigerung verwendet. Rhythmische Dichte und Kadenzfrequenz sind Mittel der Zeitgestaltung, die ein Mehr oder Weniger an Spannung hervorrufen.

In den einzelnen Versionen ergeben sich gelegentlich Fragen zur Musica ficta. So im Dorischen bei 'bone' (Takt 3). Der Contratenor hat ein Rahmenintervall a-e. Das sichere b des Superius erfordert ein e^b . Also wäre sowohl im Superius als auch im Contratenor d^b zu setzen. Dieses Problem ist parallel zur mixolydischen Version, wo im Rahmenintervall des Contratenors h gegen f steht und wohl durch b beseitigt wird (s. Beispiel 3, Takt 3). Die lydische Version ist zu Anfang problematisch. Eigentlich sind weder b noch e^b erforderlich, häufig steht auch e gegen a. Andererseits gibt es deutliche Stellen wie das b des Bassus gegen das f des Contratenors bei 'bone', das

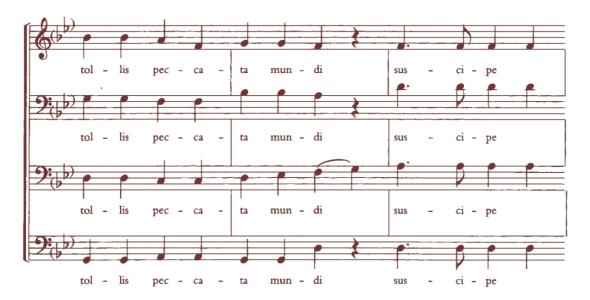
seinerseits ein b im Superius und zu diesem b ein e^b als oberen Rahmenton erforderlich machen. Dieses e^b im Superius wäre nicht vorauszusehen, wenn man b als Variable ansähe. Man kann also davon ausgehen, daß sowohl b als auch e^b Konstanten sind und a eine Musica ficta-Variable, die dem b in der mixolydischen Version entspricht. Die häufigen Stellen von e gegen a in der lydischen Version entspricht einer Musica ficta-Stellung im Mixolydischen. Es bestehen also weiterhin zwei Versionen der Messe.

II. Teil

Die homophone Satzart des 'Qui tollis' und 'suscipe' als deklamierte Anrufung sind Konstanten des Ockeghem'schen Meßwerkes. Auch das 'miserere' erfährt meist eine eindrückliche Umsetzung. Das Problem der Schuld und der Vergebung scheint eine besondere Anziehung nicht nur auf Ockeghem ausgeübt zu haben, auch bei anderen Komponisten erfahren die entsprechenden Textstellen eine besondere Behandlung. Bei Ockeghem kommt aber meistens eine besondere Intensität hinzu, gleichsam eine Innigkeit und auch Individualität an dieser Stelle. Synchrone Textrezitation und sehr lange syllabische Homophonie schaffen einen einheitlichen Raum, dem die Varietas der Satzgestaltung mit ihrem flexiblen Einsatz der Einzelstimmen gegenübersteht. Der homophone Satz übernimmt aber ein signifikantes Sprachelement des I. Teiles: die Tonrepetitionen, wie wir sie etwa bei 'gratias agimus' oder 'deus pater' finden konnten. Tonrepetition ist hier das Zeichen von Rezitation im Gegensatz zu melismatischer oder ornamentaler Gestaltung. Dieser einfache homophone Stil ist sicherlich auch von den italienischen Lauden inspiriert.

dorisch di mi - se no - bis Qui tol - lis mun re tol - lis mun di mi - se no - bis Qui tol - lis mun - di no - bis Qui pec - ca - ta mi - se re re qui Qui

Beispiel 6



In den homophonen 'Akkorden' des Gloria und später des Credo fallen natürlich die vertikalen Differenzen zwischen den zwei Versionen besonders auf, hier kleine Terz (dorisch/phrygisch) gegen große Terz (lydisch/mixolydisch). Die Interpretation dieser Exposition der Differenz bereitet einige Schwierigkeiten. War es nicht die Absicht des Komponisten, in der Differenz aller Versionen die 'Identität' aller Modi zu demonstrieren? Es handelt sich hier um ein philosophisches Problem. Für die spätmittelalterliche Denkweise schließen sich Identität und Differenz nicht gegenseitig aus. Das Einzelne, so divergent es auch ist, findet immer seine Interpretation in einem universellen Rahmen, man kann sagen, in einem gemeinsamen Raum. So wird etwa die Differenz der Intervalle, ja des gesamten Kontrapunktes auf das 'Intervall' des Unisonus zurückgeführt wie die Zahlen auf die Eins und die Linien auf den Punkt²⁸. Varietas, jenes so oft bemühte, aber in der Analyse so wenig ernst genommene ästhetische Ideal, ist nicht ungeordnete Verschiedenheit. Die unendliche Vielfalt der Blumen in einem Bild eines Van Eyck, das Vermeiden jeder Wiederholung, ist Ausdruck der Vielfalt der Schöpfung. Aber die Schöpfung als Raum, als Plan und als Zukunft ist das Geordnete par excellence. Varietas ist immer bezogen auf die Identität der Schöpfungsordnung, bezogen auf einen proportionierten Projektionsraum, innerhalb dessen alles Einzelne seinen Platz findet. In der Erfahrung der Vielfalt sollen die Einheit der Ordnung und ihre wunderbare Harmonie erfahren werden. Eine Analyse dieser Vielfalt darf sich nicht auf den evolutiven Aspekt beschränken, sondern muß die einzelnen Elemente in Bezug auf ihren symbolischen Raum zu verstehen suchen. So sind die imperfekten Intervalle der Vertikale zwar verschieden, aber diese Differenz ist bezogen auf die perfekteren Intervalle und ihre höhere Ordnung, und eben dort verschwinden die Differenzen. Innerhalb der hierarchischen Ordnung nimmt die Differenz der imperfekten Intervalle zwar eine notwendige, aber untergeordnete Stellung ein. So bleibt die Identität der Messe auch dann erhalten, wenn sie in verschiedenen Modi vorgetragen wird, z. B. weil die Modi der Deklamation, die Homophonie, die Techniken des Kontrapunktes etc. immer gleich bleiben und weil

schließlich die symbolische Dimension in allen Versionen identisch bleibt. In diesem Rahmen trägt gerade die große Variation der Techniken zu einer größeren Identität des Ganzen bei.

Der homophone Satz läuft in einer faux-bourdon-Kadenz aus, ein in der Folge häufig zu findendes Element, das seiner Natur nach die horizontalen tonalen Unterschiede der Modi negiert und zu einer Identität in der Vertikalen führt. Die Kadenzräume des Faux-bourdon vereinen in ihrer Technik ebenso wie der homophone Satz alle Versionen in ihrer Gestaltung, sie führen zu zeitweiser Synchronizität des Vielfältigen.

Das 'miserere' ist mit einer symbolischen Modulation verbunden: der Superius moduliert in seinen Plagalraum, die Kadenz ist auf der vierten Stufe. Nach einer rhetorischen Generalpause setzt dann das 'quoniam' auf der Grundstufe ein. Diese tonale Gestaltung ist klar auf den Text ausgerichtet, die Grundtonart repräsentiert die Affirmation des 'quoniam', der Superius befindet sich wieder in seinem 'authentischen' Raum.

dorisch ad dexteram patris miserere quoniam ad dexteram patris miserere nobis quoniam miserere nobis quoniam addexteram patris miserere quoniam

Beispiel 7

Das 'quoniam' erinnert zwar in seinem Rhythmus an das 'suscipe' und ist auch wie dieses durch eine Generalpause abgetrennt (im 'suscipe' bleibt nur ein einzelner Ton im Tenor stehen), es ist jedoch syncopisch versetzt. Diese Art von Dramaturgie der Satzart verbunden mit plakativer Rhythmik ist eigentlich ein bisher kaum mit Ockeghem verbundenes Stilmerkmal.

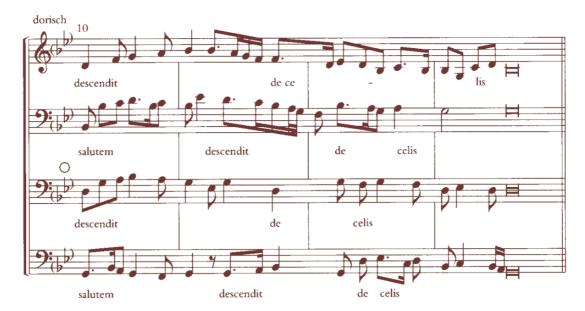
Das 'Cum sancto spiritu' ist wie schon der Halbschluß als Steigerung gestaltet. Man kann am Aufbau dieses letzten Abschnittes des Gloria noch einmal die Entwicklung des Satzes von reiner Homophonie zu zunehmender Individualisierung der Stimmen beobachten. Es handelt sich hier um eine Synthese aller im Satz bisher verwendeten Mittel.

Zuerst werden noch einmal homophon die 'Grundakkorde' der ersten und vierten Stufe exponiert. Das Herauslösen der Stimmen aus der vertikalen Orientierung geschieht mit mehreren, bei Ockeghem immer wieder zu findenden Mitteln. Das wichtigste davon ist die rhythmische Gestaltung. Takt 79/80 tritt die erste Gruppierung von drei Minimae im Contratenor auf, die dann mit ihm zusammen vom Tenor und schließlich von Bassus und Superius aufgegriffen wird. Diese Gruppierung wird aber nicht durchgehalten, sondern mit Gruppen von zwei Minimae verknüpft. Immer wieder verbinden sich andere Stimmen in diesen variablen Gruppierungen, so daß jener für Ockeghem so typische, belebte aber dennoch in seiner rhythmischen Bewegung genau kalkulierte Satz entsteht. In der Vertikalen wird die auf die erste und vierte Stufe zentrierte Statik mit einer Modulation des Bassus aufgebrochen, und zwar mit einem neuen Rahmen II-VI und dann VI-III²⁹. Mit der rhythmischen Belebung durch variable und versetzte Minimae-Gruppen geht eine 'Melodisierung' der Stimmen, vor allem des Superius und Bassus, einher. Im Superius hat dies noch einen tonalen Effekt, die Schlußpassage umschreibt zuerst die plagale Oktave von oben nach unten, dann erreicht sie in Gegenrichtung wie zufällig den Oktavton nicht mehr, fällt von der Septime der vierten Stufe zu deren Sekunde zurück, die ihrerseits untere Quart (Rahmenton) der finalen ersten Stufe ist. Der Superius umschreibt also insgesamt melodisch nochmals die harmonischen Gegenpole der Messe.

Credo

In diesem Satz wollen wir nur kurz den Abschnitt 'descendit de celis' (s. Beispiel 8) betrachten, der mit mehreren Mitteln symbolisch dargestellt wird. Einmal in einer allgemein rhythmischen Belebung in freien Gruppierungen, dann in den Ambitus-Erweiterungen des Contratenors und vor allem des Superius, der eine Dezime umfaßt, drittens in der Imitation zwischen Contratenor und Superius, welche parallele Sexten hervorruft, und schließlich den abschließenden fallenden Linien von Tenor und Bassus. Imitation und Parallelgänge sind häufig zu findende Zeichen für Bewegung, die im Zusammenhang mit einem Text bildliche oder symbolische Funktion annehmen können.

Beispiel 8



Sanctus

Aus diesem Satz wollen wir das 'Pleni' und 'Benedictus' näher betrachten. Der Satz entspricht erstmals dem Bild, was allgemein von Ockeghems Kompositionweise besteht: ein rhythmisch komplexer, synkopierter Satz, mit langen Melodiephrasen. Das Pleni belegt aber auch, daß die Messe keineswegs eine Art einfaches didaktisches Lehrwerk darstellt, sondern höchste Anforderungen an fertige Sänger stellt. Insgesamt kann man feststellen, daß die Sätze der Messe gegen den Schluß hin immer anspruchsvoller werden, eine weitere dramatische Steigerungsidee, die z. B. derjenigen der zunehmenden Komplexität im Gloria entspricht.

Die Satzart 'ornamentierter Satz' ist nicht nur als Element allgemeiner Varietas eingesetzt, sondern beschreibt auch den Text. Schon das einleitende Trio, in dem die wie unentwirrbare Fäden versponnenen Oberstimmen von einem regelmäßigen Bassus gestützt werden, endet in einem stark ornamentierten Kadenzraum. Dieses Ornament kündigt schon die Satzbrücke zum Wort 'gloria' an³⁰. Dieses Wort ist in fast allen Messen Ockeghems mit besonders ornamentiertem bzw. kompliziertem Satz dargestellt. Auch in diesem Satz erweist sich Ockeghem als Stimmendramaturg. Der Superius setzt beim Einsatz des Tenors aus; nach der Satzbrücke der drei Unterstimmen setzt der Superius überraschend für nur zwei Takte ein und bildet eine rhetorische Figur der Bekräftigung mit dem Wort 'tua':

Beispiel 9





Das 'Benedictus' ist ein Musterbeispiel für die tonale Konzeption der Messe. Superius und Contratenor präsentieren in geradezu klassischer Weise im Einführungsduo ihren Tonraum (z. B. dorisch: Superius d' bis c'' und wieder nach d'; Contratenor d'- d- d'). Das anschließende 'qui venit' beschreibt in mehrfacher Hinsicht die Bewegung, von der der Text spricht:

- 1. In der Anfangsimitation zwischen Superius und Contratenor.
- 2. Durch die Imitiation in der Quart moduliert der Superius zugleich in einen im ganzen Satz beibehaltenen Oktavraum, denjenigen der vierten Stufe.
- 3. In allen Stimmen finden sich rhythmisch stark bewegte Ambitus-Gesten, z. B. im Bassus zu Anfang:

Beispiel 10 a



oder im Contratenor und Superius:

Beispiel 10 b und c



Auch vertikal ist der ganze Satz von der vierten Stufe bestimmt, wie man auch an der reinen Schlußoktave G-g-g' (dorische Version) sehen kann.

Die dargestellten tonalen und rhythmischen Bewegungsmittel der Musik bestätigen nicht nur den unmittelbaren Wortsinn, sie erkunden auch erneut das Potential des gesamten Raumes der Modi. Der horizontal und vertikal beschriebene Weg zum Raum der vierten Stufe erfährt eine Antwort in der Wiederholung des Osanna: Die erste Phrase des Osanna bewegt sich von der vertikalen Harmonik der vierten Stufe zurück zur Grundstufe, abzulesen am Tenor:

Beispiel 11



Der Tenor ist die Stimme, die im Benedictus fehlt, hier leitet sie zurück in den Ausgangsraum der Messe. Beide Sätze zusammen beschreiben nicht nur ein Universum des Tonsystems, sondern verbinden sich symbolisch mit der Grundlage aller harmonischen Proportion, nämlich dem erfahrbaren Willen des Schöpfers, dessen Ruhm im Sanctus besungen wird.

Agnus I (III)

Das Agnus ist als Krönung der gesamten Messe konzipiert. Noch einmal werden die Tonräume exemplarisch exponiert und alle Sprachmittel der Messe vereinigt.

Kontrast der plagale Tonraum der letzten Phrase ('miserere nobis' bzw. 'dona nobis pacem') gegenüber. Das erste Mal in der Messe sind beide Tonräume des Modus vollständig (d. h. ohne Imperfektion) vereinigt. Der Tenor verharrt vollkommen innerhalb der Quint über dem Grundton und bildet eine stabile tonale Achse. Contratenor und Bassus verbleiben fast gänzlich im Quintbereich unter dem Grundton.

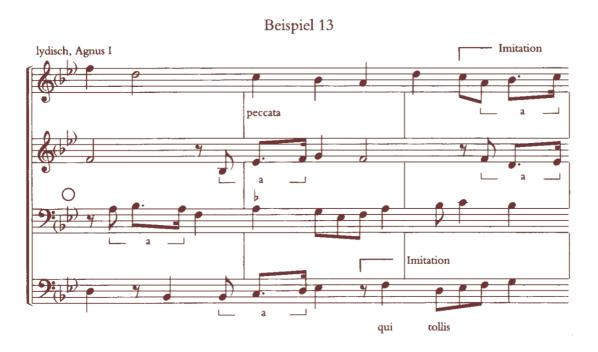
Trotz dieser Fixierung ist der Satz stark bewegt. Dies hängt mit zwei Elementen zusammen. Für Ockeghem ganz ungewöhnlich ist die Bildung von Kernmotiven, die schließlich auch in Imitation zwischen Bassus und Superius verkettet werden. Das charakteristischste Motiv ist ein Art Jambus: ; er wird gleich zu Anfang im Superius vorgestellt:

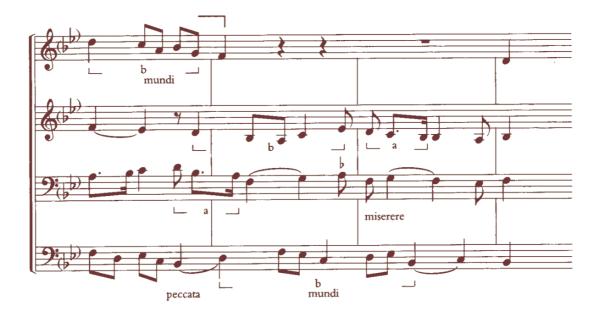


Das zweite Motiv wird aus dem Bassus-Einsatz gewonnen:



Die Minimae-Gruppe wird meist in fallender Linie eingesetzt und findet sich dann besonders exponiert in der Imitation bei 'peccata':





Das Beispiel zeigt eine große Dichte an sprachlichen Verknüpfungen mit allen Motiven. Motiv ist hier in einem ganz ursprünglichen Sinn zu verstehen: als Beweger. Diese Art Motive sind keine fixierten, als gleiche identifizierbaren Elemente, sondern sie formulieren das Wie einer Bewegung. Ihre Gemeinsamkeit ist z. B. im Fall des zweiten Motivs das Intervall der Terz und die Bewegungsrichtung, aber auch insgesamt die ruhig schreitende, regelmäßige Bewegung. Bemerkenswert ist in der lydischen Version die Notwendigkeit eines ab im Tenor, das genau einem b molle in der mixolydischen Version entspricht. Diese Inflexion hat sicherlich mit dem Wort 'peccata' zu tun, es handelt sich um eine nicht nur bei Ockeghem gängige Sprachumsetzung. Das Agnus I ist insgesamt ein Musterbeispiel eines polyphonen Satzes, die Krönung aller polyphonen Sätze der Messe.

Ockeghems Missa cuiusvis toni erweist sich als ein wahres Kompendium. Alle sprachlichen Mittel des 15. Jahrhunderts (homophoner Satz, faux bourdon, Imitation, Rezitativ-Deklamation, Stimmendramaturgie, etc.) sowie alle Möglichkeiten des modalen Systems sind exemplarisch eingesetzt. Was aber neben dieser umfassenden Vielfalt aufscheint, ist die Art ihrer Organisation, ohne daß ihr Organisiertsein als solches an die Oberfläche träte. Die tonale Fixierung und der Symbolrahmen des Messtextes stellen eine Art räumliche Hülle her, innerhalb derer sich die immer neuen sprachlichen Mittel wie Konstellationen bewegen. Die tonale Ordnung der Messe, in der die Differenz der Versionen zu einer Identität der gleichen Ordnung führt, ist gleichsam eine symbolische Darstellung der Realität des Universums. Zwar stellen sich die Erfahrungen innerhalb der Schöpfung als unendlich vielfältig dar, doch in Bezug auf einen identischen Rahmen, in dem Identität und Differenz gleichzeitig Platz finden.

Technische Universität Berlin

- 1 in: Early Music 12 (1984), p. 218ff.
- Noch immer fehlt die Ausgabe der Motetten und der weltlichen Musik. Leider sind auch die vorhandenen zwei Bände problematisch: die Beibehaltung der alten Schlüssel macht in einer Partitur nur wenig Sinn, sie hat eine Beschäftigung mit der Musik regelrecht verhindert (vgl. dazu die Ausführungen von Fallows); besonders unglücklich ist die Einfügung von Taktstrichen, die zudem als Trennungsstriche fungieren, so daß z. B. eine Figur als erscheint. Die Textunterlegung ist wie ein Vergleich mit den Quellen ergab oft eine Interpretation Plamenacs, nicht die Version der Quellen. Dies führt zu einem unhistorischen Bild der Musik-Text-Beziehung. Ich werde im Rahmen meiner geplanten Habilitationsschrift 'Zur Ästhetik des musikalischen Raumes die Musik Johannes Ockeghems', in einem Anhang die weltliche Musik vollständig wiedergeben.
- 3 u. a. die Aufnahme der Messen 'Au travail suis' und 'Ma maistresse' mit dem Ensemble 'Pommerium Musices' und die gesamte weltliche Musik mit dem 'Medieval Ensemble of London'.
- 4 Zu nennen sind hier vor allem Dufays Messen Ecce ancilla domini (wahrscheinlich in direktem Bezug zur gleichnamigen Messe Ockeghems) und Ave regina coelorum.
- 5 So auch noch in Fallows' Artikel.
- Der Ausdruck 'Imitation' als musiktechnischer Begriff ist für das 15. Jahrhundert nicht nachzuweisen. Der eigentliche Ausdruck ist 'fuga', welche bei Tinctoris im Diffinitorium als 'identitas partium cantus quo valorem nomen formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum' definiert wird. Wie der Hinweis auf 'forma' zeigt, kommt es bei der fuga nicht nur auf eine auditive Identität an, es handelt sich vielmehr auch um ein philosophisches Phänomen der Identität des grundsätzlich Differenten. Der gesamte Kontrapunkt basiert auf Differenz, was z. B. an der prekären Stellung des Unisonus bei den Theoretikern deutlich wird. Dieses 'Intervall' (es herrscht schon darüber keine Einigkeit, ob es sich überhaupt um ein Intervall handelt) ist zwar theoretisch ein Konsonanz und als Abstractum 'fons et origo' des Kontrapunktes, als reales Intervall ist es jedoch für viele Theoretiker (z. B. für Ramos de Pareia) keine Konsonanz, da eine solche eine Zusammensetzung aus Differenten Elementen sei, der Unisonus sich jedoch aus Gleichem zusammensetze. Die fuga eröffnet die faszinierende Möglichkeit, Bewegung mit identischen Stimmen zu erzeugen. Eine 'Imitatio' ganz anderer Art ist das Nachahmen von großen Vorbildern, die rhetorische Imitation, auf die Howard Mayer Brown in 'Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance' (JAMS 35 (1982), p. 1ff.) eingeht. Ein Musterbeispiel solcher 'Imitation' ist z. B. das Zitat des Anfangs der Missa Cuiusvis toni in Josquins Trauermotette 'Nymphes des bois' auf den Tod Ockeghems.
- 7 So z. B. in seiner berühmten Unterscheidung zwischen res facta und super librum cantare. Vgl. hierzu die immer noch schwelende Diskussion in den Artikeln von Margaret Bent und kürzlich Bonnie J. Blackburn, 'On Compositorial Process in the Fifteenth Century', JAMS 40 (1987), p. 224ff. Diese interessante Unterscheidung findet sich auch im Traktat De natura et proprietate tonorum, 1. Kapitel: 'Vocum etiam et instrumentorum genera quaedam planctiva, quaedam remissa, quaedam rigida et quaedam media naturaliter aut artificialiter sunt aut efficiunt.' Tinctoris weist mit diesen Bemerkungen die mit den Modi angeblich verbundenen Affekte zurück und konstatiert, daß jeder Affekt in jedem Modus mögich sei, und zwar mit Mitteln der Komposition, aber auch der 'pronunciatio', was hier soviel wie 'Interpretation' bedeutet. Der Affekt, also die hauptsächliche Wirkung der Komposition,

- wird ebenso durch Kompositionskonstanten als auch durch den Vollzug derselben in der 'Aufführung' hervorgerufen.
- Tinctoris' Traktat ist für Ockeghem deshalb von einiger Bedeutung, weil er ihm und Busnoys gewidmet ist. Natürlich heißt dies nicht, daß er irgendeinen Einfluß auf Ockeghem gehabt hat, es scheint jedoch sehr wahrscheinlich, daß Tinctoris sich an Werken Ockeghems inspiriert hat und sein Werk auch den Komponisten zukommen ließ. Der Traktat erscheint auf den ersten Blick recht traditionell in seiner Behandlung der Modi. Besonders wichtig aber ist die breite Behandlung der Abweichungen vom regulären Bild der Modi in der Beschreibung von modus commixtus und modus mixtus. Noch die zweifelhaftesten Gebilde können nach Tinctoris als einem bestimmten Modus zugehörig definiert werden. 'Definition' ist in der Vorrede als Voraussetzung für Erkenntnis angeführt. Es geht hier aber nicht nur um ein systematisches, schematisches Benennen. Wichtig sind vielmehr die klaren Kriterien, die zur Benennung führen. Diese Kriterien sind einmal die charakteristischen Quint- und Quartspezies, zum anderen aber die Häufigkeit, in der sich eine Melodie in einem bestimmten Ambitusbereich aufhält. Die Definition ergibt sich aus einer Art Projektionsraum perfekter Ambitus und deren genauer oder annähernder Erfüllung durch konkrete Musik. Aus diesen Kriterien lassen sich durchaus auch Ansätze für die heutige Analyse gewinnen. Trotzdem behält das systematische Gebäude einen Eigenwert, es ist Grundlage, um Musica als Scientia zu legitimieren. Es enthebt auch nicht, die sich schon entwickelnden vertikalen Gesichtspunkte mit einem Analyseapparat zu beurteilen, der in der zeitgenössischen Theorie nicht entwickelt wurde. Gleiches gilt für die Analyse der Vorgänge, die sich zwischen den Tonalitäten des Anfangs und des Schlusses ergeben, also die Entwicklung für die Beurteilung dessen, was man als Modulation bezeichnen kann und die Vorstellung von primären und sekundären Tonalitäten. Genauso zweifelhaft ist es aber auch, die in dieser Hinsicht entwickelteren Theorien des 16. Jahrhunderts auf das 15. Jahrhundert anzuwenden.
- Im Sinne von Tinctoris' 'Diffinitorium': 'Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.' In den Quellen sind keine Schlüssel angegeben, sondern nur Finalis-Zeichen (§). Diese Zeichen definieren das Intervallverhältnis aller Stimmen zueinander, das für alle Versionen der Messe gilt. Da alle Stimmen auf ihrer Finalis beginnen, war dieses Verhältnis unschwer zu ermitteln. Dagegen ist das Auffinden der diesem Verhältnis zugeordneten Schlüsselkombinationen durch alle Tonarten hindurch mit großen Problemen verbunden, wie aus dem im Anschluß zitierten Artikel von J. S. Levitan erhellt.
- 10 J. S. Levitan, 'Ockeghems Clefless Compositions', MQ 23 (1937), p. 440ff.
- 11 Levitan, op. cit., p. 462.
- In seiner Werkausgabe (Johannes Ockeghem Collected Works, Second Corrected Edition, American Musicological Society Studies and Documents Bd. I, Vorwort p. 26).
- Die einzige Ausnahme hiervon stellt die Schallplattenaufnahme mit dem Frankfurter Madrigalensemble unter Siegfried Heinrich (Jubilate, 15211) dar. Dort werden unter dem Titel 'Gesamtaufnahme' bezeichnender Weise nur die phrygische und die mixolydische Version dargeboten, weil die dorische und lydische angeblich 'unüberwindbare Verwicklungen der musica ficta' böten. Wir werden unten sehen, wie diese 'Verwicklungen' aufgelöst bzw. erklärt werden können.
- 14 Ambros, Geschichte der Musik (Breslau 1862-68), Bd. III, p. 178.
- 15 Dort hatte Tinctoris Busnoys und Ockeghem aufgefordert, in ihren Kompositionen die

Vorgaben des Traktates zu verwirklichen, die allesamt auf eine Vereinheitlichung des analysierten Tonraumes ausgerichtet sind. Während man bei Busnoys eine Umsetzung in Richtung auf eine Vereinheitlichung des Tonraumes der Stimmen beobachten kann, zeigt Ockeghem in seiner Messe, wie selbst mit einem völlig statischen Ambitus die Ambivalenzen der Moduslehre zu einer 'Aushebelung' derselben führen können. Ockeghems Antwort ist also eine 'Provokation', die er auch z. B. in der Messe 'L'homme armé' weit getrieben hat, wo das ursprüngliche Mixolydisch am Schluß zu G-Dorisch wird.

- Der Terminus 'Grundton' bezeichnet den tonalen Bezugspunkt der einzelnen Modi, also D für Dorisch etc. Für den Superius sind die Grundtöne d', e', f' und g', für Contratenor, Tenor und Bassus d, e, f, und g.
- 17 Leo Treitler hat schon 1965 auf dieses Strukturmerkmal für Dufays Chansons hingewiesen ('Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay', JAMS 18 (1965), p. 131ff.). Wie Tinctoris in 'De natura et proprietate tonorum' ausführlich darlegt, definieren sich die Modi über die spezifischen Quint- und Quartspezies. Dieses systematische Merkmal findet sich in der Melodiebildung nicht nur der Musik Dufays, sondern in den meisten Werken des 15. Jahrhunderts umgesetzt. Die strukturellen Intervalle Quart und Quint werden in der Regel nur zur Sexte, seltener noch zur Septime überschritten. Als Ausdruckselement, oft auch als Figur, umfassen Melodieeinheiten Oktaven, ja manchmal sogar Dezimen, oder, wie z. B. in Schlußpassagen der Missa cuiusvis toni, eine Duodezime.
- 18 Stufe bezeichnet hier ganz neutral einen Bezug zum Grundton, der mit 'erste Stufe' bezeichnet ist, also D im Dorischen; G ist in dieser Tonart 'vierte Stufe'. Man kann allerdings beobachten, daß in dieser Messe die 'Stufen' I und IV herausragende Bedeutung annehmen und nicht nur Bewegungsziele sind, sondern oft auch vertikale Tonfelder ausmachen.
- 19 So könnte etwa der Aufstieg zur Sexte im Superius als typisch phrygisch angesehen werden, er wäre jedoch auch für das Dorische typisch, hier aber gerade mit dem zu setzenden *b molle*. Hingegen kann man sagen, daß sich keinerlei für das Lydische typische Melodiezüge finden.
- Karol Berger hat kürzlich sehr anschaulich die Literatur der Theoretiker und die Probleme zur sog. Musica ficta zusammengefaßt (Musica ficta, Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino (Cambridge 1987)). Es wurde dort vor allem ein Spannungsverhältnis von melodischer Inflexion zur Vermeidung von verbotenen Intervallen in Horizontale und Vertikale und regelrechter Modulation in eine andere 'Tonart' deutlich. In Ockeghems Messe können wir dieses Verhältnis gleichsam generativ beobachten: die Inflexionen sind so stark und betreffen die Ankerpunkte der Melodik so drastisch, daß die angebrachte Inflexion zu einer Veränderung der Wahrnehmung und dann der Ausführung der tonalen Projektion als ganze zur Folge hat. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, was dieser Gebrauch von Musica ficta auf der Ebene der musikalischen Zeichen bedeutet.
- Es ist dabei bemerkenswert, daß es bei der Setzung von nicht unmittelbar notwendigen, aber für die systematische Tonraumprojektion entscheidenden e^b kaum zu Konflikten mit den anderen Stimmen kommt. Insgesamt ist die Abfolge von notwendigen und nicht notwendigen e^b so eng, daß man kaum einem dauernden Wechsel annehmen kann.
- 22 Vgl. z. B. in Tinctoris' *De natura et proprietate tonorum* die Diskussion, ob beim durch das Tritonusverbot notwendigen *b molle* im Lydischen ein *tonus commixtus*, also eine Mischung

- verschiedener Modi, vorliegt. Tinctoris sieht das Lydische allgemein als mit *b durum* gebildet an, *b molle* tritt nur 'causa necessitatis' ein, also nicht immer. Die Häufigkeit dieser 'Notwendigkeit' führt aber immer mehr auch zum Konzept einer eigenen Tonalität mit *b molle*.
- Terz und Sexte werden bei den Theoretikern meist in ihrer großen und kleinen Form gleich behandelt, oft sogar in einem Kapitel, etwa in Tinctoris' Liber de arte contrapuncti; die Terz wird hier im 4. Kapitel des ersten Buches in beiden Formen abgehandelt. Dort heißt es: 'Siquidem quaelibet tertia sive perfecta sive imperfecta sive superior sive inferior fuerit, per se suavissima est...' (op. cit., in: Johannes Tinctoris opera omnia, Corpus Scriptorum de Musica 22, ed. A. Seay, Bd. II, American Institute of Musicology 1975). Oder in Gaffurius' Practica Musica, III. Buch, 1. Kapitel: 'A third is formed in two ways, as a ditonus and as a semiditonus. It easily alters its size and name, so that a ditonus becomes a semiditonus by the removal of a semitone, and a semiditonus becomes a ditonus by the addition of a semitone. .. Because of the variety and uncertainty of its size it has been said that as a species of counterpoint the third should be called unstable and imperfect.' (op. cit., ed. und übersetzt von C. A. Miller, Musicological Studies and Documents 20, American Institute of Musicology 1968).
- In anderen Messen ist dieser Abschnitt meist erheblich stärker markiert. Die Textunterlegung in Chigi zeigt deutlich, wie z. B. das Wort 'laudamus' im Contratenor nicht nach der Kadenz gesetzt ist, es entsteht eine absichtliche Lücke. Die Ausgabe Plamenacs zeigt, daß er immer da, wo ihm die Quellen 'unlogisch' erschienen, seine eigene Unterlegung vornahm. Dabei sind Quellen wie der Codex Chigi besonders sorgfältig textiert und nur in ganz wenigen Fällen liegen offenbare Irrtümer vor. Der Einwand, der Schreiber habe ohne Partitur die Texte der Stimmen nicht synchron unterlegen können, gilt aber nicht für die Schlußpassagen und homophon rezitierte Stellen. Für ersteren Fall kann man beobachten, daß der Schreiber vielleicht sogar der Komponist selbst offenbar systematisch eine synchrone Unterlegung der letzten Textworte vermied. Man kann sehen, daß es zwei Textunterlegungen in Schlußpassagen gibt: entweder an einer gezielten Stelle des Endmelismas oder genau auf der Schlußkadenz. Die Textierung der Quellen verdient eine eigene Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann.
 - Die musikalischen Beispiele dieses Aufsatzes folgen in ihrer Textierung genau dem Codex Chigi (Rom, Biblioteca Vaticana C.VIII.234). Die parallele Quelle Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina Cod. 35 weist kaum Varianten zur oben genannten Quelle auf.
- 25 Natürlich erhebt sich hier die Frage, ob alle Stimmen textiert waren. Die Struktur der Stimmen läßt dies in dieser Messe nicht nur zu, sondern macht dies sogar sehr wahrscheinlich.
- Da der unter dem Grundton liegende Bereich nicht erfaßt wird, wird man den Tonraum eher dem authentischen Bereich zuordnen. Dieser Bereich ist klar dem Bereich unter dem Grundton mit 'plagaler Oktave' entgegengesetzt.
- Der Einfluß Quintilians auf die Musik des gesamten Mittelalters und auch der Renaissance kann kaum überschätzt werden. 'Komponisten' waren im 15. Jahrhundert meist auch Lehrer für Grammaktik und Rhetorik und als solche natürlich bestens mit dem Werk Quintilians vertraut. Über die Rezeption Quintilians vgl. M. Fumaroli, L'age de l'éloquence, Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'Epoque classique (Genf 1980). Die angeführte Stelle zur Figurenlehre findet sich in Quintilians De Institutione Oratoria, 9,1,14.

- Vgl. Anm. 6 und vom Verf. 'Musik als kaleidoskopischer Raum Zeichen, Motiv, Gestus und Symbol in Johannes Ockeghems Requiem', Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance, Kongreßbericht der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster 1987 (Bärenreiter 1989), pp. 47-65.
- 29 Die Stufen sind hier lediglich als Mittel der sprachlichen Abstraktion verwendet. Im Phrygischen entspricht die Modulation einer Bewegung des Rahmens von E nach F-C und dann nach D-G, wobei das G zur Nebennote zur vierten Stufe, A, wird.
- Auch hier hat Plamenac 'bereinigend' in die Quellen eingegriffen, indem er nicht, wie in den Quellen geschehen, schon vor dem Aussetzen des Superius das Wort 'gloria' in dieser Stimme unterlegte und beim Wiedereinsatz nur das Wort 'tua'. Solcherart wird das Schlußornament vor dem Aussetzen des Superius nicht unmittelbar mit 'gloria' in Verbindung gebracht, was aber ganz klar aus der Quelle hervorgeht.