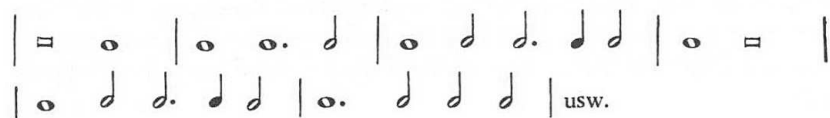
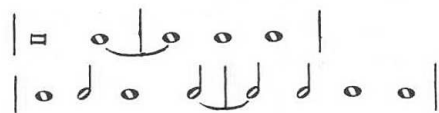




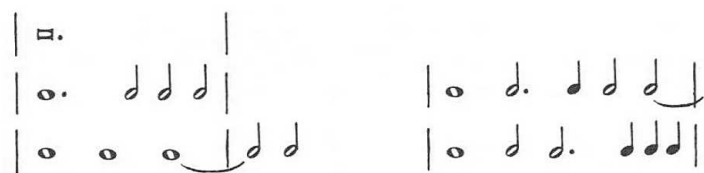
ter zu erkennen, wenn sie dicht hintereinander erfolgen, der Anfang also etwa so variiert würde:



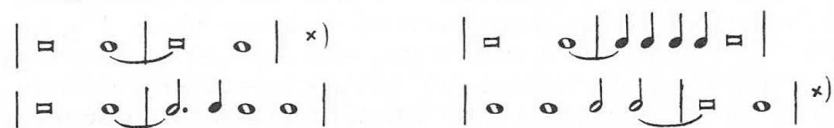
Natürlich besteht *die effektivste Aufgabe* darin, ähnliche rhythmische Stimmverläufe selbst zu erfinden. Die Freiheit dazu sollten wir uns nehmen, auch wenn wir nicht die Möglichkeit haben, uns hier eingehender zuvor mit den Gesetzen der Musik dieser Zeit zu befassen. Es mag für uns genügen, wenn wir folgendes beachten: Verlängerung eines Notenwertes ist nur möglich um denselben Wert:



oder um die Hälfte des Wertes:

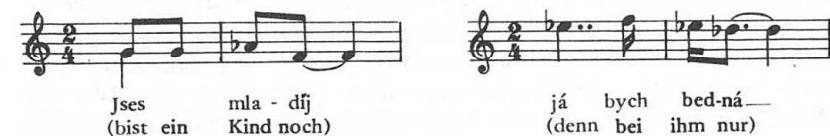


Ausgeschlossen waren also Verlängerungen wie diese:

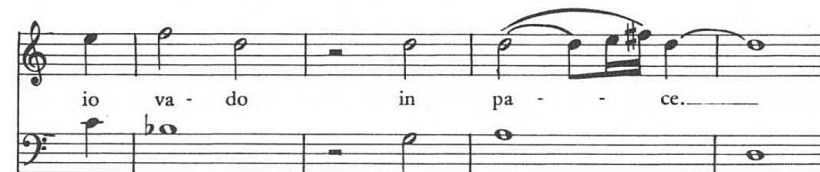


\*) Längere Noten an kürzere anzubinden bleibt bis zur Neuen Musik die Ausnahme, legitimiert durch einen anderen Sprachduktus. Slawische Sprachen z. B. kennen kurze betonte und längere unbetonte Silben .

Janáček, ›Jenufa‹:



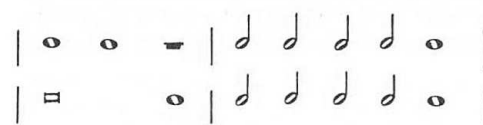
Sonst finden sich Verstöße nur im Dienste äußerster Expression, die die Grenzübertretung legitimiert und ihre Ungeheuerlichkeit erlebbar macht. Wo fände man hinreißendere Beispiele als bei Monteverdi! Im ›Combattimento‹ verabschiedet sich die sterbende Clorinda von Tancred und der Welt so:



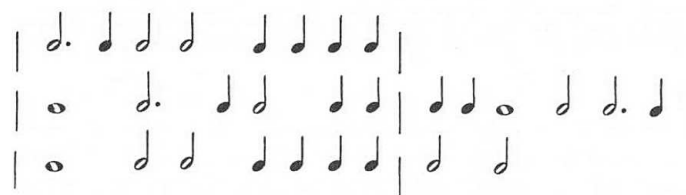
und abgesehen von der Mühelosigkeit der »falschen« Quartvorhaltsauflösung im vorletzten Takt (kein irdisches Gewicht zieht die Quartdissonanz mehr hinab) findet auch ihr Gesangsrhythmus bereits die Erlösung von irdischer Bewegungsenergie. Häufiger setzt Monteverdi derartige Überbindungen allerdings ein im Dienste äußerster Erregung, so im ›Orfeo‹:



Maßen wir uns also diese Ausdrucksmittel nicht an. Beobachten wollen wir aber noch, wie behutsam bei Dufay *Bewegungen* eingeführt werden. An den fünf markierten Stellen wird durch eine einzelne halbe Note eine folgende schnellere Bewegung behutsam eingeleitet. Seltener findet man in derselben Messe auf schwerer Zeit beginnende Bewegungssteigerungen:

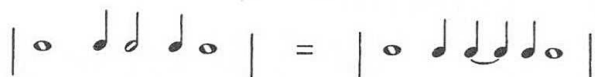


Viertel sind beschränkt auf und , sie stehen also allein oder in Dreiergruppen. Viertel auf schwerer Zeit, also in Zweier- oder Vierergruppen finden sich auch, in der ganzen Dufay-Messe aber nur an drei Stellen, und zwar in dieser Form:



Derartige Bildungen sind also äußerst selten und sollten bei unseren Übungen ausscheiden (das heißt, sie sollten eben auch nur auf zehn Seiten einmal vorkommen!).

Viertel-an-Viertel-Bindung wie



verwendet Dufay nicht, die gleich-an-gleich-Bindung ist also nur bei größeren Notenwerten erlaubt.

Man erfinde *rhythmische Stimmverläufe*, möglichst ohne eine Kontrollliste der bereits verwendeten Gestalten anzulegen. Man singe lieber das bereits Geschriebene immer wieder durch und übertrage dem Ohr die Aufgabe, eventuelle Motivwiederholungen aufzuspüren.

Machen wir uns bei der Dufay-Stimme auch die Meisterschaft der Varietas im Melodischen durch eine Stichprobe bewußt. In welcher melodischen Nachbarschaft steht beispielsweise der Ton A? Notieren wir bei jedem Auftritt eines A die nachfolgenden Töne:

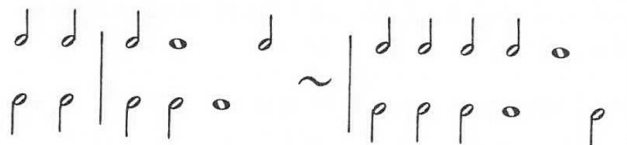


Bei 15 Dreitongruppen finden wir 12 verschiedene melodische Gestalten! (Verständlich, daß wiederkehrende rhythmische Gruppe nicht mit wiederkehrender Melodiegestalt zusammentrifft, denn dies würde die Auffälligkeit der Wiederholungen in gefährlichem Maße verstärken.)

Johannes Ockeghem (~1430-1495), Anfang des Pleni sunt coeli aus der Missa »L'homme armé«



Dieser zweistimmige Satz beweist, daß das Varietas-Prinzip nicht nur die Verhältnisse innerhalb der einzelnen Stimmen regelte. Bei den 23 Takteinheiten dieses zweistimmigen Abschnitts gibt es tatsächlich nur eine wiederkehrende Gruppe (sie steht bei der Wiederkehr in der anderen Stimme), also 22 *unterschiedliche Taktrhythmen!* Man stelle sie sich zusammen, wie wir es bei Dufay unternahmen. So erst kommt die Meisterschaft der Ausnutzung aller Möglichkeiten ans Licht. Auch hier beginnen fast alle »schwarzen Noten« auf leichter Zeit. Ausnahme: Die ersten Viertel der Unterstimme. Aber eigentlich beginnen sie ja auch nicht eine neue Bewegung, sie setzen vielmehr den Impuls der Oberstimme fort. Man beobachte auch die Varietas im Verhältnis der beiden Stimmen zueinander. Die längste Bewegung beider Stimmen im selben Rhythmus ist das zweimal auftretende



Aber sehen wir nun auch die Gegenteilstendenz zur Einheit des Geschehens, zur Zusammenfassung. Dreimaliger Anstieg zu Beginn in der Oberstimme zu den Gipfelpunkten C, D-E, F. F wird nochmals bestätigt und nach der Pause G, der höchste Ton des

ganzen Abschnitts, erreicht. Die weiteren Spitzentöne des Abschnitts ergeben die sanftere, insgesamt abfallende Kurve *F E D D Es D C*. Geschehen auf mehreren Ereignisebenen also: Ständige schnelle Veränderung der Tondauern und Tonhöhen, aber langsames Fortschreiten der Gipfeltonmelodie.

Und auch die *Tendenz zur motivischen Durchdringung* ist schon spürbar; in den ersten drei Takten der Oberstimme scheinen der Wille zum Motiv und das Denken in überkommener Varietas um die Vorherrschaft zu ringen. Das zweistimmige *Qui tollis* aus derselben Messe bestätigt diese Tendenz:

Das vollständige satztechnische Reglement dieser Zeit ist schwer zu fassen. Abweichend von der späteren voll durchorganisierten und in ihren Mitteln stärker beschränkten Sprache Palestrinas finden wir im Notenbeispiel auf Seite 37: 1. Wechsellinie nach oben, 2. nachklappende Einklangsparellenen, 3. verdeckte Quintenparallele im zweistimmigen Satz, 4. Sprung in gleicher Richtung in den Einklang. – Wenn wir uns auch weder zwei- noch auch nur einstimmige Übungen in der Sprache Ockeghems zutrauen wollen, sollten wir doch wissen, womit wir im Melodischen bei der Analyse von Musik dieser Zeit zu rechnen haben: Septimensprünge fehlen völlig. Aufwärts finden sich wenige Sprünge der großen und kleinen Sexte, abwärts fehlen beide völlig. Oktavsprünge gibt es in großer Zahl; sie führen meist aufwärts, nur selten abwärts.

*Johannes Ockeghem, Anfang des Credo aus der »Missa Prolationum«*

In diese von heute aus schwer verständliche Musiksprache wollen wir nur so weit eindringen, daß wir eine Ahnung bekommen von der *außerordentlichen gedanklichen Artistik* solcher Kompositionskunst. In ähnlicher Weise wird auch in späteren Jahrhunderten kontrapunktisches Denken immer wieder einmal dahin tendie-

ren, die Grenze des gehörmäßig spontan Erfäßbaren zu überschreiten. (Die Frage, ob dem Gehör das alleinige Urteil über Rang und Sinn des Komponierten zusteht, ist also nicht erst eine Frage des 20. Jahrhunderts.)

Die Brevis = der Niederländer bestand aus drei oder zwei  $\circ$ , die  $\circ$  aus drei oder zwei  $\downarrow$ , während oberhalb und unterhalb dieser Werte die Zweiteilung die Norm war.

Siehe hier Seite 40.

Wir haben heute ja auch Zwei- oder Dreiteilung ( $\downarrow = \downarrow\downarrow$  oder  $\downarrow\downarrow\downarrow$ ), dies aber ist der Unterschied: Bei uns steht der Wert der Note fest, die geteilt wird, so daß sich die Teilnoten mit Halb- oder Drittelzeit begnügen müssen. Bei den Niederländern war es umgekehrt. Hier hatte die  $\downarrow$  ihre feste Dauer, so daß die  $\circ$  und erst recht die  $\equiv$  unterschiedlich lang dauern, je nachdem, aus wievielen  $\downarrow$  sie bestehen. Wie lange also kann eine  $\equiv$  dauern?

(tempus perfectum cum prolatione perfecta)

(tempus perfectum cum prolatione imperfecta)

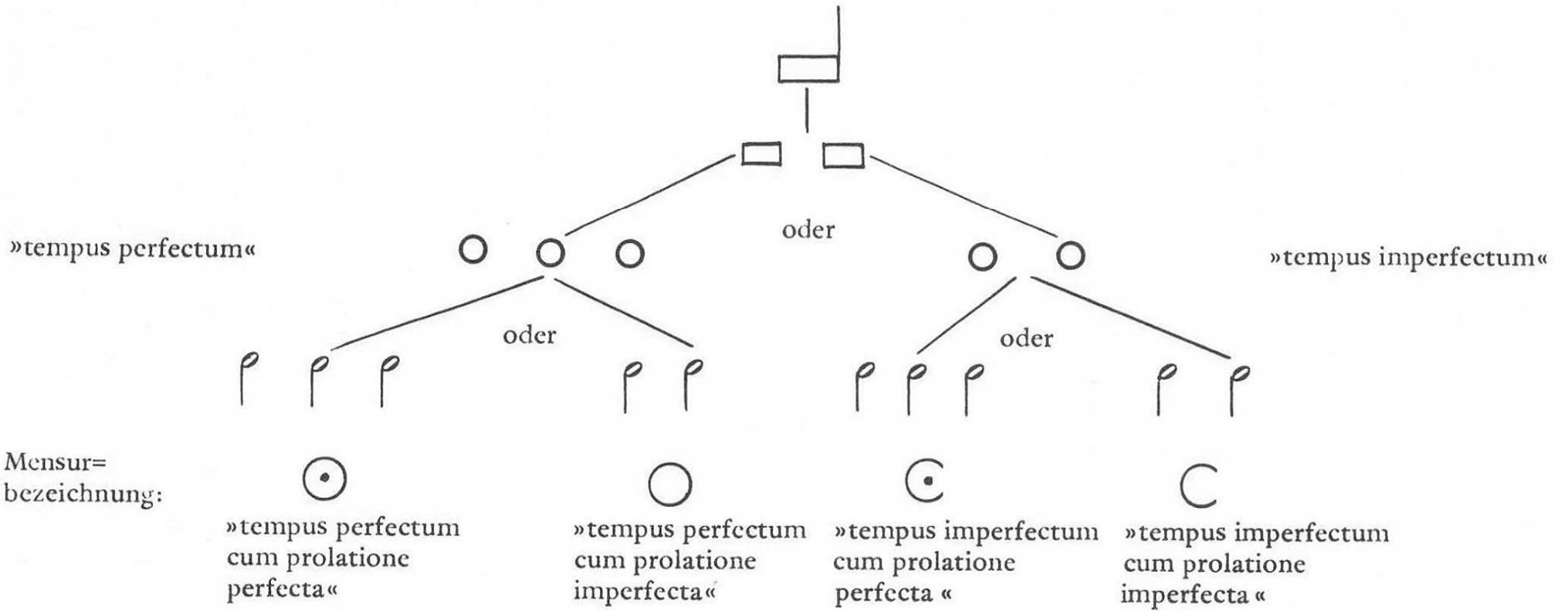
(tempus imperfectum cum prolatione perfecta)

(tempus imperfectum cum prolatione imperfecta)

Der Schlag also ändert sich nie, eine Brevis aber ist erfüllt nach 3mal 3, 3mal 2, 2mal 3 oder 2mal 2 Schlägen.

Schauen wir uns jetzt den Anfang des Credo aus der wegen ihrer kontrapunktischen Artistik berühmten »Missa Prolationum« von Ockeghem an. Jede Stimme wurde in einer Zeit, die noch keine Partituren kannte, in einem eigenen Stimmbuch notiert. Hier aber genügten Ockeghem zwei notierte Stimmen; eine galt zugleich für Sopran und Alt, die andere für Tenor und Baß. Es handelt sich nämlich um einen *Doppelkanon* der beiden Ober- und der beiden Unterstimmen. Vor der ersten Note aber standen zwei Schlüssel und zwei Mensurzeichen. Durch die verschiedenen Schlüssel







musizieren nun Alt und Baß jeweils eine Quinte tiefer als Sopran und Tenor, und durch die unterschiedlichen Mensurzeichen hat jede Stimme ihre eigene Gangart, denn Ockeghem verwendet alle vier Möglichkeiten:

Sopran ○ =

Alt ◐ =

Tenor ⊙ =

Baß ⊙ =

Eine = dauert  
also so lange wie

- 3 x 2 = 6 Halbc (S.)
- 2 x 2 = 4 Halbe (A.)
- 3 x 3 = 9 Halbe (T.)
- 2 x 3 = 6 Halbe (B.)

Wir notieren die Dauer von sechs halben Noten heute natürlich  $\equiv$  und die Dauer von neun halben Noten  $\equiv$ . Auch sind wir Taktstriche gewohnt, die für alle beteiligten Stimmen gemeinsam gelten, müssen sie aber nun, wenn wir Ockeghems Musik in moderne Partitur bringen wollen, für jede Stimme individuell setzen: Erst nach 36 Halben haben alle Stimmen einen gemeinsamen Taktstrich! Es ergibt sich also in unserer Notationsweise dieses merkwürdige Partiturbild:

Siehe hier Seite 41.

Vergleichen wir die beiden Kanon-Stimmpaare: Jede »Ganztaktnote« des Sopran (6  $\downarrow$ ) hat im Alt nur den Wert eines kürzeren Ganztakts, nämlich 4  $\downarrow$ , alle kleineren Werte aber haben in beiden Stimmen dieselbe Dauer. Ebenso unterscheiden sich die tiefen Stimmen in der Deutung der Ganztaktnoten und Ganztaktpausen. Auch die unterschiedliche Realisation der beiden Noten auf »--trem« in den Unterstimmen entsprach allgemeinen Regeln, die wir uns aber ersparen wollen. Für uns genügt diese Einsicht: Jeder Einsatz einer »Ganztaktnote« entfernt die beiden Oberstimmen oder die beiden Unterstimmen weiter voneinander, während kurze Noten von allen Stimmen gleich schnell genommen werden, den Kanonabstand also nicht verändern. Das nutzt Ockeghem in der Konzeption geschickt aus, wie der weitere, hier nicht mehr wiedergegebene Verlauf des Credo deutlich macht: Hat sich die erste Stimme weit genug von der zweiten entfernt (ebenso die





sou - ve - nir, Le plus hault bien qui  
es - jou - ir Quant j'es - lon - ge mon  
de - par - tir, A - dieu cel - le que

me puist ad - ve - nir, Be - le et  
sou - ve - rain de - sir Et la  
tant ay - chi - ers ve - ir. Mon pro - vre

bon - ne que j'aim au tant com -  
cho - se que plus vo - lon - tiers  
coer - vous re - maint par ma

2.8. Le dire a - dieu me don - ne -  
voy. 6. Aul - tre que vous ne jou - i -  
foi,

tant d'an - noy -  
ra - de soy,

Qu'a grant pai - ne puis  
Tous deulx vous le - es -

je la bou - de ouv - rir.  
se, he - las, des - plai - sir.

Hier haben wir eine 500 Jahre alte Musik, die sich unserem Musikverständnis unmittelbar erschließt ohne besondere vorherige Einarbeitung. – Ein weltliches Lied, wie sie Binchois in großer Zahl nach Texten führender Dichter der Zeit komponierte; kammermusikalische Kostbarkeit für Singstimme (und mitgehendes Instrument, wie der textlose Abschnitt beweist) und zwei Instrumente gleichen Stimmumfangs. Die vielen Stimmkreuzungen der Begleitstimmen erschweren dem Ungeübten die Darstellung am Klavier. Durch diese Technik der Stimmkreuzungen innerhalb des eng begrenzten Stimmumfangs tritt der Eindruck zweier selbständiger Stimmen zurück und es drängt sich die Empfindung eines Klangbandes auf. Man sehe nur Stellen wie diese:



Um so mehr hebt sich die Gesangsstimme solistisch hervor. Hier die Stimmumfänge, die die Sonderstellung der Singstimme deutlich machen.



Auch ist die Singstimme die bewegteste, ja sie ist nicht Stimme unter mehreren, sie ist die deutlich führende Melodie.

Auffallend modern ist die Tonalität des Stücks: Regelmäßiges Dur. Erstaunlich für ein Werk dieser Zeit ferner die, man möchte schon fast sagen, »motivische« Durchgestaltung der Melodie. 16mal bringt sie das rhythmische Element ♩, das in beiden Instrumentalstimmen zusammen nur achtmal erscheint. Im Melodieverlauf dieselbe Konzentration auf eine einzige Geste. Gipfelkurven, die einmal *A*, einmal *H* erreichen, sonst immer wieder zum *G* drängen. Das gibt diesen motivisch eng verwandten *G*-Melodien ihre Eindringlichkeit. Gerade ihre große Ähnlichkeit macht jedoch auch deutlich, daß sie nie ganz genau gleich wiederkehren.



Immer wieder fast dasselbe. Weit sind wir entfernt vom Reichtum der Varietas-Musik, von ihrer Materialfülle, die natürlich Anonymität mit sich bringt und Persönliches versteckt im Allgemeinen. (Ebendies war ja auch die Absicht der Kirchenkomponisten.) Hier dagegen ein unverwechselbares Stück *Ich-Musik*, getragen nicht mehr nur vom satztechnischen Können, sondern

bereits vom Einfall. (Getragen vom Einfall heißt aber auch abhängig im Gelingen vom Einfall!) Man vergleiche nur unser Chanson mit dem ebenso kostbaren »De plus en plus«, bei dem Binchois eine ganz andere melodische Möglichkeit eingefallen ist: Große Bewegung im Tonraum, mehr Sprünge, jede Phrase zielt auf einen anderen Gipfelton hin. – Klingen die ersten acht Takte nicht wie Musik des 19. Jahrhunderts »im Volkston«? Unser spätes »volkstümlich« ist also Stiltzitat; bei Binchois hat diese Musiksprache den Zauber des »zum ersten Male«.



Anders das zuvor dreistimmig wiedergegebene Chanson: Es singt seine Klage immer wieder fast-gleich. Von den 16 rhythmischen Gruppen ♩ führt nur eine einen Sekundschritt hinauf, dreimal haben wir in den letzten beiden Takten Terzfall, zwölfmal aber das Seufzermotiv der fallenden Sekunde. Binchois scheint Schubert beinahe näher zu stehen als seinem Zeitgenossen Dufay...

Heinrich Isaac (1460–1517), *Christe eleison* Nr. 2 aus der »Missa Carminum«

Von Anfang an steht der *Faszination des Komplizierten*, der kontrapunktischen Artistik die *Tendenz zum Schlichten*, zum



erkennen. So mußte die dritte Stimme ihre zweite Phrase, vom Lied abweichend, mit G beginnen. Beim Einsatz der dritten Phrase wurde dagegen die notwendige Abweichung in der ersten Stimme vorgenommen (sonst hätten sich Einklangsparellen F-G ergeben). Keine der beiden Stimmen ist also die eindeutige Hauptstimme, erst beide zusammen ergeben den Cantus firmus.

Isaac hat seine eigene Weise mehrfach gesetzt und dabei unterschiedlich gefaßt. In Forsters Sammlung von 1539 lautet sie so (transponiert in die Tonart unseres Christe):



Vier Takte lang sind beide Melodiehälften gleich. Interessant ist nun, wie Isaac im Christe mit dem *Problem der Wiederholung* fertig wird. Zu allen Zeiten neigen Komponisten dazu, in polyphonen Werken wörtliche Wiederkehr zu umgehen und fließender Weiterentwicklung den Vorzug zu geben. Isaacs Verwendung einer schlichten Liedmelodie in einem Messesatz führt zur Konfrontation von Liedperiode und Entwicklungspolyphonie. Der letzteren wird hier geringer, aber meisterhaft eingesetzter und dadurch doch sehr effektvoller Tribut gezollt. Die zweite Liedhälfte beginnt mit kurzer Note, auftaktig. Diesen kleinen Unterschied baut Isaac im Christe zu einer *großen Steigerung der Bewegung* aus, obwohl sich seine Änderungen im vierstimmigen Satz auf die wenigen mit  $\text{||:}$  markierten Stellen beschränken. Nur zweimaliger Auftaktenergie nach Pause in den ersten fünf Takten entsprechen aber nun an der Parallelstelle im zweiten Teil sechs Auftakteinsätze nach Pause!



Wohlgermerkt: Steigerung wird nicht mit Aufwand zelebriert. Der Satz bleibt schlicht und der schlechte Hörer wird an Steigerung kaum etwas bemerken vor dem erst am Ende erreichten Spitzenton und der ihm vorausgehenden großen Viertelbewegung. Dem feinen Ohr aber ist diese Schlußstelle nicht »Steigerung«, sondern Konsequenz, »Ergebnis von Steigerung«, die sich vorher in intensivierter Auftaktenergie manifestierte.

Zwischen »volksliedhaft schlicht« (Isaac) und »akrobatisch kompliziert« (Ockeghem) sowie zwischen fließender Varietas (Dufay) und motivisch durchgestalteter »Melodie mit Begleitung« (Binchois) liegt das weite Feld der mehrstimmigen Musik. Es wäre engstirnig, eine der vielen Möglichkeiten als *die wahre Polyphonie* herausstellen zu wollen. Man würde damit nicht auf die wahre Musik verweisen, sondern auf die kunstferne Enge eines eigenen Standpunkts, an dem Musik nur verkümmern kann.