

Renaissance-Tendenzen *in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht*

VON MYROSLAW ANTONOWYTSCH, UTRECHT

Einleitung

Die Epoche der Renaissance zeichnet sich durch eine Fülle von Entdeckungen, Umwandlungen und Umbrüchen im sozialen Leben, in der Politik, in der Kunst und Kultur aus wie kaum eine andere vorher. Man entdeckte neue Länder, neue wissenschaftliche Gesetze, vor allem in der Physik, man „entdeckte“ die antike Kultur und mit ihr die Natur, ja den Menschen selbst. Überall regte sich ein starker, expansiver Geist, der nach Neuem, meist Großem, Monumentalem, Einheitlichem strebte. Die Kunst und das Leben, der Künstler und seine Umgebung standen in reger Wechselwirkung. Die individuellen Bestrebungen der Künstler mit einer immer deutlicheren Betonung und Hervorhebung des eigenen „Ich“ kreuzten sich mit allgemeinen Tendenzen. Wie groß aber auch die individuellen Unterschiede zwischen den schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten dieser Zeit und dieses Kulturraumes, wie groß auch die Verschiedenheit des verarbeiteten Stoffes (Stein, Farbe, Wort, musikalischer Ton usw.) sein mochten, bestimmte Prinzipien, Bestrebungen und Ideen erlangten eine herrschende Stellung und schoben sich als charakteristisch und ausschlaggebend in den Vordergrund, so daß sich trotz allem Reichtum in der Verschiedenheit eine gewisse stilistische Einheit ergab.

Die verschiedenen Künstler geben uns auf verschiedene Weise, mit verschiedenen Mitteln und verschiedenem Material ein Abbild einer und derselben Epoche. Wenn man irgendein Gebiet der Kultur, bzw. der Kunst, verstehen und richtig beurteilen will, muß man es also als einen Ausschnitt aus der ganzen Kultureinheit betrachten, da zwischen den einzelnen Gebieten der Kunst und des Lebens ein tiefer Zusammenhang besteht. Das gilt auch für die Musik. Der grundsätzliche, substanzielle Unterschied zwischen der Welt der Töne und anderen Künsten aber bereitet uns große, manchmal fast unüberwindliche Schwierigkeiten, so daß es oft nicht leicht ist, auch nur gewisse reale Analogien zwischen der Welt der Musik und anderen Künsten aufzufinden. Es ist also kein Wunder, daß sich verschiedene hervorragende Musikforscher über die zeitlichen Grenzen und stilistischen Eigenschaften der „Renaissancemusik“ nicht einig sind und daß einige sogar versuchen, die Musik aus dem allgemeinen Zeitschema der Renaissance zu eliminieren. Man kann jedoch auch in der Musik- und in den Kompositionen die typischen Zeitbestrebungen bzw. deren Spiegelungen wiederfinden. Nur darf man sie nicht so sehr in den Tönen selbst, sondern man muß sie in den allgemeinen Regeln und Prinzipien suchen, nach denen mit diesen Tönen ein Werk aufgebaut wurde. Bestimmte Gesetze der Komposition, des Aufbaus und der Methode, allgemeine Gesetze bzw. Auffassungen der Form — abgesehen vom Material, mit dem gebaut wurde — sind überall ähnlich.

Auch in der sozialen Stellung verschiedener Kunstarten und Künstler, in der Einstellung der Künstler zu ihren Werken sowie in der Einstellung der diese Werke aufnehmenden Menschen und in der Bestimmung der Kunstwerke kann man gewisse Ähnlichkeiten finden, die als stilistische und kulturhistorische Kriterien die Klassifikation eines Kunstwerks nach seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche ermöglichen oder zumindest erleichtern.

So versucht E. Lowinsky in seinem Artikel „*Music in the Culture of the Renaissance*“¹ einerseits einen Überblick über die Rolle zu geben, die die Musik im Renaissancezeitalter gespielt hat, und andererseits die wichtigsten Kennzeichen der Musik in dieser Zeit festzustellen. Er faßt seine Bemerkungen in zehn Punkten zusammen. Als kennzeichnende Momente der Musik und des Musiklebens dieser Zeit sieht er an

1. die Reorganisation der musikalischen Institution im 15. Jahrhundert, die das Fundament für die weitere Entwicklung bildete,
2. die Emanzipation von den festen Formen, von modaler Rhythmik, isorythmischen Konstruktionen, cantus firmus und cantus prius factus sowie von der pythagoreischen Stimmung,
3. die Ablehnung der gesamten mittelalterlichen Ästhetik und Kompositionsweise.
4. die Befreiung vom alten Tonartensystem, die Vorherrschaft des Jonischen und Äolischen und den Übergang zu den modernen Tonarten,
5. als radikalste Neuerung den Übergang von der sukzessiven zur simultanen Konzeption der Stimmen, harmonisches Denken mit dem Resultat einer völligen Einheit des musikalischen Organismus,
6. die Ausweitung der Welt der Töne, den Ausbau der Instrumente durch höhere und tiefere Register und die Entdeckung der Modulation in der Harmonik,
7. den Wunsch, mit musikalischen Mitteln die Natur darzustellen und zu schildern wie auch die innere Natur des Menschen selbst auszudrücken („*to express and paint in tones the outer world of nature and the inner reality of man*“), die neue Einstellung zum Wort und zur Sprache,
8. die Freiheit in der Ausführung: vokal, instrumental oder beides kombiniert,
9. die Entwicklung der rein instrumentalen Formen wie Tokkata, Präludium, Fuge und Ostinatoformen,
10. die Vorliebe für Experimente, für theoretische Spekulation und persönliche Freiheit, neue modale Systeme, neue Berechnung der Intervalle, neue Melodik, Harmonik, Rhythmik oder neue formale Erscheinungen (*formal designs*). Überall herrscht ein Pioniergeist.

Leider sind verschiedene Punkte zu allgemein, doch zählen sie die verschiedenen musikalischen Phänomene der Renaissance auf, die für eine allgemeine Orientierung innerhalb der Musik, im Musikleben sowie in der Kultur dieser Zeit wichtig sind. Die vorliegende Studie will, im Gegensatz zu den Artikeln von Lowinsky, den Ver-

¹ Journal of the History of Ideas, Vol. XV, 1954, No. 4.

sich machen, an Hand zweier Werke, der Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht, bestimmte Elemente aufzuweisen, die aus dem Geiste des Renaissanceideals hervorgegangen und für die Renaissance mehr oder weniger charakteristisch sind, um festzustellen, wie sich die Elemente der Renaissance-Mentalität in musikalischen Werken äußern.

Die Wahl fiel nicht darum auf diese Werke, weil sie typische Renaissance-Werke sind, sondern weil sich in ihnen der Kampf der zwei größten Meister dieser Zeit um den neuen Messen-Typus widerspiegelt. Sie zeigen uns das Ringen der beiden großen Niederländer um neue Aufbau- und Ausdrucksmittel wie um ein neues Formideal, den Prozeß der Umwandlung des älteren Messen-Typus in den neueren: der cantus-firmus-Messe in die „Missa Parodia“.

Wir sehen, wie Josquin und Obrecht aus demselben melodischen Stoff (Vorlage: Motette von Busnoys), oft mit denselben technischen Mitteln, aber auf verschiedene Weise ihre Werke aufbauen. So führen sie uns in das Arsenal damaliger Technik und zeigen uns gleichzeitig, wie sich ihre individuellen, persönlichen Eigenschaften mit der Tradition vereinigen und durchkreuzen. In diesen Messen kommt mit besonderer Deutlichkeit die Problematik der Messenkomposition im 15. und 16. Jahrhundert zum Ausdruck, ihre noch starke Gebundenheit an traditionelle Aufbaumittel und das gleichzeitige Suchen nach neuen Wegen. Die experimentellen Tendenzen kommen deutlich zum Vorschein.

Die zyklische Einheit der Messe

Eines der Kennzeichen des Renaissancegeistes in der Musik äußert sich in dem Streben nach zyklischer Einheit in der Messenkomposition. Früher waren die einzelnen Teile der Messe abgeschlossene Einheiten für sich. Sie konnten von den Ausführenden willkürlich gewählt und zusammengestellt werden. Sie standen als geschlossene Einheiten genau so nebeneinander, wie die verschiedenen Bilder und Heiligenfiguren des Mittelalters nebeneinander am Altar oder an den Kirchenwänden standen. Zu Beginn der Renaissance versuchten die Meister die einzelnen Teile miteinander zu verbinden. *„Het ging in dese eeuw (Quattrocento) nog om de verschillende onderdeelen waaruit het bouwerk ist opgeboud met elkaar in verband te bringen en niet om het schepen van een bepaald alles omvatten effect, dat de beschouer moet aperceperen“*².

Erst von den Künstlern der Hochrenaissance wurden die einzelnen Teile, Gruppen usw., auch wenn sie in sich abgeschlossene und abgerundete Form besaßen, grundsätzlich vom Standpunkt der Ganzheit der Komposition betrachtet. Die einzelnen Unterteile und Komponenten standen in einem bestimmten ästhetischen Verhältnis zueinander, als Wiederholung, Steigerung oder Kontrast, sie beeinflussten und bedingten sich gegenseitig. Das Streben nach Formung großer Einheiten sieht man übrigens nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Politik: Die Bildung nationaler Staaten, die Stabilisierung der Monarchien, die Theorien Machiavellis, der trotz seiner demokratischen Sympathien im Fürsten das sicherste Element sieht, die Ein-

² van Thienen, Allgemeine Kunstgeschichte, Deel III, S. 22.

heit des Staates zu waren. Man strebte nach größeren Einheiten in Architektur und Malerei, und das gilt auch für die Musik, besonders für die Komposition der Messe. Die Künstler des 15. Jahrhunderts versuchten, die einzelnen Teile der Messe miteinander zu verbinden, und so führten sie als vereinheitlichendes Element, das die einzelnen Teile der Messe verbinden sollte, eine übernommene Melodie als *cantus firmus* ein. Damit wurde ein altes technisches Mittel einer neuen Idee dienstbar gemacht. Die übernommene Melodie wurde als *cantus firmus* in alle oder zumindest in die meisten Hauptteile der Messe eingeführt, und der Komponist umspielte sie mit eigenen Kontrapunkten. So wurden die einzelnen Teile durch die *cantus-firmus*-Melodie zusammengebunden. Diese Einheit brachte aber neue Schwierigkeiten für den Künstler der Renaissance mit sich. Sie wirkte hemmend auf die Phantasie des Komponisten, sie stellte einen bestimmten Rahmen her, den er nicht überschreiten durfte, sie verlangte Unterordnung seiner eigenen Phantasie. Es ist kein Wunder, daß beinahe gleichzeitig mit der Einführung des *cantus firmus* als verbindendes Element der zyklischen Messenform die Komponisten sich von dem aufgezwungenen Rahmen des *cantus firmus* zu befreien trachteten und nach anderen Möglichkeiten suchten, um größere Freiheit für die eigene schöpferische Phantasie erlangen und so ihre Persönlichkeit mehr zur Geltung bringen zu können. Der *cantus firmus* wurde immer freier behandelt, dem eigenen Aufbauplan des Komponisten untergeordnet und seiner ursprünglich herrschenden Position im Tenor entzogen. Er wurde von Stimme zu Stimme verschoben, in einzelne Stücke zerschnitten, umgeformt und umgekehrt. Er wurde zwischen den Kontrapunkt-Melodien verborgen und beinahe unhörbar gemacht, indem die kontrapunktierenden Stimmen hier und da zu einem *Pseudo-cantus-firmus* hervorgehoben wurden.

Ein klassisches Beispiel für eine solche Behandlung übernommenen Materials bieten die *Fortuna-desperata*-Messen von Josquin und Obrecht. Obwohl diese bereits mehr oder weniger ausführlich von verschiedenen Musikforschern, insbesondere von Ambros, Wagner, Gombosi, Pirro und Smijers, besprochen worden ist, werden hier die wichtigsten Punkte noch einmal berührt, um den ganzen Prozeß der Umwälzung deutlich zu machen.

Für beide Messen ist die freie Behandlung der übernommenen Melodien charakteristisch. Sie äußert sich nicht so sehr in den kanonischen Vorschriften und Kombinationen, wie z. B. in der Umkehrung der Intervalle in der *Superius*-Melodie der Vorlage und in ihrer Verwendung als Baß, noch dazu in vierfacher Vergrößerung der rhythmischen Werte (*Augmentatio*; man vergleiche dazu das *Agnus Dei* von Josquin), oder in der Einführung der Tenormelodie der Vorlage zunächst rückwärts von ihrer Mitte zum Anfang und dann wieder von der Mitte zum Ende hin, wie wir es im *Gloria* und *Credo* der Obrechtschen Messe sehen, auch nicht in der einfachen rhythmischen Umformung der übernommenen Melodie vom zweiteiligen in ein dreiteiliges *Metrum*. Das alles gehört zu den allgemein gebräuchlichen Aufbaumitteln der *c. f.*-Messe des 15. und teilweise des 16. Jahrhunderts. Auch die Verlagerung der *c. f.*-Melodie — Diskantmelodie der Vorlage als Baß im *Agnus Dei I* von Josquin oder Tenormelodie der Vorlage als *Superius* im *Sanctus* von Obrecht — begegnet in der Zeit Josquins und Obrechts, aber auch etwas früher, öfter.

Viel wichtiger ist die Verwendung mehrerer Stimmen (Melodien) derselben Vorlage durch beide Meister in ihren Fortuna-desperata-Messen. Dabei geht Josquin noch weiter als Obrecht und verwendet alle drei Melodien der Vorlage: Kyrie, Gloria und Agnus II sind auf der Tenormelodie der Vorlage aufgebaut, die Superiusmelodie ist im Credo und Agnus I verwendet, die Baßmelodie im Sanctus und Osanna. Obrecht baut seine Fortuna-desperata-Messe auf der Tenormelodie auf, und nur im Agnus III bringt er im Superius die Melodie des Superius der Vorlage.

Solange nur eine einzige übernommene Melodie in den meisten Hauptteilen der Messe verwendet wurde, war dieser echte cantus firmus, das Hauptelement der zyklischen Einheit, der Träger der Messe, um den sich alles drehte, dem alles untergeordnet war. Die kontrapunktierenden Stimmen wurden durch ihn bedingt, waren von ihm abhängig und mußten sich mit zweitrangigen Rollen begnügen. Sobald aber in den verschiedenen Meßteilen verschiedene, wenn auch aus derselben Vorlage stammende Melodien benutzt wurden, verloren sie eigentlich ihre Hauptfunktion als verbindendes Element der zyklischen Messe. Die übernommenen Melodien erfüllten, auch wenn sie äußerlich als cantus firmus in traditioneller Form auftraten, tatsächlich eher eine Parodie-Funktion, als daß sie melodisches Material darstellten, das nach Wunsch des Komponisten, nach seinem eigenen architektonischen Plan verwendet und seinem eigenen Willen untergeordnet wurde.

Diese Behandlung schafft größere Möglichkeiten für die Entwicklung des individuellen Stils, und dieser Individualismus ist charakteristisch für Menschen und Künstler der Renaissance. In den Fortuna-desperata-Messen, vor allem in der von Josquin, sehen wir einen entscheidenden Schritt von der traditionellen, mehr gebundenen c. f.-Messe zur freieren Parodiemesse vollzogen.

Josquin schwächt gelegentlich die herrschende Position der übernommenen Melodie auch durch eine rhythmische Annäherung des cantus prius factus an andere, selbst-erfundene Melodien (Kontrapunkte), so daß die übernommene Melodie sich aus dem allgemeinen kontrapunktischen Gewebe nicht mehr hervorhebt (z. B. im letzten Teil von Gloria und Credo seiner Messe). Ähnliche Prozesse der Abschwächung bzw. Vertuschung der dominierenden Position des cantus firmus werden durch die Zerlegung der größeren rhythmischen Werte der c. f.-Melodie in kleinere erreicht, z. B. Josquins Superius im Credo. Hier ist die deutliche, oft syllabische Deklamation des Textes auf Kosten der Abschwächung der c. f.-Position erreicht. Das war auch früher bekannt, aber in der Fortuna-desperata-Messe Josquins scheint der Text bedeutend wichtiger zu sein als der cantus firmus.

Auffallend ist dabei, daß Josquin die klangliche Fülle, Schönheit und verhältnismäßige Einfachheit hinter vielen rätselhaften Kanon-Vorschriften verbirgt, um so die Sache absichtlich zu komplizieren. Die Vorliebe für das Spekulative ist eben besonders charakteristisch für die frühe Renaissance. „*Rationalisme vormt immers een grondtrek van dese kunst*“³. Hier äußert er sich in Kanon-Vorschriften. In dieser Messe zeigt sich auch eine besondere Eigenschaft des Josquinschen Genies: hinter einer meist komplizierten, spekulativen und scharfsinnigen Kanonformel

³ van Thienen, a. a. O.

Die Vorliebe für einfachere, natürlichere Melodik war wahrscheinlich eine der Hauptursachen, die den Komponisten der Renaissance veranlaßten, auch in der Messe weltliche Melodien zu verwenden. Bei Josquin treffen wir Melodien an, die an das Volkstümliche grenzen. So inspiriert ihn z. B. die melodische Phrase aus der Vorlage (Baß T. 15) zu verschiedenen, weit entfernten Varianten dieser Melodie, wie am Anfang des Christe (Superius), mehrmals im Gloria, ja selbst zu Beginn des Benedictus. Über Josquins Neigung zum Volkstümlichen oder zumindest zu Melodien, die man damals als volkstümlich betrachtete, berichtet schon Glarean⁴, indem er sagt: „*Dem Volke entlehnte Gesänge aber wendet er geschickt auf alte, in demselben Modus befindliche Gesänge an*“, und weiter über eine Melodie: „*doch sie ist dem Volke entnommen, deshalb wollte er (Josquin) sie nicht ändern*“. Es entspricht der ästhetischen Einstellung des Renaissancekünstlers, das Natürliche zu suchen. Dieses Suchen aber führt ihn zu weltlichen und gelegentlich auch zu volkstümlichen Melodien. Auf diese Weise vollzieht sich „*das Hineintragen des Weltlichen-Natürlichen in den Bereich des Kults*“⁵. Die beiden Messen zeigen das Eindringen weltlicher Elemente in die liturgische Musik, einen Vorgang, den wir auch in Literatur, Malerei und Theater antreffen.

Sequenzen- und ostinatoartige Phrasen

Hier seien noch zwei sehr oft besprochene Eigenschaften der Melodik Josquins und Obrechts sowie ihrer Zeitgenossen erwähnt, die sequenzen- und ostinatoartigen Läufe. Als charakteristische, stilistisch-historische Kennzeichen der Josquinschen und Obrechtschen Melodik sind sie zwar oft genug behandelt worden, die prinzipielle Frage aber, welche Rolle diese melodischen Bildungen als Ausdrucksmittel bzw. als formbildendes Element in den Kompositionen dieser Zeit und besonders in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht gespielt haben, ist noch nicht genügend geklärt. Mit den Ausführungen P. Wagners über die Sequenz kann man in mancher Hinsicht kaum einverstanden sein. „*Die Sequenz nimmt auch in Hobrechts Messen einen breiten Raum ein und beherrscht ausgedehnte Strecken der Melodie und des Stimmengewebes. Im Organismus der niederländischen Polyphonie besitzt dieses immer wieder im Dienste der Laune und des neckischen Tonspiels verwendete Ausdrucksmittel die Bedeutung des Gegengewichtes gegen die schwergerüsteten Formen des Kanons. Nach seiner Vorliebe dafür muß Hobrecht ein humorvoller Künstler gewesen sein*“⁶. An einer anderen Stelle: „*Hobrechts Sequenztechnik ist wohl durch und durch instrumental . . . Instrumental wirkt auch die Wiederholung eines Motives durch dieselbe Stimme in der höheren oder tieferen Oktave, vgl. Fortuna desperata, Gloria Takt 110 ff.*“⁷. Es ist stark zu bezweifeln, ob die Sequenzen in den Obrechtschen Messen als ein humoristisches Ausdrucksmittel anzusehen sind, obschon die Sequenz prinzipiell für diesen Zweck verwendet werden kann. Was den instrumentalen Charakter der Sequenzen betrifft, so ist es möglich, daß sich hier instrumentale Melodik auch

⁴ Deutsche Übersetzung, S. 324.

⁵ H. Bessler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 239.

⁶ P. Wagner, Geschichte der Messe, S. 129.

⁷ ib., S. 138.

in die Vokalmusik eingeschlichen hat, was jedoch nicht bedeuten muß, daß die Sequenzen echte Instrumentalisten im Sinne instrumentaler Ausführung sind. Wagner kommt viel näher an den Kern des Sequenzen-Problems heran mit seiner Betrachtung der Sequenz als „Gegengewicht der schwergerüsteten Formen des Kanons“; denn dadurch wird die Sequenz als formbildendes, formbestimmendes Element anerkannt.

Man trifft in der Tat die sequenzierenden Läufe besonders häufig in den c. f.-freien Abschnitten und Unterteilen an, und so bilden oder verdeutlichen sie den Kontrast zwischen den c. f.-Abschnitten und den frei erfundenen c. f.-freien Abschnitten. Ob die Sequenz jedoch vom Komponisten als Kontrastelement gedacht ist, ist zu bezweifeln, denn Sequenzen kommen auch an c. f.-Stellen vor, und ihre häufige Verwendung in den c. f.-freien Abschnitten kann in erster Linie durch die Abwesenheit der bindenden c. f.-Melodie verursacht sein. An den c. f.-freien Stellen kann der Komponist seiner Phantasie freien Lauf lassen.

Sequenzierende Läufe, besonders, wenn es sich um ganze melodische Phrasen und nicht nur um kurze Motive handelt, fließen einerseits aus dem starken Symmetriegefühl, das sich grundsätzlich auf das Prinzip der Wiederholung stützt, und erfüllen andererseits — und das ist das Wichtigste — eine bedeutsame Rolle als Mittel für die dynamische Intensivierung. Durch die symmetrische Verteilung (An- oder Abschwellen) der dynamischen Spannungen, die durch die sequenzartigen Läufe am leichtesten zu erreichen sind, können größere, klanglich-dynamische Einheiten (Bögen oder Terrassen) gebaut werden. Auf diese Weise wird mit Hilfe der durch die Sequenzen verursachten dynamischen An- und Abschwellungen der architektonische Plan der Komposition unterstützt. Damit tritt auch das emotionale Element als Gegengewicht zu den rationalen Kanon-Kombinationen in der Messenkomposition hinzu. Und die emotionale Bereicherung der Form sowie die emotionale Einstellung des Künstlers zu seinem Werk, aus der die individualistischen Tendenzen fließen, gehören zu den wichtigsten Kennzeichen der Renaissance.

Ostinati und ostinatoartige Wiederholungen von Motiven und Phrasen gehören ebenfalls zu den charakteristischen Merkmalen der Melodik Josquins, Obrechts und ihrer Zeitgenossen. In den Fortuna-desperata-Messen erfüllen die ostinatoartigen Wiederholungen zwei Hauptfunktionen: 1. als Element der melodischen Einheit, indem das Ostinatomotiv der c. f.-Melodie entlehnt wird, wie am Anfang von Josquins Gloria; 2. als wichtiges Aufbauelement, das mit verschiedener psychologischer Wirkung verwendet werden kann, sowohl im Aufbau der dynamischen Bögen als auch, um die dynamische Intensität auf einer bestimmten Höhe zu halten, wie im Sanctus von Josquin⁸; 3. als rhythmisch-melodischer Kontrast zum c. f. Über dieses wie auch manches andere Problem wird noch einmal bei der Analyse der einzelnen Messenteile gesprochen werden.

*

Die folgende genauere Analyse wird nicht so sehr um der Einzelheiten selbst willen angestellt, als vielmehr, um auf Grund der Einzelheiten die allgemeinen Gesetze der

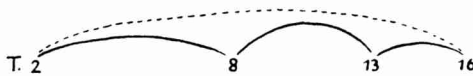
⁸ s. unten.

Komposition und den Geist der Epoche, aus dem diese „Gesetze“ geboren sind, zu erkennen und damit die tieferen Zusammenhänge der Musik und der anderen Künste mit dem Leben selbst zu erfassen, um die ungemaine Fülle der Erscheinungsformen in der Renaissance besser zu verstehen. Wir werden möglichst die Bezeichnungen verwenden, die auch für die anderen Kunstgebiete typisch sind, um so durch eine terminologische Annäherung die Einheit des Geistes in Kunst und Kultur einerseits und im Leben andererseits zu unterstreichen.

Die Fortuna-desperata-Messe von Josquin des Prez

Kyrie

Das erste Kyrie ist auf der ersten Phrase der Tenormelodie der Vorlage aufgebaut. Diese c. f.-Melodie stellt einen deutlichen, melodisch-dynamischen Bogen mit drei wellenartigen Bewegungen dar.



Also eine zentrale Welle (dynamischer Höhepunkt) (T. 8—13) mit zwei Seitenwellen, eine dreiteilige Gruppierung, die auf der Hervorhebung der dynamischen Intensität des Mittelabschnitts (T. 8—13) beruht und von den zwei abgerundeten Seitenteilen (Seitenflügeln) umgeben ist. Diese bogenartige c. f.-Melodie des Tenors wird von der wellenartigen Melodie des Altus gestützt, indem die dynamischen Höhepunkte des Altus (T. 6 und 9—10) sich den dynamischen Höhepunkten des c. f. nähern.

So wird im Kyrie I eine (verborgene) Dreiteiligkeit erreicht, indem in den ersten Takten (1—6) aufsteigende und im Schlußabschnitt (T. 11—16) abnehmende Dynamik wirken. Es hängt von den Ausführenden ab, ob dieser (wellenartige) Aufbau durch die entsprechenden Schattierungen der Klangstärke und Expression hervorgehoben und zur Geltung gebracht wird.

Das Christe fängt zweistimmig an, wodurch eine Klangverdünnung geschaffen wird, die den Eintritt des c. f. (T. 23) vorbereitet. Danach folgt der nächste Abschnitt der Tenormelodie der Vorlage als c. f. Er stellt einen dynamischen Höhepunkt der ganzen c. f.-Melodie dar, so daß dieser Teil des Christe zum Höhepunkt des ganzen Kyrie wird. Der melodische Höhepunkt des c. f. wird durch den akkordischen Aufbau dieses Abschnitts unterstrichen. Die langsame Bewegung der Akkordsäulen bildet einen Kontrast zu dem beweglichen Rhythmus des Kyrie I und Kyrie II, das wiederum tektonische Ähnlichkeit mit Kyrie I besitzt.

In den ersten Takten von Kyrie II (55—58) ist eine gewisse dynamische Steigerung zu beobachten, die vor allem durch die steigende melodische Linie des c. f. sowie vom Altus her erreicht wird. Der letzte Abschnitt des Kyrie II (T. 69—72) weist in allen Stimmen absteigende melodische Linien auf, wodurch auch eine dynamische Entspannung und eine Ab-rundung erreicht werden. So sehen wir sowohl im Kyrie I wie im Kyrie II eine Symmetrie der schwebenden melodischen Wellen und der dynamischen Höhepunkte. Der Aufbau des ganzen Kyrie sieht folgendermaßen aus:



Daß es sich wirklich um eine beabsichtigte, auf dynamische Bögen gestützte Symmetrie handelt, beweist am deutlichsten die Aufteilung der übernommenen Melodie.

Hier erkennt man, daß der tektonische Bogenbau der c. f.-Melodie für die Aufteilung in Abschnitte ausschlaggebend war. Die Tenormelodie der Vorlage baut sich aus fünf ungleichen Abschnitten auf:

Die erste Phrase ist 5, die zweite 12, die dritte 11, die vierte 19 und die fünfte 18 Takte lang, wobei nur die dritte den höchsten Ton g der ganzen Melodie erreicht.

Josquin verwendet diese höchste Phrase der Melodie im Mittelteil des Kyrie, im Christe, und zu dieser Phrase verwendet er im Christe noch ein Stück der folgenden (T. 32–36), allerdings nicht die ganze Phrase, und hier macht sich die Absicht des Komponisten am deutlichsten bemerkbar. Er teilt die gegebene Melodie so auf, daß er einen zentral-dynamisch-intensiven Abschnitt und zwei größere Randbögen erhält. Um auch für das Kyrie II einen dynamischen Bogen zu erreichen, schreckt er nicht vor einer Aufteilung der c. f.-Melodie in der Mitte der Phrase (T. 36), und noch dazu in der Mitte einer Ligatur, zurück, die bereits nach drei Noten zu Ende ist. Hier erkennt man deutlich die Unterordnung der gegebenen c. f.-Melodie unter ein eigenes Formideal. Dieses ist nicht mehr die brave Aufstellung gleichlanger Abschnitte, sondern eine Symmetrie, die auf psychologische Wirkung der dynamischen Höhepunkte zielt, eine Symmetrie der dynamischen Bögen!

In dieser freien Behandlung der übernommenen Melodie kommt der Individualismus des Renaissancekünstlers zum Vorschein.

Gloria

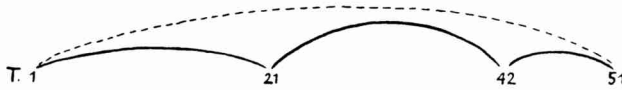
Im Gloria zeigt Josquin sehr deutlich seine Eigenart als genialer Melodiker und Gestalter der Renaissance. Auch die Imitation kommt hier zur Geltung. Äußerlich, (d. h. wenn man die Taktzahl der neuen Edition betrachtet), ist das Gloria aus zwei ungleichen Teilen zusammengesetzt. Im „*Et in terra*“ (58 Takte) ist die Tenormelodie der Vorlage als c. f. in der Tenorstimme einmal in dreiteiliger Mensur durchgeführt.

Im 101 Takte langen „*Qui tollis*“ ist die c. f.-Melodie zweimal durchgeführt, einmal in ihren ursprünglichen und einmal in um die Hälfte verringerten rhythmischen Werten (*diminutio*).

Im Gloria geht es dem Komponisten vielleicht noch mehr als im Kyrie um eine Symmetrie, die sich auf psychologische Wirkung der inneren, dynamischen Höhepunkte stützt. Das sieht man deutlich im ersten Teil.

Der erste Abschnitt (T. 1—21) des „*Et in terra*“ bildet einen dynamischen Bogen, in dem sich die einzelnen Stimmen im mittleren Register bewegen: Superius (c^1-c^2 ; Alt $f-g^2$; Tenor $f-d^2$; Baß $b-a^1$). Im zweiten Abschnitt (T. 20—40) wächst die dynamische Intensität. Die Stimmen bewegen sich nach oben. Der Superius erreicht in wellenartigen Bewegungen 7mal den Ton f^2 , der Tenor erhebt sich bis zum a^1 ; diese beiden Stimmen sind hier die Träger der inneren Dynamik. Der dritte Abschnitt (T. 43—58) bewegt sich wieder im tieferen Register: der Superius erreicht nur einmal das d^2 , der Tenor geht nicht über f^1 hinaus, der Alt umspielt zum Teil (zusammen mit dem Superius) die c. f.-Melodie, der Baß wiederholt unbekümmert sein ostinatoartiges Motiv, um T. 50 in die nach unten gerichtete, diatonische Phrase überzugehen und damit die dynamische Entspannung und Abrundung der ganzen Phrase zu unterstreichen.

So entsteht eine dreiteilige Gruppierung mit einem dynamischen Höhepunkt im zentralen Abschnitt.



Wohl vermeidet Josquin im Gloria auffallende, deutliche Abgrenzungen der einzelnen Unterteile; in T. 21—26 z. B. wird der Eindruck des Abschlusses durch die Imitation einer schönen melodischen Phrase (Baß 21—22) abgeschwächt. Josquin vermeidet hier den rhythmischen Kontrast, den man z. B. im *Christe* findet. Er strebt offensichtlich nach Einheit. So ist der erste Teil des Gloria eigentlich ein weit gedehnter dynamischer Bogen, als Abwechslung zum *Kyrie*, das drei abgeschlossene und kontrastierende Unterteile besitzt.

Die wohlgedachte Arbeit, die auch die Einzelheiten beherrscht, kann man auf Grund der Analyse verschiedener kleinerer Abschnitte und Details erkennen, z. B. im Anfang des Gloria. Der erste c. f.-freie Abschnitt (T. 1—8) weist eine dynamisch aufsteigende Linie als Vorbereitung für den Eintritt des c. f. auf. Das leichte dynamische Anschwellen äußert sich hauptsächlich in der Melodie des Superius, die ihren Höhepunkt im 7. Takt erreicht. Nur im letzten Takt, vor dem Eintritt der c. f.-Melodie, hat eine kleine dynamische Entspannung Platz, eine leichte Bewegung der Melodie nach unten, um den Eintritt des c. f. vorzubereiten. Dann folgt (T. 9—13) die c. f.-Melodie, begleitet durch die beiden anderen Stimmen, so daß eine gewisse dynamische Steigerung im Verhältnis zum ersten Abschnitt (T. 1—8) entsteht. Diese Steigerung wird besonders durch die langen, „majestätischen“ Töne der c. f.-Melodie verdeutlicht.

Wenn der c. f. seinen Höhepunkt (T. 15—17) in der ersten Phrase erreicht hat, ziehen sich die anderen Stimmen zurück (T. 16—18), eine vorbildliche dynamische Kontinuität zwischen c. f. und den Kontrapunktstimmen!

Es ist sehr lehrreich, wie Josquin die wellenartige Linie der c. f.-Melodie seinem Plan einer dynamischen Ebene unterordnet. In T. 37—40 fällt die c. f.-Melodie nach unten, wodurch sich auch ihre dynamische Intensität vermindert. Josquin aber erreicht durch den melodisch-dynamischen Aufschwung der Kontrapunktstimmen (Baß T. 37, Altus T. 37—38, Superius T. 39, Baß T. 40), daß die allgemeine dynamische Intensität und dadurch das klanglich-dynamische Niveau des zentralen Abschnitts gewahrt bleiben. Dazu kommt, daß vom 44. Takt an die wellenartig fallende c. f.-Melodie eine dynamische Entspannung mit sich bringt, eine Gegenparallele zum Anfang des Gloria, wodurch auf einfache Weise eine vollkommene Formabrundung erreicht wird. Das „*Qui tollis*“ hat einen anderen Aufbauplan.

Es besteht aus zwei größeren Teilen. Der erste (T. 60—125) bringt die c. f.-Melodie in ihren ursprünglichen rhythmischen Werten (in ♩), der zweite (T. 129—160) in Diminution. Hinter dieser einfachen, schematischen Aufteilung verbergen sich verschiedene Aufbauprobleme, der Ideenreichtum eines genialen Musikarchitekten, so wie sich hinter der rationalistischen, mittelalterlich anmutenden Kanonformel ein Reichtum wunderbarer Melodien und Harmonien verbirgt. Trotz der äußerlichen Zweiteiligkeit des „*Qui tollis*“, die durch die zweimalige Verwendung der c. f.-Melodie bestimmt ist, stellt man auch hier Tendenzen zu einer inneren Dreiteiligkeit fest.

Der erste Abschnitt umfaßt ungefähr die Takte 59—83, der zweite die Takte 84—124, der dritte die Takte 124—160.

Diese Dreiteiligkeit ist besonders durch die Verwendung derselben Motive bzw. ihrer Varianten zu Anfang der Abschnitte angedeutet. Durch die mehrfache Verwendung dieser Motive in den einzelnen Abschnitten des Gloria wirken sie als rudimentäres Ritornell und haben als solches eine formbestimmende Funktion. Diese Motive, die einen fast volkstümlichen Charakter besitzen und übrigens schon im ersten Teil des Gloria verwendet wurden (vgl. T. 21—25), werden durch ihre Imitation in den Takten 59 ff. (Baß) besonders stark betont und dem Gedächtnis eingepreßt. So haben sie, wenn sie in T. 83—85, durch die Faux-Bourdon-Stimmführung betont, und in T. 123 in Terz- bzw. Sextparallelen erscheinen, eine dermaßen starke psychologische Wirkung, daß sie, wie schon gesagt, als formbestimmendes Element betrachtet werden können.

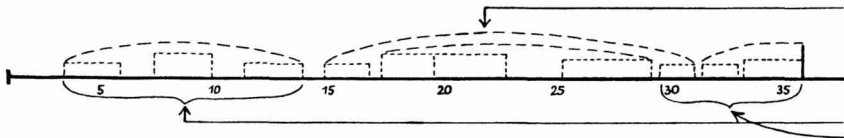
Auf diese Weise entsteht eine interessante Kombination zwischen äußerlicher Zweiteiligkeit und innerer Dreiteiligkeit. Die bewußte Kombination zwei- und dreiteiliger Elemente im formalen Aufbau äußert sich schon deutlich im allgemeinen Aufbauplan des Gloria, da wir hier in einem äußerlich zweiteiligen Messenteil („*Et in terra pax*“ und „*Qui tollis*“) eine dreimalige Verwendung der c. f.-Melodie antreffen. Diese Art des Aufbaus ist im Renaissance-Zeitalter nicht unbekannt. Betrachten wir Gemälde dieser Zeit, so sehen wir, daß die einzelnen Figuren einerseits in zweiteilige (Parallelität der Bewegung), andererseits in dreiteilige Gruppen einzuordnen sind.

Credo

Das Credo besteht aus drei Teilen. In jedem der beiden ersten wird die Superius-Melodie der Vorlage einmal durchgeführt. Im dritten, „*Et in spiritum*“, wird dieselbe c. f.-Melodie zweimal durchgeführt, einmal in dreiteiligem (T. 181—227) und einmal in zweiteiligem (T. 230—260) Rhythmus. Alle vier Male liegt sie im Superius, ähnlich wie es auch in der Vorlage der Fall ist. Die viermalige Verwendung der c. f.-Melodie im dreiteiligen Credo bringt wiederum gewisse tektonische Komplikationen mit sich, die unmittelbar an das Gloria denken lassen. Josquin aber wiederholt sich nicht, auch wenn er dasselbe Problem behandelt. Wenn er im Gloria in zweiteiliger Komposition den c. f. dreimal verwendet, so bringt er eine Umkehrung dieses Prinzips im Credo, indem er in einem dreiteiligen Messenteil viermal die c. f.-Melodie bewegt. Auch andere Probleme fallen durch ihre Lösung auf. Die beinahe ständige Vierstimmigkeit, die langen, oft ununterbrochenen melodischen Linien, die scheinbar ohne sichtbaren, bzw. hörbaren, tektonischen Aufbau als einfach begleitende Kontrapunkte auftreten, erschweren die Aufstellung eines deutlich erkennbaren, tektonischen Plans. Man ist geneigt, im ersten Augenblick mit Gombosi zu sagen: „*Es guckt überall der Ockeghem-Schüler hervor, der äußerlich fortlaufende, innerlich undifferenzierte Melodien und Harmoniefolgen gebraucht und noch nichts von den formalen tektonischen Gleichgewichtsbestrebungen weiß, die für ihn selbst später zur Regel werden*“⁹.

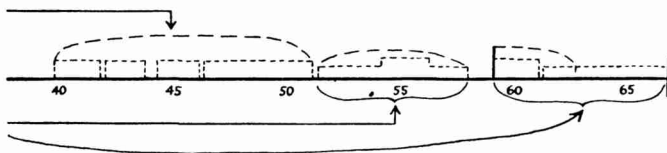
⁹ O. Gombosi, Jacob Obrecht, S. 112.

(T. 40 bzw. 35–65) in der tieferen Region verweilt. Es ist keine architektonisch bestimmte melodische Linie, doch weiß Josquin auch hier interessant aufzubauen. Wie erwähnt, steigt die c. f.-Melodie in der ersten Hälfte mehrfach in höhere Register (g^1): zweimal im Oktavsprung (T. 8–9 und 18–19), einmal im Quintsprung (T. 33–34). Es ist keine ruhige, melodische Linie, die bogen- oder kuppelartig nach ihrem dynamischen Höhepunkt strebt, um sich dann gerade oder wellenartig nach dem Ausgangston zurückzubewegen. Um diesen sprunghaften ersten Teil der c. f.-Melodie im dynamischen Gleichgewicht zu halten, baut Josquin den ganzen Superius auf einem einzigen Motiv auf (aus der c. f.-Melodie, vgl. Alt T. 19–20), das sich (ostinatoartig) immer vom Ton f^1 oder c^2 wiederholt. Diese ostinatoartigen Wiederholungen geben ein merkwürdiges Einheitsgefühl und verdecken in gewissem Grade die Sprünge der c. f.-Melodie, so daß sich als Gesamteindruck eine ziemlich ausgeglichene klangliche Fläche ergibt. Auch hier ist Josquin ein Meister des Details. So hat das ostinatoartige Motiv im Superius seine eigene Architektur:



Dann kommen vier Takte Pause in der Mitte des Stückes (36–39), wodurch diskret die Zweiteiligkeit des Sanctus angedeutet wird.

Im zweiten Teil (T. 40–65) weist der Superius folgende Melodielinie auf:



Das längere Verweilen des Ostinatomotivs in der höheren Region (T. 40–51) bietet in gewissem Sinne ein Gegengewicht zur c. f.-Melodie, die sich jetzt hauptsächlich in den tieferen Lagen bewegt.

Pleni

Im c. f.-freien „*Pleni*“ hat Josquin zum ersten Mal in dieser Messe vollkommene Freiheit, die melodischen Linien in eigener Weise zu gestalten. Der Baß beginnt mit einer 10 Takte langen melodischen Phrase, die sich wellenartig im Ambitus ($c-c^1$) der Oktave bewegt und einen dynamischen Bogen formt. Der Tenor folgt im dritten Takt mit derselben Melodie, entwickelt sich jedoch zu einem 19 Takte langen, wellenartig geformten, dynamischen Bogen, der sich als dynamische Steigerung darstellt (Imitation in der Quinte). Wenn die melodischen Linien in Baß und Tenor (T. 73–74) abzustiegen beginnen, bringt der Superius (T. 75–81) dasselbe aufsteigende Thema, wodurch das dynamische Niveau noch erhöht wird. Dann bringt der Baß wieder zweimal (T. 81 und 87) die verkürzte Variante der aufsteigenden Phrase, und der Superius folgt seinem Vorbild (T. 84–87; 88–90). Die 24 Anfangstakte des „*Pleni*“ (67–90) mit ihren immer wieder nach oben strebenden Melodien des Baß und Superius, die die großen melodischen Bögen des Tenors umspielen und dynamisch verstärken, weisen eine mächtige, im Aufstieg begriffene dynamische Linie auf. Dann (T. 90–103) bewegen sich die Melodien aller Stimmen wellenartig in der höheren Lage,

und von T. 104 an weist besonders der Superius eine absteigende melodische Linie (T. 109, 116) auf, wodurch die Abnahme der dynamischen Intensität angedeutet wird und eine symmetrische Antiparallele zu den aufsteigenden Linien am Beginn des „Pleni“ geschaffen wird. So kann das ganze „Pleni“ als eine dynamische Bogenform betrachtet werden, allerdings nicht mit einer solchen eisernen, schematischen Konsequenz, wie sie öfter bei Obrecht anzutreffen ist.

Der melodisch-dynamische Aufstieg im Baß und Alt (T. 113—126) zeigt, daß für den Komponisten nicht die starre Symmetrie, sondern der Kontrast zum folgenden Osanna von großer Bedeutung ist. Hier finden wir ein sehr interessantes Beispiel für die sich auf psychologische Wirkung stützende Symmetrie. Obwohl die c. f.-Melodie in Diminution gebracht wird und das ganze Stück einen bewegten und jubelnden Charakter hat, wird das Symmetriegefühl besonders durch den Schluß geweckt. Im Sanctus und Osanna wird nämlich die letzte c. f.-Note bis zu 6 Takten gedehnt, wozu die anderen Stimmen ihre Ausklangsmelodien führen. Dieser lange Ausklang erzeugt das Symmetriegefühl.

Benedictus

Das Benedictus ist besonders interessant. Josquins Melodien haben hier einen Charakter, der ans Volkstümliche erinnert. Dabei sind der logische Aufbau der einzelnen Melodien und das Streben nach tektonischem Gleichgewicht deutlich zu erkennen. Auch hier wird jeder Schematismus vermieden.

Die erste Phrase des Superius (T. 1—3), die vom Tenor nachgeahmt wird (T. 3—6), ist vielleicht unbewußte Anspielung auf das bekannte Motiv der Vorlage (Baß T. 15), das auch im Gloria so oft verwendet wurde. Im Benedictus sind das „liedhafte Denken“ und der Aufbau, der sich auf das dynamische Gleichgewicht der einzelnen Phrasen der Melodie stützt, besonders bemerkenswert. Der Aufbau beruht hier:

1. auf dem Gleichgewicht der einzelnen melodischen Phrasen,
2. auf der Wiederholung derselben melodischen Phrasen, sei es in derselben Stimme, sei es als Imitation in einer anderen.

Als Beispiel für eine Melodie, die auf dem dynamischen Gleichgewicht der einzelnen, ungleich langen Phrasen aufgebaut ist, kann die erste Phrase des Superius und Bassus dienen:



Die melodischen Phrasen im Superius und im Baß bilden eigentlich eine melodische Einheit. Sie sind zwar nicht gleichlang und weit voneinander entfernt. Wenn man sie jedoch in dieselbe Oktavlage transponiert, dann bilden sie eine prachtvolle Melodie mit beinahe volkstümlichen Einschlag. Die Imitationen der anderen Phrasen im Baß, Tenor und Superius wirken teilweise auch symmetrisch, vor allem da sie nach Ablauf der ganzen Phrase in einer anderen Stimme erklingen und sich als eine Art Wiederholung beim Hören aufzwingen. Interessant ist hier die auf psychologische Wirkung zielende Beendigung der Phrase in Superius (T. 3) und Alt (T. 5) auf *g* statt *f*. In T. 3—4 könnte man das erklären als ein Vermeiden der Kadenz mit dem Quart-Intervall zwischen den Außenstimmen. Das trifft aber nicht mehr zu in T. 6. Hier geht es wahrscheinlich darum, die melodische Einheit Superius-Baß zu verdeutlichen. Der Baß bricht in T. 7 die Melodie mit dem vorletzten Ton (*g*) ab, im Gegensatz zur weiteren Wiederholung dieser Melodie, wo in T. 14 der letzte Ton (*f*) erscheint und mit ihm die vollkommene Abrundung des melodischen Bogens erreicht wird. Es

ist erwiesen, daß Josquin ein starkes Gefühl für die vollkommene Abrundung und klangliche Architektur der melodischen Phrasen besitzt. Wenn er aber in T. 8 im Baß den letzten Ton, der die dynamische Auflösung der ganzen Phrase in sich trägt, nicht bringt, so entsteht eine psychologische Spannung, und da der Tenor in T. 8 mit *f* (womit die Baßmelodie eigentlich enden sollte) beginnt, wird die ganze Spannung der abgebrochenen Baß-Melodie auf den Tenor übertragen. Der Endton einer Stimme wird zum Anfang der anderen. Dadurch wird diese Tenormelodie nicht nur betont, sondern ihre psychologische Wirkung verstärkt und die dynamische Intensität vergrößert. Die Melodie erscheint nun als eine neue dynamische Welle. Wir haben dieses Moment so ausführlich behandelt, um zu zeigen, wie sehr der formende Gedanke Josquins bis in die kleinsten Details seiner Kompositionen dringt und daß in den Kompositionen Josquins eine verborgene, auf psychologische Wirkung zielende Aufbau-logik eine große Rolle spielt, auch dann, wenn äußerlich keine deutliche, schematisierende Einteilung vorhanden ist. Es sei hier noch hingewiesen auf den kontrastierenden Rhythmus der verschiedenen Stimmen (T. 28—42), der auch eine gewisse Periodisierung andeutet: Tenor 28—34 = 4 Takte — Baß und Tenor T. 32—33 = 4 Takte — Superius (6—9) = 4 Takte.

Agnus I

Es sind nur zwei Agnus Dei vorhanden. Im ersten verwendet Josquin einen Abschnitt der Superius-Melodie der Vorlage in vierfach vergrößertem Rhythmus.

Das Agnus I scheint auf den ersten Blick keinen architektonischen Plan zu besitzen. Doch ist es, wenn auch ohne deutlich abgegrenzte Abschnitte, architektonisch interessant. Wenn wir es näher betrachten und besonders wenn wir es hören, merken wir, daß an manchen Stellen der fließende Rhythmus der kontrapunktierenden Stimmen durch die Akkordsäulen unterbrochen wird, zuerst T. 15—16, dann T. 29—32 und wiederum T. 49 (—52) —60. Betrachten wir aber die einzelnen Abschnitte, so merken wir, daß sich in T. 1—15 alle Kontrapunktstimmen imitativ folgen und eine überwiegend absteigende melodische Linie aufweisen, die durch größere Intervalle gelegentlich nach oben geführt wird, um dann wieder zu fallen, erst eine Sexte und dann die ganze Oktave ausfüllend. Wieder kommt hier der Meister des Details zum Vorschein. Der Baß wird 6 Takte lang auf *c* gehalten. Die anderen drei Kontrapunktstimmen reihen sich so aneinander, daß in jedem Takt der Ton *c* der höheren oder zweithöheren Oktave berührt wird. Das wirkt ostinatoartig. In den folgenden 6 Takten (7—12) bewegt sich der Baß nach oben (2 Takte *d*, dann 4 Takte *f*), der Superius aber geht nach unten; seine erste, 4 Takte lange Phrase wiederholt sich nur eine Quinte tiefer, wodurch die Gegenbewegung der Außenstimmen verdeutlicht wird.

In T. 17—29 hält der Baß 12 Takte lang den Ton *a*, während sich jede der *c. f.*-Stimmen im Ambitus der Quinte bewegt und dabei eine leicht aufsteigende melodische Linie aufweist. Als Gesamteindruck ergeben sich ostinatoartige Wiederholungen, jedoch mit steigenden Motiven, also umgekehrt wie im ersten Abschnitt des Agnus I.

Betrachten wir aber den folgenden Abschnitt (T. 33—49) und besonders die *c. f.*-Melodie von T. 35—45, dann bemerken wir typische, girlandenartige, ostinatoartige Motive, im Gegensatz zu den wellenartigen Motiven der vorangegangenen Abschnitte (T. 16—29). Interessant ist, daß von Anfang an immer wieder in der Melodie des *c. f.* dasselbe Motiv verwandt wird.





Der Melodienreichtum der Kontrapunktstimme ist sicher z. T. durch die längeren Noten des im Baß liegenden c. f. beeinflußt und durch Imitation bedingt, aber es ist auch möglich, daß Josquin die c. f.-Melodie in solcher Weise verwendet, weil sie ihm so Gelegenheit gibt, seine Ideen zu entwickeln.

Agnus II

Die ganze Tenormelodie der Vorlage wird hier (eine Oktave tiefer) im Baß verwandt. So bildet sie einigermaßen eine Parallele zu den Kyriegruppen. Trotz des großen Unterschieds sind jedoch auch gewisse Übereinstimmungen im Prinzip des Aufbaus zu finden. Im Agnus II baut Josquin noch deutlicher als in den Kyriegruppen die c. f.-Melodie in seine eigene Form ein. Er teilt sie jedoch nicht in der Mitte der Phrasen, wie im Kyrie. Hier ist deutlich zu sehen, wie er mit Hilfe der kontrapunktierenden Stimmen das dynamisch-klangliche Gleichgewicht erreicht, so daß im ganzen Stück eine fühlbare symmetrische Gruppierung vorhanden ist. Im Agnus I hat er diese Gruppierung unter anderem durch anhaltende Akkorde (T. 15; 31—32; 49—50) angedeutet. Im Agnus II verläßt er sich beinahe ausschließlich auf die verborgenen, nur durch die Veränderungen der inneren dynamischen Intensität fühlbaren Betonungen der Form. So sehen wir, daß die ersten 15 Takte (61—75) denselben c. f.-Abschnitt besitzen wie das erste Kyrie. Die anderen drei Stimmen wiederholen imitatorisch die fallende, zwei Takte lange Phrase, die den Ambitus einer Sexte ausfüllt (ähnlich wie es in etwas ausgedehnter und veränderter Form am Anfang des Agnus I der Fall war). Im weiteren Verlauf (T. 66—75) wird diese fallende melodische Phrase bis zum Ambitus einer Oktave (T. 66—71) und None (Alt T. 70—73) usw. ausgedehnt. In T. 75 setzt die neue c. f.-Melodie im Tenor ein, der von den beiden höheren Stimmen (Alt und Superius) nachgeahmt und weiterentwickelt wird.

Diese Melodien bringen im Gegensatz zu den fallenden des ersten Abschnitts eine starke, wachsende, expressive Kraft, die besonders im Altus und Superius zum vollen Ausdruck kommt und zusammen mit der c. f.-Melodie einen mächtigen dynamischen Bogen darstellt. Es ist der zentrale, kuppelartige klangliche Höhepunkt des Agnus II! Die beinahe aggressiv werdende dynamische Steigerung, die sich später in breiten melodischen Linien auslebt, um dann wieder in absteigender Linie den dynamischen Bogen zu schließen, äußert sich am deutlichsten im Altus und Superius:



Solche technische Entwicklung des Motivs (ähnlich und doch anders) findet sich sonst bei Obrecht (vgl. Benedictus).

Mit T. 95 beginnt der letzte Abschnitt des Agnus II. Das wird deutlich durch die zwei Takte lange Pause im Superius, durch die Veränderung des rhythmischen Bildes (in mehreren Stimmen erscheint ein ruhiger Rhythmus mit längeren Werten) und auch durch den Einsatz der Worte „*Дона nobis pacem*“. Es wird auch per analogiam angedeutet, da alle diese Mittel ungefähr an derselben Stelle der c. f.-Melodie angebracht sind, an der auch das

Kyrie II angefangen hat. Die c. f.-Melodie weist hier im allgemeinen eine fallende Richtung auf, wodurch Abrundung nicht nur des Agnus Dei sondern auch der ganzen Messe erfolgt, die langsame Verminderung und Auflösung der dynamischen Intensität.

Der dynamische Ausklang des Agnus und der ganzen Messe drückt zugleich die Worte „*Dona nobis pacem*“ in hervorragender Weise aus.

Die Fortuna-desperata-Messe von Jacob Obrecht

Das Kyrie von Obrecht zeigt gleich am Anfang die großen Unterschiede in der Auffassung der formalen Symmetrie zwischen den beiden großen Meistern. Das sieht man schon deutlich bei der Verwendung derselben Tenormelodie der Vorlage als c. f. Josquin teilt die Tenormelodie der Vorlage in drei Abschnitte auf, und zwar so, daß er die dynamisch gespanntesten Abschnitte der ganzen c. f.-Melodie im Christe verwendet und in den beiden Kyrie den melodischen Bogen mit etwas geringeren dynamischen Spannungen belädt. Es ist deutlich, daß Josquin die Melodie der Vorlage in bezug auf ihren tektonischen Aufbau verteilt. Mit anderen Worten: Tektonische Absichten waren die Ursache für diese Aufteilung.

Obrecht baut zwar sein Kyrie auf der Tenormelodie der Vorlage auf, die Dreiteiligkeit des ganzen Kyrie aber stützt sich nicht auf den dynamischen Bogen der Tenormelodie der Vorlage, wie bei Josquin. Das Kontrastelement des Christe beruht auf seiner c. f.-freien Dreistimmigkeit mit ihren dynamischen An- und Abschwüngen. Im Aufbau der einzelnen Unterteile des Kyrie erkennt man deutlich alle weiteren Unterschiede zwischen Obrecht und Josquin.

Im Kyrie I verwendet Obrecht dieselben Melodie-Abschnitte wie Josquin, aber im ursprünglichen zweiteiligen Metrum (bei Josquin dreiteilig). Das tektonische Bild der Melodie wird jedoch grundsätzlich verändert: 1. durch die dreimalige, imitatorische Wiederholung der ersten c. f.-Phrase im Altus (T. 1—4), Superius (T. 5—8), Tenor (T. 13—17); 2. durch die Ausweitung der Phrase nach der ersten c. f.-Phrase (vgl. Kyrie I Tenor, T. 18—21).

Die Josquinsche Symmetrie der größeren dynamischen Bögen wird hier durch die gleichlanger Abschnitte ersetzt. In den ersten vier Takten des Altus tritt die erste c. f.-Phrase mit Kontrapunktbegleitung im Baß auf. In den folgenden vier Takten werden die Melodien um eine Oktave höher im Superius (c. f.) und Altus (Kontrapunkt) wiederholt. So entstehen zwei Klanggruppen, die des Altus und Bassus und die des Superius und Altus, eine klangliche Gegenüberstellung im Sinne der Zweidörigkeit, wobei die zweite Gruppe (Superius-Altus) eine höhere Terrasse darstellt. Der dritte Abschnitt (T. 8—12) bringt wieder eine terrassenartige klangliche Steigerung, die durch die Hinzufügung der dritten Stimme (Bassus) erreicht wird. Der folgende vierstimmige Abschnitt (T. 13—17) mit c. f. im Tenor bildet einen Höhepunkt, und dann folgt (T. 18—21) eine Klangverdünnung ohne c. f., der ein vierstimmiger Abschnitt folgt. Wir haben hier also symmetrische klangliche Flächen, die im Verhältnis der Steigerung und des Kontrasts geordnet sind. Wie sehr es dem Komponisten um die Längensymmetrie der einzelnen Abschnitte geht, beweist die Ausdehnung der letzten c. f.-Note. (T. 29—30).

So kann man das Kyrie schematisch in folgender Weise darstellen:

Länge der Abschnitte in Takten:	4-4-4-5	10(5-5)	3-3-3-6-4
Anzahl der Stimmen:	2-2-3-4	4	2-2-2-3-4

Auf das Kyrie Josquins kann man beinahe wörtlich die Betrachtung Schubingers¹⁰ über ein Bild Leonardos anwenden: es „*baut sich in Wellenlinien auf. Man sieht keine Winkel*

¹⁰ Die Kunst der Hochrenaissance.

mehr, man sieht nur Kreise, Bogen, Kurven“. Die übrigen Figuren „lösen dann diese starre Symmetrie in ein geistreiches Wellenspiel sich ergänzender und kontrastierender Linien auf“. Für das Kyrie I von Obrecht gelten dagegen die Worte von Kugler und Burckhardt über die Baukunst der Renaissance¹¹: „Die Harmonie geometrischer und kubischer Verhältnisse, ein Rhythmus der Massen.“

Im c. f.-freien *Christe* zeigt sich die ganze urwüchsige Kraft des Komponisten. Hier sehen wir gewaltige dynamische Schwellungen, die sich stufenweise nach oben und unten bewegen. Waren am Anfang des *Kyrie I* die Klangterrassen in dynamischer Steigerung erreicht, so beginnt Obrecht das *Christe* in den höheren Regionen und läßt die Melodien stufenweise nach unten fallen. Der *Altus* füllt in den ersten vier Takten den Ambitus der absteigenden Oktave (f'-f) und wird durch den Baß eine Oktave tiefer wiederholt. Die Länge der ersten Phrase ist dieselbe wie die des *Kyrie I* (4 Takte), nur ist die Richtung der Melodie und damit auch ihr dynamisches Streben umgekehrt: am Anfang des *Kyrie I* steigt, am Anfang des *Christe* fällt sie.

Im mittleren Abschnitt des *Christe* (T. 17) werden alle Prozesse umgekehrt, und die Melodie beginnt mit zwei sequenzartigen Wiederholungen der Phrase zu steigen. Es ist zu bemerken, daß die Melodie wieder eine Oktave höher endet, als sie angefangen hat. Dadurch wird eine dynamische Steigerung verursacht, die von den anderen aufsteigenden Stimmen deutlich noch verstärkt wird. Im folgenden Abschnitt (T. 27—32) verursacht die Verwendung zerlegter Dreiklänge und die Belebung der Rhythmik immer intensiver werdende dynamische Spannungen. Diese dynamische Intensivierung erreicht ihren Höhepunkt in T. 33—36 und löst sich dann in den Akkordsäulen des nächsten Abschnitts (T. 37—41) auf. Im *Christe* strebt Obrecht nach einer symmetrischen Dreiteiligkeit, die auch durch einen Wechsel der Mensur erzielt wird:

T. 1-16 — ♩ (4-4-4-4) T. 17-35 — ○ (5-5-5-4) T. 36-49 — ♩

Dynamischer Abstieg

Aufstieg

Abstieg

Das *Kyrie II* bringt die ganze Tenormelodie der Vorlage als c. f. Der tektonisch-dynamische Aufbau der c. f.-Melodie ist ausschlaggebend für den tektonischen Aufbau.

Das *Gloria* ist in zwei gleiche Teile („*Et in terra*“ und „*Qui tollis*“) aufgeteilt. Diese sind wieder aus zwei gleichen Unterteilen zusammengesetzt. Die Zweiteiligkeit des „*Et in terra*“ und „*Qui tollis*“ wird durch die Einführung eines signalartigen, zwei Takte langen Tons am Anfang der den c. f. führenden Stimme (Tenor) verdeutlicht (T. 1—2; 55—56).

Die konsequent durchgeführte Längensymmetrie der einzelnen Unterteile und Abschnitte des *Gloria* wird auch noch durch verschiedene andere Arten der Symmetrie deutlich.

1. Wir begegnen einem symmetrischen Verhältnis zwischen den c. f.-haltigen und c. f.-freien Abschnitten, d. h.: Jeder Unterteil, sowohl des „*Et in terra*“ wie des „*Qui tollis*“, besteht aus zwei c. f.-freien Randabschnitten und aus einem c. f.-haltigen Abschnitt.

12 Takte ohne c. f. (mit dem „Signalton“ am Anfang der c. f.-Stimme)

30 Takte mit c. f.

12 (—13) Takte ohne c. f.

2. Die c. f.-Melodie ist in der Mitte in zwei Abschnitte geteilt („*in medio consistit virtus*“). Vgl. T. 30 der Vorlage in der Ausgabe von Smijers. Von diesem Takt an geht die c. f.-Melodie rückwärts (*cantrizat*) bis zum Anfang hin. Diese Umkehrung der ersten 30 Takte

¹¹ M. Carrier, Die Kunst in Zusammenhang . . . Bd. V, S. 70.

der Tenormelodie der Vorlage bildet den c. f. für den ersten Unterteil des Gloria (vgl. T. 12—42).

Im zweiten Unterteil des „*Et in terra*“ verwendet Obrecht den zweiten Melodieabschnitt der Vorlage (T. 32—57), und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt (ohne Umkehrung). Dieser Abschnitt der Melodie ist aber etwas kürzer (nur 26 Takte) als der erste (30 Takte). Um die beiden Abschnitte nach dem symmetrischen Gesetze gleichlang zu machen, verlängert Obrecht den letzten Ton der c. f.-Melodie um einen Takt und führt eine 3 Takte lange Pause ein, so daß auch der c. f. des zweiten Unterteils, des „*Et in terra pax*“, nicht nur 30 Takte lang ist, sondern auch eine charakteristische, drei Takte lange Pause enthält, also ganz symmetrisch zum ersten c. f.-Abschnitt ist. Es ist höchst interessant, an welcher Stelle der c. f.-Melodie Obrecht diese Pause bringt, nämlich in der Mitte der Phrase (T. 71—75). Wahrscheinlich ist diese Einteilung dem Einfluß Josquins zu verdanken. Die drei Takte Pause stehen nämlich an derselben Stelle der c. f.-Melodie, an der Josquin in seinem *Christe* diese Melodie abbricht. Bei Josquin war das, wie wir sahen, aus tektonischen Gründen geschehen, um den dynamischen Bogen des *Christe* nicht zu zerstören. Bei Obrecht sind dagegen keine direkten dynamisch-tektonischen Gründe zu erkennen. Der aus tiefem Formgefühl hervorgegangenen Teilung der c. f.-Melodie in *Kyrie* von Josquin steht im *Gloria* von Obrecht eine mehr spekulative Behandlung der übernommenen Melodie gegenüber.

3. Das Streben nach Symmetrie erkennen wir auch in der Verteilung der Klangmassen. Im ersten Abschnitt des „*Et in terra*“ sind

{	4 Takte zweistimmig	}	— c. f.-loser Abschnitt
	8 Takte dreistimmig		
	30 Takte vier-, vier-, zwei-, vierstimmig	}	c. f.-haltiger Abschnitt
	8 Takte dreistimmig		
	4 Takte zweistimmig	}	— c. f.-loser Abschnitt

Im zweiten Abschnitt dieses *Gloria*-Unterteils sind beide c. f.-freien Randabschnitte dreistimmig, und die c. f.-haltige Zentral-Sektion verwendet abwechselungsweise Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit.

Im ersten Unterteil des „*Qui tollis*“ ist der erste c. f.-freie Abschnitt drei- und zweistimmig (6 und 6 Takte). Der c. f.-haltige Zentralabschnitt besitzt eine wechselnde Stimmenzahl. Ihm folgt ein 12 Takte langer dreistimmiger Abschnitt.

Im zweiten Unterteil des „*Qui tollis*“ sind beide Randabschnitte dreistimmig, der mittlere, c. f.-haltige wechselt.

Auf diese Weise bilden die c. f.-freien zwei- bzw. dreistimmigen Randabschnitte aller vier Unterteile des *Gloria* einen eine eigenartige Symmetrie unterstreichenden klanglichen Rahmen.

4. Man kann selbst in der Verwendung der verschiedenen kontrapunktischen Mittel eine Art Symmetrie erkennen, die als eigenartige symmetrische Verteilung der emotionalen und rationalen Elemente bezeichnet werden kann. In den c. f.-freien Abschnitten ist die imitatorische Technik vorherrschend. Die Melodik dieser Abschnitte ist mit Sequenzen und mächtigen dynamischen An- und Abschwellungen überfüllt, die auch durch größere rhythmische Beweglichkeit unterstützt werden. Das Gefühlelement, die größere emotionale Intensität kommt hier freier zum Ausdruck. An den c. f.-freien Stellen äußert sich auch der Drang des Komponisten nach größerer individueller Freiheit.

Der Einbruch des emotionalen Elements in c. f.-freie Stellen und das Vorherrschen des Rationalen in der Anwendung des c. f. kann man ein Charakteristikum der Zeit nennen.

5. Die Symmetrie der dynamischen Höhepunkte: Der erste Unterteil des Gloria (T. 1—54) hat ungefähr folgendes dynamisches Bild: Der erste Abschnitt (T. 1—12) ist ein leicht gespannter dynamischer Bogen mit dem Höhepunkt zwischen T. 6—9. Der Zentralabschnitt (T. 13—42) hat eine erste klanglich-dynamische Fläche in den Takten 13—22 und wird dann (im Mittelabschnitt) kontrastierender im Sinne der Zweichörigkeit. Die zweite klanglich-dynamische Terrasse dieses Zentralabschnitts erstreckt sich auf die Takte 29—42. Jede Stimme (Superius, Tenor und Bassus) bewegt sich auf einer bestimmten Höhe: Der Superius um die Töne *a'-b'*, der Tenor um *c'-f'*, der Bassus um *g-f*. Dadurch wird die Dynamik der Terrasse aufrechterhalten.

Der *c. f.*-freie Abschnitt (T. 43—54) bildet — symmetrisch zum *c. f.*-freien Abschnitt am Anfang des Gloria — einen leichten dynamischen Bogen, besonders im Superius.

Nur in den Takten 52—54 ist ein stärkerer dynamischer Aufschwung bemerkbar, um den Beginn des zweiten Unterteils vorzubereiten. Die *c. f.*-freien Takte 55—67 bilden eine dynamische Antiparallele zum Anfang des Gloria, indem sie eine deutliche, durch eine Pseudo-*c. f.*-Melodie im Tenor markierte dynamische Abnahme aufweisen.

Weiter sei auf die Abnahme der dynamischen Spannung in den Takten 82—96 hingewiesen, die durch die wellenartig absteigende melodische Linie des *c. f.* (T. 80—96) und besonders durch die Einführung der Chromatik erreicht wird. Durch die Verwendung des *es* im Tenor (T. 82—83) wird eine interessante psychologische Schwächung der dynamischen Intensität, aber nicht ihrer expressiven Kraft erreicht. Durch die Verwendung von *es* statt *e* wird die psychologische Wirkung des Leittons verändert. An Stelle des durch seinen Leittoncharakter dynamisch gespannten *e*, bewirkt *es* mit seiner Tendenz nach unten eine dynamische Entspannung.

Diese — übrigens ganz normale — Stimmführung zeigt eine deutliche Zweckmäßigkeit. Auf dieselbe Weise werden auch die aufsteigenden melodischen Linien, z. B. im Bassus (T. 87—89 und 92—93) teilweise ihrer dynamischen Kraft beraubt. Die dynamische Abrundung wird erreicht!

Das „*Qui tollis*“ zeigt ein etwas verändertes Bild der dynamischen Höhepunkte, obschon hier derselbe *c. f.* verwendet ist wie im „*Et in terra*“. Allgemein sind die Grundsätze des Aufbaus jedoch dieselben und brauchen daher hier nicht behandelt zu werden.

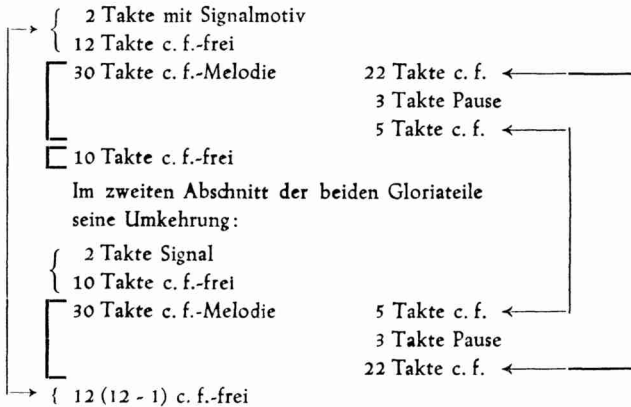
Das *Credo* ist so lang wie das Gloria (218 Takte) und besteht auch aus zwei gleichen Teilen, dem „*Patrem*“ und dem „*Et incarnatus est*“. Diese beiden Teile sind auf derselben *c. f.*-Melodie aufgebaut und lassen sich in zwei gleiche Abschnitte einteilen. Jeder dieser Abschnitte hat denselben „Signalton“ *f* in der *c. f.*-Stimme, wie er im Gloria eingeführt wurde.

Obwohl die *c. f.*-Melodie aus derselben Tenormelodie der Vorlage stammt wie die des Gloria, ist die Verwendung der einzelnen Abschnitte dieser Melodie im *Credo* vom Gloria verschieden. Im ersten Abschnitt des Gloria ging Obrecht erst von der Mitte der übernommenen Melodie rückwärts bis zum Anfang hin und im zweiten Abschnitt dann von der Mitte bis zum Ende dieser Melodie in der ursprünglichen Form (ohne Umkehrung).

In beiden Credoteilen geht Obrecht erst vom Ende der Tenormelodie der Vorlage aus rückwärts bis zur Mitte (vgl. Altus, T. 15—44 des *Credo* mit dem Tenor der Vorlage, T. 57—32) und dann im zweiten Abschnitt vom Anfang der Melodie der Vorlage bis zu ihrer Mitte. (Vgl. *Credo* Altus, T. 69—98 mit Tenor der Vorlage T. 1—30.)

Mit anderen Worten: die *c. f.*-Melodie im ersten Abschnitt der beiden Credoteile stellt eine genaue Umkehrung der zwei letzten Abschnitte der beiden Gloriateile und der zweite Abschnitt der beiden Credoteile eine Umkehrung des ersten Abschnitts der beiden Gloriateile dar.

Diese Umkehrung der c. f.-Melodie vermindert ihren Einfluß in den c. f.-freien Perioden. So ergibt sich im ersten Abschnitt der beiden Credoteile folgendes Bild:



Dasselbe Verhältnis besteht zwischen den letzten Abschnitten der beiden Credoteile und den ersten Abschnitten der beiden Glorienteile. Abgesehen von diesen auf spekulativen Wegen erreichten Umkehrungen der c. f.-Melodien und der c. f.-freien Perioden, bleibt das dynamisch-tektonische Bild des Credo im allgemeinen dem des Gloria ähnlich.

1. Jeder Unterteil, sowohl des Gloria wie des Credo, besteht aus zwei c. f.-freien Randabschnitten mit kleiner Stimmzahl und einer c. f.-haltigen Zentralperiode.
2. Das rhythmische Bild der einzelnen Abschnitte weist mit geringen Ausnahmen deutliche Übereinstimmungen auf: Der Anfang, sowohl im Credo wie im Gloria, ist rhythmisch etwas ruhiger, das Ende der einzelnen Abschnitte dagegen (im Gloria T. 43—54 und T. 96—109; im Credo T. 44—54 und T. 99—109) ist rhythmisch belebter. Dasselbe ist über die Schlußabschnitte des Credo (T. 153—163) und Gloria (T. 151—163) zu sagen.

Der Unterschied zwischen dem Anfang des zweiten Credoteils und dem zweiten Teil des Gloria besteht darin, daß der Anfang des „*Qui tollis*“ (T. 110—121) rhythmisch etwas bewegter, während der Anfang des „*Et incarnatus est*“ (T. 110—123) etwas ruhiger ist. Für Obrecht war hier wahrscheinlich der Text entscheidend. Die Worte „*Et incarnatus est*“ sträuben sich gegen eine größere rhythmische Beweglichkeit. Es ist interessant, daß Obrecht zu diesem Zweck die Symmetrie des rhythmischen Aufbaus an dieser Stelle aufgegeben hat. Die Tatsache, daß er trotz der verschiedenen Länge der Gloria- und Credo-Texte beide Messenteile demselben Formschema, wenn auch mit Umkehrungen, unterwirft und dadurch dieselbe Länge erzielt, beweist, daß die Symmetrie, und zwar in erster Linie diejenige, die sich auf spekulativ-kanonische Kombinationen stützt, für den Aufbau dieser Messe ausschlaggebend ist. Das Vorherrschen der spekulativ begründeten Symmetrie im Gloria und Credo von Obrecht unterscheidet diese Messenteile von denen Josquins.

In Josquins Credo und Gloria äußern sich die spekulativen Elemente der Symmetrie deutlich in *Diminutio* bzw. *Augmentatio*, auch in der zwei- und dreiteiligen Mensur der c. f.-Melodie. Josquin vermeidet jedoch jeden Schematismus und stützt die Symmetrie des Aufbaus auch auf psychologische Wirkungen. Dadurch ankert er trotz aller rationalistischen Neigungen und Spekulationen tiefer in der emotionalen Unterbauung seiner Form, daher kommt bei

ihm die Gefühlssphäre des Renaissancekünstlers mehr zur Geltung. Damit aber soll nicht behauptet werden, Josquin müsse als Charakter mehr emotional sein als Obrecht. Eher ist das Gegenteil der Fall.

Im Sanctus befreit sich Obrecht von der Längensymmetrie und stützt sich auf andere Elemente, die aber nicht weniger deutlich die Dreiteiligkeit der Form hervorheben. Die Länge der einzelnen Unterteile ist: Sanctus 73 Takte ♩ Pleni 50 Takte ♩ (mit gelegentlicher Verwendung der dreiteiligen Mensur); Hosanna 63 Takte mit der interessanten Ausdehnung der Tenormelodie.

Die dreiteilige Struktur des Sanctus ist deutlich erkennbar.

Der Mittelteil — das Pleni — bildet einen Kontrast zu den beiden Eckteilen Sanctus und Osanna.

1. Das Pleni ist kürzer als diese beiden Teile. 2. Es ist dreistimmig (die Eckteile sind vierstimmig). 3. Es besitzt keine c. f.-Melodie (die beiden Eckteile haben als c. f. dieselbe Tenormelodie der Vorlage, nur wird im Sanctus an diese noch ein Stück der Superiusmelodie der Vorlage angeschlossen). Es ist jedoch zu bemerken, daß im Sanctus die Tenormelodie der Vorlage eine Quinte höher im Superius steht, während sie im Hosanna der Baß eine Oktave tiefer als in der Vorlage und ohne das erwähnte Stück der Superiusmelodie bringt. Diese Verwendung der c. f.-Melodie in beiden Eckteilen in den Außenstimmen (Sanctus im Superius, Hosanna im Baß), beweist den bis in die Einzelheiten durchdachten Plan des symmetrischen Aufbaus. Außerdem ist das Pleni rhythmisch bewegter, wodurch auch seine emotionale Intensität verstärkt wird. Besonders die Verwendung sequenzenartiger Läufe in den längeren Phrasen (z. B. Baß T. 103—110) verursacht das wellenartige Anschwellen der dynamischen Spannungen, während die Eckteile mehr von der Dynamik der breiteren Bögen beherrscht werden.

Im Gegensatz zu den emotional gesättigten, dreistimmigen und c. f.-freien Christe und Pleni bleibt das c. f.-freie Benedictus ohne größere dynamische Spannungen. Es weist drei ineinanderfließende Abschnitte auf.

Der erste Abschnitt (T. 1—27) bildet eine klangliche Fläche, die am Anfang (T. 1—12) einen „stufenartigen“ Aufbau hat:

einstimmiger Abschnitt T. 1—3 3 Takte

zweistimmiger Abschnitt T. 4—6 3 Takte

dreistimmiger Abschnitt T. 7—9 3 Takte

zweistimmiger Übergangsabschnitt T. 10—12

zwei achttaktige melodisch-dynamische Bogen-Abschnitte T. 12—21 und T. 21—28.

Der zweite Abschnitt (T. 28—44) ist besonders durch die Melodie des Superius gekennzeichnet. Hier begegnen wir der stufenweisen Entwicklung bzw. Ausdehnung eines Motivs nach unten. Der Superius beginnt (T. 28—29) mit einem ausgefüllten Terzmotiv



und breitet sich — jedesmal einen tieferen Ton hinzufügend — bis zur ausgefüllten Nonenphrase aus (T. 40—42).



Dasselbe Mittel wurde bereits im Christe angewandt (T. 82—85 Ausgabe von Smijers).

Zwischen den einzelnen Vorgängen im Christe und Benedictus besteht jedoch ein Unterschied. Im Christe begegnete ein steigendes Motiv, das eine schnelle dynamische Steigerung mit sich brachte. Diese Spannung löste sich teilweise in eine abbiegende melodische Linie auf (Baß: T. 84—85), teilweise wurde sie an andere Stimmen übergeben und dort aufgelöst. Im Benedictus fehlt dem betreffenden Motiv eine größere dynamische Kraft. Die fallende Melodie verursacht eigentlich keine auffallenden dynamischen Veränderungen. Die Verringerung der dynamischen Intensität, die normalerweise durch eine fallende melodische Linie verursacht werden kann, wird hier teilweise durch die immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende Melodie wettgemacht. Besonders am Schluß dieser Entwicklung (T. 43—44) kehrt sie endgültig zu diesem Ausgangspunkt zurück, wodurch die Wirkung der vorher auftretenden dynamischen Anschwellung teilweise aufgehoben wird. Diese Wirkung wäre erhalten geblieben, wenn Obrecht die Sequenz in T. 42 auf ihrem tiefsten Punkt abgebrochen hätte. Statt dessen führt er, um die Nachwirkung des fallenden Motivs auszugleichen, in zwei anderen kontrapunktierenden Stimmen teilweise ostinatoartige Motive ein (Altus und Bassus T. 28—32, 35, 40) und läßt im weiteren Verlauf diese beiden Stimmen die einzelnen Töne (im Altus *a'-b'*, im Bassus *f-g*) mehrfach wiederholen, um so den ganzen Abschnitt auf ungefähr demselben dynamischen Niveau zu halten. Daraus ergibt sich als Schlußindruck eine ziemlich ausgeglichene dynamische Ebene.

Der dritte Abschnitt (T. 45—69) bildet ebenfalls eine dynamische Einheit mit einer kleinen Welle (T. 45—55), im übrigen aber ohne größere klanglich-dynamische An- und Abschwellungen.

Die Ursache für diesen Charakter des Benedictus liegt höchstwahrscheinlich in dessen liturgischer Situation, die keine dynamisch-emotionalen „Ausbrüche“ zuläßt. So sehen wir, daß Text und liturgische Situation sowie die durch sie bedingten Stimmungen Spuren im Charakter der Komposition hinterlassen. Obrecht nähert sich so auch allmählich der musikalischen Interpretation des Wortes und der Stimmung und erfüllt damit z. T. noch ein wichtiges Anliegen des Renaissance-Künstlers: die musikalische Interpretation (Ausdruck) des Textinhalts. Das ist bei ihm jedoch nur im Ansatz vorhanden, und Glarean behält Recht, wenn er nicht von Obrecht, sondern von Josquin sagt: „Keiner hat wirksamer die Stimmungen des Gemütes im Gesange ausgedrückt als dieser Komponist“¹². Zum Schluß sei bemerkt, daß gerade das Benedictus, besonders in Altus und Bassus (T. 28—69) ein Beispiel für eine untergeordnete, nicht in sich geschlossene Melodiebildung liefert. Beide Stimmen beschränken sich auf die bescheidene Rolle ausfüllender Melodien ohne eigenes Profil.

Die Dreiteiligkeit des Agnus beruht, ähnlich wie in Kyrie und Sanctus, auf dem kontrastierenden Mittelteil (Agnus II). Die kleinere Stimmenzahl (drei) und die mächtigen dynamischen An- und Abschwellungen, die sich hauptsächlich in den wellenartigen, sequenzierenden Gängen der Melodien im Agnus II äußern, unterscheiden den Mittelteil von den Eckteilen (Agnus I und III).

Im Agnus I bringt Obrecht die ganze Tenormelodie der Vorlage, diesmal im Tenor. Im Agnus III jedoch bringt er die Superius-Melodie der Vorlage und überträgt sie auch dem Superius.

Im ganzen Agnus zeigt sich eine aufs sorgfältigste durchgeführte Längensymmetrie: Agnus I und III = je 85, Agnus II = 95 Takte.

So stützt sich die Dreiteiligkeit des Agnus nicht auf die melodische Einheit der Eckteile, sondern auf die gleiche Länge der Eckteile und deren Kontrast zum Mittelteil.

Das c. f.-freie Agnus II bringt verschiedene interessante Einzelheiten. Takt 1—16 wird die Altus-Melodie, die mit dem Bassus des Benedictus identisch ist, durch die dynamische Linie

¹² S. 323.

der kontrapunktierenden Stimme (Bassus) so unterstützt, daß sie im Endeffekt einen dynamischen Bogen (T. 1—8) mit einem deutlichen Höhepunkt (T. 4—5), also einen achttaktigen Bogen, darstellt.

In den folgenden acht Takten (T. 9—17) wird die Melodie des Altus eine Oktave höher im Superius wiederholt, dadurch wird ein zweiter, dynamisch noch gespannter Bogen geschaffen. Beide Abschnitte sind zweistimmig.

Der zweite größere Abschnitt (T. 17—35) ist dem vorigen ähnlich. Der 18 Takte lange Abschnitt besteht aus zwei gleichen Teilen. Dann folgt (T. 35—49) eine 15 Takte lange Periode, die aus einem fünfmaligen Auftreten des drei Takte langen Themas besteht und eine terrassenartige Bewegung darstellt (3—3—3—3—3).

Charakteristisch für das Agnus II sind: 1. die Aufteilung in kleinere gleiche (symmetrische) Abschnitte, 2. die großen dynamischen Spannungen in den melodischen Bögen.

Schlußbemerkungen

An Hand der Analyse der Fortuna-desperata-Messen haben wir die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden großen niederländischen Meister gesehen. Josquin kämpft gegen die formgebende (formaufzwingende) Stellung des c. f. und ordnet die übernommenen Melodien seinem eigenen Aufbauplan unter. Im Aufbau strebt er nach Symmetrie, jedoch nicht nur nach einer mechanischen Längensymmetrie der einzelnen Abschnitte. Oft bringt er eine verborgene, innere Symmetrie, die hauptsächlich auf psychologische Wirkung berechnet ist. So wirken 1. die Bewegungsrichtung der melodischen Linien in den einzelnen Abschnitten, 2. die dynamischen Höhepunkte, 3. die klanglichen Massen und Klangverdünnungen, 4. die rhythmischen Belebungen, 5. die kontrapunktischen und akkordischen Abschnitte.

In den Details kommt die individualistische Einstellung des Komponisten zum Ausdruck, die für den Künstler der Renaissance kennzeichnend ist.

Die rationalistischen Elemente sind noch wirksam, sie äußern sich in den Kanon-Vorschriften. Die abgerundeten, „natürlichen“ Melodien, wie z. B. im Gloria, aber verraten deutlich den lebendigen, emotionalen Hintergrund, sie nähern sich stellenweise der Melodik des Volksliedes, entsprechen also dem Hang des Renaissance-künstlers zur Nachahmung der Natur.

Zeigt die Fortuna-desperata-Messe von Josquin melodisch-dynamische Bögen, die unmerklich von einem Abschnitt in den anderen übergehen, so zeigt sich Obrecht in seiner Messe als ein Künstler, der seine musikalischen Gedanken zu längeren oder kürzeren, meist streng symmetrischen Klangblöcken und Klangflächen formt, die miteinander verbunden und zu einem mächtigen Bauwerk zusammengestellt werden. Dieser Obrechtsche block- bzw. terrassenartige Aufbau, der sich in erster Linie auf Längensymmetrie, aber auch auf dynamische Steigerung und Kontrastierung der einzelnen Abschnitte stützt, entspricht der Vorliebe Obrechts für „breite Klangwirkungen“¹³.

Obrechts Abschnitte und Klangflächen sind den Gesetzen der Längensymmetrie unterworfen. Diese Längensymmetrie ist so betont und so konsequent durchgeführt, daß sie noch teilweise in der Isorhythmik verankert scheint. Die Fassung der Melodie in deutlich abgerundete, symmetrische Abschnitte aber ist zugleich eine Ver-

¹³ H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 240.

neinung der Ockeghemschen „unendlichen“ Melodik. Obrecht kehrt sich von den schwebenden, umspielenden, untergeordneten Kontrapunkten ab.

Diese Überbetonung der Symmetrie fließt aus einer noch stark rationalistischen Einstellung. Obwohl aber die rationalistisch-spekulativen Elemente hier noch stärker sind als in der Messe Josquins, gibt es doch auch mehrere Momente, die das Eindringen emotionaler Elemente deutlich machen. Besonders markant sind sie in den c. f.-freien Unterteilen, in *Christe, Pleni* und *Agnus Dei II*. Obrecht weiß innerhalb seiner beinahe „isometrisch“-symmetrischen Schemata eine große Fülle klanglich-dynamischer Steigerungen und Kontraste anzubringen. Darin, in seiner Lebendigkeit und in der emotionalen Untermalung, verrät sich der echte Frührenaissance-Künstler.

*

Es drängt sich von selbst die Frage auf, wie man solche Werke interpretieren soll. Höchstes Ziel müßte sein: Hervorhebung und Veranschaulichung der inneren Dynamik, der melodischen Bögen und der terrassenartigen Gliederungen, der melodischen Wellen und klanglichen Flächen durch dynamische Schattierungen. Für die Renaissance-Musik ist die Konzeption des dynamischen Gesamtbildes besonders wichtig. Darum sind plötzliche dynamische Ausbrüche, die das Detail aus dem Rahmen der allgemeinen Linien herausheben könnten, ebenso undenkbar wie übertriebenes Hervorheben und übertriebene rhythmische Differenzierung der einzelnen melodischen Linien. Rhythmische Differenzierung und Unterstreichung der melodischen Linie sowie dynamische Abstufung sollen nur so weit gehen, wie es die Gesamtform der Komposition verlangt. Übertriebene emotionale Exaltation ist ebenso wenig angebracht wie „Historismus“, der sich auf reines Ablesen der Noten beschränkt. Dynamik und Expansion sind die Kennzeichen der Renaissance, sie werden jedoch noch von Elementen der Ratio gebändigt; diese kommen in den Werken der früheren Meister stärker zum Ausdruck und müssen bei der Ausführung berücksichtigt werden.

Man darf daher die spekulativen Elemente nicht überwiegen lassen, aber auch nicht aus dem Auge verlieren.

Die „*Divina Proportio*“, das höchste Gesetz der Renaissance, muß auch bei der Aufführung zwischen rationalistischer und gefühlsmäßiger Auffassung gefunden und verwirklicht werden.

Die Matthäus-Passion von Johann Theodor Römhild

VON HANS RÖMHILD, KASSEL

Die bisher noch nicht systematisch untersuchte Passion Römhilds soll hier einer Betrachtung unterzogen werden, die um so wichtiger ist, als das Notenmaterial im Kriege fast völlig vernichtet wurde. Zur ersten Aufführung nach der Neuauflage von 1921¹, bei der Max Seiffert das Cembalo spielte, hatte die *Neue Musik-Zeitschrift*² „*die Astronomen der Musik*“ aufgefordert, bei der Suche nach dieser

¹ Hrsg. von Karl Paulke bei Kistner & Siegel.

² 1921 S. 225.