

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Zum Kyrie aus Josquin des Prez' *Missa L'homme armé sexti toni*

Überlegungen zu einem Begriff der ›Harmonik‹
bezüglich der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

VON STEFAN ROHRINGER

*»I see harmony, I hear harmony,
but I cannot admit that it is harmony,
for I know that the composer did not intend harmony.«
Edward E. Lowinsky*

Zur gängigen musiktheoretischen Vorstellung in bezug auf die Musik der sog. »klassischen Vokalpolyphonie« gehört die Annahme, ein Tonsatz jener Zeit zeichne sich dadurch aus, daß in ihm lineare Einzelstimmenverläufe nach bestimmten Regeln der Melodiebildung gestaltet, ferner, in mehrstimmigen Kompositionen die Art des Zusammenklangs verschiedener Stimmen im Sinne der Konsonanz- und Dissonanzlehre aufeinander ausgerichtet sei: Sofern ein auf diese Art entstandener Klang als Summe zweier oder mehrerer Stimmen keiner diesbezüglichen Regel widerspreche, könne er uneingeschränkt Verwendung finden. Dies wiederum wird nur allzu gern als Gegensatz zu historisch späterer Musik, nämlich derjenigen der sogenannten tonalen Epoche beschrieben, bei der die Annahme der Selektion von Klangfolgen zu den wichtigsten Grundlagen der Betrachtung des Tonsatzes überhaupt gehört. Demgegenüber seien die Progressionen zur Zeit der Renaissance von »Prinzipienlosigkeit« geprägt.¹

Doch darf an der generellen Triftigkeit derartiger Einschätzungen gezweifelt werden. Ausnahmen erscheinen unumgänglich, wodurch der fundamentale Vorbehalt einer durchgängigen »Prinzipienlosigkeit« bereits fällt. Gängige Kadenzbildungen beispielsweise werden seit jeher in der Kontrapunktlehre durchaus als Standardwen-

¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, Musiktheorie 3 (1988), S. 205–211. Dahlhaus in bezug auf chromatische Madrigale: »Die Chromatisierung ändert nichts an der ›Prinzipienlosigkeit‹ der Akkordprogressionen, wie sie, betrachtet vom Standpunkt der Dur-Moll-Tonalität, für die modale Mehrstimmigkeit charakteristisch ist« (S. 209). Ähnlich Thomas Daniel, *Kontrapunkt: eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (Köln 1997, S. 378): »Jeder Klang darf jedem folgen, wenn dabei die satztechnischen Normen eingehalten werden«, wobei Daniel als Ausgangspunkt satztechnischer Normen »sämtliche Fragen, die den Satz berühren, also auch melodische und klangliche« (a. a. O.) bezeichnet. Unter dieser Perspektive verkürzt sich das Komponieren in jener Zeit im wesentlichen auf das Vermeiden von ›Fehlern‹, die den Normen widersprechen könnten: »Wie bildet ein Komponist des 16. Jahrhunderts Fortschreitungen von einem Klang zum nächsten? Indem er einerseits die Melodielinien gestaltet, deren sinnvollen Verlauf im Auge behält und Fehler wie Mi contra Fa, etwa f-h oder h-b vermeidet. Zum anderen befolgt er Satzregeln wie das Parallelenverbot perfekter Konsonanzen und die Grundsätze der Dissonanzbehandlung. Gemeinsam mit den Zusammenklängen als solchen durchdringen sich diese Aspekte zu einem linear-kontrapunktisch-klanglichen Regulierungssystem, das alle Fortschreitungen duldet, die dazu nicht in Widerspruch stehen. Eine Selektion aus möglichen Klangfolgen, wie sie in ›Harmonik‹ zutage tritt, hat (bis weit ins 17. Jh.) nicht stattgefunden.« (a. a. O., S. 374).

dungen aufgefaßt. Die wechselseitige Ausrichtung einzelner Klauseln zieht selbstverständlich eine Regulierung der zustande kommenden Klänge nach sich. Klauselkombinationen in Kadenzbildungen sind nichts weniger als zufällig, sie sind vielmehr als Satzmodelle interpretierbar. Ein Modell aber zeichnet sich dadurch aus, daß von jedem Punkt, wird dieser als Teilmoment des Modells angesehen, eine Ergänzung auf das vollständige Modell hin möglich ist. Hierzu zählen nicht allein Kadenzen. Als satztechnische Modelle sind zu jener Zeit, spätestens am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts, entstammend aus der Tradition des improvisierten Kontrapunkts, des Fauxbourdon und Gymel, eine Reihe elementarer Verfahrensweisen bekannt, denen zufolge zu meist stufenweiser Melodiebewegung eine, zwei oder drei weitere Stimmen nach einfachen, oftmals sequenzartigen Mustern ergänzt werden können.²

Bei genauerer Betrachtung der gängigen Argumentation könnte daher die provokante Vermutung aufkommen, daß die »klassische Vokalpolyphonie« sich weit weniger durch »Prinzipienlosigkeit« auszeichne als die herkömmliche musiktheoretische Terminologie durch eine Reihe von unhinterfragten Tabus. Begriffe wie »Akkord«, »Stufe« und »Fundament« gelten im allgemeinen als unangemessen. Der Hinweis auf fehlende theoretische Quellen der Zeit freilich trägt nicht weit. Zum einen, weil die Begriffsgeschichte komplexer ist als gemeinhin angenommen.³ Zum anderen wäre es naiv, davon auszugehen, daß alle relevanten Phänomene jedweder Stillage sich in zeitgenössischen Quellen wiederfinden.⁴ Die Einschätzung eines musiktheoretischen Ansatzes als angemessen und die vermeintliche Beweiskraft historischer Quellen sind zweierlei, weil Angemessenheit letztlich keine historische, sondern eine ästhetische Kategorie ist.

Diese Überlegung kann an den Begriffen »Kontrapunkt« und »Harmonie« exemplifiziert werden. Im herkömmlichen Sprachgebrauch werden die Ausdrücke als Epochenbegriffe verwendet. Der Zuordnung der Renaissancemusik zur Kontrapunktlehre entspricht der einseitige Gebrauch des Harmoniebegriffes als Kadenzharmonik. Carl Dahlhaus hat hingegen darauf hingewiesen, daß »Kontrapunkt« ... ein kompositionstechnischer Begriff, »Harmonie« dagegen ein philosophischer Begriff und Terminus [ist], der musikalische Sachverhalte weniger bezeichnet als interpretiert.« Setzt man

2 Gar nicht anders erklären ließe sich, wie in der Musik der Renaissance bestimmte Linienzüge in *cantus firmi* immer wieder auf dieselbe Art kontrapunktiert worden sind, wären sie nicht als Teil einer möglichen Konstellation verstanden worden. Mit zuerst beschrieben finden sich derartige Satzmodelle bei Guillelmus Monachus am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in dessen Schrift *De preceptis artis musicae* (vgl. Eulme Park, »*De preceptis artis musicae*« of *Guillelmus Monachus. A new edition, translation and commentary*, Ohio 1993).

3 So ist beispielsweise der Begriff des Akkordes im Sinne von »Zusammenklang« sehr viel älter als der des Dreiklages und bezieht sich noch bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein auch auf die Zweistimmigkeit (vgl. Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1735, S. 137: »Ein Accord ist eine Zusammenstimmung etlicher Klänge, von 2. bis 8. und mehr«), und der Begriff des »Fundaments« begegnet in der Beschreibung der Funktion der Baßstimme bereits bei Gioseffo Zarlino, wobei die dabei verwandte Metaphorik – Zarlino vergleicht den Baß mit dem »Element der Erde« – kaum einen Zweifel an der »tragenden« und nicht bloß den Tenor kontrapunktierenden Aufgabe des Basses aufkommen läßt (vgl. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Teil III, Kapitel 58).

4 Tonleitermodelle beispielsweise, als Strukturierung eines Oberstimmenverlaufes, begegnen in unterschiedlichen Ausformungen in der europäischen Mehrstimmigkeit, ohne daß dies theoriegeschichtlich durchgängig dokumentiert wäre. Nichtsdestotrotz kann über diesen Ansatz in zahlreichen tonalen Zusammenhängen eine Orientierung herbeigeführt werden.

diesen Gedankengang fort, dann kann auch die Mehrstimmigkeit des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts einerseits als durch den Kontrapunkt hergestellt betrachtet werden. Andererseits wird doch nur einem ästhetischen Paradigma zufolge überhaupt kontrapunktisch agiert. Dieses Paradigma könnte mit dem Begriff der »Harmonik« belegt werden.

Dieser Definitionsvorschlag scheint gerade dem Harmoniebegriff des sechzehnten Jahrhunderts nicht unangemessen, sofern das Verständnis Zarlinos zugrunde gelegt wird, der den Kontrapunkt beschreibt als »modo di Harmonia, che contenghi in se diverse variationi di suoni, o di voci cantabili, con certa ragione di proportioni et misura di tempo«.⁵ Noch einmal Dahlhaus: »Der Harmoniebegriff ... umfaßt sämtliche Momente des mehrstimmigen Satzes: Das Zusammenfügen von Tönen zu einer Tonfolge; das Zusammenstimmen der Töne in einem Zweiklang; die Beziehung zwischen einander folgenden Zweiklängen; die Zusammensetzung von Zweiklängen zu einem Dreiklang; das Verhältnis zwischen den Tonfolgen und Rhythmen verschiedener Stimmen.«⁶ Zu fragen wäre, ob die Aussage über »sämtliche Momente des mehrstimmigen Satzes« nicht möglicherweise weiter gefaßt werden kann, als von Zarlino selbst beschrieben. Der Versuch einer Gerüstsatzanalyse in der Nachfolge Heinrich Schenkers, wie er mit der nachfolgenden Untersuchung einhergeht, muß sich dabei – durchaus im Sinne des Erfinders – nicht von der fundamentalen Überzeugung leiten lassen, hier seien dieselben Prinzipien auffindbar wie in historisch späterer Musik. Vielmehr kann hierin zuvorderst eine bloße Methode erblickt werden, die Töne im Tonraum gemäß dem Prinzip der Subordination zu Gestalten zu gruppieren. Ein Ansatz, der in seinem Vorgehen darauf vertraut, auch in der Musik der Renaissance werde ein intentionales Beziehungsgeflecht von Klängen im Tonsatz dadurch entfaltet, daß Töne in eine zeitlich-räumliche Anordnung gebracht würden, erscheint gewinnbringend, sofern verstanden wird sich von den vermeintlich überzeitlichen Axiomen der Theorie so weit zu emanzipieren, daß andere Konfigurationen und folglich andere Formen der Subordination im Tonsatz als die gemeinhin üblichen einer Deutung zugeführt werden können.⁷ Zusammenhang erscheint in dieser Argumentation nicht als etwas Vordefiniertes, sondern muß erst hergestellt werden. Grad und Art der anzutreffenden Subordination markieren denn auch den Unterschied zu tonaler Musik. In diesem Zusammenhang kann das Auffinden von Satzmodellen nur ein erster Schritt der Analyse sein. Dadurch ist zwar eine »Regelmäßigkeit« gefunden, entscheidend bleibt aber, von wo derartige Modelle ausgehen und wohin sie führen.

Zu fragen wäre also: Gibt es Klänge, die als substantielle Punkte eine spezifische Position im Verlaufe einer Komposition einnehmen und dadurch einen harmonischen Raum generieren? Wird eine solche Räumlichkeit energetisch im Sinne unterschiedlicher Niveaus erfahrbar? Sind derartige Niveaus durch gezielte tonräumliche Bewegung

5 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Buch II, Kapitel 7.

6 Dahlhaus, *Exkurs über den Harmoniebegriff*, in: ders., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967.

7 In diesem Sinne verfährt zunehmend die neuere englischsprachige Forschung (vgl. Dana Cristle Collins Judd, *Aspects of tonal coherence in the motets of Josquin*, London 1993).

verbunden, d. h. definieren sich Bewegung und Punkte wechselseitig zu spezifischen Größen im Raum? Welche Rolle spielen hierbei Dauer und Proportion? Welche satztechnischen Inszenierungen unterstützen gegebenenfalls derartige Formwahrnehmungen? Wie verhält sich zu diesen Überlegungen die herkömmliche Theorie von Ambitus, Tonmaterial und Initiale als Kennzeichen der Modusbestimmung?

Im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung steht das Kyrie II aus Josquin des Prez' vierstimmiger *Missa L'homme armé sexti toni*. Das Kyrie II gliedert sich in drei Abschnitte, die im folgenden als »Ascendenz«, »Ténorprolongation« und »Descendenz« bezeichnet werden.⁸ Die Art der Formbildung steht damit in deutlichem Bezug zur gängigen Verlaufskurve der Melodiebildung in der modalen Einstimmigkeit.

Ascendenz

In den Rahmenteilern des Kyrie II begegnet im Außenstimmensatz jeweils ein »Decimarium«, dessen Ergänzung zum Terz-Quint-Klang, der bezüglich der zustande kommenden Intervallverbände das herkömmliche Regulativ der vergleichsweise dissonanzarmen Schreibweise Josquins darstellt, durch eine der beiden Mittelstimmen geschieht. Der bloßen Rückung der Terzquintklänge über der Baßlinie *b, c, d, e* und *f* in der »Ascendenz« stünde jedoch das Verbot direkter Quintparallelen entgegen wie auch die »mi-contra-fa«-Problematik, welche über *e* in Erscheinung treten würde. Den Parallelen kann dadurch entgegengewirkt werden, daß jedem neuen Terz-Quint-Klang ein Terz-Sext-Klang vorangestellt wird. Dadurch entsteht ein sequenzielles satztechnisches Modell: Tatsächlich erreicht der Tenor auf der dritten Brevis (gemessen am tempus perfectum diminutum) *g* über *a* und der Altus auf der vierten Brevis *a* über *b*. Andererseits erschiene es irreführend, die Vermeidung eines »Satzfehlers« zur Motivation der anzutreffenden Konstellation erklären zu wollen. Tatsächlich werden die Quintparallelen innerhalb der Sequenz bereits im Vorfeld durch eine noch umfassendere Gegenbewegung unterbunden.⁹ Der satztechnische Hintergrund der beiden 6–5-Konsekutiven bleibt dennoch durch die Akzentuierung der entsprechenden Tonpaare *a–g* und *b–a* erkennbar. In der konkreten Ausgestaltung hat sich das Modell von

8 Die Bezeichnungen »Ascendenz« und »Descendenz« sowie der später noch eingeführte Begriff der »Peripetie« werden hier in Anlehnung an die Beschreibung »modaler Bezugssysteme« durch Christoph Hohlfeld (*Schule des musikalischen Denkens: Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000) verwendet. Bei Hohlfeld wird jedoch weder ein dezidiert historischer, noch ein an Schenker orientierter Ansatz spürbar. Seiner Behauptung, daß die »modale Weise (...) einstimmig autonom« sei, und eine »Integration modaler Strukturen ins Dur-Moll-System« stattgefunden habe, widerspricht die nachstehende Untersuchung insofern, als die Überzeugung, daß sich mit »modalem Bezugssystem« einerseits und »harmonischem Denken« andererseits auch »autonomer Ton« und »Klang« als »primärer Wert« im Sinne zweier »aufeinandertreffender Kulturen« gegenüberstünden (a. a. O., S. 13 ff.), nicht geteilt wird.

9 Der Tenor erreicht die der Quinte *g* vorangestellte Sexte *a* im Rahmen eines irregulären Transitus und keineswegs unmittelbar von *f* aus. In der Sequenz des Altus ist der entsprechende Vorgang ein erstes Mal metrisch noch der vorangehenden Brevis zugeordnet, wodurch *b* zuerst als regulärer Transitus erscheint, um dann als angesprungene Wechselnote ein zweites Mal zu folgen. Dabei zeigt sich eine besonders subtile Vorgehensweise Josquins, ist doch – gemessen am Satzmodell – *g–b–a* eine strukturelle Folge; jedoch, während in der Ausarbeitung an das strukturelle *g* auf der dritten Brevis *b* und *a* sich gerade nicht anschließen, erscheint die Folge *g–b–a* auf der vierten Brevis nachgereicht. Hier aber ist *g* bereits nicht mehr strukturell, sondern eine abspringende dissonante Nebennote und damit Ornament.

seiner ursprünglichen Funktion der Vermeidung von Parallelen emanzipiert und ist zur Grundlage eines komplexen Satzbildes geworden. Die dabei zu beobachtenden Modifizierungen lassen sich als Differenzierungen der Improvisationspraxis im Rahmen der ›Kunstmusik‹ einer Meßkomposition verstehen. Dies zeigt sich darin, daß sowohl Tenor als auch Alt an dessen übergeordneter Struktur partizipieren, und bezüglich dieser Struktur daher als gleichrangige Stimmen erscheinen: Tenor und Alt erhalten nacheinander die Funktion der strukturellen Mittelstimme des satztechnischen Modells zugeordnet. Der Ausarbeitung des Satzes geht offenkundig ein alle Stimmen regulierendes satztechnisches Modell voraus. Dieses Modell ist somit nicht Produkt diverser Einzelkontrapunkte, vielmehr sind die Einzelstimmenabläufe – und das ist insbesondere hinsichtlich der Tatsache bemerkenswert, daß es sich um eine cantus-firmus-Komposition handelt – in Hinblick auf das Modell konzipiert. Für den cantus firmus bedeutet dies eine Behandlung, durch die er dem Modell eingepaßt wird.

Ähnlich Grundsätzliches läßt sich auch im Umgang mit der »mi-*contra-fa*«-Problematik durch Josquin erkennen. Durchaus könnte zu deren Entschärfung auf der fünften Brevis im Baß *es* statt *e* erscheinen. Dennoch erfolgt hier der Abbruch der Sequenz: Die Station über *e* (bzw. *es*) wird substituiert durch den Terz-Quint-Klang über *c*. Dies kann auch so verstanden werden, daß Josquin den Intervallverband der vierten Brevis zum Ausgangspunkt eines anderen Fortschreitungsmodells werden läßt, nämlich einer 3–5-Progression im Außenstimmensatz, die wiederum durch die Mittelstimmen zu Terz-Quint-Klängen ergänzt wird. Auch hierbei ist zu beobachten, daß verschiedene Stimmen identische Funktionen in bezug auf die übergeordnete Struktur wahrnehmen: Die abschließende Dezime *f-a*¹ des Gerüstsatzes gilt Superius und Tenor.

Ténorprolongation

Mit Erreichen der Dezime *f-a*¹ endet der ›ascendente‹ Eröffnungsabschnitt. Doch liegt mehr als nur ein Ende vor: Josquin formuliert das Ende des Anstiegs zugleich als dessen Ziel. Dergleichen ergibt sich nicht von selbst, sondern bedarf der besonderen Akzentuierung: Mit dem neuen Fortschreitungsmodell wird das ›Decimarium‹ am Ende des Anstiegs auf spezifische Weise durchbrochen. Der Terz-Quint-Klang über *c* verhält sich als Penultima einer Baßkadenz nach *f*. Der cantus firmus im Tenor verhält sich an dieser Stelle als Baßklausel. Der Bassus hingegen, der zuvor an der Struktur als tiefste Stimme im Satz partizipierte, setzt zu Beginn der sechsten Brevis erstmals aus. Der Tenor übernimmt folglich die Funktion des Bassus, doch wird damit zugleich hinsichtlich der Stimmfallzuordnung in der vierstimmigen Grundkadenz deren Wirkung abgeschwächt. Ferner fehlt die Synkopensdissonanz, und die Bewegung im Altus überspielt die denkbare Zäsur. Doch wird diese Relativierung auf andere Art wettgemacht: Mit Wiedereinsetzen des Bassus wird an den Beginn der 3–5–3-Progression zurückgelangt und diese in geraffter Form wiederholt. Der Gerüstsatz wird nun nicht mehr verschiedenen Stimmen, sondern lediglich dem Superius-Bassus-Paar zugeord-

net. Das verleiht dem Abschluß der ›ascendenten‹ Bewegung ein Mehr an Gewicht. Doch scheint die Stelle letztlich ambivalent konzipiert: Zugleich führt die metrische Verlagerung der Dezime $f-a^1$ auf unbetonte Zeit zur Schwächung des Abschlusses. Andererseits bedeutet die Wiederholung der Tongruppe $a^1-g^1-f^1-g^1-a^1$ unter Wiederaufnahme des ›Decimariums‹ im Außenstimmensatz eine Festigung der Dezime $f-a^1$ im Sinne eines Plateaus.¹⁰

Josquin gelingt es, einerseits das Ende des ›ascendenten‹ Formabschnittes deutlich zu markieren, andererseits durch die pendelnde Bewegung direkt mit der Prolongierung des erreichten Plateaus fortzufahren und dadurch eine klare Zäsur zu vermeiden. Dazu wird der Bewegungszug des Anstieges zunächst fortgesetzt: Dieser verband sich vor allem mit der virtuos gehaltenen Stimme des Altus, deren profilierte Rhythmisierung nunmehr auf den Außenstimmensatz übergeht. Dieses In-Bewegung-Geraten, auf dem Hochpunkt, an dem nur der Tenor aufgrund des cantus firmus nicht partizipiert, steht in Gegensatz zu dem Verweilen der Prolongation. Gerade hieraus resultiert aber die besondere Spannung des Formmomentes, der als Verzögerung der Peripetie verstanden werden kann, auf die der Schlußabschnitt der Komposition folgen könnte. Zu der Dialektik von Bewegung und Verweilen trägt ebenfalls ein auffälliges Detail in der Behandlung des cantus firmus bei. Der Tenor bringt hier nämlich die Tonfigur $c-c-f$ ein zweites Mal, obwohl dies die Vorlage nicht vorsieht. Diese Wiederholung muß jedoch nicht sofort als solche erkannt werden, da der Schlußabschnitt des *L'homme armé* ebenfalls mit dem repetierten Quintton anhebt. Daß es sich um eine Wiederholung handelt, wird erst mit dem Quintfall zu Beginn der achten Brevis ersichtlich. An dieser Stelle fällt das Plateau in sich zusammen. Der Vergleich mit dem Beginn des Schlußabschnittes zeigt, daß Josquin mit der dreizehnten Brevis just das Plateau der achten Brevis wieder aufgreift, ja im wesentlichen getreu wiederholt, um dann eine Sequenz als ersten Teil des ›descendenten‹ Formteils anzuschließen, an dessen Ende die Finalkadenz steht. So verstanden, antizipiert die siebte Brevis den Beginn des Schlußabschnittes. Die Wiederholung des cantus firmus, statt dessen Fortführung, nimmt die Ankündigung jedoch zurück. Der Formteil, der zwischen den analogen Breven und damit zwischen ›ascendentem‹ Eröffnungs- bzw. ›descendentem‹ Schlußteil zu liegen kommt, wird hierdurch zur Einfügung. Die Formfunktion einer Einfügung ist am sich augenblicklich ändernden Satzbild erkennbar. Dieses zeichnet sich durch die extreme Stimmlage des Superius und eine wechselnde, gegenüber den vollstimmigen Rahmenteilern reduzierte Stimmenzahl aus. Der Tenor setzt für die Dauer dieses Abschnittes aus und nur wenig später auch der Altus.¹¹ Der Bassus stuft von der achten Brevis an seinen authentischen Ambitus zuerst absteigend und dann aufsteigend aus. Das läßt das Ziel seiner erneuten Sinkbewegung auf der zehnten Brevis,

10 Diesen Begriff verwende ich in Anlehnung an Michael Polth (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Form und Ästhetik*, Kassel 2000, insbesondere S. 70 f.).

11 Bei einer Gesamtlänge des Kyrie II von 22 Breven bilden die Längen von 8,4 und 13,6 Breven die Proportionen des ersten und zweiten Goldenen Schnittes. Es zeigt sich, daß die Pause des Tenor und damit das Ende des ascendenten (8. Brevis) und Beginn des descendenten Formabschnittes (13. Brevis) Näherungswerte dieser Proportion ausprägen.

welche nun nur noch bis zum *a* gelangt, so erscheinen, als ob – obwohl ferner tiefste Stimme im Satz – der Bassus nicht mehr bis zum eigentlichen Fundament, dem Ton *f*, hinabgelange. Damit verbunden ist der kontinuierliche Abstieg im Sopran von *a*¹ zu *a*. Diese Inszenierung legt einen eingeschränkten Bedeutungswandel des Tones *a* nahe. Das Plateau wird durch den Registerwechsel zwar einerseits zurückgenommen, andererseits bleibt dessen Kopfnote *a* im Rahmen der Tieferlegung jedoch präsent. Die Baßbewegung führt zur Angleichung an den Gerüstton des Superius und ermöglicht damit eine veränderte Perspektivierung der Strukturnote. Das bislang gültige Fundament *f* wird zugunsten des *a* zeitweilig aufgegeben. Indem nunmehr die finale Basis gegenüber dem ténoralen Horizont fehlt, ergibt sich der Effekt, daß die ténorale Spannung nicht erhöht, sondern zurückgenommen erscheint. Vermittelnd erscheint die Reduktion der Dezime *f-a* zur realen Terz *f-a* am Ende der neunten Brevis. Die Relativierung der Baßfunktion setzt sich im Pausieren des Bassus fort. Es ergibt sich eine Anti-Klimax. Die mi-Kadenz nach *a* unterstreicht diese Formwirkung: Der Ton *a* wird nochmals ausdrücklich fixiert. Superius und Altus wiederholen in Anlehnung an den doppelten Kontrapunkt in der Oktave die mi-Kadenz. Damit wird auch mittels Ambitus und Stimmabstand zur Anti-Klimax beigetragen. Schon in der Gegenbewegung von Bassus und Superius auf der neunten Brevis kündigte sich die Verengung des Aktionsraumes der Stimmen zur Mitte des Gesamtumfangs hin an. Mit der zweiten mi-Kadenz reduziert sich nunmehr der Tonraum nahezu auf eine einzelne Note, eben jenes im Register verlagerte *a*; »nahezu«, da mit Erreichen der confinalis der Tenor mit dem Schlußabschnitt der Vorlage einfällt. Unmittelbar hierauf werden durch Wiedereinsetzen des Bassus die Vollstimmigkeit und der Tonumfang der Dezime im Außenstimmensatz wiederhergestellt. Der Oktavsprung zu Beginn der dreizehnten Brevis im Superius von *a* zu *a*¹ läßt den zuvor vollzogenen Registerwechsel durch die plötzliche Rücknahme besonders anschaulich werden. Das Wiedereinsetzen des Basses revidiert analog und ebenso unmittelbar den vorausgegangenen Perspektivenwechsel. Durch das Sich-wieder-Einfinden zu Beginn des Schlußabschnittes verdeutlicht Josquin rückwirkend die Formfunktion des vorherigen Formteils als Einfügung. Die Spannungslösung, welche die Komposition im Schlußabschnitt erfährt, resultiert zuerst aus der »descendenten« Verlaufskurve der tonräumlichen Bewegung. Die Intensität der Spannungslösung aber verdankt sich unverkennbar deren verzögertem Eintritt. Entscheidend ist, daß die Verzögerung mehr als nur die Folge einer bloßen Unterbrechung ist. Die Präsenz des Tones *a* gewährt eine spezifische Brückenfunktion zwischen Anstieg und Abstieg. Durch die Prolongation der Strukturnote *a*, dem Ténor,¹² wird auf subtile Weise der bereits erreichte Formmoment – die Ankün-

12 Nur von hier gewinnt die Bezeichnung *sexti toni* für die Meßkomposition überhaupt an Einsichtigkeit: Das *L'homme armé* Lied weist einen authentischen Ambitus auf. Daran müsste sich die Zuordnung des Tones für gewöhnlich orientieren. Tatsächlich orientiert sie sich aber am Superius. Auf den authentischen Tenor bezogen ist der Umfang des authentischen Bassus, während Superius und Altus plagale Umfänge aufweisen. Die Zuordnung der Stimmen über Kreuz mit entsprechendem Ambitus bleibt aber durch die höhere Schlüsselung des Tenor gegenüber dem Altus erhalten: Der Tenor steht im Alt-Schlüssel, der Altus hingegen im Baß-Schlüssel. Die Bezeichnung *sexti toni* scheint doppeldeutig: Der Ton *a* ist gemessen am hexachordum naturale die la-Stufe, also der 6. Ton. Zugleich ist sein Erscheinen an seine Funktion als plager Ténor in einem Werk im 6. Modus (= »Ton«)

digung der Peripetie – präsent gehalten. Die Antiklimax wird innerhalb der Gesamtanlage als retardierendes Moment verstanden.

Descendenz und tonaler und modaler Deutungshorizont

Der ›descendente‹ Schlußteil besteht aus der symmetrisch gespiegelten Anstiegssequenz des Anfangs und der Finalkadenz. Die 6–5-Konsekutiven innerhalb der Sequenz begegnen nun auch über den Baßtönen *es* und *b* und bilden durch die Verkehrung der Bewegungsrichtung eine durchgehende Synkopenkette. Das ›Decimarium‹ im Außenstimmensatz wird im Übergang zur achtzehnten Brevis durch den Quartfall *b–f* im Bassus ergänzt. Dieser letzte Schritt führt den Superius über seinen Ausgangspunkt *d*¹ zu Beginn des Kyrie II um eine weitere Tonstufe hinab.¹³

In tonaler Musik sind das Ansetzen der Melodiestructur auf, oder der Anstieg vom ersten zum dritten oder fünften Ton, sowie die zumeist abwärts ausgestufte Quintspannung zwischen dem fünften und ersten Ton in Verbindung mit Abstiegssequenz und Kadenz Topoi strukturell-diastematischer Oberstimmensbewegungen.¹⁴ Ascendente und descendente Formbildung im Kyrie II zeigen durchaus ein Bewußtsein für Skalen und die Möglichkeit ihrer Ausstufung. Entscheidend sind aber die jeweiligen Ausschnitte. Sie sind in Josquins Komposition gemessen an tonalen Hörgewohnheiten windschief, soll heißen: Sie scheinen nicht wirklich uncharakteristisch, prägen aber auch nicht die von dorthier bekannten Strukturen mit voller Deutlichkeit aus.¹⁵ Die descendente Sequenz entspricht weder eindeutig den aus tonaler Musik

gebunden. Die Äquivokation zielt auf Wesentliches: Beide Bedeutungen verweisen auf dasselbe Charakteristikum der Komposition: die hervorstechende Präsenz des Tones *a*.

- 13 Im Grundsatz erscheint dieser Vorgang zu Beginn des Mittelteils der Komposition im Übergang zur neunten Brevis bereits antizipiert, was auch der formalen Analogie von angekündigter und vollzogener Peripetie entspricht. Es gleichen sich beide Passagen in der Baßkoppelung von *f* zu *F* und der damit im Zusammenhang mit dem Abstieg des Superius verbundenen Überführung der Dezime *f–a*¹ in die Duodezime *F–c*¹, geht auch die erste Stelle aus einer leicht modifizierten 3-5-3-Progression hervor. Der unterschiedliche Gebrauch der Duodezime *F–c*¹ und die damit einhergehende unterschiedliche formale Bedeutung beider Passagen ist für die Gesamtanlage der Komposition von Aufschluß. Zu Beginn des Mittelteils erscheint die Duodezime durchgängig eingeschoben vor der Terz *f–a*. Letztere wird als Reduktion der Dezime *f–a*¹ vor der Fixierung des *a* durch die beiden mi-Kadenz verständlich. *C*¹ verhält sich als oberer terzverwandter Ton zur *confinalis a*. Die Pause im Superius zwischen *d*¹ und *c*¹ und die dadurch zustande kommende metrische Verlagerung des *c*¹ unterbinden nicht nur eine klare Akzentuierung der Duodezime, sondern zeigen bereits die andersartige melodische Zuordnung des *c*¹ zum neuen Bezugston *a* an. Insofern greift der Oberstimmverlauf dem noch im *f*-Feld agierenden Bassus vor. Anders unmittelbar vor der Finalkadenz: Hier erscheint die Duodezime im Außenstimmensatz deutlich akzentuiert und metrisch betont an der formalen Nahtstelle im Übergang von Abstiegssequenz und Finalkadenz. Zudem wird zu Beginn der achtzehnten Brevis durch den mittels Synkope stark hervorstechenden Oktavsprung *c*¹–*c*² der Maximalabstand zwischen Bassus und Superius (Duodezime + Oktave) des gesamten Stückes erreicht.
- 14 In der klassischen Idiomatik begegnen Sequenzen im Vorfeld von Kadenz in der Regel in drei Ausgestaltungen: a. Durch sie wird ein bestimmter Strukturton der Oberstimme in Verbindung mit einer bestimmten harmonischen Stufe prolongiert, zumeist die Antipenultima der Kadenz in Verbindung mit dem 3. Ton; b. es ereignet sich ein vollständiger oder teilweiser struktureller Abbau als Binnenzug; c. die Struktur wird tatsächlich abgebaut: Dann führt die Sequenz zumeist auf die Dissonanzstation der Kadenz in Verbindung mit dem 2. Ton.
- 15 Der Anstieg zu Beginn des Kyrie II geht beispielsweise vom sechsten Ton aus, was sich der Konsequenz des *den cantus firmus* umlagernden Satzmodells zu verdanken scheint. Der Abbau setzt durch den plagalen Ténor vergleichsweise flach auf dem dritten statt auf dem fünften oder sechsten Ton ein und läßt angesichts der breiten Ausführung der Sequenz zunächst auch an eine strukturelle Bewegung denken. Er führt aber schließlich über die Finalis hinab bis zum Quintton. Bemerkenswert hinsichtlich tonaler Sequenzen ist in diesem Zusammenhang

bekanntem Kriterien struktureller noch prolongierender Fortschreitungen. Die anfängliche Kopfnote wird über den vermeintlichen Zielton hinaus abgebaut und führt, gemessen an einer tonalen Perspektive, mit dem Quintton zu einem alternativen Spannungston, der zwar herausgestrichen, aber ohne strukturellen Wert bleibt. Der zu erwartende Anschluß im Tonleitermodell geschieht hingegen ohne klar vermittelnden Wiederaufgriff der Strukturnote, da diese vergleichsweise schwach im Durchgang ausgeprägt ist. Die Versetzung von mutmaßlichen Strukturtonen im Außenstimmensatz tut ein übriges, die bekannten Verhältnisse der Subordination nicht deutlich werden zu lassen.

Betrachten wir jedoch den Josquinschen Tonsatz aus einer Perspektive, bei der Tonalität als eine gezielte Selektion modaler Verfahrensweisen, d. h. nicht als grundsätzlich andere Art der Mehrstimmigkeit aufgefaßt wird – gemessen an den eingangsgemachten Definitionsvorschlägen zu »Kontrapunkt« und »Harmonie« –, dann erscheinen gewisse analytische Probleme durchaus auflösbar.

Zuvorderst wäre zu fragen, ob die Bezeichnung des Quinttones als Spannungston überhaupt angemessen erscheint und ob diese tonale Hörgewohnheit nicht problematisiert werden muß, sofern bedacht wird, daß tonale Musik hinsichtlich modaler Ordnungen als Ableitungsform eines authentischen ambitus und eines Ténor auf dem fünften Ton gelten kann. Da ein Modus nur einen Spannungston zur Finalis aufweist, kann es auch hier keinen alternativen Spannungston zum plagalen Ténor geben. Das läßt nach einem anderen Erklärungsmodell für die Schlußgestaltung Ausschau halten: Die »descendente« Sequenz geht den Sockelton des unterhalb der Finalis liegenden Tetrachordes gezielt an. Die Wendung zur Unterquarte der Finalis ist ein für die modale Melodiebildung in plagalen Modi – mit Ausnahme des Phrygischen: Wegen des »mi contra fa« wird hier die Unterterz gesetzt – generell anzutreffendes Charakteristikum, dessen Bedeutung aus der unteren Begrenzung des plagalen Normambitus resultiert.¹⁶ In diesem Zusammenhang erscheint der in der Komposition Josquins unmittelbar erfolgende Oktavsprung im Superius schlüssig: Indem der obere Grenzton dem

das Passieren des siebten Tones auf der sechzehnten Brevis in abwärtsgerichteter Bewegung: Dem Ton kommt auf diese Art nicht die Qualität eines Leittones zu, was unter tonaler Perspektive wiederum nicht dafür spräche, daß der sequenzielle Abbau überhaupt Anteil an der strukturellen Bewegung hat. Andererseits sind prolongierende Sequenzen, die über den Leitton gehen, in tonaler Musik zumeist mit Oktavkoppelungen verbunden und weisen ein erhöhtes harmonisches Tempo auf. Eine derartige Koppelung liegt jedoch nur im Bassus von *f* zu *F* vor, während hieran gemessen das Ziel *c'* im Superius überrascht. Dennoch: Der sich unmittelbar anschließende Oktavsprung *c'–c'* in die obligate Lage oberhalb der Finalis scheint zunächst eine prolongierende Sequenz dadurch zu suggerieren, daß ein strukturelles Niveau wiedergewonnen zu sein scheint, das durch die vorausgehende Sequenz nur mittelfristig verlassen wurde. Doch war die vorige Kopfnote bekanntlich der Ténor *a'*, und tatsächlich zeigt der weitere Fortgang, daß die herausstechende Quinte *c'* nicht strukturell ist: Die Abwärtsbewegung über dem ruhenden Baßton läßt die sich im Superius anschließende Tongruppe durchgängig erscheinen. Nun wird auch die vorige Kopfnote *a'* passiert – jedoch, die fehlende Länge auf *a'* unterstreicht auch den Gedanken einer prolongierend eingefügten Sequenz nicht deutlich. Erst die Länge in Verbindung mit *g'* auf der zwanzigsten Brevis scheint an das *a'* zu Beginn der Abstiegssequenz in der dreizehnten Brevis anzuschließen. Das im Wiederaufgriff fehlende strukturelle *a'* könnte durch den gemeinsamen Eintritt von Baßstufe *c* und strukturellem *g'* in der Oberstimme wertzugemacht werden. Die Wirkung des *g'* wird aber durch den querständigen Kontrapunkt es im Bassus stark relativiert. Der aus tonaler Musik bekannte Rahmensatz einer quintlagigen Dominante greift nicht.

16 Vgl. die Memorierformeln der acht Modi nach Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, Kap. 11; zit. nach Bernhard Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992.

unteren folgt, wird der gesamte Oktavraum des plagalen ambitus durchmessen.¹⁷ Dieser Vorgang bezieht sich – wie wir gesehen haben – auf eine konturenschwache Antizipation der Finalkadenz im Vorfeld der Prolongationskadenz des Tenors im Mittelteil (9. Brevis). Die Prolongation selbst war mit einer deutlichen Unterschreitung des Normambitus c^1-c^2 im Superius um eine Quarte bis zum *g* einhergegangen. Im Rahmen der Finalkadenz wird der Normambitus jedoch nunmehr betont, was als ausdrückliche Zurücknahme der vorausgehenden Überschreitung verstanden werden kann. Es kommt zu einer Geste der Konzentration, welche die mittig liegende Finalis fokussiert. Hierzu trägt jedoch noch ein zweiter hiermit verbundener Vorgang bei: Unterer und oberer Eckton erscheinen in einer durchgängigen Bewegung des Superius, die in Verbindung mit dem Quintanstieg im Bassus offenbar auf die Dezime $c-e^1$ zielt. Die Wirkung dieser Konstellation ist einem Doppelpunkt vergleichbar, von dem sich der eigentliche, nunmehr folgende Schluß deutlich absetzt. Die Doppelpunktwirkung verdankt sich ihrem antizipierenden Charakter: Die Dezime greift der eigentlichen Penultima der Finalkadenz vor.¹⁸

Tonale Schlußabläufe zeichnen sich zumeist durch eine Vereinfachung von Strukturen aus. Wesentliche Merkmale sind die bündelnde Kraft einer Sequenz in Verbindung mit leicht faßlichen Rahmensatzmodellen, entsprechend einfache metrische Verhältnisse und die klare Formulierung von Endigungsformeln. In der Folge ergibt sich zumeist eine relativ klare Hierarchisierung des Tonsatzes. In Josquins Komposition begegnet durchaus Vergleichbares: die von tonaler Musik her bekannte Vereinfachung der schlußbildenden Strukturen. Dazu tragen der Außenstimmensatz, die Sequenz, die damit verbundene Metrik und auch die Klärung des Normambitus bei.

Schlußbemerkung

Carl Dahlhaus hat versucht, eine grundsätzliche Abgrenzung vortonaler von tonaler Musik vorzunehmen: »Sucht man einen Terminus, um die Klangtechnik des späten 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts zu charakterisieren, so kann man dem ›Subordinationsprinzip‹ der tonalen Harmonik ein ›Prinzip der Nebenordnung‹ entgegensetzen. Der Ausdruck soll besagen, daß Zusammenklänge aneinandergesetzt werden, ohne daß der Eindruck einer auf ein Ziel gerichteten Entwicklung entsteht. Ein erster Akkord bildet mit einem zweiten eine ›Progression‹ und der zweite mit einem dritten; die frühere Akkordfolge ist aber unabhängig von der späteren und um-

17 Hierdurch werden die Schwierigkeiten, die Sequenz unter tonaler Perspektive zu deuten, verständlich. In tonaler Musik gibt es kein Äquivalent zu einem derartigen Vorgang, weil die Normierung des Ambitus hier keine vergleichbare Rolle mehr spielt. Die Beurteilung einer strukturellen wie prolongierenden Sequenz orientiert sich hingegen immer an der jeweiligen Positionierung von Strukturritönen, auch wenn diese in beiden Fällen nicht identisch zu sein brauchen.

18 Eine derartige Wirkung kann sich aber erst auf dem Hintergrund eines Kontextes voll entfalten, bei dem der Terzzug von Ténor zu Finalis durch den ›untergreifenden‹ und dadurch öffnenden Tetrachord von Ténor zu Penultima angekündigt und zugleich verzögert wird. In diesem Zusammenhang zeigt sich, daß mit der Überführung des öffnenden Tetrachords zum schließenden Terzzug am Ende des Kyrie II in gebündelter Form ein Handlungsstrang der beiden vorausgehenden Abschnitte Kyrie I und Christe wieder aufgegriffen und zu einem endgültigen Ende gebracht wird, der konstitutiv für die harmonische Disposition des gesamten Kyrie ist.

gekehrt. Das ›dynamische‹ Moment der tonalen Harmonik (die Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzem und die ›Tendenz‹ zu einem Ziel) und die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und seiner Bedeutung (die Zusammenfassung verschiedener Akkorde unter dem gleichen Funktionsbegriff) sind zwei Seiten einer Sache, deren charakteristisches Merkmal die Subordination ist.¹⁹ Der Versuch, eine derartig grundsätzliche Unterscheidung zu treffen, darf als widerlegt gelten. Abgesehen davon, daß es ein Mißverständnis ist, die sogenannte Funktionstheorie als einzige Möglichkeit anzusehen, Subordination zu beschreiben, hat die Untersuchung gezeigt, daß Josquin durchaus, ja sogar äußerst dichte Bezüge zwischen spezifischen Klangpunkten in seiner Komposition herzustellen imstande ist. Sein Tonsatz ist »dynamisch«, eine parataktische Unabhängigkeit einzelner Progressionen liegt nicht vor. Zusammenhang wird vielmehr auch hier durch die Ausrichtung von Bewegungsabläufen auf ein Ende hin generiert. Einfach gesagt: Josquins Musik hört nicht einfach auf – sie kommt erwartungsgemäß zum Schluß.

Andererseits erscheint es unstrittig, daß die Ausprägung der hierzu gewählten Subordination auf Gestaltungsmöglichkeiten verzichtet, die in historisch späterer Musik das teleologische Zeitempfinden noch zu steigern vermögen. Es können genannt werden: 1. Die zeitlichen Proportionen zwischen antizipierenden und vollziehenden Momenten des Tonsatzes tendieren nicht einheitlich; 2. es fehlt eine thematisch-motivische Oberflächengestaltung, die gliedernd unterscheiden helfen würde zwischen Teilen unterschiedlicher Formfunktion; 3. es fehlt ein Akzentstufentakt späterer Prägung, durch den eine metrische Gliederung bewerkstelligt würde, die eine Betonung spezifischer Klangpunkte durchgängig durch Grade unterschiedlicher Schwere erlauben würde anstatt durch Grade unterschiedlicher Länge wie charakteristisch für die Mensuralmusik. Gerade hier zeigt sich, daß tonale Strategien späterhin vergleichsweise vereinfachen, während die Gegenläufigkeit zwischen mehr oder weniger stark metrisch gerichteten Passagen in der Mensuralmusik eine formal bedeutsame Unterscheidung gestattet. Ferner muß angeführt werden, daß der Außenstimmensatz als Grundlage des abstrahierenden Hörens nicht nur, wie in tonaler Musik hingegen zumeist, bei Josquin keineswegs durchgängig vorliegt, sondern im Konkurrenzverhältnis zum Tenorbezug der umlagernden Stimmen stehen kann. Im vorliegenden Fall kommt es infolge dieses Phänomens zu der Auffälligkeit eines doppelten Ténor: Während der *cantus firmus* im 5. Modus steht, orientiert sich die Rahmensatzstruktur am 6. Modus. Dies führt zu einer diastematisch-strukturellen »Doppelgesichtigkeit«, die in dieser Form untypisch für tonale Abläufe ist.²⁰

Darf daher eine grundsätzliche These am Ende gewagt werden, dann die, daß modale Musik tendenziell komplexere Strukturen aufweist als tonale. Die historisch später einsetzende Selektion betrifft darin weniger die einzelnen Progressionen zwischen verschiedenen Intervallverbänden, als vielmehr die Reduktion einer mehrper-

19 Dahlhaus, *Nebenordnung und Subordination*, in: *Untersuchungen* [Anm. 6], S. 130 f.

20 Deshalb wurde es unterlassen, einseitig im Sinne des Tenorbezuges zu argumentieren und den Strukturzug des Quintzuges vom *cantus firmus* im Tenor vollzogen zu sehen.

spektivischen Musik auf eine »Zentralperspektive«. Der Vergleich zu Vorgängen in der bildenden Kunst drängt sich auf.

Josquin, *Missa L'homme armé sexti toni*, Kyrie II

6

6-5 3 5 3

Sup

Ten

Alto

Bass

8

8

8

8

13

13

21

21

© 2004 Stefan Rohringer (StefanRohringer@web.de, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1422-6292>)

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theater Munich]

Rohringer, Stefan (2004), »Zum Kyrie aus Josquin des Prez' Missa *L'homme armé sexti toni*. Überlegungen zu einem Begriff der ›Harmonik‹ bezüglich der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts« [On the Kyrie from Josquin des Prez's Missa *L'homme armé sexti toni*: Reflections on a concept of 'harmony' regarding the music of the fifteenth and sixteenth centuries], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 279–290. <https://doi.org/10.31751/p.315>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Außenstimmensatz; Harmonie; harmony; Josquin des Prez; Missa *L'homme armé*; outer voice setting; Prolongation

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024