

# GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie

und

27. Arbeitstagung der  
Gesellschaft für Populärmusikforschung

Graz 2017

herausgegeben von  
Christian Utz



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.

Markus Roth

## Doppelt hören

### Eine populäre Chanson im Spiegel ihrer Bearbeitungen

ABSTRACT: In der vorliegenden Studie verbinden sich kulturgeschichtliche und analytische Erwägungen zum »art-song reworking« im späten 15. Jahrhundert. Am Beispiel verschiedener *Malheur me bat*-Bearbeitungen von Agricola, Josquin und Obrecht werden vor allem inhaltliche Aspekte der Bezugnahme auf die Chanson-Vorlage thematisiert. In einem imaginären Dialog mit einem vergangenen »Expertenhörer« steht dabei die Frage im Vordergrund, auf welche Weise der Schöpfer der betreffenden Chansonmesse bestimmte Eigenarten der zugrunde liegenden Vorlage in seiner Bearbeitung hervorkehrte, abschwächte oder gar zuspitzte.

The present article combines both cultural-historical and analytical reflections on »art-song reworking« of the late 15th Century. Using the example of several reworkings of *Malheur me bat* – from Agricola, Josquin, and Obrecht – references regarding content are primarily discussed. In an imaginary dialog with »expert listeners« of the past, the question is raised, in which manner the composer of the respective chanson mass either highlighted, weakened or exaggerated specific idiosyncrasies of the underlying original.

Schlagworte/Keywords: Alexander Agricola; chanson mass; Chansonmesse; historically informed listening; historisch informiertes Hören; Jakob Obrecht; Josquin Desprez; Malheur me bat; Parodiemesse; parody mass

»Wir hören doppelt.«<sup>1</sup> (Peter Szendy)

»to render the audible legible«<sup>2</sup> (Michael Long)

Im Jahr 2015 erschien die deutsche Übersetzung der kleinen Studie zu Aspekten des musikalischen Hörens des französischen Philosophen Peter Szendy. »Sein Zuhören aufschreiben: Arrangement, Übersetzung, Kritik« lautet eines der zentralen Kapitel dieser eigentümlichen »Hörgeschichte«, in dessen Zentrum die vielgestaltige Praxis kompositorischer Bearbeitung vor allem im 19. Jahrhundert steht. Folgt man Szendy, so dokumentiert eine Bearbeitung in erster Linie eine bestimmte individuelle Hörerfahrung: Die Transformation bestehender Werke im

1 Szendy 2015, 54.

2 Long 2015, 21.

Medium der Bearbeitung gleicht einem künstlerischen Rezeptionsakt, der dem bearbeiteten Werk seinen persönlichen Stempel aufdrückt. Darüber hinaus sieht Szendy den subtilen Reiz von Arrangements, Transkriptionen und Bearbeitungen in der Tatsache begründet, dass ihr Nachvollzug eine besondere Art hörender Wahrnehmung hervorrufe. Szendy charakterisiert diese besondere, in einem solchen Kontext erforderliche Eigenart der Wahrnehmung als »doppeltes Hören«:

Darin liegt, glaube ich, die einem jeden Arrangement eigene Stärke: *Wir hören doppelt*. In diesem oszillierenden, zweigeteilten Zuhören, in diesem Zuhören, das sich von einer Diskrepanz aushöhlen lässt, die unaufhörlich zwischen die Originalversion und ihre Deformierung [...] dringt, höre ich, dass gewissermaßen die Originalität des Originals seit ihrer *plastischen* Überprüfung ihren eigenen Ort erhält.<sup>3</sup>

Wenn im Folgenden der Kern dieser Beobachtung auf die Praxis des »art-song reworking«<sup>4</sup> im späten 15. Jahrhundert übertragen werden soll, so geschieht dies mit aller erdenklichen Vorsicht und im klaren Bewusstsein der immensen Schwierigkeiten, die musikalische Wahrnehmung von im 15. Jahrhundert sozialisierten Hörenden auch nur in Umrissen zu rekonstruieren. Ungeachtet aller Anstrengungen historischer Forschung liegen viele Bereiche vergangenen Hörens weitgehend im Dunkeln. Dies betrifft nicht nur die ästhetische Wahrnehmung grundlegender struktureller Aspekte: das Erfassen vertikaler Konstellationen, die vorrangige Orientierung an der horizontalen Ebene, das Erleben von Dissonanzen und *falsae* oder mögliche Eigenarten vergangener rhythmischer Auffassungen, um nur ganz wenige wesentliche Punkte zu nennen; es betrifft ebenso die Frage nach der vergangenen Wahrnehmung räumlicher Dimensionen, das Erleben musikalischer Zeit oder – gerade im vorliegenden Kontext bedeutsam – die Frage nach Kriterien melodischer Verwandtschaft. (Wo, so wird im Folgenden mehrfach zu fragen sein, lag für vergangene Hörende eigentlich die Grenze zum Besonderen?) Dieses Dunkel korreliert mit der schieren Unmöglichkeit, den Wahrnehmungsapparat von Hörenden zu imaginieren, deren musikalische Sozialisation unter heute nicht mehr nachvollziehbaren Voraussetzungen einer weitgehend schriftlosen Memoria-Kultur stand. »Conceding that we cannot relive the aesthetic musical experience of past listeners, to what extent can we intellectually retrieve or reconstruct their cultural-mental apparatus responsible for creating musical coherence?«<sup>5</sup> Wie sollten wir angesichts dieser Unwägbarkeiten in der Lage

3 Szendy 2015, 54.

4 Vgl. Borghetti 2004.

5 Shai 1998, 458.

sein, ausgerechnet über Aspekte doppelten Hörens im ausgehenden Quattrocento nachzudenken – in einem historischen Kontext, auf den Begriffe wie ›Original‹ und ›Bearbeitung‹ oder ›Arrangement‹, wie Szendy sie oben gebraucht, kaum zu übertragen sind? Können wir überhaupt davon ausgehen, dass Musik des Spätmittelalters ›für Hörende‹ geschrieben, auf ein Hörerlebnis hin konzipiert wurde?

Dennoch drängt sich die Frage nach Wirkungsweisen und Funktionen doppelten Hörens bei der Beschäftigung mit dem in hohem Grade intertextuellen Mess-Repertoire des späten 15. Jahrhunderts geradezu auf. Die im vorliegenden Beitrag diskutierten Ausschnitte aus Chansonmassen von Alexander Agricola, Jacob Obrecht und Josquin Desprez entstammen einer Blütezeit kompositorischer Bearbeitung, die einen »explosionsartigen Bedeutungszuwachs«<sup>6</sup> auf mehreren Ebenen des komponierten Zusammenhangs mit sich brachte. Ungeachtet der oben skizzierten Vorbehalte seien sie im Folgenden sowohl unter satztechnischen als auch wahrnehmungspsychologischen Aspekten betrachtet. Ein solches Vorhaben gleicht einem imaginären Dialog mit einem vergangenen ›Expertenhörer‹, der an Erkenntnisse der jüngeren, auf das Themenfeld der *ars memoriae* bezogenen musikwissenschaftlichen Forschung anknüpfen kann.<sup>7</sup> Auf welche Weise und auf welchen Ebenen, so ist zu fragen, mag ein solcher beim aktiven oder passiven Erleben beispielsweise einer Missa *Malheur me bat* – in vertrauter Kenntnis der verarbeiteten Vorlage, wie wir voraussetzen dürfen – erinnernd, abgleichend, »oszillierend« gehört haben? Dieses Gedankenspiel geschieht in der Absicht, die Erkenntnisse historischer und kulturwissenschaftlicher Forschung durch einen genuin musiktheoretischen Blickwinkel zu ergänzen, in dessen Fokus sowohl die eingehende Erörterung historischer Satztechnik als auch die Reflexion ihrer Wirkungen liegt.<sup>8</sup> Es sei angenommen, dass doppeltes Hören im Rahmen der Bearbeitungspraxis des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht nur eine maßgebliche Quelle ästhetischen Genusses, sondern darüber hinaus eine bedeutsame Kulturtechnik darstellte, indem es durch die Bezugnahme auf ältere Werke zu deren Bewahrung beitrug und gleichzeitig die stilistischen Differenzen zu diesen zurückliegenden

6 Schwindt 2008, 9.

7 Busse Berger 2009.

8 Dieser Dialog mit vergangenen Hörenden schließt das klare Bewusstsein der Unmöglichkeit ein, beim Hören ›vergänger Musik‹ zu einer neuen Unschuld der Wahrnehmung zu gelangen. Bei jeglicher Auseinandersetzung mit Alter Musik wird das moderne Ohr mit seinen spezifischen Prägungen mit im Spiel sein, und jeder Versuch einer Rekonstruktion vergangenen Hörerlebens wird auf Projektionen unserer eigenen Erfahrungen und Prägungen beruhen. – Zur verführerischen Vorstellung eines »historisch informierten Hörens« siehe grundlegend Aringer 2017.

Repertoire-Schichten reflektierte.<sup>9</sup> Definieren wir *doppeltes Hören* vor diesem Hintergrund als einen Gedächtnisvorgang, der die Wahrnehmung von Musik um (mindestens) eine Rezeptionsebene erweitert und bereichert, indem momentan Gehörtes nicht nur permanent mit zuvor Gehörtem in Beziehung gesetzt, sondern darüber hinaus in jedem Augenblick mit verschiedenen Aspekten und Merkmalen einer weiteren erinnerten Instanz: eben der jeweiligen Chanson-Vorlage abgeglichen wird. In Kontexten doppelten Hörens ist der Nachvollzug expliziter Zitat-Schichten (Honey Meconi: »Type A-borrowing«<sup>10</sup>) häufig gar nicht das Interessanteste: Denn wer konzentriert doppelt hört, ist grundsätzlich gewillt, in der kleinsten melodischen Wendung Ähnlichkeit und damit eine beziehungsreiche Anspielung zu einem beliebigen (erinnerten) Moment der Vorlage zu erkennen. Vergangene Hörende mögen deshalb beim Nachvollzug einer Chansonmesse nicht nur kompositionstechnische Feinessen der Cantus-firmus-Behandlung interessiert haben – ich stelle mir vor, dass sie gebannt registriert haben werden, wie der Schöpfer der betreffenden Messe bestimmte Eigenarten der zugrunde liegenden Vorlage in seiner Bearbeitung hervorkehrte, abschwächte oder gar zuspitzte, mit anderen Worten: wie er zu der Aktualität der verarbeiteten Chanson Stellung nahm. Es kann angenommen werden, dass Komponisten bei der Konzeption und Ausarbeitung ihrer Werke dieses doppelte Hören bereits in sehr bewusster Weise antizipierten. Somit eröffnet sich eine inhaltliche Perspektive auf die Musik des späten 15. Jahrhunderts, welche die vorherrschenden Strukturanalysen nicht ersetzen, aber auf jeden Fall durch neue Fragestellungen bereichern kann, etwa: Was erzählen uns vergangene Bearbeitungen populärer Chansons über die Vorlieben des Komponisten, der sie anfertigte?<sup>11</sup> Über sein individuelles Hören? Was erinnerte, was vergaß er? »Und: Was wird eigentlich aus dem Original?«<sup>12</sup>

9 Vgl. Borghetti 2004.

10 Meconi 2004, 2.

11 Es liegt sicherlich eine gewisse Gefahr darin, Chanson-Bearbeitungen als ›absolute‹, funktionalen Zwängen entthobene Kunstwerke aufzufassen. In vielen Fällen werden spezifische Entstehungsumstände und der Wille der Auftraggeber die Auswahl und die Bearbeitung der Vorlagen bestimmt haben.

12 Schwindt 2008, 16. Es ließe sich ergänzen: Was verraten Bearbeitungen möglicherweise sogar über vergangene Maßstäbe des ›Populären‹?

Gewiss: Die Kreise von Hörerinnen und Hörern mit professioneller Expertise<sup>13</sup> mag seinerzeit überschaubar gewesen und sich abgegrenzt von den direkt an Komposition und Aufführung Beteiligten – zwei Gruppen, zwischen denen vermutlich große Schnittmengen bestanden – auf musiktheoretisch oder überhaupt musikalisch Gebildete und wenige quasi-professionelle Laien vornehmlich adliger Herkunft beschränkt haben. Es sei im Folgenden deshalb auch zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik nicht getrennt – die Rekonstruktion historischen Hörverhaltens im Begriff eines ›vergangenen Hörens‹, wie er im Folgenden gebraucht wird, schließt die Perspektive des Komponierens jeweils mit ein.<sup>14</sup>

In seltenen Glücksfällen eröffnet sich expliziter Eingang in diese imaginäre Ebene eines vergangenen Hörens dort, wo sich theoretische Zeugnisse mit Dokumenten der Kompositions- bzw. Bearbeitungsgeschichte ›kurzschließen‹ lassen. Antoine Busnois' Chanson *Je ne demande* (Bsp. 1a) wurde unter anderem von Alexander Agricola als Ausgangspunkt für die Komposition einer Messe benutzt; sie wird zudem bei Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) erwähnt, und zwar im Kontext verminderter Quinten, die Tinctoris grundsätzlich verurteilt, um im Zuge der Erörterung seiner Regel dann doch einige triftige Beispiele für ihre Verwendung anzuführen.<sup>15</sup> Der Beginn von Agricolas Messe (Bsp. 1b) ist wohl kein belastbarer Beleg für dessen eigene Position in diesem imaginären theoretischen Disput, wohl aber ein plausibles Indiz für die Annahme, dass man *Je ne demande* seinerzeit gerade mit dieser strittigen Konstellation (Bsp. 1a, Mensur 23) in Verbindung brachte – denn gleichgültig, ob man das Intervall zwischen Bassus und Cantus als reines oder vermindertes liest, lässt sich sicherlich behaupten, dass Agricola bereits in der zweiten Mensur seiner Messe das berüchtigte ›Alleinstellungsmerkmal‹ der zitierten Chanson geradezu *sucht*. In einer Kulturpraxis, in der Erinnerung eine so zentrale und unverzichtbare Rolle spielte, müssen solche Fingerzeige unmittelbar verstanden worden sein. »*Je ne demande*: Ist das nicht die Chanson mit der strittigen (seltenen, wüsten, grotesken, waghalsigen, wundervollen) Quinte? Mit jener Busnois-Quinte, die sogar Tinctoris erwähnt?«

13 Zur Diskussion über vergangene, hochgradig ›informierte‹ spätmittelalterliche Hörende siehe Clark 2004 (mit Blick auf Machaut und das 14. Jahrhundert). Ich danke Christian Utz für diesen erhellenden Hinweis.

14 Zur Skizze einer Theorie des impliziten Hörers siehe Butt 2010 sowie die an Butt anknüpfenden Überlegungen in Long 2015.

15 Tinctoris 1961, Buch II, Kap. XXXIII; vgl. auch den Kommentar in Schwind 2009, 76 f.

The image displays two musical examples, labeled 'a.' and 'b.', in mensural notation. Example 'a.' consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Example 'b.' consists of three staves: two treble clef staves on top and one bass clef staff on the bottom. Both examples are in common time (indicated by a 'C' in a circle) and have a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with a tilde (~) at the end of the phrase.

Beispiel 1: a. Antoine Busnois, Chanson *Je ne demande*, bei Tinctoris 1477 (Cap. XXXIII) zitierter Ausschnitt (Mensuren 20–24); b. Alexander Agricola, *Missa Je ne demande*, Beginn des ersten Kyrie (S/T/CT/B<sup>16</sup>)

Die Idee eines imaginären Dialogs sei im Folgenden anhand einiger Bearbeitungen einer im späten 15. Jahrhundert höchst populären Chanson durchgespielt. Die Wahl fiel auf *Malheur me bat* aufgrund der ausgeprägten Eigenart des bei Ottaviano dei Petrucci überlieferten Originalsatzes, die einen kompositorisch vielfältigen, hochwertigen und dennoch überschaubaren Bestand von überlieferten Bearbeitungen motivierte.

*Merkwürdigkeiten einer Chanson.* Die Chanson, vermutlich eine Rondeau-quatrain,<sup>17</sup> ist mehrfach überliefert, u. a. in der Handschrift Bologna MS Q16 (ca. 1487) sowie in einem Petrucci-Druck (*Harmonice Musices Odhecaton*, 1501); in den verschiedenen Quellen werden Ockeghem, Johannes Martini oder Abertijne Malcourt als Komponisten genannt. Die Chanson stammt also wahrscheinlich aus den 1470er Jahren.<sup>18</sup> Das Rätsel des nicht aufzufindenden Chanson-Textes hat das *Huelgas Ensemble* zu einer ungewöhnlich konzipierten und eigenwillig interpretierten CD inspiriert.<sup>19</sup> Über *Malheur me bat* existieren Messen von Jakob Obrecht (Petrucci 1503), Alexander Agricola (Petrucci 1504) und Josquin Desprez; überliefert sind ferner Intavolierungen und instrumentale Bearbeitungen u. a. von Francesco Spinacino (*Intabulatura de lauto*,

16 Alexander Agricola, *Opera omnia (Corpus mensurabilis musicae, Bd. 22)*, Bd. 1, hg. von Edward R. Lerner, o. O.: American Institute of Musicology 1961, 34.

17 Lerner 1958, 271.

18 Fallows 2015, 796.

19 *Le mystère de „Malheur me bat“*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, Deutsche harmonia mundi 88875027132 (2005).

Libro secondo, Venedig 1507) und Antonio de Cabezón (*Tiento del cuarto tono*, in: *Libro de cifra nueva* [1557], fol. xxvj). Die Bearbeitungsgeschichte von *Malor me bat* reicht bis Luigi Nono (*Fragmente – Stille, An Diotima* für Streichquartett [1980], Ziffer 48).

Die Frage, welche Faktoren zur Popularität von *Malheur me bat* beigetragen haben, ist keinesfalls leicht zu beantworten; und vermutlich griffe der Hinweis auf die ungemein suggestive Kraft der Eingangsimitation zu kurz. Folgt man Ludwig Finscher, so beruht die Eigenart der Vorlage auf dem Umstand, dass sie »in ungewöhnlichem Maße aus wenigen [konventionellen] Motiven entwickelt ist.«<sup>20</sup> Darüber hinaus offenbart die dreistimmige, von Petrucci publizierte Fassung der Chanson (Bsp. 2) bei näherer Betrachtung durchaus eine gewisse Uneinheitlichkeit der Setzweise – fast könnte man eine Gemeinschaftskomposition vermuten, an der ganz verschiedene Köpfe unter Verwendung weniger melodischer Puzzlestücke mitgewirkt haben. Die sechs, in Beispiel 2 mit den Buchstaben A bis F bezeichneten Chanson-Abschnitte folgen der Gliederung der Cantus-Stimme durch Pausen. Ihre jeweilige kontrapunktische Faktur lässt eine merkliche individuelle Handschrift erkennen, die sich von der Eigenart anderer Abschnitte in vielfältigen Aspekten unterscheidet: so z. B. mit Blick auf die Beschaffenheit des Tenor-Cantus-Gerüstsatzes, die verwendeten Satzmodelle, die Imitationsstruktur, die Häufigkeit von Kadenzen und ihre Ausgestaltung, die Registerdisposition oder den Umgang mit *mi contra fa*. Einige Abschnitte, vor allem der Beginn, wirken ungemein modellhaft. Merkwürdig ist die melodische Statik zu Beginn von Abschnitt C, berührend sind die *redictae* im Schlussabschnitt, der als kanonisch organisierte, vom Cantus-Spitzenton herabsinkende melodische Sequenz gestaltet ist (Mensuren 54 f.). Damit seien nur einige Stellen angesprochen, die einen ausgeprägten kompositorischen Gestaltungswillen erkennen lassen und somit für Hörende bzw. Bearbeitende besonders interessant gewesen sein könnten. Darüber hinaus steuert vor allem der Contratenor einprägsame, in hohem Maße wiedererkennbare melodische Motive bei, insbesondere die punktierte Figur in Mensuren 2–3), die fast zwanghafte Fixierung auf den phrygischen Sekundschrift *e-f* (Mensuren 27–33) oder die aufsteigenden ›*Tirata*-Figuren‹ in Mensuren 33–35 und 48–49.

20 Finscher 2003, 1257. Zur ›motivischen Geschlossenheit‹ der Chanson siehe Judd 1990.



The image displays a musical score for the piece "Malheur me bat" from Ottaviano dei Petrucci's *Harmonice Musices Odhecaton A* (Venedig 1501, fol. 68v-69r). The score is arranged for Tenor and Contralto voices. It consists of six systems, each representing a different section of the piece, labeled A through F. Section A begins with a common time signature (C) and the title "Malheur me bat" written above the Tenor staff. The music is written in a style characteristic of early 16th-century Italian lute tablature transcriptions, featuring a mix of rhythmic values and melodic lines. The Contralto part provides a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The sections are separated by bar lines and labeled with their respective starting measures: A (measure 1), B (measure 12), C (measure 24), D (measure 36), E (measure 48), and F (measure 60).

Beispiel 2: *Malheur me bat* (nach Ottaviano dei Petrucci [Hg.], *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 68v-69r)

## Modus, ›Farbe‹, Klang

Die phrygische Fauxbourdon-Kadenz in den Mensuren 10–11, die den Abschnitt A von *Malheur me bat* beschließt, ist für den dreistimmigen Chanson-Satz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ungemein charakteristisch. Sie begegnet mit einer unwesentlichen Abweichung auch in Johannes Ockeghems Chanson *Ma bouche rit*, die als Modell für *Malheur me bat* gedient haben könnte: »one of the earliest polyphonic compositions to incorporate a final ›phrygian cadence‹.«<sup>21</sup> Es handelt sich um eine *mi*-Kadenz mit doppelter *syncopatio* unter Beteiligung der übermäßigen Quarte, welche der Wendung ihre spezifische Farbe verleiht; sie ist – ohne nähere Erläuterungen – auch bei Gaffurio nachweisbar.<sup>22</sup> Im vierstimmigen Verbund stehen, wie in Beispiel 3 angeführt, mehrere Ergänzungsschritte zur Verfügung. Unter den angeführten Lösungen ist sicherlich die unter b. angeführte aufgrund der illusionistischen ›Vierklangs-Rückung‹ in die Ultima die ungewöhnlichste.<sup>23</sup>

Hält man *Ma bouche rit* und *Malheur me bat* nebeneinander, so fällt mit Blick auf letztgenannte Chanson allerdings eine signifikante Intensivierung des »mehrdeutigen«<sup>24</sup> phrygischen Modus auf – eine Intensivierung, die sich unter anderem seiner latenten ›Unterwanderung‹ durch die Tonstufe *b*-molle verdankt, die in *Ma bouche rit* noch gar keine Rolle spielte. In Mensur 51 von *Malheur me bat* erreicht der Tenor zum dritten und letzten Mal den Spitzenton *f*<sup>1</sup>; die Unterquinte im Contratenor legt den Gebrauch der Akzidenz nahe, sodass ein neuer, im phrygischen Kontext ungewöhnlicher Klang entsteht, der auf vergangene Hörende eine ungemaine Attraktion ausgeübt haben muss.<sup>25</sup> Für einen Bearbeiter

21 Taruskin 2010, 529. Im Petrucci-Druck *Harmonice Musices Odhecaton A* von 1501 gibt es insgesamt nur sechs phrygische bzw. phrygisch gefärbte Stücke: *Nunque fue pena maior* (4v si placet), *Ma bouche rit* (3v), *Malor me bat* (3v), *Ales mon cor* (3v), *Ha traytre amours* (3v) und *Puisque de vous* (3v).

22 Gaffurio 1496, Liber tertius, Cap. IV; zum Terminus Fauxbourdon-Kadenz siehe Schwind 2009, 132.

23 Zur alternativen Gestaltung der phrygischen Normklausel ohne 4-3-Syncopatio siehe Ockeghems Chanson *Presque transi*.

24 Zur häufig konstatierten Mehrdeutigkeit des Phrygischen siehe Bernstein 2015, 115: »... the Phrygian mode, given its built-in propensity for ambiguity«.

25 Auch Francesco Spinacino sieht in seiner *Malor me bat*-Bearbeitung von 1507 (*Intabulatura de lauto*, Libro secondo, Venedig 1507) bei der Übertragung von Mensur 51 explizit *b*-molle vor – was nicht bedeutet, dass eine »waghalsige Quinte« à la Busnois (vgl. Bsp. 1) gänzlich ausgeschlossen wäre.

von *Malheur me bat* dürfte es daher eine reizvolle Herausforderung bedeutet haben, sich zu dieser Option und damit zu den möglichen ›Grenzklingen‹  $b-f^1-d^2$  bzw.  $b-g^1-d^2$  kompositorisch zu verhalten.

The image contains three musical examples labeled a, b, and c. Example a shows a single staff with a treble clef, a common time signature, and a series of notes. Example b shows a single staff with a treble clef and a series of notes. Example c shows a four-staff system with various notes and rests.

Beispiel 3: a. Johannes Ockeghem, *Ma bouche rit*, Mensuren 44–46 (›ne sequeure‹); b. Ockeghem, *Missa Mi-Mi*, Beschluss des Kyrie II; c. Jacob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Beschluss des Kyrie I

Schon eine flüchtige Suche nach expliziten  $b$ -Akzidenzien in Jacob Obrechts *Missa Malheur me bat*-Messe bestärkt die eben geäußerte Vermutung.  $b$ -molle begegnet erstmals im Gloria in Mensur 160; hierbei lässt der exponierte, den Norm-Ambitus überschreitende Sextsprung  $d^1-b^1$  im Altus im Verhältnis zum Tenor für die Dauer einer Minima eine *falsa* in Gestalt einer verminderten Oktave entstehen.<sup>26</sup> Ganz anders liegen die Dinge in den Mensuren 22 f. des Osanna, wo der modusfremde Klang  $B-b-f^1-d^1$  für die Dauer einer punktierten Longa festgehalten und in seiner klanglichen Intensität regelrecht zelebriert wird. Darüber hinaus begegnen explizite Alterationen noch an mehreren Stellen im Agnus (Mensuren 40, 63, 120), wengleich sie insgesamt eher eine Ausnahme darstellen. Eine vergleichende Durchsicht von Josquins *Malheur me bat*-Messe fördert ganz andere Befunde zutage. In Beispiel 4 ist der Bassus des zweiten Kyrie zitiert: Allem Anschein nach ist der modusfremde Grenzton  $b$  hier planvoll in die Struktur der

<sup>26</sup> Zur Diskussion um *falsae* und *mi contra fa* siehe Roth 2018.

Stimme integriert und bewusst als Spitzenton des gesamten Abschnitts exponiert. Wie weite Passagen der gesamten Messe wird das Kyrie II von Ostinato-Formeln beherrscht.



Beispiel 4: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Kyrie II (Bassus)

Die klangliche Attraktion der erwähnten ›schönen Grenzklänge‹ ist an einigen Stellen von Alexander Agricolas *Missa Malheur me bat* unmittelbar und explizit greifbar. Beispiel 5 zeigt Agricolas berückendes *Et incarnatus est*, in dem ein Terzquintklang über einem Bassus-B, über einen Dezimensatz eingeführt, sogar in unmittelbarer Nähe einer phrygischen Normklausel begegnet (Mensur 6). Es ist höchst interessant zu beobachten, wie in der Folge dieser Konstellation das phrygische Tenor-Cantus-Klauselgerüst in Mensuren 59–60 durch die hinzutretenden Stimmen in eine Kadenz nach *c* eingeschlossen und gleichsam überdeckt wird; hierbei nehmen die ausdrucksstarken doppelten Synkopen in Cantus und Alt (Mensuren 7–8, »homo«) Klangwirkungen vorweg, die an beträchtlich jüngere Musik gemahnen. Auch wenn in den angeführten Mensuren explizit kaum etwas auf die originale Chanson verweist, dürfte sie ein zeitgenössischer, mit der Vorlage vertrauter Hörende trotzdem in hohem Maße mit der besonderen Aura von *Malheur me bat* assoziiert haben.

Beispiel 5: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, »Et incarnatus est«

Insgesamt repräsentieren die *Malheur me bat*-Messen von Obrecht, Agricola und Josquin, die in rascher Folge von Petrucci gedruckt wurden (1503, 1504, 1505),

allesamt eine ›moderne‹ Auffassung des phrygischen Modus, der regelmäßig von *b*-molle ›unterwandert‹ wird. Am weitesten geht in dieser Hinsicht Alexander Agricola, dem schon die Zeitgenossen bescheinigten, Dinge auf besondere Weise zu wenden.<sup>27</sup> In seltenen Fällen kann die *b*-Akzidenz schon im späten 15. Jahrhundert sogar auf dem Penultima-Klang einer phrygischen Klauselwendung begegnen wie in der dreistimmigen, ebenso von Petrucci 1501 veröffentlichten Chanson *Puisque de vous*.<sup>28</sup>

## Jenseits des cantus firmus

Die mannigfachen Spielarten von Cantus-firmus-Techniken im 15. Jahrhundert waren seit jeher ein Gegenstand intensiver Forschung und sind bereits vor geraumer Zeit, insbesondere von Edgar H. Sparks,<sup>29</sup> ausführlich dokumentiert und beschrieben worden. Es genügt ein Blick in das Register von Sparks' Studie, die auch heute noch als grundlegende Referenz gelten kann, um sich die beinahe schwindelerregende Vielfalt von Möglichkeiten zu vergegenwärtigen, eine bestehende Stimme – üblicherweise, aber nicht zwangsläufig die Tenorstimme – als strukturelles Rückgrat einer neuen Komposition zu verwenden. Bei der Konzeption einer neuen Cantus-firmus-Messe dürfte ein beträchtlicher Teil der kompositorischen Phantasie der Erfindung immer neuer, ungewöhnlicher Lesarten eines *cantus prius factus* gegolten haben. Es begegnen Lesarten in gedehnten Notenwerten oder aber in satzintegrierte, transponierte, paraphrasierende bzw. isomelische,<sup>30</sup> segmentierte, umgekehrte, diminuierte, ›aufgeräumte‹,<sup>31</sup> unvollständige, umgestellte oder in einzelnen Teilen neu kombinierte Lesarten in wechselnden Geschwindigkeiten sowie natürlich Kombinationen all dieser Verfahrensweisen, im Tenor oder anderen Stimmen.<sup>32</sup>

27 Vgl. Roth 2018.

28 Anonymus, 3v; *Odhecaton A*, fol. 95v–96r.

29 Sparks 1963.

30 Fitch 2005. Unter ›Isomelik‹ sei die rhythmische Neuinterpretation diastematischer Folgen verstanden.

31 Im »Patrem« von Jacob Obrechts *Missa de tous bien plaine* beispielsweise ist der ursprüngliche Tenor-Cantus firmus strikt nach Dauernwerten geordnet.

32 Darüber hinaus seien verschiedene Möglichkeiten polyphoner Zitate, die vielfältigen Möglichkeiten der Imitation mit Cantus-firmus-Material genannt sowie die Technik der Entlehnung und Neukombination motivischer Zellen.

Da doppeltes Hören bei der Wahrnehmung von Differenzen ansetzt, soll der Beginn von Josquins Sanctus über *Malheur me bat* herangezogen werden, der einen ungewöhnlichen Fall darstellt: Zehn Mensuren lang, also bis zur erwähnten phrygischen Fauxbourdon-Kadenz, folgen Superius, Altus und Tenor dem originalen, von Petrucci gedruckten Chansonsatz (Bsp. 2), verharren also gleichsam im Bann der gewählten Vorlage, sodass informierte Hörende, seien es vergangene oder heutige, bei der ersten Begegnung mit diesem Sanctus vermutlich in atemloser, konzentrierter Erwartung den Einsatz des Bassus bzw. die erste Abweichung vom originalen Text antizipieren werden. (»I cannot think of another occasion where anything comparable happens«, bekannte David Fallows.<sup>33</sup>) Umgekehrt erscheint ein lockerer, eher assoziativer Bezug zur Vorlage aus der Perspektive doppelten Hörens nicht minder reizvoll, enthüllt sich doch möglicherweise gerade in solchen Augenblicken eine persönliche kompositorische Handschrift, eine individuelle Sicht auf die bearbeitete Chanson. Wie das nachstehende, Agricolas *Malheur me bat*-Messe entnommene Beispiel zeigt, sind daher häufig jene Momente im Verlauf eines Satzes bzw. Satzabschnittes interessant, in denen ein zuvor konstitutiver Cantus-firmus-Bezug plötzlich aufgegeben wird – aus welchen Gründen auch immer (Bsp. 6).

Die angeführten Mensuren repräsentieren den Moment, in dem sich Agricola im Tenor von der Chanson-Vorlage löst. Prompt sind Aspekte im Tonsatz greifbar, welche die persönliche Handschrift Agricolas verraten und die in dieser Form im Satz bis dahin nicht vorkamen: Hier ein merkwürdig neutraler Dezimensatz, der einem Modell-Katalog des *contrapunto alla mente* entstammen könnte, dort *mi contra fa*-Latenzen<sup>34</sup> in Gestalt beispielsweise der möglichen übermäßigen Oktave  $f-fis^1$  zwischen Altus und Cantus am Ende der zweiten abgebildeten Mensur, insgesamt eine eher lockere, »zufällige« Imitationsstruktur. Wie in Beispiel 5 verbindet sich zudem mit dem Auftreten von *B* (Bassus, Mensur 61) ein klanglicher Schlüsselmoment, auf den Agricola geradezu hinzuschreiben scheint. Hier, exakt im Goldenen Schnitt des Kyrie II, taucht zum ersten Mal in der gesamten Messe explizit ein  $b$ -moll auf; gleichzeitig markiert der Tenor-Hochton  $f^1$  den melodischen Scheitelpunkt eines letzten siebentönigen *Malheur me bat*-Zitats, das auf die Mensuren 43–46 des Originals verweist (siehe den Asteriskus in Beispiel 6).

33 Fallows 2009, 264. Der Satz ist hinsichtlich seines Umfangs ein getreues »Abbild« der Vorlage; ab Mensur 11 folgt Josquins Altus weiterhin deren Contratenor vollständig und ohne jegliche Abweichungen.

34 Zum Begriff der *mi contra fa*-Latenz siehe grundlegend Roth 2018.

Beispiel 6: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, Kyrie II, Mensuren 58–63<sup>35</sup>

Es dürfte kaum möglich sein, die angeführten Mensuren ohne nähere Information als Ausschnitt aus einer *Malheur me bat*-Messe zu identifizieren – auch weil die erwähnte siebentönige Folge, nach der Agricolas Tenor sich fürs Erste von der Chanson-Vorlage löst, unter melodischen Gesichtspunkten fast austauschbar erscheint. (Man ist geneigt, in rhetorischen Bezügen von einem *locus communis* zu sprechen.) Im komponierten Zusammenhang kommt der Wendung aufgrund ihrer einprägsamen Bogenform, der exponierten Registerlage und dem Konnex mit *B* im Bassus allerdings eine zentrale Bedeutung zu – eine Bedeutung, die durch die Imitation im Cantus in Mensur 15 noch betont wird. Zu Beginn des Satzes hatte Agricola die steigend durchschrittene Quarte zudem bereits in augmentierter Bewegung im Cantus exponiert; die Umkehrung der Bewegung, zumal mit gedehntem höchstem Ton, verweist auf den Chanson-Beginn im Contratenor (Mensuren 2–3) zurück.

Wir können nur spekulieren, ob und in welchen Bezügen die Zeitgenoss\*innen Josquins, Obrechts oder Agricolas – mithin vermutlich ohne Verfügung einer spartierten Zusammenschau aller beteiligter Stimmen – ›motivisch‹ gehört ha-

35 Gemäß Lerner 1961 (CMM 22, Bd. 1, vgl. Anm. 16), unter Bewahrung der originalen Notenwerte.

ben. Wo begann für sie das melodisch Charakteristische – eine Kategorie, die in Kontexten doppelten Hörens unverzichtbar erscheint? Verloren sie sich, wenn sie doppelt hörten, nicht permanent in einem Geflecht aus Ähnlichkeiten, aus ungenau Erinnertem, aus durcheinanderwirbelnden Motiv-Partikeln? Möglicherweise haben sie das zielstrebige Durchstreifen der Oktave  $c^1-c$  zu Beginn der Tenorpartie in Beispiel 6 als witzige Extravaganz wahrgenommen, möglicherweise als motivische Besonderheit; möglicherweise assoziierten sie sie auch mit der *steigend* durchschrittenen c-Oktave, wie sie an zwei Stellen im Kontra-Part der Chanson-Vorlage begegnet (vgl. Bsp. 2, Mensuren 34–35 und 48–49). Mit scheint gerade Agricolas *Malheur me bat*-Messe bewusst mit der potentiellen Verwirrung der Hörenden zu spielen: Zu dieser trägt im vorliegenden Ausschnitt die verblüffende Idee der Konzentration auf wenig charakteristische ›Nebenmotive‹ ebenso bei wie die Vielschichtigkeit und Dichte der Textur. Das Spiel mit Unschärfen, mit verschiedenen Graden von Erkennbarkeit gehörte für einen Komponisten des späten 15. Jahrhunderts sicherlich zum Kalkül. Je dichter und beziehungsreicher ein Komponist Fahrten legte, umso berausender wird für vergangene Hörende vermutlich die Erfahrung einer regelrechten ›Sinnflut‹ beim Erleben einer *Malheur me bat*-Messe gewesen sein.

### Überzeichnung, Zuspitzung, ›doppelte Böden‹

Die beschriebenen, stark ausgeprägten Eigenarten der Vorlage mit ihren verschiedenen, sich signifikant unterscheidenden Abschnitten dürften die Phantasie eines *Malheur me bat*-Bearbeiters sicherlich befördert haben. In den Cantus-firmus-Messen von Agricola, Obrecht und Josquin ist jedenfalls die Tendenz zu spüren, auf bestimmte Merkmale der Chanson-Vorlage in überzeichnender und zugleich kommentierender Weise Bezug zu nehmen. Es folgen drei Beispiele für solche Überzeichnungen, die an bestimmten Merkmalen der Chanson-Vorlage ansetzen, um sie in neuer Umgebung aufzugreifen, zuzuspitzen, möglicherweise auch ins Groteske zu wenden. Sie können verraten, wie der jeweilige Komponist bestimmte Eigenarten einer Chanson-Vorlage wahrgenommen und interpretiert hat.

Das erste Beispiel, unter *Musica-ficta*-Gesichtspunkten bereits andernorts besprochen,<sup>36</sup> bezieht sich auf den relativen kurzen Chanson-Abschnitt D, dessen Eigenart eine Häufung von Klauselsituationen darstellt: In den Mensuren 39–42

36 Roth 2018, 13–14.



von *Malheur me bat* begegnen allein vier synkopierte Diskantklauseln.<sup>37</sup> Betrachtet man den in Beispiel 7 angeführten Ausschnitt aus Agricolas *Agnus Dei III*, so scheint die Idee einer Vervielfältigung von Klauselwendungen auf möglichst engem Raum auf die Spitze getrieben: Bei Agricola finden sich sieben Diskantklauseln in zwölf Mensuren, dazu eine ›scheinbare‹, gewissermaßen überzählige im Tenor (siehe Asteriskus).<sup>38</sup> Erneut begegnet die Tonstufe *b*-molle in exponierter Weise, hier im Kontext einer Unterquinttransposition des Chanson-Tenors im Bassus;<sup>39</sup> die Dezimenmixture im Diskant trägt zur klanglichen Attraktion der Passage bei.

Beispiel 7: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, *Agnus Dei III* (»qui tollis peccata mundi«)<sup>40</sup>

Das zweite Beispiel führt uns zu einem der faszinierendsten *Malheur me bat*-Sätze überhaupt. Abbildung 1a zeigt den Beginn des Sanctus aus Obrechts Cantus-

37 Die synkopierte Wendung  $a^1-g^1-a^1$  im Superius sei als solche bezeichnet, wenngleich der Gebrauch des unteren Halbtons zu Dissonanzkonflikten mit dem Contratenor führt.

38 Der Gebrauch der Akzidenz *fis* ist hier keinesfalls abwegig; vgl. das Audiobeispiel in Roth 2018, 14.

39 Die angeführten Takte korrespondieren mit den Chanson-Mensuren 35–48.

40 Text nach Lerner 1961 (CMM 22, Bd. 1, vgl. Anm. 16) unter Wahrung der originalen Notenwerte.

firmus-Messe im Superius-Stimmbuch des Petrucci-Drucks von 1503 – im vorliegenden Fall die einzige Stimme, die (losen) wörtlichen Bezug zur Chanson-Vorlage hält. Die dreifache Mensur-Vorzeichnung ist als Anweisung zu verstehen, das angegebene Chanson-Segment (vgl. *Malheur me bat*, Cantus, Mensuren 38–42), ausgehend vom *tempus imperfectum con prolatione perfecta*, sukzessive in drei verschiedenen Geschwindigkeiten vorzutragen und auf diese Weise einer allmählichen Beschleunigung zu unterwerfen – eine originelle musikalische Umsetzung des dreifachen liturgischen Rufs.<sup>41</sup> Wie Abbildung 1b zeigt, überlagert Obrecht diese übergreifende Struktur im Verlauf des Sanctus mit einer zweiten, vom Bassus initiierten Beschleunigungsebene. Das originale Druckbild offenbart eine verblüffende, auf der Idee rigider Beschränkung gründende Struktur: Zwanzig Mensuren lang beherrscht die phrygische Pendelbewegung *e-f-e* auf geradezu ostentative Weise das Geschehen und wird zudem dem Sog einer unaufhaltsamen progressiven Verkleinerung der Dauernwerte unterworfen. Somit ist die Idee der Beschleunigung in doppelter und fast konzeptueller Weise im Sanctus präsent.

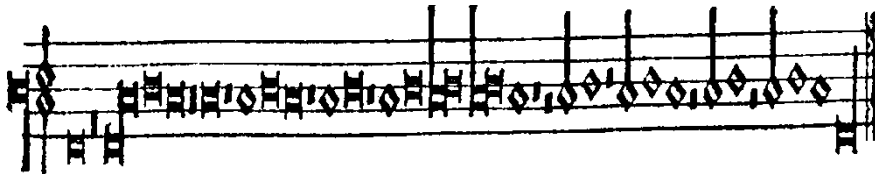


Abbildung 1: Jakob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, a. Sanctus, Superius (Ottaviano dei Petrucci, *Missa Obrecht*, Venedig 1503, Superius-Stimmbuch, fol. 13v), Mensuren 1–85; b. Sanctus, Bassus (a. a. O., Bassus-Stimmbuch, fol. 70), Mensuren 62–86

In den in Beispiel 8 angeführten Mensuren begegnen sich beide beschriebene Strukturen. Die ostinate Bassus-Schleife gibt Obrecht Gelegenheit, in den anderen Stimmen ein kleines Fest der Redikten zu feiern – zunächst im dreistimmigen, von Fauxbourdon-Techniken geprägten Kontext, ab Mensur 77 dann unter Betei-

41 Ein Rätsel bleibt Obrechts Segmentierung über die Pause im originalen Superius hinweg.

ligung des Superius, der ein letztes Mal sein Chanson-Segment präsentiert, aber nunmehr in die von Minimem getragene, von Synkopen durchsetzte Bewegung der übrigen Stimmen integriert ist. Die angeführte Passage bildet ein beeindruckendes Beispiel des für Obrechts *Malheur me bat*-Messe so charakteristischen Prinzips additiver Reihung, für die Arbeit mit variablen melodischen Zellen, in den Worten von Rob C. Wegman für »Obrecht's skill in writing music that is all speed and no development«. <sup>42</sup> Die Omnipräsenz der phrygischen Tenorklausel im Bassus führt zur Vervielfältigung der oben erwähnten phrygischen Fauxbourdon-Kadenz (Mensuren 69 f.); mit dem Hinzutreten des Superius wechselt der Altus mit großem Effekt sein Register. Der angeführte Ausschnitt repräsentiert einen »imitativen Text« (»Hypertext«) mit Merkmalen eines musikalischen Palimpsests: <sup>43</sup> Musik über *Malheur me bat*, die unverkennbar Obrechts individuelle Handschrift zeigt und dennoch auf faszinierende Weise die besondere Aura der Vorlage transportiert. In der stimmlich berücksichtigenden Interpretation des belgischen *Huelgas Ensemble* <sup>44</sup> ist die verarbeitete Chanson in fast magischer Weise präsent; allerdings wird die enge Assoziation mit *Malheur me bat* gar nicht in erster Linie durch das wörtliche Zitat im Superius bewirkt, sondern vielmehr durch die Allgegenwart phrygischer Klauselwendungen und die Anspielung auf charakteristische Motiv-Partikel in Altus und Tenor, durch ihre beharrliche Wiederholung und spielerische Aneinanderreihung. Nebenbei führt die Überlagerung der *mi-fa-mi*-Bewegung im Bassus mit dem letzten Sanctus-Ruf im Superius in Mensur 81 zu der durchaus ungewöhnlichen Situation, dass sich eine phrygische Tenorklausel nach *e* im Bassus und eine diskantierende Wendung nach *g*<sup>1</sup> im Superius gegenüberstehen. Diese Kollision ist *ein* Moment einer vielschichtigen Musik, die sich von ihrer Vorlage in signifikanter Weise absetzt und gleichzeitig mit jeder Note ihre erinnerungswürdige Schönheit rühmt.

42 Wegman 1994, 242.

43 In Anlehnung an Borghetti 2004, 105 f. Borghetti sieht in der zentralen Bedeutung des »art-song reworking« für die Kompositionspraxis des späten 15. Jahrhunderts ein Indiz für die Existenz eines neuen historischen Bewusstseins: »In Bezug auf das Art-song reworking setzen Autorität und Vergangenheit eine Art historisches Bewusstsein voraus, das sich gleichzeitig sowohl in der Ablehnung einer als fremd empfundenen Vergangenheit als auch in der Bildung eines »erinnerungswürdigen« Klassiker-Kanons spiegelt. [...] Die Praxis des Art-song reworkings weist auf den Versuch hin, entschieden eine Vergangenheit zu konstruieren, in welcher der zeitliche Abstand der Hypertexte weniger relevant ist als das Bewusstsein, auf den Schultern »konkreter« Vorfahren zu stehen.« (ebd., 110 und 113)

44 Huelgas Ensemble/Paul Van Nevel, *Le mystère de „Malheur me bat“*, Deutsche harmonia mundi 8887502713 (2015).

Musical score for measures 52-60. The system begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written for three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

Musical score for measures 61-70. The system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written for three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 71-79. The system begins with a treble clef. The music is written for three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

Musical score for measures 80-85. The system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written for three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment.

Beispiel 8: Jakob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Sanctus, Mensuren 52–85

Als rätselhaftester Satz über *Malheur me bat* kann Josquins Osanna<sup>45</sup> gelten, in erster Linie aufgrund der merkwürdigen Lesart des originalen Contratenors im Altus, nämlich im fortgesetzten Wechsel zwischen den Mensuren  $\text{C}\downarrow$  und  $\text{C}3$ . (David Fallows konzidierte, Josquin gestalte sie »in a way that I think it is fair to say nobody understands«.<sup>46</sup>) Die Annahme einer *proportio sesquialtera* (3:2) erscheint plausibel; doch begegnet in der aktuellen Aufführungspraxis auch die Auffassung eines konstanten Semibrevis-Werts.<sup>47</sup>

Darüber hinaus scheint sich die Konstruktion des Abschnitts, was den Umfang und die Platzierung der insgesamt sechs  $\text{C}3$ -Abschnitte betrifft, nur bedingt über eine Logik der Zahl erschließen zu lassen (Tab. 1). Zwar besteht zwischen *Dupla*- und *Tripla*-Abschnitten offenkundig das Fibonacci-Verhältnis 5:2 (oder, je nach Anschauung, das Verhältnis 5:3 – bei der Annahme einer konstanten Semibrevis); dennoch wirkt die übergreifende Disposition eigenartig »zufällig«. Sicherlich lässt sich behaupten, dass Josquin im Zuge der Zergliederung des Chanson-Contratenors zielstrebig jene Abschnitte auswählte, die sich für eine Übertragung in ein dreizeitiges Metrum gut eignen; darüber hinaus fällt auf, dass Mensurwechsel und Kadenz-Gliederung in hohem Maße korrespondieren. Doch merkwürdigerweise folgen nach den ersten beiden, jeweils fünf Mensuren umfassenden *Tripla*-Abschnitten nur noch betont knappe Einschübe, die im Kontext eine ganz andere Wirkung entfalten.

$\text{C}\downarrow$	3		9		5		4		5		8		(6) <sup>48</sup>
$\text{C}3$		5		5		1		2		1		2	

Tabelle 1: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Osanna (Taktgruppen)

Im Zentrum des Osanna stehen die Mensuren 23 bis 28 (Bsp. 9). In Bezugnahmen doppelten Hörens fällt zunächst der auf  $e^1$  stehenbleibende Altus auf – ein erster Hinweis darauf, dass sich möglicherweise in Kürze Besonderes anbahnt. Tatsäch-

45 Josquin des Prez, *Masses based on Secular Polyphonic Songs III*, hg. von Barton Hudson (New Josquin Edition, 9), Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Museikgeschiedenis 1995, 28–30.

46 Fallows 2009, 264.

47 Man vergleiche zwei maßgebliche Interpretationen: *Josquin Des Prez: Missa Malheur me bat; Motets & Chansons; Liber generationis Jesu Christi*, The Clerks' Group/Edward Wicksam, Gaudeamus: GAU306 (2002); *L'héritage de Petrus Alamire*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, Cypres: CYP1673 (2015).

48 Die letzten sechs Mensuren bilden einen Appendix über gehaltener Schluss-Longa im Altus.

lich macht die in Beispiel 9 zitierte Stelle durch verschiedene ungewöhnliche Momente auf sich aufmerksam. Den Stillstand im cantus firmus fangen zunächst die übrigen Stimmen durch die Andeutung eines Oktavkanons zwischen Tenor und Superius auf, während der Bassus sich beharrlich (ostinat) verhält; der Aufschwung des Tenors zum Spitzenton  $g^1$  in Mensur 26 scheint einen Ausweg aus der inszenierten Wiederholungsschleife zu weisen, ›verkehrt‹ jedoch das Stimmengefüge auf höchst ungewöhnliche Weise, denn für kurze Momente ist nun der Tenor die höchste und der erneut anhebende Altus die *tiefste* Stimme. Unter dissonanztechnischen Aspekten springt sowohl die nahe liegende *falsa gis-g<sup>1</sup>* zwischen Bassus und Tenor (Mensur 26, letzte Minima)<sup>49</sup> als auch die synkopierte Semibrevis  $e^1$  des Tenors in Mensur 27 ins Auge.

The image displays two systems of mensural notation for a four-voice setting. The first system covers measures 23 to 27, and the second system covers measures 28 to 29. The notation is arranged in four staves: Superius (top), Tenor, Bassus, and another voice (bottom). The Superius and Tenor parts show an octavo-canon relationship. The Tenor part features a prominent upward leap to  $g^1$  in measure 26. The Bassus part is characterized by an ostinato pattern. The notation includes various note values, rests, and accidentals, such as a sharp sign in the Bassus part in measure 26.

Beispiel 9: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Hosanna, Mensuren 23–29

Spätestens hier jedoch ist es an der Zeit, die zuletzt ausgeführten Analysestränge zusammenzuführen und davon auszugehen, dass Josquin sich an dieser Stelle nicht allein auf *Malheur me bat*, sondern ebenso auf Obrechts *Missa Malheur me*

49 Die Gelegenheit zu *g* contra *gis* bietet auch die originale Chanson (vgl. Bsp. 2, Mensur 39).

*bat* bezieht.<sup>50</sup> In beiden zuletzt betrachteten Abschnitten ist ein Moment der Überzeichnung greifbar, die ihren Ursprung im gemeinsamen Bezug auf ein besonderes Merkmal der Vorlage, nämlich auf den Beginn von Chanson-Abschnitt C im Contratenor hat (Bsp. 2, Mensuren 27–33). Sowohl Obrecht als auch Josquin fokussieren demnach mit besonderen Mitteln auf den elementaren phrygischen Sekundschritt: Obrecht durch die rigide Beschränkung auf *mi-fa-mi* im Bassus, Josquin durch die Betrachtung des fallenden Halbtons gleichsam unter einer Lupe. Das erwähnte irreguläre  $e^1$  im Tenor, nach gängigen satztechnischen Maßstäben eine falsch eingeführte Synkopensissonanz (Bsp. 9, Mensur 27), markiert ein Schlüsselmoment im Satzverlauf: Intensiver lässt sich die Konstellation *fa-mi* im Kontext einer auf den Kopf gestellten phrygischen Klausel sowohl horizontal als auch vertikal kaum gestalten. Auch rein numerisch erweist sich die beschriebene Wendung als Mittelpunkt des gesamten Osanna-Abschnitts. Bis zum Ende von Mensur 26 zählt man 379 Töne; 759 Töne, also  $2 \times 379 + 1$ , umfasst der gesamte Satz.<sup>51</sup> Insofern lässt sich entweder *f* im Altus oder  $f^1$  im Tenor als geheimes Zentrum des Osanna verstehen.<sup>52</sup> MALHEUR ME BAT!<sup>53</sup>

Wir sind hier an Bedeutungsschichten gelangt, die sich allein über das Ohr nur bedingt erschließen lassen. Darüber hinaus zeigen die zuletzt diskutierten Beispiele die offenkundigen Grenzen eines Dialogs mit vergangenen Hörenden auf. Noch einmal: Wo begann für vergangene Hörende die Grenze zum Besonderen? Es ist kaum zu ermessen, ob ein Zeitgenosse beim Erleben von Josquins Osanna ein Moment spielerischer Kombinatorik am Werk sah oder humoristische Zuspitzung, ›Verfremdung‹ oder groteske Verzerrung; und in keiner Weise können wir bei vergangenen Hörenden die Kenntnis von Obrechts Messe voraussetzen, auf die sich Josquin jedoch offenbar bezog (und damit ›Musik über Musik über Musik‹ imaginierte, also gewissermaßen Musik mit zwei Referenzebenen, Musik als Flaschenpost). Dennoch lässt sich behaupten, dass das zuletzt betrachtete Osanna überhaupt erst in Bezügen doppelten Hörens verständlich und attraktiv wird. Im Kontext eines »oszillierenden, zweigeteilten Zuhörens« (um noch einmal die eingangs zitierte Formulierung von Peter Szendy aufzugreifen) bildet der Nach-

50 Zu Datierungsfragen siehe Fallows 2009, der einige plausible Belege für eine späte Entstehungszeit (in Kenntnis von Obrechts Sicht auf *Malheur me bat*) anführt.

51 Ich verdanke diesen Hinweis (sowie etliche weitere faszinierende Anregungen) Frank Märkel.

52 Man beachte zudem die ›Akzentparallelen‹ zwischen Alt und Tenor mit Blick auf die Anfänge der Mensuren 26 und 27.

53 Eine theologische Deutungsperspektive, die sich an dieser Stelle nachhaltig aufdrängt, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden.

bzw. Mitvollzug der primären Zitatschicht im Altus allerdings nur eine von mehreren Ebenen des Verstehens. Am Beispiel von *Malheur me bat* wurde zu zeigen versucht, dass die überlieferten Hypertexte über die expliziten Zitat-Schichten hinaus eine Vielzahl von Anhaltspunkte für Aspekte doppelten Hörens eröffnen: für solche Aspekte, die auf bestimmte Merkmale der Chanson-Merkmale kommentierend Bezug nehmen und – bereits im Bewusstsein einer historischen Distanz – zur Aktualität der verhandelten Chanson im Lichte der Wandlungen der Kompositionspraxis Stellung beziehen. »Jeder imitative Text«, so zitiert Borghetti den Literaturwissenschaftler Gardini, »ist bestrebt, eine paradoxe Identität von Ziel- und Ausgangspunkt zu erreichen, d. h. die Verbindung zwischen einem individuellen Produkt und einer Tradition herzustellen, die mit eben diesem Produkt fortgesetzt wird.«<sup>54</sup>

## Literatur

- Aringer, Klaus (2017), »Historisch informiertes Hören?!«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz, Freiburg: Rombach, 189–208.
- Bernstein, Lawrence F. (2015), »Jean d'Ockeghem«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 105–118.
- Borghetti, Vincenzo (2004), »Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im ›Art-song reworking‹ des 15. Jahrhunderts«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 99–118.
- Busse Berger, Anna Maria (2009), »Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries«, in: *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Massimiliano Rossi, Florenz: Olschki, 59–80.
- Butt, John (2010), »Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening«, *Journal of the Royal Musical Association* 135/Supplement 1, 5–18.
- Clark, Alice V. (2004), »Listening to Machaut's Motets«, *The Journal of Musicology* 21/4 (2004), 487–513.
- Fallows, David (2009), *Josquin*, Turnhout: Brepols.
- Fallows, David (2015), »The Most Popular Songs of the Fifteenth Century«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 787–801.

54 Gardini 1997, 224; Übersetzung nach Borghetti 2004, 99.



- Finscher, Ludwig (2003), »Josquin des Prez«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1210–1282.
- Fitch, Fabrice (2005), »Agricola and the Rhizome: An Aesthetic of the Late Cantus Firmus Mass«, *Revue belge de musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 59, 65–92.
- Gaffurio, Franchino (1496), *Practica musicae*, Mailand.
- Gardini, Nicola (1997), *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Mailand: Mondadori.
- Judd, Robert (1990), »Cabezón, *Malheur me bat* and the Process of Musical Reference«, *Journal of the Lute Society of America* 13, 49–62.
- Lerner, Edward Robert (1958), *The Sacred Music of Alexander Agricola*, Ph.D., Yale University (MI).
- Long, Michael (2015), »Hearing Josquin Hearing Busnoys«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 21–39.
- Meconi, Honey (2004), »Introduction: Borrowing and Early Music«, in: *Early Musical Borrowing*, hg. von Honey Meconi, New York: Routledge, 1–4.
- Roth, Markus (2018), »Agricola und das ›Verkehrte‹. Zum Umgang mit satztechnischen Idiosynkrasien in Musik des späten 15. Jahrhunderts«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/1, 7–28. <https://doi.org/10.31751/955> (13.2.2019)
- Schwind, Elisabeth (2009), *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*, Hildesheim: Olms.
- Schwindt, Nicole (2008), »›Nichts ist poëtischer, als alle Übergänge‹ oder Recycling? Musikalische Transformationen in der Renaissance«, in: *Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 9–18.
- Shai, Burstyn (1998), »Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach«, *Musical Quarterly* 82/3–4, 455–465.
- Szendy, Peter (2015), *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* [2001], Paderborn: Fink.
- Sparks, Edgar H. (1963), *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley: University of California Press.
- Taruskin, Richard (2010), *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (= The Oxford History of Western Music, Bd. 1), New York: Oxford University Press.
- Tinctoris, Johannes (1961), *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)* [1477], übersetzt und hg. von Albert Seay, o. O.: American Institute of Musicology.
- Wegman, Rob. C. (1994), *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford: Clarendon Press.

© 2021 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste

Roth, Markus (2021), »Doppelt hören. Eine populäre Chanson im Spiegel ihrer Bearbeitungen«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 143–167. <https://doi.org/10.31751/p.46>

eingereicht / submitted: 28/07/2018

angenommen / accepted: 09/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021