

Days. Rd

Ockeghem

Den zeitgenössischen Komponisten, vor allem jenen, die sich der von Schönberg und seinem Kreis entwickelten atonalen Tonsprache bedienten und sich der Zwölftontechnik wandten, wurde fast gewohnheitsgemäß vorgehalten, daß ihre Musik intellektuell erklügelte, mathematisch berechnet und daher menschlicher Wärme und gefühlhafter Ausdruckskraft beraubt sei. beides Eigenschaften, die die Musik der alten Meister so ansprechend und wertvoll machen. Da der Vorwurf der Intellektualität oft genug auch gegen meine Kompositionen erhoben wurde, war ich erstaunt, aber auch etwas getrübt, als ich im Lauf meiner vor allem in meinen amerikanischen Universitätsjahren betriebenen historischen Studien einem alten Meister begegnete, gegen den genau dieselben Einwendungen erhoben wurden. Es war der flämisch-burgundische Komponist Johannes Ockeghem, der von etwa 1430 bis etwa 1495 lebte. Daß seine Geburtsdaten nicht mit Sicherheit festzustellen sind, teilt er mit anderen großen Männern alter Zeiten, denn als er in einem obskuren Dorf in Ostflandern zur Welt kam, wußte man nicht, daß er ein großer Mann werden würde, und nahm keine Notiz davon. Etwas ungewöhnlich ist,

daß nicht einmal sein Todesjahr feststeht, da er ②
am Ende seines Lebens nicht nur als Komponist
weit bekannt und hochverehrt war, sondern als
Hofkapellmeister des Königs von Frankreich und
~~der~~ Schatzmeister der St. Martin-Absci in Tours eine
bedeutende Rolle im öffentlichen Leben spielte. Da
eine später erschene Transkripte zum Andenken
des großen Mannes andeutete, daß er bis gegen
hundert Jahre alt wurde, haben manche Gelehrte
ihn bis gegen 1510 leben lassen. Neuere Forschung
hält das für unwahrscheinlich. Vielleicht konnte
man seine Lebensdaten von dem Denkmal ablesen,
das in Tours für ihn errichtet worden sein soll.
Aber auch dieses ist verschwunden.

So wie die Geschichte die Lebensumstände
eines scheinbar hochangesehenen und ~~wohl~~ be-
kannten Mannes schnell mit den Fehlern der Ver-
gessenheit vorbeizieht, so hat die Musikgeschichte
seiner Reputation viel mitgespielt. In den ton-
angehenden Musikgeschichten des ~~16ten Jahrhunderts~~
neunzehnten und angehenden zwanzigsten Jahrhunderts
wird er meist als rein intellektueller ~~Kämpfer~~
abgetan, der sich ~~sein~~ ^{zeitl.} Leben ~~lang~~ mit Kontrapunk-
tischen Spielereien abzugeben habe. (Der englische
Musikhistoriker Cecil Gray nennt ^{(Um nun ein Beispiel zu zitieren:}
das Beispiel eines Künstlers, der... darauf aus ist, ^{das typischste}
Schwierigkeiten schafft nur weil er ihm Vergnügen macht,
sie zu überwinden. Ausdruck war für ihn von untergeordneter
Bedeutung, ~~sein~~ ^{seiner} ~~überwiegend~~ ^{(wenn überhaupt, so}
Er scheint etwas von der Mentalität Arnold Schönbergs

gehabt zu haben, dieserlei Vorurteilslose Fleißigkeit (3)
keit gegen bloß sinnliche Schönheit... er ist der Schulmeister,
der Exorzismus der Musik." Soweit Cecil Gray,
harte Worte. ^{aber es steht mit solchen Ansichten keineswegs allein.} Viele dieser Urteile scheinen auf den
deutschen Musikhistoriker Kresewetter zurückzugehen.

Man muß sich fragen, worauf diese kategorischen
Voraussetzungen begründet sind. Bis zu unseren Tagen
war nämlich von Okeghems Musik kaum mehr
bekannt als ein paar Fragmente, die als Beispiele
in Lehrbüchern der Musiktheorie weitergeschleppt
wurden. Erst 1912 ^{zugänglich} wurde ein erhebliches Quantum
dieser Musik ^{als} ~~die~~ ^{in den} Denkmälern der Tonkunst in
Österreich einige in den Codices von Trent entdeckte
Messen von Okeghem erschienen. 1927 kam der
erste Band der von Dragan Plamenac herausgegebenen
Gesamtausgabe heraus, dem weitere Bände jedoch
erst ~~1947~~ ^{von 1947 an} folgten. ~~Es ist anzunehmen, daß~~
~~die früheren Geschichtsschreiber abgelegene Archive~~
Da kaum anzunehmen ist, daß
die früheren Geschichtsschreiber abgelegene Archive
durchstöberten, um durch Inspektion der Original-
quellen zu ihren abweichenden Urteilen zu gelangen,
müssen sie sich auf irgendwelche anderweitige
Informationen bezogen haben.

Wir sind zur Vermutung gekommen, daß
einer der wichtigsten Faktoren in der Entstehung
des ~~Widerstands~~ überlieferten Okeghem-
Bildes eine Äußerung ^{die der} Schweizer Theoretikers
Heinrich Glareanus in seinem berühmten, 1547 in
Basel erschienenen Dodekachordon untergebracht
hat. Dieses mit ebensoviel gelehrtenphantasie

wie Temperament geschriebene Buch ⁽⁴⁾ ^{erheblichen}
angriffsstutzigem
sich großer Popularität und hatte zweifellos ~~großen~~
Einfluss auf das Musikdenken der Zeit, da es zum
ersten Mal eine Theorie darbot, ^{welche} ~~die~~ in der zeit-
genössischen Musik sich vollziehende Wendung zum
modernen Tonalität als eine logische Entwicklung
des mittelalterlichen modalen Systems erklärte.
Das Dodekachorden ist aber nicht nur eine Theorie.
Aisches Abhandlung, sondern es enthält
Sammlung von Musikbeispielen, ausgewählt aus der
Literatur der ~~vorangegangenen~~ ^{vorangegangenen} ~~hundert Jahre~~ ^{etwa}
~~hundert Jahre~~ ^{etwa} ~~vorangegangenen~~ ^{etwa} ~~hundert Jahre~~ ^{etwa}
Da gibt es auch
ein Excerpt aus Ockeghem (etwa achtzig Jahre
^(Kreuz) ~~früher geschrieben~~ ^{Komponiert} dem Glareanus) ob folgende
Notiz widmet: "Es ist eine ausgezeichnete Tat-
sache, daß Ockeghem ein gewisses gewissermaßen für
sechshundertdreißig Stimmen komponiert hat, welches
wir freilich nicht gesehen haben. Zumindest war er
bewundernswert wegen seiner Erfindungsgabe und
Feinstescharfe." Ohne Zweifel hat diese Notiz den
armen Ockeghem den Ruf eines Papstkomponisten
eingebracht. Wenn schon Glareanus sich nicht
die Mühe nahm, ^{(oder nicht in der Lage war,} das contrapunktische Gewerke
zu inspizieren, ~~so~~ ^{so} ~~haben~~ ^{waren} spätere
Historiker gewiß in keiner besseren Position.
Aber da man wollte, daß Ockeghem ein paar
andere staunenswerte Kunststücke hinterlassen
habe, so war ein Gesamturteil schnell fertig,
wie wenig es auch begründet gewesen sein mag.

Das "Gewitscher" war in der Tat sehr schwer (5) zugänglich, da es nirgends separat abgedruckt, sondern nur als Musikbeispiel in abgelegenen theoretischen Papieren zu finden ist. Es handelt sich um einen sechsenddreißigstimmigen Kanon, ein tour de force, wie er damals auch von anderen Komponisten als ~~die~~ Fleißaufgabe praktiziert wurde. Das Kunststück steht schwerer aus als es ist, denn ~~auf Grund des da der damalige Stil nur einige wenige hervorstechende Intervenalle~~ Da muß der Komponist auf die nach dem damaligen Gebrauch zulässigen harmonischen Kombinationen beschränkt sein, können sich die Stimmen des Kanons fast nur in zerlegten Dreiklängen bewegen, und wenn sie einander sechsenddreißigfach imitieren, ist das ^{praktische Gesamtergebnis} ~~das Resultat~~ ein endlos ausgehaltener Dreiklang.

~~Das charakteristische Merkmal dieses Kanons ist~~
Eine wirklich schwierigere Aufgabe hat sich Jekesheim in einem seiner bedeutendsten Werke gestellt, in der Missa Prolationum. ~~Alle~~ Alle Teile dieser Messe sind kanonisch durchgearbeitet, d. h. ~~mit Hilfe der~~ die vier Stimmen bringen dasselbe melodische Material, ^{setzen} jedoch ~~einander~~ nach einander ein. Manchmal liegt ein Doppelkanon vor, d. h. ^{je} zwei ~~Stimmen~~ Stimmen präsentieren zwei verschiedene Kanons gleichzeitig. Das Hauptstück Kontrapunktlicher Hexenkunst sind die Mensural-~~kanons~~ Kanons. Hier setzen zwei Stimmen mit demselben Material gleichzeitig ein, ~~sich~~ schreiten jedoch in

verschiedenen Geschwindigkeiten fort, wobei das Tempo ^(C) der einen Stimme in einer genau durchgehaltenen Proportion zu dem der anderen steht. Es ist natürlich außerordentlich schwer, die beiden Stimmen so zu führen, daß die zwischen ihnen entstehenden Intervalle trotz der ~~immer~~ ständig zunehmenden zeitlichen Divergenz den Konventionen des ^(damaligen) Stils entsprechen, und noch schwerer, dafür zu sorgen, daß das Gebilde nicht steif und pedantisch wirkt, sondern musikalisch lebendig bleibt.

Ein anderes Werk, das einen hohen Grad kontrapunktischer Meisterschaft verrät, ist die sogenannte "schlüssellore" Messe, Missa cuiusvis toni, oder Messe in beliebiger Tonart. Dieses Kunststück ist in gewissem Sinn verwandt mit den Bestrebungen der allerneuesten Musik, in welcher der Komponist dem Interpreten eine Reihe von Möglichkeiten zur Auswahl vorlegt. Die schlüssellore Komposition des fünfzehnten Jahrhunderts ^{(stellt die ~~gibt den~~ ausführenden} ~~ist~~ ^{festlich} bedeutend schwerere ^{von} Aufgaben, da von den offen gelassenen Möglichkeiten nur einige wenige annehmbar sind, ~~welche~~ nämlich jene die nach den anerkannten Regeln korrekt sind. Hier hat der Länger ein Notenblatt mit den normalen Noten vor sich, aber die Zeilen haben keinen Schlüssel vorgeseichnet, so daß die absolute Tonhöhe der vorhandenen Noten nicht ersichtlich ist. Ein Schlüssel muß von den Interpreten gewählt werden, aber da die Komposition

mehrstimmig ist, muss die Auswahl für die verschiedenen Stimmen so koordiniert werden, daß das Resultat "stimmt". Man darf die technischen Kenntnisse und die Geschicklichkeit der damaligen Interpreten mit Fug und Recht bewundern, wenn ihnen die Lösung solcher Rätsel angetraut werden konnte.

Dabei war ^{(die spätmittelalterliche} ~~stille~~ Chormusik auch ohne solche Schikanen schon schwer genug auszuführen. Das so-
wegen ihrer ungeheuren rhythmischen Komplexität
genannte Mensuralsystem, das die rhythmische Organi-
sation der mittelalterlichen Polyphonie beherrscht, ist
ein von dem modernen grundsätzlich verschiedener
Mechanismus der musikalischen Zeitmessung. Es be-
ruht auf der Vorstellung von drei Schichten, die wie
konzentrische Plattformen ineinander liegen. Die
innerste bewegt sich langsam, d. h. sie hat die längsten
Zeitwerte. Sie heißt modus. Die nächste, Tempus,
genannt, hat je drei Zeitwerte für jeden des modus,
was tempus perfectum heißt, oder zwei, und das ist
imperfectum. Die schnellste ist die dritte, äußerste
Schicht, Prolatio, die wiederum zwei oder drei
Werte für jeden des Tempus hat. Alle Kombinationen
von perfect und imperfect sind zulässig. Der
Hauptunterschied gegenüber dem neueren Musik-
denken besteht darin, daß die Akzente ^{(wie in diesem} nicht ~~stetig~~
~~stetig~~ auf ~~den~~ regelmäßig wiederkehrende "gute"
Taktwerte fallen, sondern sich völlig aus der Artikulation der einzelnen Melodielinien ergeben,
indem hohe und lange Töne automatisch hervor-
treten, wo immer sie in dem kompliziertesten Gewebe
placiert sein mögen, es gibt also keine Takte

Missa Prolationum beruhen auf solchen Proportionen, ⁽⁹⁾ ~~obwohl~~, wie überhaupt in praktischer Musik, nur die einfacheren Bruchzahlen verwendet wurden. In dem Titel dieser Messe bezieht sich ^{das Wort} prolatio auf dieses Proportionswesen, nicht auf die früher erklärte schnellste Schrecke der Mensuralzeitmessung.

Ein anderer aparter Titel Ockegheims ^{Caput} ~~ist die~~ Missa Mi-Mi. Dahinter verbirgt sich nichts weiter als daß ~~alle~~ alle Teile mit der melodischen Fortschreibung E-A beginnen. Im Mittelalter hat man als Grundgerüst des Tonmaterials im Anschluß an die altgriechische Theorie zwei Hexachorde angenommen, d. h. Sechsskalen, von denen eine auf C, die andere auf F, und die dritte auf G begannen. In allen dreien wurden die Töne mit ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet. Demzufolge ist unser E ein mi im ~~ersten~~ ersten Hexachord, und unser A ein mi im zweiten. Das damit ange-deutete Hin- und Herspringen der Musik zwischen den beiden Hexachorden ist für unsere Ohren natürlich nicht sehr auffallend.

Bewegung Viel eindringlicher kommt solches ~~hin und~~ ^{hin und} ~~Herspringen~~ ^{Herspringen} zum Vorschein, wo Ockeghem die Musik ~~zwischen~~ zwischen kontrastierenden harmonischen Farbwerten abwechseln läßt, wie etwa in der ^{Missa} ~~Missa~~ Caput ^{99a} ~~Caput~~, und in diesen ^{Beispielen} ~~Beispielen~~ ist Ockegheims musikalische Vorstellung sehr fortschrittlich, indem sie auf viel spätere Entwicklungen hinweist. Solche Züge stehen im Widerspruch zur Musiktheorie seiner Zeit, da sie ein viel freizügigeres Verhalten gegenüber dem Problem der Dissonanz ~~und~~ ~~darüber~~ zeigen.

Hier bewegt sich der Cantus firmus, d. h. die aus (9a)
dem forgeramischen Gesang stammende Grundmelodie
des Werkes so zwischen G und D, daß häufige Halte-
punkte auf dem Ton H entstehen. Dieser Ton war nach
den damaligen theoretischen Prinzipien als tiefster
Ton eines mehrstimmigen Gefüges nur mit größter
Vorsicht zu ~~verwenden~~ ^{gebrauchen}, da er keine reine Quinte
mit sich hat. Der Ton F (ohne Einführung chroma-
tischer Veränderungen
ergibt die verminderte Quinte H-F, die als ~~diabolus~~
diabolus in musica ^{führt} besonders bedenklich ge-
halten wurde. Darum legt Okeghem's Vorgänger Dufay,
der denselben Cantus verwendete, diesen in eine
oktave tiefer, so daß er das verdächtige H immer
irgendwie unterbanen kann. Okeghem verschiebt
diesen Answeg und legt den Cantus in den Bass,
umkleidet um die so entstehenden schwererig-
keiten. Im Gegenteil, er mäßt diese aus, um
die Musik zwischen ^{den} klar definierten harmonischen
Feldern ~~hinein~~ ^{hin} der hellen G-Klänge und der
dunkleren D-Akkorde hin- und herschwingen zu lassen,
bei der melancholisch hohle Klang der ~~schwebenden~~
auf dem H errichteten Tongruppen eine aparte Zwischen-
station bildet. Ähnliche Situationen ergeben sich in
der Missa Serviteur, wo der Cantus auf knappem
Raum von C zu D hinüberwechselt.

Man ist erinnert an die optischen Effekte der got. (7a)
schen Architekturen, wenn ~~man~~ ^{man} zwei- oder dreifachen
Arkaden, die eine Apse im Halbkreis umlaufen,
man beim Durchschreiten ^{der} ~~man~~ die sich von innen nach außen
spreizenden Säulenstellungen
fortwährend wechselnde Perspektiven der sich
kreuzenden Gewölbelinien ~~zu sehen~~
zur Ansicht bringen sieht.

als ~~das~~ das von den Theoretikern empfohlene (10)
die schon auf die gemäßigte Eleganz des
Palestrinastils hinarbeiteten. Ihnen erschien
Ockeghem überholt und altmodisch, da er an
den undisziplinierten Rauheit des gotischen
Stils festzuhalten schrien, während der Haupt-
strom der Musik tief auf die wohlausgewogene
Ausgeglichenheit der Renaissance hinbewegte.
Ockeghem, die wir am Ende jener Entwicklung
stehen, die die Dissonanz aus den ihr von
der Renaissance auferlegten Fesseln befreit
und in dreihundert Jahren zur heutigen,
völlig emanzipierten Tonsprache geführt hat,
dürfte Ockeghem keineswegs rückständig,
sondern bedeutend fortschrittlicher als viele
seiner Zeitgenossen.

Das ist nicht nur auf seine unorthodoxe
Behandlung der Dissonanzen zurückzuführen,
sondern vor allem auch auf ~~seine~~ viele Cha-
rakterzüge seines gesamten Kompositionsstils.
Dazu gehört zunächst eine eigentümliche
Ruhelosigkeit, die den einmal in Gang ge-
setzten musikalischen Verlauf zu keinem
auch nur vorübergehenden Stillstand ~~zu~~
kommen läßt, bevor das im Wesentlichen
vom Verbrauch des Eingrundlegenden
Textes diktierte Ende erreicht ist. Eine
andere Eigentümlichkeit von Ockeghem's Stil,

die ihn dem modernen Empfinden näher bringt (11)
ist das plötzliche Auftreten von wirbellosern
Turbulenz-Elementen in einem langgedehnten
ruhigen melodischen Linien. (Strom)

Es ist eigenartig, daß ^{jene} strenge kanonische Imi-
tation, um derenwillen Ockeghem, den Kriemveker den
"für seine Zeit maßgebenden Altmeister des durchimstierenden
a capella Stils" nennt

er in Verfall geraten ist, außer
in den erwähnten drei oder vier Stücken fast gar nicht an-
wendet. ~~Wir~~ Wir haben seine Musik, stets ausdrucks- und

und elegant gefunden, ~~stets~~ ^{auf} was natürlich ~~dem~~ ^{auf} ent-
fesselt. Wir haben keine Ahnung,
wie diese ästhetisch komplizierte Musik auf die dama-
ligen Hörer wirkte. Es ist durchaus möglich, daß das

niemals trocken
oder pedantisch,
sondern

Element des emotionalen Ausdrucks, das
seit der Renaissance bis zum heutigen Tage
als wesentliche Daseinsberechtigung jeglicher
Musik betrachtet wurde, damals überhaupt keine Rolle
spielte. Jedenfalls wird es in den theoretischen Ab-
handlungen des Mittelalters ~~überhaupt nicht~~ ^{niemals} er-
wähnt. Man kann sich denken, daß solche Musik wohl
nicht im Hinblick auf irdische Hörer, sondern
als Opfergabe für Gott geschrieben worden sein mag. Die
Frage nach dem Ausdruckswert von Ockeghem's Musik
ist heute nicht mehr so wichtig, da es nun klar ge-
worden ist, daß die Bedeutung eines Komponisten
auf anderes gegründet ist, als was verschiedene
Hörer zu verschiedenen Zeiten in seine Musik
hinein- oder aus ihr herauslesen zu können glauben.