

Komponieren im 16. Jahrhundert

Im Zuge des heutigen Vortrages, möchte ich euch gerne einen kleinen Teil meines Dissertationsprojekts vorstellen und euch gleichzeitig ein wenig in die Welt der Renaissancemusik entführen. Der Arbeitstitel meines Projektes lautet: „Kompositionsstrategien und Modellbehandlung in Adrian Willaerts Imitationsmessen“, und bevor ich in medias res einsteige, möchte ich euch den Titel auch gleich einmal etwas entwirren: Es geht also um einen Komponisten, Adrian Willaert, der Messen – im Sinne der musikalischen Gattung Messe – geschrieben hat, sogar eine besondere Form davon, nämlich Imitationsmessen, die nun von mir analysiert und auf bestimmte Kompositionsstrategien und Motivverwendungen untersucht werden. In meinem Vortrag werde ich euch allerdings zunächst den sicher für jeden von euch unbekanntem Komponisten vorstellen, dann auf die Besonderheiten der Messkompositionen in der Renaissance eingehen und schließlich zeigen, wie man solche Werke analysieren kann.

Adrian Willaert wurde um 1490 in Roeselaere, einem kleinen Dorf in der Nähe von Brügge, also im heutigen Belgien, geboren. Von seiner Herkunft und seinen ersten Lebensjahren ist nichts bekannt. Aus späteren Berichten wissen wir, dass Willaert zunächst zum Studium der Rechte nach Paris ging (vermutlich um 1510) – was meiner Meinung nach auch auf einen gewissen Bildungsstandard und eher auf eine bessere Herkunft schließen lässt. In Paris lernte er schließlich den Hofmusiker Jean Mouton kennen, der in der Kapelle der Königin Anne de Bretagne arbeitete, und so wechselte Willaert schließlich vom Rechtsstudium zur Musik. Zwischen 1514-1520 arbeitete er bei Kardinal Ippolito d'Este in Rom und reiste in dessen Gefolge nach Ungarn und letztlich nach Ferrara. Dort stand er nach dem Tod des Kardinals im Dienste Herzog Alfonso I. d'Este und dessen Sohn Ippolito II. d'Este. Der Familie d'Este blieb er auch sein Leben lang treu.

Am 12. Dezember 1527 trat Willaert schließlich seine Lebensstelle als *maestro di capella* an der Markuskirche in Venedig an und blieb Zeit seines Lebens dort. Als Sänger, Lehrer und Komponist war er dort bald sehr angesehen und machte diese Stelle des Kapellmeisters von San Marco zu einer begehrten und wichtigen Position, die die nächsten 150 Jahre der europäischen Musikgeschichte prägen sollte. Von Venedig sind viele Dokumente über Willaert erhalten, die bezeugen, dass er viele Privilegien zugesprochen bekam und auch so gut bezahlt wurde, dass er seiner Witwe und seiner Familie ein ansehnliches Vermögen

hinterlassen konnte. Die letzten Lebensjahre waren offenbar von Krankheiten überschattet und schließlich starb Willaert am 7. Dezember 1562 in Venedig.

Um einen kurzen Einblick in die Musik dieser Zeit zu geben, möchte ich euch eine frühe Motette von Willaert vorspielen: *O socii neque enim*.

HB: O socii neque enim, 3 min. 34 sec.

Eine Motette ist ein kürzeres, Werk, oft in Latein, kann aber auch in anderen Sprachen verfasst sein, kann geistlichen Inhalts sein, aber auch panegyrischen Zwecken dienen, zum Beispiel zum Geburtstag oder zur Inthronisation eines Adligen. Quantitativ gesehen war die *Motette* wohl die wichtigste Gattung des 15. und 16. Jahrhunderts. Es wurden wohl tausende *Motetten* geschrieben. In der Hierarchie der musikalischen Gattungen lagen die Motetten in der Mitte zwischen den „niederrangigen“ *Madrigale* und *Chansons*, also Liedern, und den im Anspruch und auch im Umfang weit höher liegenden Messen. Die musikalische *Missa* war zu Willaerts Zeit unbestritten jene Gattung, an der sich Komponisten maßen, wie man es später am Streichquartett oder an der Symphonie tat.

Unter einer musikalischen Messe verstand man damals (und dies ist bis heute so geblieben) die Vertonung der liturgischen Messteile des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei*. Warum ausgerechnet diese fünf liturgischen Teile zu einem musikalischen Zyklus zusammengelegt wurden, ist aus inhaltlicher Sicht nicht verständlich, jedoch aus historischer Sicht nachzuvollziehen: Von Beginn der Aufzeichnungen abendländischer, liturgischer Musik, komponierte man für die Tagesliturgie (Messe und Stundengebet) vor allem jene Teile, die sich täglich änderten, also das *Proprium*. Diese Gesänge, lateinische, einstimmige Gebete – heute fälschlicherweise bekannt unter „gregorianische Gesänge“ – wurden komponiert, gingen ins Repertoire der Kirche ein und mussten von Priestern und Mönchen auswendig gelernt werden. Das *Ordinarium*, also die täglich gleich bleibenden Teile der Messe wurden zwar auch vertont, aber es gab nur eine kleine Zahl von Varianten, die in den Graduale standen und die je nach Festgrad ständig verwendet wurden. Wichtig ist für unsere historische Sicht heute, sich vor Augen zu führen, dass die einstimmigen Gesänge der Alltag waren. Nur zu besonderen Anlässen und nur an größeren Kirchen, die sich eine *schola* leisten konnten, wurde auch in der Liturgie mehrstimmig gesungen. Dazu wurden anfangs nur einzelne Teile vertont, keine Zyklen. Um 1450 änderte sich diese Praxis jedoch; das einstimmige Repertoire stand und man begann nun, die Ordinariumsteile zu vertonen – als Zyklus. Gleichzeitig zu dieser liturgie-praktischen Veränderung kam auch, dass sich um die

gleiche Zeit auch der Musikstil prägnant veränderte: Es begann das, was unter dem Namen der *Frankoflämischen Vokalpolyphonie* bekannt wurde – also der Stil, den wir vorher im Musikbeispiel gehört haben.

Um zu verstehen, wie damals Messen komponiert wurden und in welchem ästhetischen und historischen Kontext diese Werke entstanden, muss zunächst einmal geklärt werden, was komponieren bedeutete. Im Gegensatz zum romantischen Verständnis, dass ein Künstler ein Werk möglichst vollkommen im Kopf entstehen lässt und im besten Fall als ‚einen Wurf‘ zu Noten bringt, quasi als Ausdruck seines inneren Empfindens, wurde im ausgehenden Mittelalter Komposition sehr pragmatisch als Handwerk verstanden, das aber nichtsdestotrotz großartige Kunst hervorbringen kann. Komponieren war deshalb nichts mehr als wörtliches *com-ponere*, also richtiges Zusammensetzen von Noten. Richtig bedeutet in diesem Sinne nach den damals geltenden Regeln des Kontrapunkts, die bereits kodifiziert waren.

Außerdem galten für Musiker – wie für alle Künstler – die damals herrschenden ästhetischen Prinzipien der *imitatio – varatio – aemulatio*, die im Zug der Wiederentdeckung der Antike auf die klassische Rhetorik zurückzuführen sind: Man schuf nicht eigenständig neue Kunst, sondern *imitierte* die Großen der Vergangenheit, man ahmte deren Werke nach, aber nicht in platter *repetitio*, sondern man *varierte* deren Werke, ehrte damit die Vorgänger, versuchte jedoch indirekt auch, diese zu *überbieten* (*aemulatio*). Daraus ergaben sich für damalige Komponisten folgende Konsequenzen in der Art zu komponieren: Man erfand nicht selbst Motive, sondern man verwendete bereits bekannte Melodien und fügte zu jenen – nach den Regeln des Kontrapunkts – Töne hinzu. Als Vorlagen konnten daher dienen:

- einstimmige Melodien („gregoriansicher Choral“)
- einstimmige Melodien aus mehrstimmigen Werken (*Cantus firmus*)
- mehrstimmige Kompositionen
- [Es gab allerdings auch freie Kompositionen, aber sehr selten – und eigentlich war es sehr gewagt.]

Messen, die auf einstimmige Melodien, also einen *Cantus firmus*, zurückzuführen sind, nennt man in der musikwissenschaftlichen Terminologie *Cantus firmus-Messen*. Messen, die auf mehrstimmigen Vorlagen basieren (und auch mehrere Stimmen verarbeiten), heißen *Imitations-* bzw. *Parodiemessen*. Um konkret zu zeigen, wie man dies nun in der Kompositionsarbeit umsetzte, möchte ich euch zunächst ein Beispiel einer *Cantus firmus-Messe* zeigen: die *Missa Pange lingua* von Josquin des Prez.

Josquin war ebenfalls ein Niederländer, allerdings eine Generation vor Willaert (1440-1521). Er arbeitete auch in Frankreich und Italien und war schon zu seinen Lebzeiten so berühmt, dass er am Hof von Ferrara nicht nur mehr verdiente als alle anderen, sondern auch noch Privilegien genoss, wie sonst kein anderer Musiker bzw. eigentlich „Hofangestellter“. Er zählt selbst heute noch zu den kreativsten Komponisten dieser Zeit, der die Kompositionstechniken ausreizte wie sonst keiner.

Josquin schrieb zahlreiche Messen, unter anderem jene *Missa Pange lingua* über die Fronleichnamsequenz von Thomas von Aquin, die ich euch nun vorstellen möchte.

HB: Sequenz, 36 sec.

Und bevor wir uns die Kompositionstechnik im Näheren anschauen, hören wir uns gleich das von Josquin darüber komponierte Kyrie an.

HB: Kyrie, 2 min 53 sec.

Das Zitat Josquins, also, wie er die einstimmige Melodie aufnimmt, neu rhythmisiert und mit einigen Zwischentönen versieht, ist gut hörbar und soll auf der folgenden Abbildung auch nochmals verdeutlicht werden.

The image displays a musical score with two parts. The top part is a single-staff sequence in treble clef, 3/4 time, with the lyrics "Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si". The notes are circled in red. The bottom part is a four-staff Kyrie in 3/4 time, with the lyrics "Ky - ri - e e - lei - - -". The notes in the bottom staff are also circled in red, and red arrows point from the sequence above to these notes, illustrating the rhythmic and melodic adaptation.

Abb. oben: Sequenz; unten: Beginn Kyrie.

Josquin beginnt zwar zunächst mit den übernommenen Noten, versieht die ursprüngliche Melodie jedoch bald mit Füllnoten, wodurch jene Melodie dementsprechend lebhafter wird. Die Wiedererkennung der verwendeten Sequenz geschieht letztlich sowieso nur in den ersten Takten. Diese beginnen auf der gleichen Tonstufe wie das Modell und werden von jeder Stimme, die nacheinander einsetzen, wiederholt. Dieser versetzte Anfang der vier Stimmen war zur damaligen Zeit die Satztechnik schlecht hin, genannt *Imitation*. Diese *Imitation* hat allerdings mit der vorher genannten ästhetischen Kategorie *imitatio* wenig zu tun. Beide stammen lediglich vom gleichen Wortgehalt ab und benennen zunächst also das ‚Nachmachen von etwas‘. Hier im musikalischen Satz wird dieser Sinn wörtlich verstanden und bedeutet eine fast wörtliche Wiederholung.

Um zu zeigen, dass Josquin diese Technik bei jedem Beginn eines Ordinariumsteils anwendet, spiele ich euch jeweils ein paar Takte von *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei* vor. Ich glaube, dass man hier auch gut hört, dass so ein prägnanter Einsatz selbst bei der praktischen Verteilung über den Ablauf eine liturgischen Feier hin erhalten bleibt.

HB: Beginn der 5 Ordinariumsteile, ca. 3 min.

Im Laufe der Komposition verwendet Josquin noch weiteres Material aus der Sequenz und viele satztechnische Tricks, die jedoch nicht mehr so gut hörbar sind, und auf die ich hier nicht mehr eingehen möchte, denn ich denke, das Kompositionsprinzip einer *Cantus firmus-Messe* ist damit klar geworden und wir können zur *Imitationsmesse* weitergehen.

Im Grunde funktionieren *Imitationsmessen* genauso wie *Cantus firmus-Messen*, mit dem Unterschied, dass nun eben nicht nur eine Stimme übernommen wird, sondern eine mehrstimmige Komposition als Modell verwendet wird und alle Stimmen entweder in der gleichen Lage übernommen oder neu kombiniert werden. Auch hier ist wieder klar die handwerkliche Komponente erkennbar: Die Kunst ist es, die Motive („Soggetti“) nach den Regeln des Kontrapunkts neu zusammenzusetzen.

Als Beispiel für eine *Imitationsmesse* möchte ich euch die *Missa Christus resurgens* von Willaert vorstellen, eine Messe, die ich eben in meiner Dissertation unter anderem genauer untersuche, und die einzige Willaert-Messe, von der es auch eine Aufnahme gibt:

Als Vorlage für diese Messkomposition wählte Willaert die Motette *Christus resurgens* von Jean Richafort (1480-1547), einem Sänger und Komponisten, der wie Jean Mouton (Willaerts Lehrer) in den 1510er Jahren an den französischen Hofkapellen arbeitete, und den

Willaert dementsprechend auch sehr sicher persönlich kannte. Die Motette ist über ein Responsorium aus dem Stundengebet am Samstag nach Ostern genommen, jedoch nicht über den „gregorianischen“ Gesang komponiert, sondern mit frei erfundenen Soggetti.

HB: Motette *Christus resurgens*, 4 min 13 sec.

Wie man in der Aufnahme sehr gut hören kann, ist diese Motette eine sogenannte „durchimitiert“ Motette, d. h. für jeden Textabschnitt oder Vers wird ein neues Soggetto erfunden, das dann durch alle Stimmen imitiert wird, d. h. von allen Stimmen zeitversetzt wiederholt oder zumindest variiert wird. Diese Soggetti werden nun von Willaert genau in der Reihenfolge verwendet, wie in der Motette, und für eine Messkomposition eingesetzt. Genauso wie in der Messe von Josquin beginnen nun alle Ordinariumsteile (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei I*) mit diesem Themenkopf der am Beginn der Motette steht.

HB: Beginn der 5 Ordinariumsteile, ca. 2 min 20 sec.

Auch hier ist, denke ich der ästhetische Zugang über die Wiedererkennung der jeweiligen Satzbeginne sehr gut hörbar und das Grundprinzip dieser Kompositionstechnik leicht verständlich.

In meiner Arbeit geht es jetzt jedoch nicht nur um diese klaren, einfachen Strukturen, sondern um eine detaillierte Analyse der fünf zentralen Messen Willaerts, konkret um

- 1) eine historische Verortung seines Druckes
- 2) eine Formanalyse der Messen (-> Gattungsstil)
- 3) eine Detailanalyse (-> Personalstil)

Dennoch möchte ich für heute an dieser Stelle abbrechen und – wenn gewünscht – gerne in einem anderen Vortrag auf die Arbeit eines Musikologen eingehen. Ich denke, die Art, wie man im 16. Jahrhundert komponierte, ist für alle klar geworden. Über die Probleme der historisch möglichst korrekten Herangehensweise an solche Musik möchte ich aber für nächstes Mal aufheben. Für heute bin ich froh, wenn euch diese für unsere Ohren sehr fremde Musik ein wenig gefallen hat.

Herzlichen Dank für die Aufmerksamkeit!