

Studien zur Vokalpolyphonie II

Von POVL HAMBURGER

Die vorliegende Untersuchung befasst sich mit einigen Detailproblemen – betreffs der Dissonanz- bzw. der Melodiebehandlung – in der Vokalpolyphonie des 16ten Jahrhunderts und bildet mithin eine Weiterführung meiner früher erschienenen *Studien zur Vokalpolyphonie* (Kopenhagen u. Wiesbaden 1956).

Verkürzungen.

- Amb.V = Ambros, A. W.: Geschichte der Musik, Bd. V (O. Kade). Leipzig 1911.
JepI = Jeppesen, Knud: Italia Sacra Musica I–III. Wilhelm Hansen 1962.
JepK = Jeppesen, Knud: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni). 2. Ausg. Wilh. Hansen 1946.
JepL = Jeppesen, Knud: Die mehrstimmige Laude um 1500. Leipzig–Kopenhagen 1935.
JepM = Jeppesen, Knud: Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina Vol. XVIII–XIX. Rom 1954. Le messe di Mantova.
JepP = Jeppesen, Knud: Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig 1925.
MorrisC = Morris, R. O.: Contrapuntal Technique in the sixteenth Century. Oxford 1922.
P. = Palestrina, P. da: Werke, Bd. 1–XXXIII. Leipzig 1862–1903.
V. = Victoria, Th. L.: Opera omnia, Tom. I–VII (Ph. Pedrell). Leipzig 1902 ff.
W. = Willaert, Adrian: Opera omnia (H. Zenck). Corpus Mensurabilis Musicae, Roma 1950 ff.

Die Notenzitate werden durch vier Ziffern bezeichnet. P.V. 97,1,1 bedeutet also: Palestrina, P. da: Werke. Bd. V S. 97, System 1, Takt 1. Steht vor der letzten Ziffer ein +, bedeutet es, dass man die Takte von rechts nach links zählt; 1,+2 bedeutet also: 1. System, zweit-letzter Takt.

I. DIE SYNKOPENDISSONANZ

Zu den Grundregeln für die Verwendung der Synkopendissonanz in der Vokalpolyphonie des 16ten Jahrhunderts gehört die Forderung, dass sie auf betonter Zählzeit auftritt und sich (stufenweise bis zur unvollkommenen Konsonanz hinab) auf der folgenden unbetonten Zählzeit auflöst. Mit anderen Worten, diese Formulierung besagt, dass die Dissonanz Halbnotenlänge haben muss, wo die Halbnote Zählzeit ist.

Wie genau wird nun diese Regel innerhalb der klassischen Vokalpolyphonie in der Praxis befolgt? Ausnahmen in Form einer Auflösung nach Viertellänge

(halber Zählzeit) – und somit innerhalb der Zählzeit selber – kommen hin und wieder vor, es fragt sich aber, ob in solchen Fällen Lizenzen und damit Stilbrüche vorliegen, oder ob umgekehrt ein solches Verfahren als legitim zu betrachten ist. Da diese Frage noch nicht hinreichend erhellt zu sein scheint, wird im folgenden eine nähere Stellungnahme zu diesem Problem versucht.

1. Synkopardissonanz als Viertel auf dem Platz einer betonten Halbnote

In JepP sind P. 236 einige Beispiele angeführt, welche ergeben, dass man noch bei den früheren Niederländern und Engländern (wenn auch mehr ausnahmsweise) die Vierteldissonanz auf betonter Zählzeit und dazu noch aufwärts aufgelöst finden kann¹. Davon ausgehend wird folgendes angeführt:

»Auf dem Platze der ersten und dritten Halbnote im Takte wird diese Dissonanzbehandlungsform in der Palestrinamusik nur verwendet, wo die Weiterführung der Dissonanz abwärtsgehend ist«.

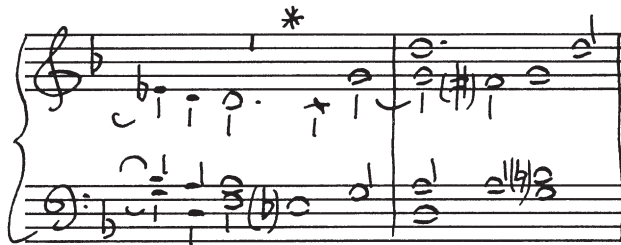
Zwei Beispiele, durch einen Hinweis auf zwei weitere Belege ergänzt, erhellen dann diese Behauptung.

In dem oben angeführten Passus vermisst man jedoch eine Ausführung darüber 1) ob vielleicht weitere Belege als die angeführten nachweisbar sind, 2) ob das betreffende Verfahren – ungeachtet des grösseren oder kleineren Ausmasses der tatsächlichen Verwendung – faktisch als stilistisch legitim anzusehen ist.

Eine nähere Untersuchung betreffs der ersten dieser Fragen, hat drei weitere Belege an den Tag gebracht, und wenn vielleicht auch einzelne andere meiner Aufmerksamkeit entgangen sein mögen, ist die Gesamtzahl sicherlich nicht

P. XIV, 31,3,+3

ex. 1



1. Es scheint jedoch zweifelhaft, ob auch das dritte der angeführten Beispiele (aus einer Messe von Christopher Tye) mit Recht in dieser Kategorie gehört. Die eigentliche Auflösung des Tons c in der Oberstimme, die als Quarte in einem 6/4-Vorhalt vorkommt, erfolgt jedoch erst auf der folgenden unbetonten Zählzeit und dort auf normaler Weise stufenweise abwärts. Man sollte wohl den eingeschobenen Viertel-d einfach als Ornament (Nachschlag) auffassen. Von derselben Beschaffenheit sind die aus Morris C P. 68 (Beispielsammlung) angeführten Fälle, auf welche in JepP l.c. ebenfalls hingewiesen ist.

gross. Nicht weniger interessant ist jedoch, dass sämtliche sieben festgestellte Belege bei eingehenderer Beobachtung ausgesprochen lizenzhaft sind, sie haben sogar in den meisten Fällen weitere stilistische Unregelmässigkeiten nach sich gezogen. Um dieses zu erhellen, werden sämtliche Belege im folgenden angeführt und erläutert.

Die Auflösung nach Viertel hat in Bsp. 1 annähernd den Charakter eines Portaments mit Erwartung auf Wiederholung des Tons *c* als Halbnote. Der Quintensprung aufwärts scheint durch den Wunsch motiviert zu sein, den Themasatz im Sopran möglichst schön zu gestalten.

P. XV, 39,1,+1

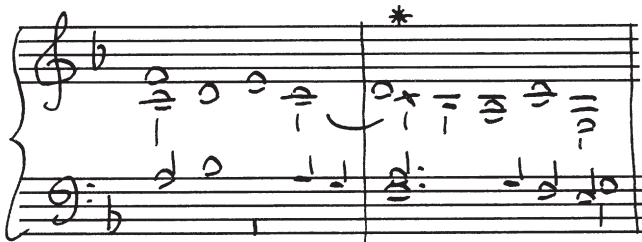
ex. 2



Durch seine Form mit Beispiel 1 eng verwandt, wenn auch »freiwilligeren« Charakters, da die Dissonanzbindung ohne weiteres hätte ausgelassen sein können. Die Bindung in der Oberstimme ist jedoch notwendig zur Vermeidung von Quintenparallelen; die Quartensbindung in der Mittelstimme, die dieser einen rhythmisch geschmeidigeren Verlauf verleiht, ist analog mitgenommen.

P. V, 97,1,1

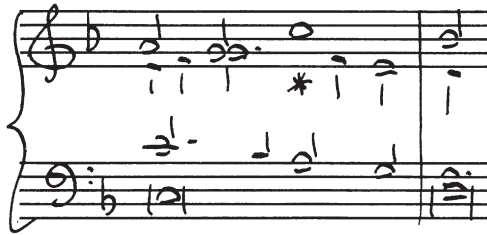
ex. 3



Die Dissonanz tritt hier in einen 6/5-Zusammenklang ein. Die normale Auflösung eines solchen Zusammenklangs erfolgt zum Dreiklang auf der Obersekunde. Übrigens genügt es nicht, dass der überbundene Ton wie hier eine Konsonanz mit der Stimme, gegen welche er dissoniert, eingeht; die durch die »Auflösung« entstehenden neuen Dissonanzen zum Bass sowohl als zum Tenor sind unkorrekt. Übrigens kommen Parallelquinten zwischen zweitem und drittem Schlag vor.

P. XII, 61,5,3

ex. 4



Hier liegt eine ähnliche Unregelmässigkeit vor, indem die Dissonanz sich in einen 6/4-Zusammenklang »auflöst«.

P. V, 152,1,+3

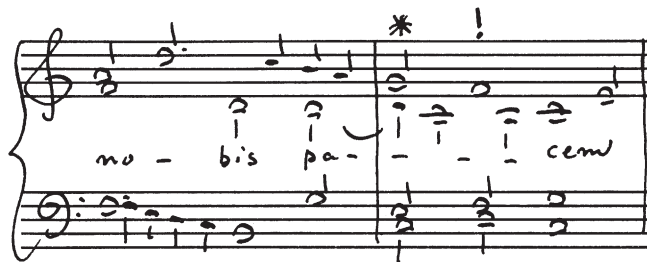
ex.5



Die Dissonanz ist hier hervorgezwungen durch die streng kanonisch imitierende Satzanlage.

P. XI, 20,3,+4

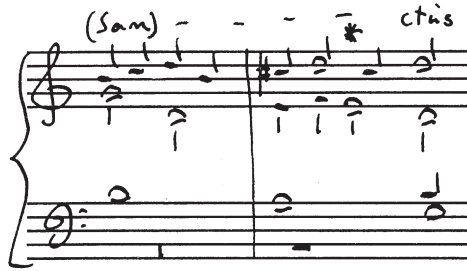
ex. 6



Diese Stelle (vgl. den 2ten Taktschlag) verstösst zugleich gegen die Regel, die Bindung von Viertel zu Viertel verbietet, es sei denn, dass eine (eventuell momentane) Viertelzählung vorliegt. Analoge Belege finden sich zwar keineswegs selten, stehen aber dann überall mit einer und derselben Formel in Verbindung, nämlich die Kadenzwendung mit »konsonierender« Quarte, beispielsweise:

JepM I, 191,3,2

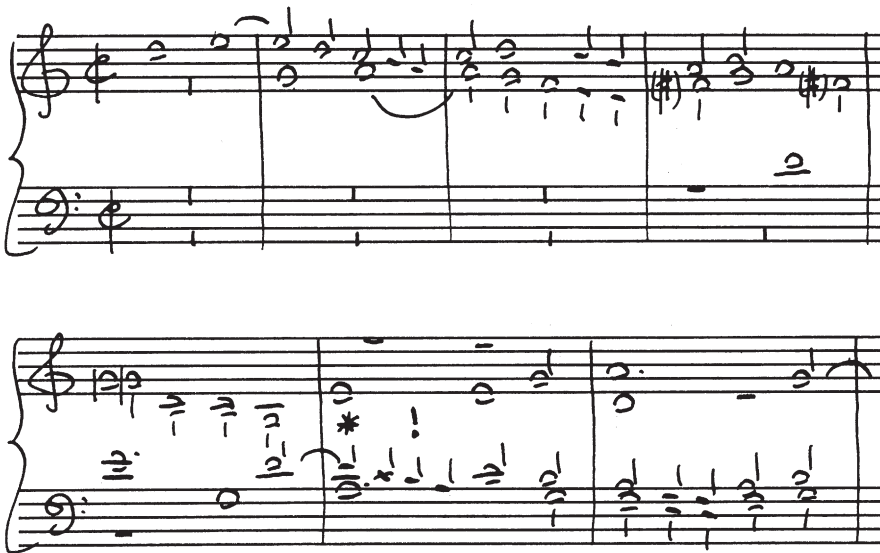
ex. 7



Inwiefern hier Viertelzählung vorliegt, oder ob die Wendung mit einem hinzuzudenkenden Ritardando verbunden ist, lässt sich nicht entscheiden. Auffallend ist jedenfalls bei Halbnotenzählung die unregelmässige Textunterlegung, der Silbenwechsel nach Viertel, was auch analog in Bsp. 6 zu beobachten ist, das mithin einer vergrößerten Nachahmung der Wendung mit »konsonierender« Quarte ähnlich sieht. Beide Bindungen dienen übrigens als Umgehung von Quintenparallelen.

JepM I, 90,2,1 ff.

ex. 8



Es handelt sich um paarweise kanonische Durchführung eines Themas. Die im 6ten Takt vorgenommene Änderung, die übrigens mit sich geführt hat, dass die Sekundendissonanz auf dem 2ten Taktteil unkorrekt wird, scheint unmittelbar ganz eine Begründung zu entbehren. Sie ist vielleicht doch so zu erklären, dass es mit dem Wiedereintreten des Soprans notwendig wurde, die Weiter-

führung des Tenors umzuändern, wodurch – ohne die vorgenommene Variante – folgendes sequenzhaftes Bild hervorgerufen worden wäre:

ex. 9



Udenkbar ist es jedoch nicht, dass die Tenorbindung zugleich (vielleicht allein) dazu dienen soll, den Eindruck von den »Ohrquinten« entgegenzuwirken, die sonst durch die Stimmenkreuzung entstehen würden.

Die Feststellung des Lizenzhaften in der sparsamen Verwendung der Synkopen- und dissonanz als Viertel an der Stelle einer betonten Halbnote in der Palestrinamusik, hat indessen nicht nur stilhistorisches, sondern auch praktisch-pädagogisches Interesse, in bezug auf die Schulung in vokalem Kontrapunkt auf der Grundlage der Palestrinamusik. In JepK P. 139 wird dieses Verhältnis folgendermassen erklärt:

»Es ist ferner notwendig, darüber im klaren zu sein, dass Viertel, die zu vorhergehender unbetonter Halbnote überbunden sind, nur ausnahmsweise dissonieren sollten, d. h. ungerne:«



Danach wird ein Beispiel von der normalen Behandlungsweise gezeigt.

Der zitierten Formulierung fehlt es keineswegs an Vorbehalten, aber da die Kontrapunktstudierenden erfahrungsgemäss in bezug auf die ganz konkrete Bedeutung des Wortes »ausnahmsweise« oft verwirrt sind und folglich zu der Auffassung neigen, man könne im Notfall dieses Verfahren wagen, wäre es vielleicht besser, den Gebrauch davon direkt zu untersagen². Gleichzeitig hätte man auf tatsächlich verwendbare Ausnahmen hinweisen können – solche, die jedoch in Wirklichkeit nur scheinbar sind – nämlich die ausgeschmückten Auflösungsweisen bei Portament oder Drehung, wodurch die eigentliche Auflösung ja eben erst auf der folgenden unbetonten Zählzeit erfolgt. Diese Manier findet man erst später und in anderem Zusammenhang (P. 141 und 142) behandelt, sie

2. In gutem Einklang mit dem Verbot gegen aufwärtsgerichteten Sprung von betontem Viertel aus und gegen aufwärtsgehender Drehung bei weitergeführter Viertelsbewegung – Formen, die trotzdem als Lizenz in wesentlich grösserem Ausmass als die Synkopen- und dissonanz als Viertel vorkommen.

hätte aber ihren Platz im Zusammenhang mit der Erörterung der Vierteldissonanz einnehmen sollen ³.

2. Synkopardissonanz als Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halbnote

a) Aufwärts.

Was diese Behandlungsweise betrifft, ist es in JepP, P. 235, erwähnt, dass es in der Palestrinamusik oft vorkommt, dass die Dissonanz durch einen Sekundenschritt aufwärts weitergeführt wird. Als Beispiel wird u. a. folgendes angeführt:

P. V, 38,4,2

ex. 12

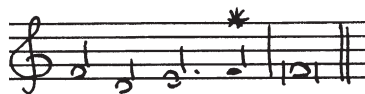


3. Wenn die Erscheinung Portamento hier erwähnt wird, möchte ich die Gelegenheit nutzen, darauf aufmerksam zu machen, dass man in JepK einen ganz klaren Nachweis davon vermisst, dass dieses Wirkungsmittel unter *allen* Umständen seinen Platz vor *unbetonter* Halbnote hat. Das geht zwar indirekt aus den hier angeführten Beispielen hervor, aber da es sich in diesem Falle um eine der sehr wenigen Stilregeln handelt, die – soweit meine Erfahrung reicht – nirgends in der Palestrinamusik durchbrochen sind, sollte sie wohl ausdrücklich hervorgehoben worden sein. Jedenfalls passiert es nicht ganz selten, dass in Schülerarbeiten wahrscheinlich in gutem Glauben von dieser Regel abgewichen ist. Der Mangel an einer erschöpfenden Darstellung von dem Gebrauch des Portaments ist um so mehr spürbar, als es bei der ersten breiteren Erörterung dieses Wirkungsmittel (JepK P 92) nachgewiesen ist, wie man es bei den früheren Niederländern und Italienern als Formen beobachtet, die der Palestrinamusik fremd sind, und zwar stufenweise aufwärts oder sprungweise hinab. Es bleibt unerwähnt, dass die angeführten Beispiele gleichzeitig die Weiterführung zu *betonter* Taktzeit zeigen (was also auch nicht zum Palestrinalstil gehört). Dasselbe gilt auch für die Darstellung in JepP, P. 163 ff.

Die von mir einzig bekannte Verwendung der archaischen Portamentformel nach 1550 findet sich bei Victoria:

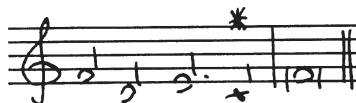
V. I, 90,2,3

ex. 11 a



Wohlgermerkt in der Ausgabe 1572, später – in der Ausgabe 1585 – bezeichnenderweise folgendermassen geändert:

ex. 11 b



– eine Art der Dissonanzbehandlung, die in JepK, P. 139 als völlig legitim angeführt ist. Eine systematische Untersuchung hat indessen erwiesen, dass dies nicht zutrifft, dass ganz im Gegenteil die Möglichkeiten für die Verwendung dieser Dissonanzform äusserst begrenzt sind – etwas freier, was die Quarte betrifft, aber praktisch genommen ausgeschlossen, wo es die schärferen Dissonanzen Sekunde und Septime gilt. Als Dokumentation sei folgendes angeführt.

1) Quartendissonanz bei Verschiebung von Parallelerzen kommen in der Palestrinamusik allein in Fällen wie diesen vor:

P. XI, 42,2,+3

ex. 15



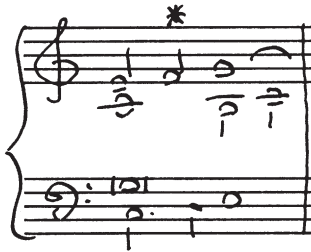
P. XII, 111,3,+4

ex. 16



– also mit der Dissonanz zwischen Mittelstimmen oder zwischen Mittel- und Oberstimme untereinander, dagegen nicht zwischen den Aussenstimmen und folglich auch nicht in zweistimmigem Satz. Eine scheinbar so harmlose Situation wie z. B. die folgende ist, soweit mir bekannt, nirgends anzutreffen:

ex. 17

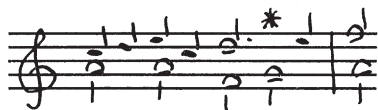


Die einfache Erklärung für diese unterschiedliche Behandlung von der steigenden Quarte ist indessen, dass es sich in den angeführten Palestrina-Beispielen nur um Teildissonanz handelt – die durchgehende Halbnote bildet im Verhältnis zum Bass Konsonanz (Sexte). In dem erdachten Beispiel liegt dagegen Dissonanz zum Bass vor.

2) Wesentlich strenger ist, wie schon erwähnt, das Verhältnis zu den Sekunden- und Septimendissonanzen. Während nämlich rhythmisch verschobene Parallelen unter Beibehaltung der Konsonanz (Sexte-Quinte-Sexte) in der Palestrinamusik gang und gäbe sind, z. B.:

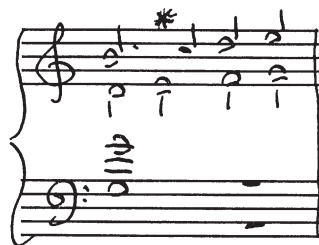
P. IV, 90,3,+4

ex. 18



P. V, 85,1,1

ex. 19



– scheint die freie Verwendung von Konstruktionen folgender Art:

ex. 20



völlig beispiellos in vokalphonyphoner Praxis. Auf jeden Fall ist es mir nur in vier Fällen gelungen, diese Behandlungsweise nachzuweisen, von welchen die drei in Bezug auf die Stimmführung strengem kanonischem Zwang unterworfen sind:

JepI, I, 167,1,2

ex. 21



P. VIII, 21,2,+3

ex. 22



V. II, 7,3,4

ex. 23



Besonderer Art ist das vierte Beispiel:

P. XVIII, 79,2,+1

ex. 24

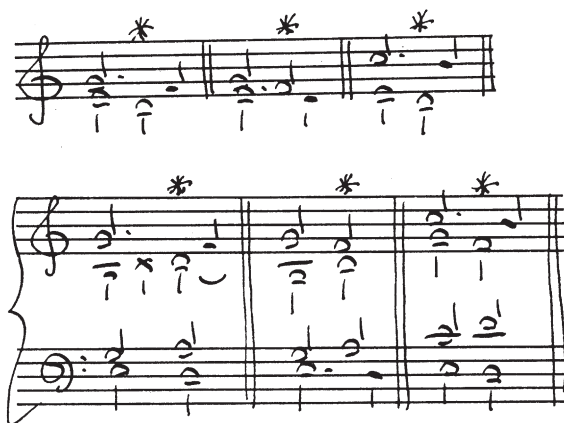


Auch in diesem Fall liegt kanonische Imitation vor. Während aber in den zuerst einsetzenden Stimmen die drei ersten Töne alle Halbnotenwert haben, punktiert die zuletzt einsetzende Stimme die zweite Halbnote mit der scharfen, steigenden Dissonanz als Folge. Da keine satztechnische Begründung für die in dieser Weise so verwendete Variante vorliegt, sind die Dinge hier – mit den oben angeführten Beispielen in mente – eigentlich auf den Kopf gestellt. Der Gedanke, dass die Punktierung etwa auf Fehlesung vom Manuskript oder auf Druckfehler im Originaldruck oder in der Neuausgabe zurückzuführen sei, mutet mithin nicht völlig unbegründet an.

b) Abwärts.

Für die fallenden Dissonanzen dieser Kategorie kann man dieselbe Regel aufstellen, die bei den steigenden zu beobachten waren: in Aussenstimmen angebracht – und somit auch in zweistimmigem Satz – erfordern sie Motivierung durch Stimmführungszwang, der auf strenger kanonischer Imitation beruht. Wendungen wie die folgende haben also in freiem Satz in der Palestrinamusik keine Berechtigung:

ex. 25



Während die durch kanonischen Zwang zu erklärenden steigenden Dissonanzen, wie oben gezeigt, nur als blosse Ausnahmen festzustellen sind, und zwar dessenungeachtet, zwischen welchen Stimmpaaren sie vorkamen, haben die in derselben Weise entstandenen fallenden (Aussenstimmen-) Dissonanzen sich doch in der verhältnismässig höheren Anzahl von 20 aufzählen lassen – eine Erscheinung, die vermutlich auf den allgemeinen Unterschied in der Auffassung von »auf« und »nieder« in der Palestrinamusik zurückzuführen ist (vgl. die Behandlung von Sprüngen, von Drehung in Viertelnoten und von durchgehender Zählzeitdissonanz).

Als Dokumentation seien im folgenden sämtliche aufgefundene Belege angeführt.

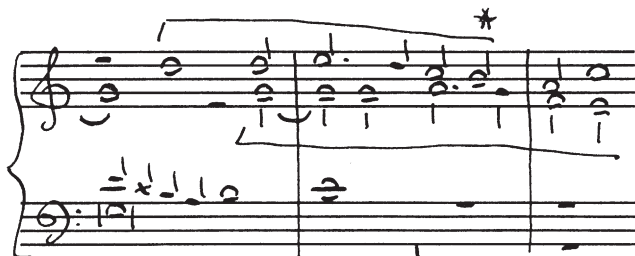
P. XI, 119,4,4

ex. 26



P. V, 71,3,+3

ex. 27



P. V, 181,2,+2

ex. 28

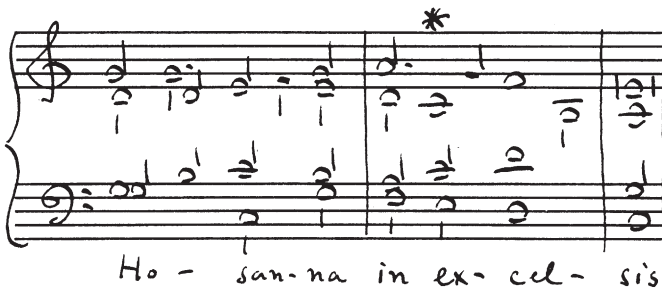


Siehe weiter: P. II, 13,3,2; III, 56,3,2; V, 43,1,+2; 62,4,+3; 71,4,+3; 157,4,1; VIII, 150,2,4; IX, 148,2,+2; XI, 5,2,2; 112,1,+2; XII, 27,1,+2; 187,4,1; XVIII, 135,3,2; XXII, 57,2,4; XXIII, 4,1,3; XXIV, 43,3,4; JepM, II, 187,5,+2.

Ein Beispiel von etwas freierer Beschaffenheit ist schliesslich folgendes:

JepM I, 198,2,+2

ex. 29



Der Bass ist indessen thematisch und die Punktierung in der Oberstimme erforderlich zur Umgehung von Quintenparallelen.

Aus der obigen Darstellung geht also hervor, dass eine freie Verwendung der unter den Bsp. 14,17,20 und 25 angeführten Dissonanzformen, wo die Dissonanz in Aussenstimmen auftritt, dem Palestrinastil fremd sind. Nicht nur findet man sie recht selten vor, die steigenden Dissonanzen sogar nur als reine Ausnahmen, zugleich aber nur als Ergebnis kanonisch gebundener Stimmführung.

Wie ist nun dieses Verhältnis zu erklären? Wahrscheinlich in derselben Weise als wo es sich um die Synkopen-dissonanz als Viertel auf betontem Taktteil handelt – also von der tactus-Auffassung der damaligen Zeit heraus. Prinzipiell wird darauf angespielt, dass die Dissonanz die Dauer der Zählzeit bekommt, bei Halbnotenzählung also den Wert der Halbnote, wodurch Auflösung innerhalb des Schlages selbst vermieden wird. Setzt man die Synkopen-dissonanz auf den Platz unbetonter Zählzeit, wird man selbstverständlich dieser Forderung nicht gerecht.

Daher vermeidet man womöglichst solche Dissonanzen in den Fällen, wo sie sich am stärksten geltend machen, nämlich in zweistimmigem Satz bzw. in mehrstimmigem Satz in den Aussenstimmen, und duldet allein solche Wirkungen, die durch streng gebundener Stimmführung automatisch an den Tag kommen. Dieses sollte in der sich auf den Palestrinastil gründenden Kontrapunktlehre berücksichtigt werden.

II. ÜBER »ISOLIERTE« VIERTEL AUF BETONTER UND UNBETONTER TAKTZEIT

In JepK wird auf P. 137 vor isolierter Ansetzung von zwei Vierteln auf den Platz einer betonten Halbnote im Takt gewarnt. Insofern mit Recht, als eine solche Bewegung rhythmisch etwas eckig anmuten kann, und diese Wendung gehört ja auch nicht zu den häufigeren in der Musik der Palestrinazeit. Auf der anderen Seite jedoch ist von etwas im eigentlichen Sinne Ausnahmsweisen nicht die Rede, – so habe ich bei einer Durcharbeitung von den Werken Palestrinas in 88 Fällen diese Wendung aufgezählt, davon die 66 mit stufenweiser, die 22 mit sprungweiser Behandlung der beiden Viertel.

Ein erheblicher Teil der aufgefundenen Belege haben einleuchtenden Lizenz-Charakter, dies z.B.:

JepM I, 59,3,2

ex. 30



Umgehung von Quintenparallelen! Siehe Entsprechendes P.V 20,1,2 (Oktavenparallelen).

P. XI, 44,2,4

ex. 31

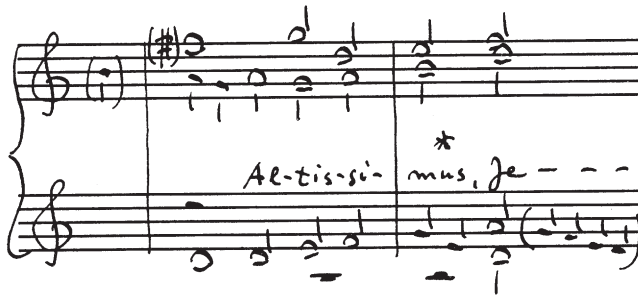


Der Gleichgewicht-Sprung ist hier angesetzt zur Umgehung ungünstiger Intervallfolge. Siehe weiter P. IX, 168,2,+2; XII, 117,3,2; XVII, 67,1,+2.

Nicht seltener indessen trifft man Wendungen dieser Art in freiwilliger Verwendung, d. h. ohne zwingende stimmenführungsmässige Begründung, z.B.:

JepM I, 137,3,1

ex. 32



Der Gleichgewicht-Sprung ist hier vermeintlich von dem Wunsch heraus zu verstehen, den direkten Skagalang zum Hochtönen a zu brechen, wodurch übrigens der ungünstige Silbenwechsel nach Viertel mit in den Kauf genommen ist.

P. III, 16,1,+1

ex. 33



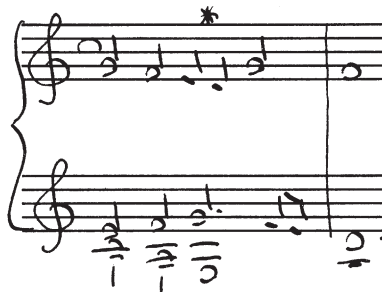
P. III, 26,1,+3

ex. 34



P. XVII, 135,2,2

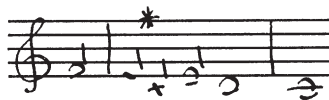
ex. 35



Es hätte keine Ausserachtlassung von den Regeln des Gleichgewichts bedeutet, falls in Beispielen wie diesen die beiden Viertel vom Halbnöterterzprung aufwärts ersetzt gewesen wären. Nichtsdestoweniger fragt es sich, ob die Aufteilung der betonten Halbnöte in zwei Viertel in Situationen wie den angeführten nicht eher dazu dient, dem Verlauf Geschmeidigkeit zu verleihen.

P. XVII, 92,3,+1

ex. 36



Der Terzensprung wehrt hier den sonst etwas schleppenden Lauf dreier aufeinanderfolgenden stufenweise fallenden Ganznoten. Vgl. die analogen Beispiele P. VIII, 171,1,2; XVIII, 57,1,2.

P. XIX, 84,3,4

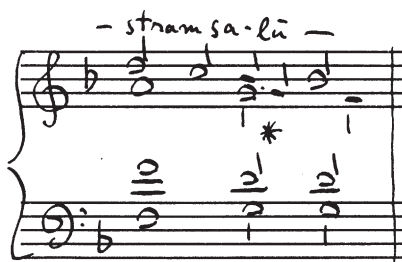
ex. 37



Der Terzensprung c-a wirkt hier auffrischend, indem er den stillstehenden Eindruck der Halbnotenfolge c-d-c-d-c bricht. Vgl. eine ähnliche Situation P. XIII, 80,3,+3.

P. XX, 33,3,+2

ex. 38

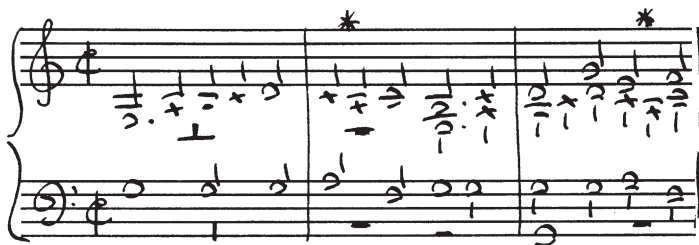


Das kurze Melisma auf der Silbe »lu« hätte mit Ganznote ausgewechselt werden können. Es fragt sich jedoch wieder, ob die Aufteilung in zwei Viertel + Halbnote dieser Wendung nicht vorzuziehen wäre – die durch die Punktierung des Alts entstandene Komplementarrhythmik scheint mir ebenfalls ein Gewinn zu sein.

Dass schliesslich isolierte, betont angesetzte Viertel auch thematisch vorkommen können, zeigt folgendes Beispiel, nochmals mit gänzlich freiwilliger Aufteilung einer Ganznote:

P. XXIV, 73,3,1

ex. 39



Auch in dieser Situation scheinen trotz allem die betont angesetzten Viertel + Halbnote liegender Ganznote vorzuziehen zu sein, welche durch die so ent-

standene rhythmische Stockung den folgenden Aufschwung eines wesentlichen Teils seiner Wirkung beraubt hätte.

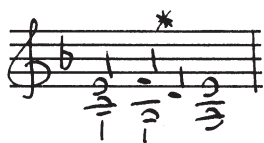
Alles in allem darf man daher wohl von der hier behandelten rhythmischen Wendung sagen, dass obgleich die Formel quantitativ betrachtet keineswegs die Palestrinamusik kennzeichnet, lässt sie sich doch kaum als direkt stilfremd auffassen. In mehreren Fällen hat das Verfahren zwar offensichtlichen Charakter eines »Notbehelfs« (u. a. Umgehung verbotener Parallelen oder ungünstiger Intervallfolge), aber mindestens eben so oft ist es ungezwungen verwendet und dann nicht selten eher mit ästhetischem Gewinn.

Im Gegensatz zu den isoliert betont angesetzten Vierteln sind diese auf dem Platz einer unbetonten Halbnote rhythmisch gesehen in allen Fällen von guter Wirkung, und so sind auch Wendungen dieser Art dermassen an der Tagesordnung in der Palestrinamusik, dass ihre Zahl annähernd Legion ist. Auf der anderen Seite sind die melodischen (intervallmässigen) Möglichkeiten wesentlich begrenzter, ein Verhältnis, das anscheinend einer etwas genaueren Bestimmung bedarf, als es bisher in der vokalén Kontrapunktlehre vorgenommen worden ist ⁴.

Während so die betont angesetzten Viertel, wie es aus dem Vorhergehenden hervorgegangen sein wird, in verhältnismässig weitem Umfang Sprünge verwenden, soll es betont werden, dass stufenweise Führung als eine unerlässliche Bedingung zu betrachten ist, wo die Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halbnote stehen. Die verschwindend wenige Ausnahmen, die in dem Gesamtwerk Palestrinas nachzuweisen sind, dienen somit durch ihren gesamten Charakter nur der Bestätigung dieses Stilgesetzes. Es handelt sich um folgende fünf Beispiele:

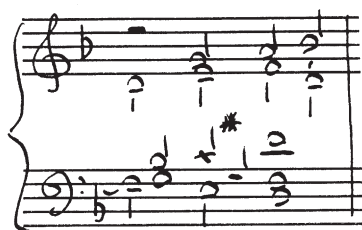
P. XVI, 61,1,4

ex. 40



JepM II, 103,1,2

ex. 41

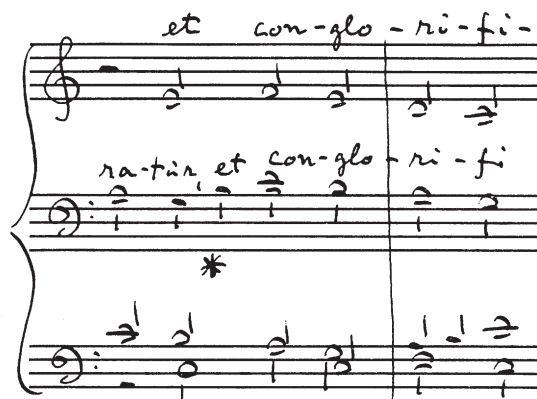


Der Sprung ist hier zur Umgehung von Parallelquinten unternommen und gründet sich also auf Lizenz.

4. Ich bin dem Komponisten, Professor Finn Höfding deshalb Dank schuldig, weil er meine Aufmerksamkeit auf dieses Verhältnis hingeletet hat.

JepM I, 66,3,3

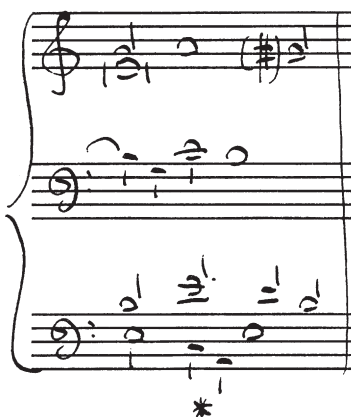
ex. 42



Der aufwärtsgerichtete Terzensprung zu unbetontem Viertel ist an sich unkorrekt; Tenor I, der dem Themasatz »per fauxbourdon« folgt, ist indessen, was die Textlegung betrifft, in Zeitnot und ist folglich dazu gezwungen, den ersten Ton zu Viertelwert abzukürzen.

JepM I, 45,1,3

ex. 43.



Unmittelbar würde man es wohl natürlicher finden, wenn der unruhig springende Bass den Ton a durch einen stufenweise durchgehenden d ersetzt hätte.

P. XXI, 5,1, +2

ex. 44



Der harmonisch belanglose Sprung f-d, der den Klang seiner Terz beraubt, ist vermutlich auf den Wunsch, die unmittelbare Wiederholung der Töne f-e zu vermeiden, zurückzuführen. Unregelmässig ist hier zugleich der zu unbetontem Viertel aufwärtsgerichtete Sprung d-f, der zur Umgehung paralleler Oktaven dient.

Als die einzigen ganz üblichen Wendungen dieser Art lassen sich dann aufzeichnen:

ex. 45



welche zugleich durch sowohl stufenweise Einführung als stufenweise Weiterführung der Viertel charakterisiert sind, wobei es keinen Unterschied macht, ob der erste Ton überbunden ist oder nicht, so wie auch ob der letzte Ton den Wert einer Ganznote, Halbnote oder einer punktierten Halbnote hat.

Eine recht übliche Variante des Beispiels 45b erweitert die Formel zur Umfassung von fünf Tönen, indem die Zurückführung durch einen steigenden Terzsprung in fallenden Stufengang übergehend erfolgt – normalerweise in dem Zusammenklang begründet:

JepM II, 190,3,1

ex. 46



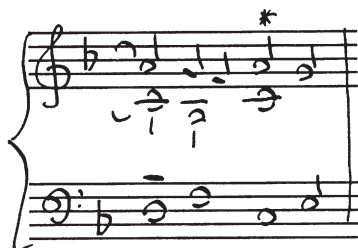
P. III, 77,4,2

ex. 47



JepM II, 96,2,+2

ex. 48



In den Bsp. 47 und 48 dient der Sprung zur Umgehung von Quintenparallelen, wodurch im allgemeinen 6/4-Vorhalte entstehen. Das letzte kann jedoch

auch ohne gleichzeitigen Stimmführungszwang auf diesem Wege entstehen, beispielsweise in folgender recht üblichen Kadenzwendung:

P. XIX, 24,2,+1

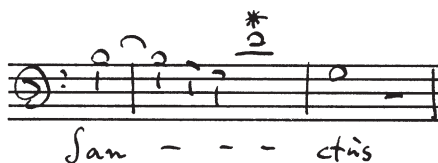
ex. 49



Mehr ausnahmsweise findet man grössere Sprünge als die Terz, und es ist bemerkenswert, dass solche Sprünge so gut wie überall zu breiten Notenwerten (Ganznote oder Brevis) in Verknüpfung mit Phrasenschluss erfolgen, z.B.:

JepM I, 115,3,3

ex. 50



JepM I, 103,3,3

ex. 51



JepM I, 105,2,3

ex. 52

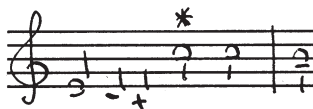


Siehe weiter die analogen Beispiele: P. III, 3,1,+4; IV, 57,1,4; 72,2,+2; VI, 6,1,3; VIII, 85,4,4; XI, 111,1,1; XVIII, 42,2,+2; XIX, 66,3,4; XX, 120,3,3; XXV, 193,2,3. Mit Quartensprung: P. V, 165,2,3; VIII, 39,1,4; XIII, 64,3,+1; 70,3,2 (hier thematisch angewandt!); XXII, 126,1,+2; JepM I, 8,3,+1.

Anscheinend als Unikum mit Oktavensprung:

P. XXIII, 1,+2.

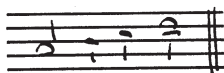
ex. 53



Während die im Bsp. 45 angeführten Figuren in so grosser Zahl in der Palestrinamusik vorkommen, dass der Versuch, die Zahl derer zu ermitteln nicht

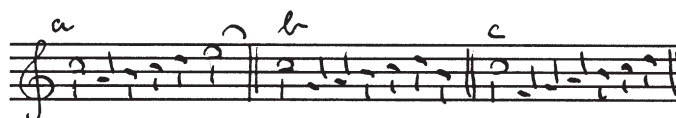
zu überwältigen sein würde, ist die Umkehrung von Bsp. 45 a so spärlich vertreten, dass die gesamte Anzahl innerhalb des Palestrinaschen Werkes kaum an die 50 erreicht:

ex. 54



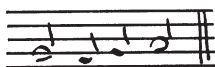
Dieses Verhältnis findet man in JepK, P. 135 f. erwähnt; es wird gleichzeitig stilpsychologisch begründet, u. a. von dem damaligen Gefühl für den Unterschied zwischen »auf« und »nieder«. In dieser Verbindung wird hervorgehoben: »Viel besser macht man hier als Anfang einen Sprung abwärts, was nach dem Gesetz des Gleichgewichts natürliche Geschwindigkeit in steigender Richtung zur Folge hat«. Dies wird dann durch folgende Beispiele gezeigt:

ex. 55



Es ist jedoch bemerkenswert, dass es sich in den angeführten Beispielen um fortgesetzte Bewegung in Vierteln handelt. Begrenzt man die Figuren bis auf die beiden »isolierten« Viertel, werden gleichzeitig die Möglichkeiten, vor dem Anfang eine Bewegung nach unten zu machen, in hohem Grade beschränkt. Einigermassen verbreitet ist nur die stufenweise Drehung:

ex. 56



insofern als ihre Zahl in den Werken Palestrinas sich doch auf 33 beläuft. Mit Sprüngen jedoch nur als reine Ausnahmen, indem die Terz nur in 7, die Quarte nur in 6 Fällen vorkam⁵. Grössere Sprünge sind nicht auffindbar.

Es ist ferner der Beachtung wert, dass die Möglichkeiten für die Ansetzung von zwei steigenden Vierteln nach betonter Halbnote auch in anderen Hinsichten wesentlich begrenzter ist, als wo es sich um längere Viertelmelismen handelt. Während so in zuletzt erwähntem Fall die Viertelreihe ohne weiteres ihren Anfang sowohl von der Tonwiederholung als von aufwärtsgerichtetem Sprung nehmen kann – Melismaformen, die es in der zeitgenössischen Musik in Hülle und Fülle gibt:

5. Siehe dazu: P. VI, 62,2,2; 83,1,+2; IX, 48,1,+3; 52,2,+4; XVII, 119,2,2; 120,2,4; XXV, 18,3+2 (Tertz). – P. V. 179,1,+3; VI, 83,2,+2; IX, 202,2,2; XVII, 79,3,+1; XIX, 69,3+2; XXIV, 123,+2 (Quarte).

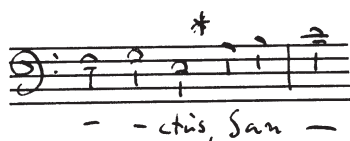
ex. 57



ist eine ähnliche Behandlungsweise offensichtlich nicht stilgerecht, wo die Viertel auf nur zwei begrenzt sind. Es ist mir jedenfalls nicht gelungen, in Palestrinas Gesamtwerk mehr als folgende zwei Beispiele davon aufzufinden:

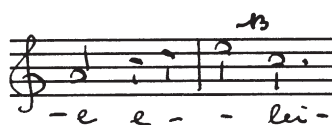
P. XIII, 54,2,+3

ex. 58



P. XVIII, 64,3,+4

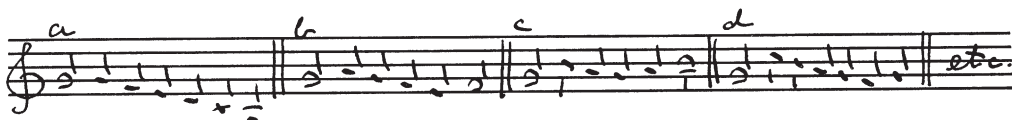
ex. 59



Im Bsp. 58 scheint die Behandlungsweise durch das vorliegende »tote« Intervall motiviert zu sein, im Bsp. 59 ist die Unterbrechung der Viertelbewegung wahrscheinlich aus Rücksicht auf den Silbenwechsel auf der punktierten Halbnote geboten ⁶.

Noch strenger ist das Verhältnis zur einleitenden Halbnote, wo sich das »unbetonte« Viertelpaar nach unten bewegt. Während so Umkehrung der in den Bsp. 55 und 57 a angeführten Figuren ebenfalls an der Tagesordnung ist:

ex. 61



sucht man in der Palestrinamuskik vergebens Wendungen wie die folgenden

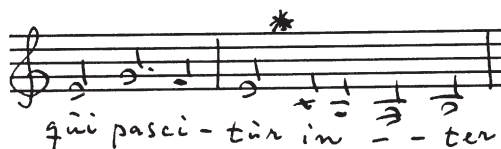
ex. 62



6. Dieselbe Tendenz ist wohl wirksam gewesen in folgendem Beispiel – mit unnormaler Intervallfolge als Ergebnis:

P. IV, 60,3+3

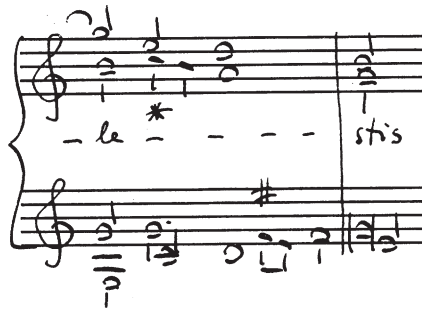
ex. 60



von einem einzigen Fall des Bsp.s b abgesehen 7:

P. XXIII, 53,1,3

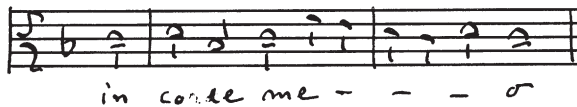
ex. 63



Unwillkürlich muss man fragen, aus welchen Gründen eine scheinbar harmlose Figur wie diese sowohl als die unter den Bsp. 62c und d angeführten mit so strenger Konsequenz in der Palestrinamusik vermieden werden. Wenn es also möglich ist, selbst *Themabildungen* dieser Art zu finden:

P. II, 85,3,2

ex. 66

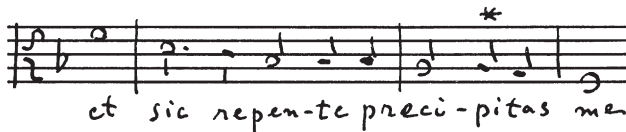


würde man es doch von vornherein kaum auffallend gefunden haben, falls dasselbe Thema während der Durchführung in z.B. folgender Variante aufge-

7. In P. XXVI, 209,1,+3 kommt die Wendung im Bsp. 62 d im dritten Chor der 12-stimmigen Motette »O quam bonus et suavis« vor. Der betreffende Chor ist indessen *nicht* von Palestrina, sondern wurde so spät wie im 19. Jahrhundert von Michael Haller hinzugeführt, und dient mithin in noch höheren Grade als der im Bsp. 63 angeführte authentische Beleg dazu, »die Regel zu bestätigen«. Folgender Beleg (entsprechende finden sich anderswo):

P. IV, 100,1,1

ex. 64



lässt sich kaum auf das Bsp. 62 a beziehen, da diese Textlegung momentane Viertelzählung wahrscheinlich macht.

Silbentragend sind die Viertel auch im folgenden Beispiel, übrigens aussergewöhnlich durch den grossen Sextensprung:

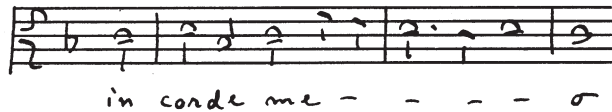
P.VI, 110,1,2

ex. 65



treten wäre, die sogar im Endeffekt frei von diesen eckigen Anflug gewesen wäre, der in dem Bsp. 66 auf die Stockung der Viertel vor unbetonter Halbnote beruht:

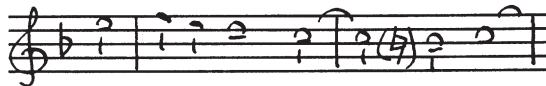
ex. 67



Dies Verhältnis scheint um so schwieriger zu begründen, als kein Hindernis besteht, dass die entsprechende Figur verwendet werde, sofern die beiden Viertel auf betonter Taktzeit stehen. Verhältnismässig üblich ist denn auch folgende Kadenzwendung:

P. XX, 25,3,3

ex. 68

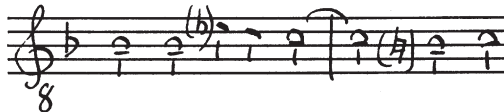


Siehe ferner: P. IV, 13,3,2; 112,1,+3; VIII, 85,3,1; 150,2,2; XVI, 50,1,3; XVIII, 7,1,3; XXI, 77,1,3; XXII, 68,2,+3; JepM I, 10,3,+3; 51,2,3; 54,1,1; 133,2,3.

In einem einzigen Beispiel ist dieselbe Formel mit Quartensprung beobachtet worden:

P. XIX, 63,3,+4

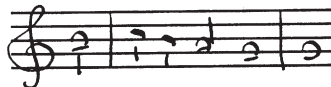
ex. 69



Schliesslich findet sich ab und zu die Wendung mit Wegfall der folgenden Synkope:

P. IV, 53,3,2

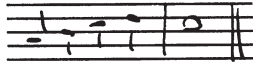
ex. 70



Siehe ferner: P. IV, 83,3,4; VI, 60,2,3; XVI, 59,2,+1; XX, 88,3,2; 112,1,4.

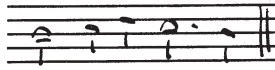
Der Vollständigkeit halber soll es schliesslich angeführt werden, dass während eine Figur wie die folgende (vgl. JepK, P. 90) – die dadurch legitimiert ist, dass die Drehung zu einem Notenwert, die länger als der Viertel ist, erfolgt – verhältnismässig häufig vorkommt:

ex. 71



ist die Umkehrung der im Bsp. 45 b angeführten Figur, z.B. folgendermassen:

ex. 72



in der Palestrinamusik nirgends auffindbar. Es wäre natürlich denkbar, dass diese Tatsache dadurch zu erklären sei, dass die Wendung im Bsp. 54 mit fortgesetzter Steigung nur in geringem Ausmass den Stil kennzeichnet. Da sie sich wie schon erwähnt jedoch an die 50-mal vorfindet, und da Wendungen ähnlich wie die im Bsp. 72 angeführte doch in der Wirkung weniger eckig anmuten würden, scheint auch dieses Beispiel beachtenswert.

Aus obiger Darstellung dürfte es also hervorgehen, dass die melodische (intervallmässige) Behandlung der auf unbetonter Zählzeit isoliert angesetzten Viertel wesentlich strengere Regeln als bisher innerhalb der vokalen Kontrapunktlehre kodifiziert, befolgt hat. Auffällig ist besonders die so gut wie totalen Ablehnung von Figuren wie die unter den Bsp. 58, 59, 62 und 72 angeführten, deren stilpsychologische Begründung schwer zu ermitteln scheint. Allem Anschein nach stehen wir in diesem Fall einem der vielen ungeschriebenen Gesetze des Palestrinastils gegenüber – besonders zahlreich, eben wo es um die Regeln für die Behandlung des Melodie-Intervalls geht – Gesetze, die wir heute wohl feststellen können, deren innerste »Geheimnisse« aber dem Stil selber ins Grab gefolgt sind.

Abschliessend sei bemerkt, dass anscheinend die Regeln für die Verwendung der »isolierten« Viertel auf dem Platz einer unbetonter Halbnote, so wie der Nachweis für diese Regeln im Vorhergehenden versucht ist, nicht nur für Palestrinas eigene Musik, sondern auch für die gesamte zeitgenössische Vokalpolyphonie ihre Geltung gehabt haben, jedenfalls was die Komponisten betrifft, deren Schreibweise derjenigen Palestrinas nahe steht. Eine Durcharbeitung der Werke des Victoria, wie diese im V. I–VII vorliegen, hat so ergeben, dass Abweichungen von den in den Bsp. 45–52 und 54 angeführten Formen überhaupt nicht vorkommen. Die Strenge ist somit derart durchgeführt, dass selbst die stufenweise abwärtsdrehende Figur (vgl. Bsp. 56), ungeachtet, dass diese doch bei Palestrina nicht ganz selten ist, nirgends vorkam.

Was die vor-palestrinensische Musik betrifft, lag es ausserhalb des Rahmens von dieser Studie, auch diese einer entsprechenden Untersuchung auf breiterem Basis zu unterwerfen. Eine Durcharbeitung von Willaerts Motetten (W. I–VI

und VIII) samt den in Italia Sacra Musica (JepI, I–III) veröffentlichten Werken hat doch vorläufig folgendes ergeben: Bei Willaert lässt sich dieselbe strenge Konsequenz in der Behandlung der »isolierten« Viertel wie bei Palestrina und Victoria beobachten; so ist es bemerkenswert, dass die Wendung mit steigender Drehung (vgl. Bsp. 62b) nur in drei Fällen festgestellt werden konnte (W. II, 3,2,1; 113,1,1; IV, 48,3,4). Dasselbe gilt im grossen ganzen für die zeitgenössischen eingeborenen Italiener. Man sollte doch folgende Wendungen beachten, insofern als sie ja nirgends in der Palestrinamusik vorkommen:

JepI, II, 58,2,1 (G. Alberti) ⁸. ex. 73



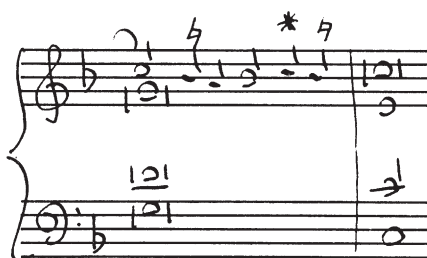
JepI, II, 38,2,2,2 (G. Alberti) ex. 74



Angeführt sei schliesslich folgende Kadenzwendung mit steigender, betonter (und gleichzeitig *dissonierender*) Drehung – vgl. das einzige parallele Beispiel P. XXIII, 53,1,3 (Bsp. 63), wo das erste Viertel jedoch mit den herrschenden Zusammenklangprinzipien konsonierend ist:

JepI, 156,4,1 und 4,3 (G. Alberti)

ex. 75



Zu dieser Zeit⁹ scheint jedoch diese Kadenzformel archaischen Charakters zu sein, insofern als sie noch um 1500 bei sowohl Niederländern als Italienern

8. Siehe ferner JepI, II, 11,1,3 (L. Fogliano), II, 22,2,+2 (G. B. da Tivoli).

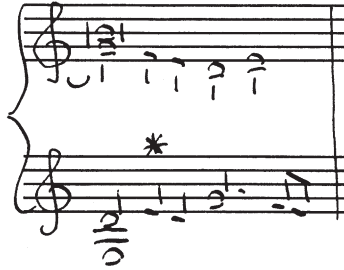
9. Laut JepI, I, P. X, 3 ist das Manuskript um 1540 entstanden.

vorkommt ¹⁰. Mit der zunehmenden Verfeinerung der Dissonanzbehandlung im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist dann offensichtlich nicht nur die Formel als Ganzes, sondern auch die damit verbundene melodische Wendung an sich ausser Gebrauch gekommen.

10. Vgl. JepP, P. 163. Als Ergänzung zu den dort angeführten Fundstellen kann hier zu Ambr. V, 172,3,2 (Brumel), JepL, 66,1,+3 (Tromboncino) und 165,2,3 (Musipula) hingewiesen werden. In folgendem Beispiel bildet das 1. Viertel mit der untersten Stimme Konsonanz:

JepL, 113,1,+3 (In. Dam.)

ex. 76



Die hart klingenden parallelen Sekunden mit der zweitobersten Stimme rechtfertigen sich dadurch, dass beide Stimmen sich zur untersten Stimme korrekt verhalten.