

# Untersuchungen zum Palestrinastil

HANS ULRICH LEHMANN

Innerhalb der zahlreichen Fächer der musiktheoretischen Ausbildung nimmt die Sparte Kontrapunkt nur einen bescheidenen, wenig beachteten Rang ein. Es handelt sich dabei sozusagen um ein Stiefkind, dem gegenüber man seine Pflichten eben noch erfüllt, ohne Sinn und Zweck dieses Tuns voll einzusehen. So wird man im Zweifelsfall nicht allzuviel, lieber etwas zu wenig dafür einsetzen. Diese Einstellung dem Kontrapunkt gegenüber geht schon aus unsern Lehrplänen hervor: an gewissen Konservatorien wird das Fach gar nicht verlangt, an andern nur für fakultativ erklärt, und eine weitere «Lösung» besteht darin, das Gebiet in einem kurzgefaßten Klassenkurs zu behandeln und rasch wieder beiseite zu legen. Auf Seiten der Schüler weiß man vom Kontrapunkt im voraus zwar nicht viel Genaueres, dafür umso Schlimmeres: daß es sich um eine fürchterlich komplizierte Angelegenheit handelt, die voller unsinniger Regeln steckt, völlig abstrakt ist und fernab von jeder musikalischen Praxis steht – eine Meinung, der man mindestens ein Körnchen Wahrheit nicht ganz absprechen kann.

Ernst Kurth hat die Situation dieses Fachs wie folgt beschrieben: «Die übliche Kontrapunktdarstellung geht im wesentlichen auf ein aus dem Jahre 1725 stammendes, berühmt gewordenes Werk von Joh. Jos. Fux (1660–1741), den *Gradus ad parnassum* zurück, das eine Zusammenfassung der Satzlehre nach dem Stande der damaligen Theorie versuchte. Wenn auch das Werk selbst nicht mehr im Gebrauch steht, so enthält es doch die Grundgedanken des Kontrapunkt-Unterrichts, wie er heute noch allgemein in den Lehrplänen der Akademien und Fachschulen eingerichtet ist, und an denen auch die große Reihe der gebräuchlichen Lehrbücher, ungeachtet der mehr oder minder durchgreifenden Veränderungen und Modernisierungsversuche festhält.» Diese zwar schon 1917 abgefaßte Schilderung hat im Prinzip ihre Gültigkeit auch 1972 nicht verloren. Methodisch wird der «alte Kontrapunkt», der «Vokalsatz», der «strenge Satz», der «sog. Palestrinasatz» – oder wie das Ding auch immer heißen mag – fast ausschließlich nach den Fux'schen fünf Gattungen oder Arten gelehrt; die entsprechenden Regeln werden im besten Fall «dem Jeppesen» entnommen oder gehen von unkontrollierbaren, verwässerten Anweisungen aus, die der betreffende Autor oder Lehrer weiß ich wo zusammen-

gesucht hat, alles mit dem Resultat, das ebenfalls schon Ernst Kurth treffend formuliert hat: «Trifft man doch heute bei Musikern, und zwar nicht etwa bloß bei Schülern, auf die allen Ernstes eingewurzelte Anschauung, der Kontrapunkt *bestehe* aus «fünf Gattungen», als ob diese fünf Lehrgangsabschnitte das geringste mit dem Wesen des Kontrapunkts an sich zu tun hätten.»

Ein Grund, weshalb man sich dennoch nach wie vor weitgehend an das Vorgehen nach Gattungen klammert, mag auch darin liegen, daß sich dieses methodische System nun doch schon fast 250 Jahre lang «bewährt» hat, und ein Vorteil der Gattungen ist offensichtlich: Das zugegebenermaßen höchst umfangreiche Verbots-, Gebots-, Regel- und Anweisungsmaterial des Kontrapunkts läßt sich auf diese Weise noch am günstigsten verabreichen, da alles sozusagen in (mehr oder minder wohldosierten) Portionen abgegeben werden kann. Die Nachteile der Fux'schen Methode sind jedoch beträchtlich. Jeder Unterrichtende hat sie selbst erlebt, und sie sind nun auch schon so oft kritisiert worden, daß ich hier im einzelnen nicht mehr darauf einzugehen brauche. Der grundsätzliche Mangel scheint mir darin zu liegen, daß man auf diese Weise in der Tat sehr abstrakt, intellektuell vorgeht, Noten kombiniert und sich unweigerlich vom Wesentlichen, von der Musik, entfernt, hoffnungslos entfernt. Denn diese kontrapunktischen Übungen, seien es sture cantus firmus-Sätzlein, «contrapunctus floridus» (welch ein Euphemismus!) oder freier Satz, gleich ob sie von Fux, aus der Schule von Mozart, von Jeppesen oder von irgendeinem Konservatoristen stammen – diese kontrapunktischen Übungen haben insofern etwas gemeinsam, als sie mit Musik kaum mehr etwas gemein haben. Doch nicht nur musikalisch, auch stilistisch sind die Resultate meist meilenweit von jedem historischen Vorbild entfernt, selbst dann, wenn etwa die überaus präzisen «Jeppesen-Palestrina-Regeln» am Anfang gestanden haben und diese einwandfrei appliziert worden sind.

Zwei Dinge müssen hier klargestellt werden:

1. Der dänische Musikforscher Knud Jeppesen hat in außerordentlich umfangreichen Untersuchungen (nicht nur: «Kontrapunkt», 1930, sondern vor allem auch: «Der Palestrinastil und die Dissonanz», 1923) das Gesamtwerk von Palestrina durchgearbeitet und mit aller nur wünschbaren Akribie die satztechnischen Grundlagen zusammenzustellen gesucht. Das Verdienst für diese Riesenarbeit, die irgendeinmal geleistet werden *mußte*, kann nicht hoch genug veranschlagt werden, selbst dann, wenn es den vor-

wiegend statistischen «Jeppesen-Regeln» nicht oder nur bedingt gelingt, auch das Stilistische mit einzufangen.

2. Jeppesens Schuld ist es jedenfalls nicht, daß man über seinem «Kontrapunkt» Palestrinas Kompositionen fast etwas vergessen hat, daß man es – gerade wegen der großen Präzision der angeführten Regeln – mehr und mehr unterlassen hat, sich auch und immer wieder mit der komponierten Musik zu befassen.

Welche Konsequenzen sind aus alledem zu ziehen? – In erster Linie hat man immer wieder auszugehen von den musikalischen Quellen; man darf die Regeln nicht als vorgegebene, indiskutable Fakten darstellen, sondern man muß versuchen, sie nach Möglichkeit in den komponierten Werken aufzuzeigen, sie von dort aus nach und nach abzuleiten. Gleichzeitig ist damit postuliert, einen ganz bestimmten historischen Stil als Vorlage für eigene praktische Versuche zu wählen. Diese können so stets mit originalen Beispielen verglichen und damit auch viel gerechter beurteilt werden; darüber hinaus kann ein solcher Vergleich uns auch für das Verständnis der untersuchten alten Musik entscheidende Erkenntnisse vermitteln. Sodann: Wenn man die Kontrapunktlehre als Gegenstück und als Ergänzung zur Harmonielehre betrachtet, muß der Ausgangspunkt einer sinnvollen Kontrapunktdarstellung unbedingt die «extremst lineare Satzstruktur» sein, wie es nochmals Kurth formuliert hat, der dann auch das für mich entscheidende Postulat aufgestellt hat: «Der gegebene Anfang für jede Kontrapunktlehre ist die Technik der einstimmigen Linie.»

Von der Melodielehre ausgehend wäre dann fortzuschreiten zum Kern der Kontrapunkttheorie, die – nach Kurths berühmter Definition – «darin liegt, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht *durch* die Zusammenklänge, sondern *trotz* der Zusammenklänge.»

Kurth selbst hat diesen methodischen Ansatz nicht nur in seinem Buch «Grundlagen des linearen Kontrapunkts» (Bern, 1917) – aus welchem auch alle Zitate stammen – in ausführlicher Darstellung entwickelt, sondern während seiner Dozententätigkeit an der Berner Universität in praktischen Übungen erprobt, immer allerdings bezogen auf den «instrumentalen Kontrapunkt» von J.S. Bach.

Soweit ich sehe, ist Kurths Vorgehen sonst kaum aufgegriffen worden. Einzig Boris Blacher hat in seiner «Einführung in den strengen Satz» (Berlin, 1953) die melodische Linie an den Anfang seines Lehrgangs gestellt.

Musikalisch ist seine Satzlehre allerdings einigermaßen fragwürdig, und auch stilistisch ist sie höchst uneinheitlich; Blacher weist indessen in seiner Einleitung schon auf diesen Umstand hin, wenn er schreibt: «Die Vereinfachung der Darstellung bietet die Möglichkeit zu bedeutend klarerer Durchdringung der allgemeinen kompositorischen Prinzipien, die für alle Stile und Zeiten, wenigstens im Bereich der europäischen Musik, gültig sind.» Diese stolze Absicht, muß – so will mir immerhin scheinen – historisch gesehen als schlicht unsinnig bezeichnet werden.

Mein eigener methodischer Versuch stützt sich, mir selbst zunächst gar nicht bewußt, ziemlich konsequent auf Kurths Anregungen. In meiner Arbeit mit den Studenten des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Zürich und mit den Theoriehauptfachschülern an der Musik-Akademie Basel hat sich dieser Ansatz fast wie von selbst ergeben und nach und nach weiterentwickelt. Im Gegensatz zu Blacher habe ich nicht ganz allgemein einen «strengen Satz» angestrebt, sondern einen engen Stilbereich, die Musik Palestrinas, zugrundegelegt. Diese scheinbare Einschränkung bringt zahlreiche Vorteile mit sich: Palestrina repräsentiert zwar nicht das 16. Jahrhundert schlechthin; er nimmt jedoch innerhalb der vielfältigen stilistischen Strömungen seiner Zeit zweifellos einen hervorragenden Platz ein, was sich nur schon am großen Umfang seines Schaffens ersehen läßt: auf geistlichem Gebiet hat er über 100 Messevertonungen geschrieben, dazu über 250 Motetten und zusammengezählt nochmals weit über 200 Offertorien, Hymnen, Magnificatsätze, Lamentationen, Litaneien, Psalmen, Improperien usw. usw. – in der alten Gesamtausgabe insgesamt immerhin 33 Bände umfassend!

Auf Grund der genauen Kenntnis dieser einen wichtigen Stilrichtung, wie sie uns durch Jeppesens Vorarbeiten erheblich erleichtert wurde, ist es dann auch möglich, die Eigentümlichkeiten und Besonderheiten anderer Komponisten der Zeit, etwa eines Lasso, jedoch auch von Vorgängern und Nachfolgern Palestrinas präzise aufzeigen zu können, stilistische Unterschiede im Detail festzustellen.

Ganz wesentlich scheint mir zudem der Umstand, daß man sich in der Arbeit mit Palestrinas Musik auch ganz intensiv mit den Kirchentönen auseinandersetzen muß. Es ist dies, von der Musik des 20. Jahrhunderts einmal abgesehen, praktisch die einzige Gelegenheit, daß sich Konservatoristen in ihrer Ausbildung mit Musik befassen, die außerhalb des durmoll-tonalen Systems steht. Viele Erscheinungen, die uns in der Harmonie-

lehre begegnen, können hier in ihrer historischen Entwicklung verfolgt und so erst wirklich verstanden werden.

Es kann im vorliegenden Text nun keinesfalls darum gehen, einen vollständigen Lehrgang des Palestrinasatzes zu entwickeln, wie er sich mir allmählich abzuzeichnen scheint. Anhand von einzelnen Beispielen sollen immerhin einige mir wesentlich erscheinende Ansätze aufgezeigt und zur Diskussion gestellt werden.

An den Anfang stelle ich also die einstimmige melodische Linie, selbstverständlich nicht im Sinn einer blutleeren Intervallkombination, wie sie uns aus nachkomponierten cantus firmus-Linien bekannt ist, sondern sofort in rhythmisierter Form. Primär ist der Ausgangspunkt allerdings sogar nicht einmal ein musikalischer, melodischer Einfall, sondern ein Textabschnitt, der in Musik gesetzt werden soll.

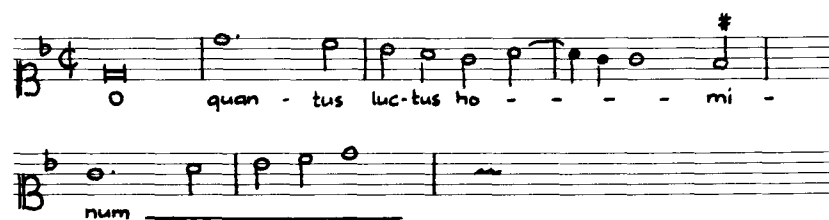
Dazu gleich eine interessante Feststellung: in allen mir bekannten Kontrapunktlehren, angefangen bei Fux bis hin zu Jeppesen, werden die Kontrapunktübungen erst einmal ohne Text geschrieben. Wenn überhaupt, so werden erst etwa bei der Behandlung des freien Satzes Anweisungen darüber gegeben, wie der Text der Musik zu unterlegen sei. Dabei dürfte es doch – im vokalen Satz! – einigermaßen sinnvoll sein, umgekehrt vorzugehen und den Text nicht nachträglich unter eine Linie zu kleben, die ohne jeden Bezug auf ihn geschrieben worden ist. Dies umso mehr, als auch bei Palestrina, mindestens in einem gewissen Sinn, die Sprache «Padrona della Musica» ist, insofern nämlich, als sich die Melodik meist recht eng an den «natürlichen» Sprachverlauf anzulehnen scheint. Dazu einige Beispiele aus Anfängen von Palestrina-Motetten:

Ex - au - di Do - - - mi - ne

in di - e - bus il - - - - lis

Vel - de ho - - no - ran - dus est

Außer dieser Anlehnung an eine mögliche, einigermaßen «normale» Sprechkurve stellen wir zudem in allen Fällen eine klare Übereinstimmung fest zwischen wichtigstem Wort (bzw. seiner betonten Silbe) und Hochton der Melodie, also etwa «Exaudi Dómine» – «Erhöre, Herr»; in diesem einen Fall wäre ja eine andere Akzentverteilung, mit dem Hauptgewicht auf das hochexpressive «exaudi», theoretisch mindestens denkbar. Wie weit aber Palestrina von einer expressiven, dramatischen, madrigalistischen Textausdeutung steht, zeigt auch das folgende Beispiel:



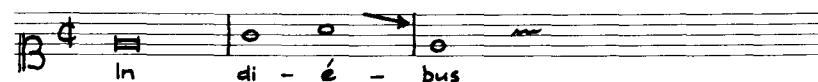
Jeder Madrigalist hätte sich ohne Zweifel auf das wunderbare Wort «luctus» (Trauer) gestürzt, den ganzen Affekt auf dieses Zentrum ausgerichtet. Ganz anders Palestrina, der den Sinngehalt der ganzen Aussage viel weniger drastisch, aber aufs Ganze gesehen vielleicht umso nachdrücklicher im Gesamtbogen einzufangen weiß, der mit dem aufsteigenden Oktavintervall sehr markant einsetzt.

Beim Vorgehen nach Fux'schen Gattungen stellte ich immer wieder fest, daß die Sprünge oft an falscher Stelle verwendet wurden. Zwar wurden unerlaubte melodische Fortschreitungen geflissentlich vermieden, die an sich korrekten Sprünge jedoch zu häufig eingesetzt oder mindestens so angewendet, daß sie stilistisch gesehen doch aus dem Rahmen fielen. Sobald ich die Schüler vom Sprachduktus ausgehen ließ, erhielt ich sofort die viel «stimmigeren» Resultate, musikalisch wie stilistisch. Dabei kann dieselbe Aufgabenstellung zu verschiedenen Variantlösungen führen, da jeder einzelne sich für die eine oder andere Gewichtsverteilung im gegebenen Text, für eine steilere oder flachere Melodiekurve usw. entscheiden muß; um eine Interpretation der Textvorlage kommt also keiner herum.

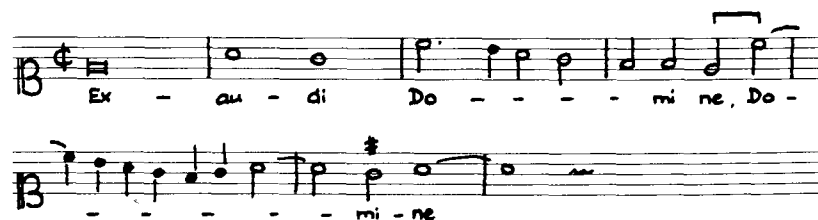
Offensichtlich ist es notwendig, daß wir nicht nur angeben, welche Intervalle bei Palestrina melodisch vorkommen und damit erlaubt sind.

Vielmehr müssen wir versuchen festzulegen, unter welchen Bedingungen diese Sprünge innerhalb eines melodischen Ablaufs eingesetzt werden können. Diese Möglichkeiten sind, genau besehen, gar nicht so zahlreich; es gibt Sprünge folgender Art:

1. «akzentuierend», zur Betonung des Wortakzents (z. B. exaudi)
2. «entspannend»: bei unbetonten Endsilben wird die Stimme fallen gelassen, was häufig einen Sprung nach unten zur Folge hat:



3. «tote» Intervalle, d. h. Sprünge zwischen dem Ende der einen und dem Anfang der nachfolgenden Phrase, Sprünge, die also nicht im Innern eines musikalischen Bogens stehen:



Daß die melodische Bedeutung eines Sprungs in dieser Situation als erheblich geringer empfunden wird (und die Benennung «totes» Intervall den Sachverhalt nicht schlecht trifft), zeigt sich schon darin, daß Palestrina an solchen Stellen nicht selten auch «verbotene» Sprünge anwendet, etwa kleine Sexten abwärts oder Sprünge von großen Sexten.

4. In dieser letzten Gruppe müssen alle Fälle erwähnt werden, in denen Sprünge vorkommen, die nicht in eine der genannten Gruppen eingereiht werden können. Es handelt sich also um Sprünge im Innern eines Melismas. Diese sind – verglichen mit der Anzahl Sprünge in den Grup-

pen 1 bis 3 – verhältnismäßig selten; größere Sprünge sind hier nochmals seltener anzutreffen als kleinere, besonders etwa Terzen (z.B. in der Cambiataformel).

Zur Vervollständigung muß hinzugefügt werden, daß die Baßstimme in einem mehrstimmigen Satz des öftern diese «Sprunggesetze» mißachtet; die typischen Baßfortschreitungen der Generalbaßzeit sind bereits hier oft einfach gar nicht zu vermeiden.

Wenn ich den Text an den Anfang genommen habe, wird sich sogleich die Frage nach Syllabik – Melismatik stellen. Ich glaube, daß sich in der Aufteilung wenigstens eine gewisse Tendenz abzeichnet: Bei der erstmaligen Deklamation eines Textabschnitts innerhalb jeder der imitierenden Stimmen geht Palestrina syllabisch vor, und zwar bis zur letzten betonten Silbe und/oder der Schlußsilbe des Textabschnitts; diese können dann auch melismatisch gesetzt werden. Wird nun aber der Text wiederholt, d. h. ein zweites oder drittes Mal, ganz oder teilweise gesungen, ist Melismatik auf jeder Silbe möglich, also auch auf sprachlich völlig unwesentlichen; eine auch noch so vage Gesetzmäßigkeit konnte ich bisher wenigstens noch nicht feststellen. Dazu folgende Beispiele:

The image shows five staves of musical notation in mensural notation. The lyrics are written below the notes. The first staff is in G-clef, the second in C-clef, the third in F-clef, the fourth in C-clef, and the fifth in G-clef. The lyrics are: "Hic est veremar - - - - - tyr in diebus illis, in di - e - bus in no-mi - ne, in no-mi - ne".

Für die Melodielehre entscheidend sind nun natürlich auch rhythmische Gesichtspunkte. Vorab wäre festzuhalten, daß ich hier und im folgenden ausschließlich in den originalen, unverkürzten Notenwerten spreche, in denen übrigens auch alle Notenbeispiele gehalten sind.

In Kontrapunktübungen muß man immer wieder feststellen, daß viel zu viele Viertelsnoten vorkommen. Es ist zu bedenken, daß die Viertelsnoten (abgesehen von den in Zweiergruppen vorkommenden, verzierungsartig eingesetzten Achtelnoten) bei Palestrina die kürzesten Notenwerte darstellen. Diese werden innerhalb einer Melodielinie erst nach und nach erreicht und aufs Ganze gesehen nur vereinzelt in größeren, kontinuierlichen Gruppen angewendet. Ganz offensichtlich werden wir durch unsere Beschäftigung mit Musik späterer Epochen gerne zu einer fast ununterbrochen durchlaufenden Viertelsbewegung verleitet.

In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, daß der erste Ton einer Motette in jeder Stimme aus einem längeren Notenwert besteht; sehr häufig sind es  $\square$ ,  $\circ$  oder auch  $\circ\cdot$ , selten «nur»  $\downarrow$ . Übrigens wird jede melodische Phrase im Normalfall mindestens mit einer ganzen Note beendet. Die Dehnung der Anfangsnote, die vom Text her gesehen oft störend wirken kann (etwa *Doctor*; *in diebus*; *exaudi*), ist musikalisch verständlich: zunächst dienen die Anfangsnoten der verschiedenen Stimmen der modalen Fixierung einer Komposition (vgl. Zarlinos «Principii») und werden daher intonationsmäßig gedehnt. Für uns «Nachkomponierende» hat diese Dehnung zugleich den Vorteil, daß wir weniger leicht oder mindestens weniger rasch in die beliebte Viertelsbewegung hineingeraten.

Für die Rhythmik entscheidend ist die Tatsache, daß Palestrinas Musik den modernen, akzentuierenden Takt nicht kennt, wie ja übrigens die Taktstriche in den originalen Stimmen ebenfalls fehlen. (An dieser Stelle wäre mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß Ausdrücke wie «Betonung» oder «Akzent» – bezogen auf Musik *und* Sprache – in diesem Text mit allen Vorbehalten zu verstehen sind!) Dem ganzen musikalischen Geschehen liegt zwar ein «tactus» zugrunde, «eine fixierte und unveränderliche Zeiteinheit, die einem Taktschlag in mäßig langsamem Tempo entspricht und die die ganze Musik der Epoche wie ein gleichbleibender Puls durchzieht» (Willi Apel). Dem «tactus» kommt also in erster Linie ordnende Bedeutung zu, nicht aber Betonung. Auf dem Hintergrund dieses regelmäßigen Pulsschlags kann so jede Stimme ihren eigenen, durch kein

metrisches Schema eingetragten rhythmischen Ablauf erhalten; dabei bildet der «tactus» (oder in Neuausgaben der Taktstrich) einen gemeinsamen Bezugspunkt für alle Stimmen, der u. a. für die Anwendung von Dissonanzen unbedingt notwendig ist. Anhand eines der bereits bekannten Beispiele sei diese freie, flexible «innere Rhythmik» einer Stimme dargestellt. In Ermangelung eines Bessern habe ich Akzentzeichen eingetragen, die also – siehe oben – weniger als Akzent denn im Sinn des gregorianischen «ictus» zu verstehen sind und Anfangsnoten einer zusammengehörigen Gruppe markieren sollen.

Ein Vergleich der modernen Notationsweise, in der die Taktstriche die längeren Notenwerte zerschneiden und auch Synkopenbildungen aufzutauchen scheinen, mit der originalen Notierung zeigt sofort, wie viel leichter sich diese freie Rhythmik in der ursprünglichen Schreibweise erfassen läßt:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the phrase "Hic est veremur". The top staff uses original notation with square notes and a vertical bar line (tactus) at the beginning. The bottom staff shows the same phrase in modern notation with a 4/4 time signature and vertical bar lines. The second system is for the word "tyr", also showing the contrast between original notation with accents and modern notation with bar lines.

Wenn wir uns vom gewohnten metrischen Denken zu lösen vermögen, sind die Kriterien der unregelmäßigen Gruppenbildung sogleich offensichtlich; einen «Akzent» erhalten Noten:

1. die durch einen Silbenwechsel markiert sind

2. die länger dauern als die voraufgehenden und nachfolgenden Töne, z.B.  $\overset{\cdot}{\text{d}} \overset{\cdot}{\text{d}} \overset{\cdot}{\text{d}} \overset{\cdot}{\text{d}} \overset{\cdot}{\text{d}} \overset{\cdot}{\text{e}}$
3. die höher liegen, insbesondere dann, wenn sie durch einen Sprung erreicht werden (womit dann zugleich wieder Punkt 1. wichtig werden kann).

Auf diese für den Palestrinastil charakteristische rhythmische Eigenart ist in neuern Kontrapunktlehren viel zu wenig, meist nämlich gar nicht, hingewiesen worden. Dabei hatte u. a. ein englischer Musikforscher, Reginald Owen Morris («Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century», Oxford 1922), bereits 1922, also kurz vor Jeppesens erstem grundlegenden Werk zum Palestrinastil, nachdrücklich auf diese Fakten aufmerksam gemacht; Morris schreibt: «Die rhythmische Akzentuierung jeder einzelnen Stimme ist frei, d. h. die Akzente folgen sich nicht in streng regelmäßigen Abständen.»

Noch größere Bedeutung erhält dieser Sachverhalt im zwei- und mehrstimmigen Satz, wo in den verschiedenen Stimmen nun auch unterschiedliche «innere Rhythmen» übereinandergelagert werden können. Dazu gleich ein Beispiel, dies eine Mal ein Bicinium von Orlando di Lasso:

The image shows a Bicinium (two-voice setting) by Orlando di Lasso. It consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in F major (two flats). The lyrics are: "ip-sa te co-gat pi-e-tas" and "ut ma-la nos-tra su-(per)s - e-tas ut ma-la nos-tra". The notation illustrates the different rhythmic patterns of the two voices, with accents placed over specific notes to highlight the irregularity.

Ein weiteres Beispiel liefert der folgende, schon einstimmig zitierte Motettenanfang von Palestrina:

The image shows a musical score for Palestrina's motet. It consists of two systems of two staves each. The top system shows the vocal line with lyrics: "Val - de ho - no -". The bottom system continues the vocal line with lyrics: "ran-dus est" and then "val - - - - - de". The music is in a simple, homophonic style with a clear cadence.

Diese Musik (allerdings längst nicht erst sie!) nimmt das Prinzip der polyrhythmischen Technik voraus, das uns in neuerer Musik gelegentlich begegnet. Freilich ist im 16. Jahrhundert alles viel zurückhaltender, diskreter, da ja nicht mit scharfen Akzentuierungen auf die rhythmischen Verschiebungen hingearbeitet wird.

Für die Kontrapunktlehre sind diese Feststellungen außerordentlich wichtig. Morris geht so weit, von der kontrapunktischen Musik des 16. Jahrhunderts zu sagen, sie bestehe «aus ineinandergewobenen, voneinander unabhängigen Rhythmen und nicht (wie man es üblicherweise sagt) aus einer Kombination von Melodien... Kontrapunkt *ist* Rhythmus und sehr wenig mehr.» Diese rhythmischen Verschiebungen begegnen uns namentlich auch immer wieder an den wichtigen Interpunktionsstellen einer Komposition, bei den Kadenz. Was man darunter im 16. Jahrhundert zu verstehen hat, läßt sich bei Zarlino ausführlich nachlesen, bei jenem Theoretiker also, der in diesem Zusammenhang noch viel zu wenig beachtet worden ist und der uns doch eine ganze Menge von interessanten und wichtigen Hinweisen auch zur Kontrapunktlehre bieten kann. Zarlino widmet im 3. Teil seiner «Istitutioni harmoniche» u. a. das ganze 51. Kapitel der Kadenz; seine Überschrift lautet: «Della Cadenza, quello che ella sia, delle sue specie, e del suo uso.» Zarlino schreibt hier: «La Cadenza adunque

è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del Senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta... La Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione: e si può veramente chiamare Punto della Cantilena.»

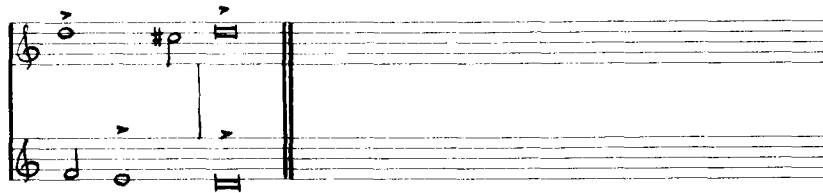
Zarlino beschreibt die Kadenz u. a. als «musikalische Interpunktion», was sich insofern aus den praktischen Beispielen bestätigen läßt, als die Schlußnoten der Kadenz jeweils die Schlußsilben des Texts erhalten:

The image shows a musical score for Zarlino's cadence example. It consists of two systems of two staves each. The top system shows the vocal line with lyrics: "Do - - - - - mi - ne". The bottom system shows the instrumental line with lyrics: "(Exaudi) Do - - - - - mi - ne". The music is in a simple, homophonic style with a clear cadence.

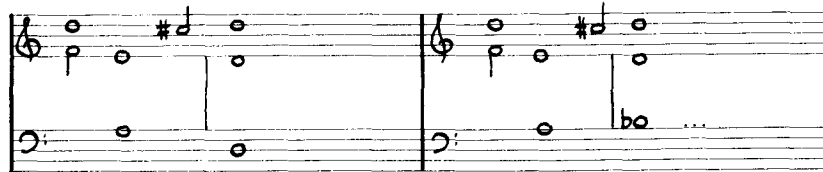
Weiter müssen wir festhalten, daß die Kadenz auch im vielstimmigen Satz eine primär zweistimmige Angelegenheit darstellt. Die beiden an der Kadenz beteiligten Stimmen schreiten von der unvollkommenen Konsonanz der großen Sext bzw. der kleinen Terz stufenweise in Gegenbewegung in die vollkommene Konsonanz (Oktave bzw. Einklang); dabei wird die unvollkommene Konsonanz meist mit einer Vorhaltsbildung eingeführt. Diese Beschreibung, die sich im wesentlichen auf Zarlino stützt, ergibt demnach vier Varianten der üblichen Kadenz:

The image shows four musical examples of cadences, arranged in two systems of two staves each. Each example shows two voices moving from an imperfect consonance to a perfect consonance. The first example shows a G6 moving to a C8. The second example shows a G6 moving to a C8 with a leading note. The third example shows a G6 moving to a C8 with a leading note and a chromatic approach. The fourth example shows a G6 moving to a C8 with a leading note and a chromatic approach.

Im Rhythmischen, wovon wir ausgegangen sind, bedeutet dies nun nicht eine Synkopierung im modernen Sinn. Vielmehr liegt auch hier zunächst eine Akzentverschiebung in der «innern Rhythmik» der beiden Stimmen vor. Auf den Abschluß der Kadenz fallen dann aber nicht nur beide Stimmen zusammen; überdies treffen sie auch immer auf eine vom «tactus» gesehen «betonte» Zeit:



Die an der zweistimmigen Kadenzformel nicht beteiligten Stimmen können insofern den «Punto della Cantilena» mitmachen, als sie – etwa am Schluß eines Abschnitts oder des Stücks – ihre Phrasen gleichzeitig mit den kadenzierenden Stimmen beschließen. Aus Konsonanzgründen bleiben in diesem Fall gar nicht viele melodische Fortschreitungen übrig; eine zusätzliche tiefere Stimme kann dabei etwa so fortschreiten:

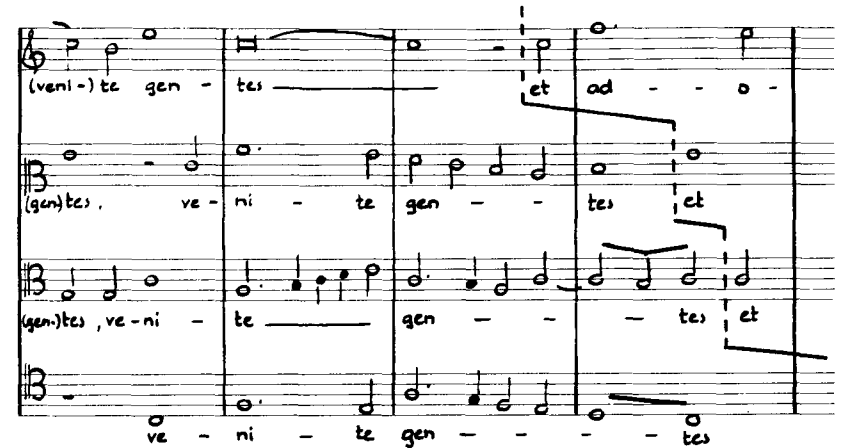


Damit ergeben sich Bildungen, die uns aus der Harmonielehre vertraut sind und deren Entstehung hier verfolgt werden kann. Fast überflüssig zu betonen, daß die Absicht hier eine völlig andere ist als in der harmonischen Kadenz.

Vom kontrapunktischen Denken interessieren ganz besonders Einschnitte, bei denen zwei Stimmen kadenzieren, also abschließen, eine andere jedoch, wie im letzten Beispiel, die Zäsur nicht nur nicht mitmacht, sondern überbrückt. Dadurch lassen sich verschiedenartige Verzahnungen von formalen Abschnitten erzielen, mit Variationsmöglichkeiten, wie sie uns aus «harmonischer Musik» kaum geläufig sind.

Palestrina stehen so beim Übergang von einem Abschnitt zum nächsten viele «Stärkegrade der Einschnittsbildung» zur Verfügung, im Extrem:

1. völliges Ineinanderlaufen beider Teile, so daß keine klare Trennungslinie mehr gezogen werden kann und man sich oft mit Recht fragen muß, ob es sich denn überhaupt um zwei distinkte Teile handelt:





2. extrem deutlicher Einschnitt, indem die Zäsur durch alle Stimmen hindurchgeht:

Do - mi - num qui a ho -

(Do-) - mi - num qui a ho -

Do - mi - num qui a ho -

Do - mi - num qui a ho -

... di - e

- di - e des - cen - (dit)

- di - e

- - - di - e

Nur schon anhand dieser beiden Ausschnitte kann deutlich werden, wie Palestrina die Art der Zäsur, den Grad der Einschnittsbildung wiederum vom Text herleitet, von seiner interpunktionsmäßigen Gliederung und von seinem Sinngehalt. Wie er sich im Kleinen an die Sprachkurve anlehnt, so folgt auch die großformale Gliederung dem Text. Meine frühere Behauptung, der Text sei auch für Palestrina die «Padrona della Musica» ließe sich also auch und gerade von hier aus mit zahllosen Beispielen belegen.

Damit sind wir auch gleich bei einem letzten Punkt angelangt, den ich hier erwähnen möchte: die Kontrapunktlehre beschäftigt sich eingehend mit den Möglichkeiten, unter denen diese oder jene Dissonanz erlaubt sei oder nicht, diese oder jene Stimmführung möglich oder nicht; dieses sich Konzentrieren auf Details verschließt dann oft allzusehr den Blick auch auf größere Abläufe und formale Zusammenhänge. Dabei würde gerade die Motette des 16. Jahrhunderts im ganzen Reichtum ihrer Möglichkeiten, in der großen Vielfalt der individuellen formalen Lösungen ein wunderbares Anschauungsmaterial bieten für eine Formenlehre, die sich vom Denken in sturen Formschemata befreien, zu einer wirklichen Analyse und damit zu einem größeren und echtern «Verständnis» musikalischer Beziehungen beitragen möchte.

Dies sei der vorläufige Schluß meiner Ausführungen; allzuvielen ist dabei in Andeutungen stehengeblieben, das meiste müßte gründlicher ausgeführt und mit mehr Beispielen exemplifiziert werden. Vor allem aber konnten eine ganze Reihe von Problemkreisen, die eine eingehende Behandlung verlangen würden, hier nicht einmal gestreift werden; ich denke etwa an die Frage der Modalität, an Untersuchungen melodischer Formtypen innerhalb eines Modus, an die Darstellung der Beziehungen der Stimmen zueinander (hier wäre u. a. auch die Imitation in allen ihren Möglichkeiten – präzise! – zu untersuchen), an Beobachtungen zum Ambitus der Einzelstimme wie des gesamten Stimmkomplexes, an Fragen der Schlüsselung, an den Problemkreis des Tempos, an den der Figuren usw. usw. – alles Dinge, die den Rahmen eines solchen Texts natürlich völlig sprengen müßten.

Lassen Sie mich dennoch so etwas wie eine Zusammenfassung versuchen: Wir sind davon ausgegangen, an Palestrinas Musik kontrapunktische Satztechnik zu studieren, und in der Tat bieten diese Kompositionen exemplarische Beispiele für den wohl «kontrapunktischsten Kontrapunkt», den man nur finden kann. Palestrina beherrscht alle Techniken mit völliger Souveränität, und – wüßte man es nicht – würde man kaum vermuten, welche strenge Gesetze dieser Musik zugrundeliegen.

Man hört oft, und auch von guten Musikern, Palestrinas Kompositionen seien uninteressant und langweilig. Damit ist, glaube ich, wenig über diese Musik gesagt, umso mehr aber darüber, daß sie nicht richtig angegangen wird, daß man sie nicht auf die ihr gemäße Art und Weise zu hören bemüht ist (wie man übrigens andererseits leider immer noch oft Aufführungen begegnet, die den Mitteln dieser Musik zuwiderlaufen, sie damit verfä-

schen oder gar zerstören). Denn trotz des auffallenden Wohlklangs dieser Werke sind sie gar nicht so leicht zugänglich, wie man oft meint. Es geht deshalb zunächst darum, sich das notwendige Wissen um Eigenarten, um Besonderheiten dieser Musik anzueignen. Dann müssen wir uns vor allem auch darum bemühen, unser Hören auf Palestrina einzustellen, wie wir das neuern Werken gegenüber ebenfalls zu tun gewohnt sind. Hier ist es insbesondere auch notwendig, daß wir – wiederum! – lernen, auf scheinbare Kleinigkeiten zu achten, auf zunächst unwesentliche Nuancen und Details aufzumerken, die für diese Kunst nun eben doch von so großer Bedeutung sind. Der Bereich von Palestrinas Musik ist außerordentlich klein, ist Einschränkungen unterworfen von vielen Seiten, woraus sich eben auch erklären läßt, weshalb man diese Musik so leicht zu erfassen, zu «verstehen» glaubt. Was Palestrina jedoch innerhalb dieser Grenzen musikalisch auszudrücken weiß und welche Vielfalt von kompositorischen Möglichkeiten ihm zur Verfügung stehen, das zögere ich nicht als schlicht meisterhaft zu bezeichnen – in vollem Bewußtsein, daß ein solches Wort nicht leichthin verwendet werden sollte.

Nochmals: Palestrinas Musik ist eine bescheidene, zurückhaltende, Kunst. Sie ist kaum je publikumswirksam, nie spektakulär. Den Schüler (und sich selbst) auch auf Dinge aufmerksam zu machen, die sich nicht vordrängen, ihm und uns die Ohren zu öffnen auch für vermeintlich so Einfaches und Unscheinbares, dies dürfte auch heute nicht ganz überflüssig sein, in Basel so wenig wie anderswo.