

Inhalt

Vorwort	7
Literaturempfehlung	15
1. Perotin (~ 1200)	17
2. Dufay – Ockeghem – Binchois – Isaac: Zwischen »Arti- stisch« und »Volkstümlich« (15. Jahrhundert)	31
3. Josquin des Prés: Motivisch-imitatorische Polyphonie (~ 1500)	54
Tonmaterial	54
Takt	58
Notenwerte	58
Mögliche Intervalle	59
Stimmumfänge	60
Stimmabstände im zweistimmigen Satz	61
Imitation	61
Parallelen	66
Behandlung von Sprüngen	69
Tritonus	72
Durchgangsdissonanz	76
Dissonanz auf schwerer Zeit (Vorhalt)	83
Schwarze Notten	94
Wechselnoten	102
Sprünge in Vierteln	106
Schlußbildung	111
Bindung an den gregorianischen Choral	118
»Freiheiten«	121
Josquin als moderner Ausdrucksmusiker	122
Analyse zweistimmiger Werke Josquins	133
4. Palestrina: Klassische Vokalpolyphonie (~ 1570)	148
1. Der hellere Klang	148
2. Emanzipation des #	149
3. Viertelnoten	152
4. Einzelne Viertel	156
5. Verschiebung im Dissonanzbereich	158
6. Zweistimmigkeit?	164
7. Wort und Ton	167
8. »Gezähmte« Gregorianik	173
Vergleichende Analyse zweier dreistimmiger Crucifixus- Sätze Palestrinas	181
5. Intermezzo: Geistlich – Weltlich	189

6. Heinrich Schütz: Stylus gravis und Stylus luxurians (~ 1650)	203
7. Johann Sebastian Bach: Harmonischer Kontrapunkt (~ 1730)	221
Harmonische Einstimmigkeit	223
Zweistimmigkeit	243
Drei Bachsche Satztypen	253
8. Haydn und Beethoven: Motivische Arbeit (1780/1825) ..	271
Haydns und Beethovens Fugen	283
9. Schumann – Brahms – Wagner: »Innere Stimme« (1830 bis 1880)	293
Romantische Fuge?	293
Verschleierung des Stimmverlaufs	294
Instrumentale Struktur ohne »Stimmführung«	296
»Innere Stimme«	300
Wagners Netztechnik	306
10. Neue Musik: Konstruktion und Expression (1910–1970) .	309
Das alte Dur in neuem Licht (Strawinsky, Schostako- witsch)	310
»Tonalität« der Singstimme (Hindemith, Schönberg) ...	315
Singstimme in der Oper (Berg, Henze)	327
Hindemiths Zweistimmigkeit	331
Zwölftonmusik (Schönberg, Webern, Fortner)	337
Konstruktion als »Invention« (Debussy, Bartók, Dalla- piccola, Messiaen)	350
Zwischen Stimme und Klang (B. A. Zimmermann, Ligeti, Lutoslawski)	367

VORWORT

Nach der Harmonielehre . . .

Nachdem sich die Konzeption meiner Harmonielehre durchsetzen konnte, lag es nahe, für das Gebiet des Kontrapunkts dasselbe zu versuchen: Ein Lehrbuch, das keine Regel aufstellt oder tradierte Regeln gläubig überliefert, sondern an Anweisungen nur gibt, was sich, für den Leser im Augenblick ersichtlich und von ihm kontrollierbar, aus Meisterwerken ableiten läßt. Ein Lehrbuch, das nicht irgendeinen »strengen Satz« aus Musik herausfiltert, sondern lehrt, wie bestimmte große Komponisten zu verschiedenen Zeiten komponiert haben. Aber die Harmonielehre konnte doch nicht als Modell übernommen werden. Sie lehrte die Entwicklung und Wandlung *einer* Sprache: Es wäre sinnlos, eines der nachbachschen Kapitel zu lesen, ohne zuvor das Rüstzeug zum Verständnis durch die Schulung im Bach-Stil und in der hier entwickelten Terminologie erworben zu haben. Der Bereich des Kontrapunkts empfiehlt eine andere Lösung. Bachs Polyphonie versteht und lehrt man leicht auf der Grundlage funktioneller Harmonik; sie als gewandelten Palestrina-Stil vermitteln zu wollen, wäre sehr viel mühsamer. Auch läßt sich für das stimmige Komponieren des 20. Jahrhunderts ein Lehrgang entwerfen, der Kenntnis des Palestrina- oder Bach-Stils nicht voraussetzt. Hatten wir in der Harmonielehre die Entwicklung und Wandlung einer Sprache, so haben wir im Kontrapunkt drei selbständige, unabhängige Lehrgebäude. Sie heißen in diesem Buch – in der Reihenfolge des Umfangs der Kapitel – Josquin, Neue Musik, Bach.

Wie benutzt man das Buch?

Die Konsequenz daraus war, das Buch so anzulegen, daß man nach Belieben Josquin, Bach oder die Neue Musik als Lehrgangsgebiet auswählen kann, daß man, wenn man zwei Gebiete erarbeiten will, erst Bach und dann Josquin, erst Josquin und dann die Neue Musik usw. vornehmen kann, daß man, wenn weniger Zeit zur Verfügung steht, z. B. das Kapitel Josquin gründlich behandeln kann und anschließend oder auch vorher nur wenige Aufgaben aus den Kapiteln Bach und Neue Musik arbeitet. Vor 50 Jahren hatte man versucht, vom Kontrapunkt in einem stilistisch nicht näher bezeichneten Bereich »alter« Musik ausgehend sogleich zum modernen Tonsatz hinzumodulieren. Davon ist hier keine Rede mehr. Man hat die Möglichkeit, sich nach eigener Wahl der Gebiete und der Reihenfolge Einblick und handwerkliche Schulung in verschiedenen Musiksprachen zu verschaffen. Das Bach-Kapitel setzt allerdings die Kenntnis des Bach-Kapitels der

Harmonielehre voraus. Die Kapitel Josquin und Neue Musik sind voraussetzungslos und können auch als erste Disziplin (nach der allgemeinen Musiklehre, versteht sich) vor der Harmonielehre erarbeitet werden.

Lese- und Arbeitsbuch

In meiner Harmonielehre geht man einen der Musikgeschichte folgenden Weg, im Kontrapunkt kann man springen. Das ermöglicht ein Überspringen und legt dies sogar nahe. Kein guter Harmonielehreunterricht überspringt aber jede Kontrapunktunterweisung (wenn sie überhaupt springt, was selten genug ist, und nicht nur an einem einzigen Punkt der Entwicklung der Musik verweilt). Musikgeschichtliche Situationen, die Musik von gleich hohem Rang ermöglicht haben, bleiben unbedacht. Das führte mich zu der Idee, vor und zwischen die Arbeitskapitel Lesekapitel zu setzen, in die hier und da auch Aufgaben eingebaut sind, wobei es sich aber mehr um Vertiefung des Verständnisses handelt, nicht um satztechnische Schulung. So läßt sich die Behandlung von Perotin, der Niederländer, von Heinrich Schütz, von Haydn und Beethovens motivischer Arbeit, der Stimmbehandlung von Schumann, Brahms und Wagner für das Fach Kontrapunkt erobern und so läßt sich unter allgemeinen Gesichtspunkten (»geistlich – weltlich«) über Musik denken. Wir Musiktheoretiker haben es doch nicht nötig, den weiten Blick über die Entwicklung vor allem der vorbachschen Musik nur der Musikgeschichtsvorlesung zu überlassen. Ich hoffe also, daß sich die Fächer in Zukunft mehr gegenseitig bereichern und vertiefen werden. Diese Darstellungsweise der Lesekapitel hat natürlich auch auf die Arbeitskapitel abgefärbt. Auch wer den Bleistift nicht selbst zur Hand nehmen will, wird diese Kapitel mit Gewinn und geistigem Vergnügen lesen können. Da dies vielleicht das eigentlich Neue dieser Konzeption ist, werde ich froh sein über jeden, der das Buch praktikabel findet, glücklich aber über den, der es als Lektüre spannend findet und dabei von der Vielfalt musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten genau so fasziniert ist wie ich.

Josquin des Prés als Hauptkapitel

Wer Josquins Musik noch nicht kennt (bald wird er sie, so hoffe ich, lieben wie ich), muß es für Spinnerei eines Spezialisten für alte Musik, der die Realität des Musiklebens nicht sehen will, halten, wenn als Hauptarbeitsgebiet kontrapunktischer Schulung die Sprache eines Komponisten gewählt wird, den nur ein Spezialpublikum kennt, der im Musikleben einschließlich der Kirchenmusikpflege Außenseiter ist. Er ist dies aber nicht der Abseitigkeit seiner Sprache wegen, sondern ausschließlich aus Besetzungsgründen. Eine Knaben- und zwei bis vier Männerstimmen! Im

gemischten Chor quält sich der Alt in der Tiefe und quälen sich zwei dünn besetzte Tenorstimmen in der Höhe. Das ist das einzige Problem der Wiedererweckung dieser herrlichen Musik. Aber wir sind keine Konzertagentur. Lesend, im Unterricht singend, am Klavier spielend und mitsingend, Schallplatten mit Partitur hörend läßt sich die erstaunliche Expressivität dieser Musik vermitteln und erleben, ohne daß man sich zuvor von der Liebe zu Beethoven und Brahms asketisch abwenden müßte. Wer bislang nur klassisch-romantische Musik kennt, wird unmittelbaren Zugang zu Josquins Musik finden können, da er die Dramatik Beethovens, die Inbrunst des Winterreise-Komponisten, die Leidenschaft eines Brahms transponiert in eine frühere musikgeschichtliche Situation wiedererkennen kann. Nimmt man diesen ersten modernen Ausdrucksmusiker zum Vorbild, lassen sich sogar schon in die ersten Tonsatzaufgaben Phantasie und Ausdruckskraft investieren und diese Fähigkeiten dabei entwickeln. Tatsächlich kann man einen zweistimmigen Satz im Josquin-Stil mit Inbrunst schreiben. Was ist das für ein Gewinn für die Attraktivität eines Ausbildungsfaches und Gewinn zugleich und vor allem für den Studierenden. Ich jedenfalls erinnere mich aus meinem Kontrapunktstudium in erster Linie an Regeln und Verbote und Arbeiten in einem vormusikalischen Übungsbereich. Zieht man nicht vielerorts nach der lebendigen Musikwelt der Harmonielehre die Brille auf, die bunten Kittel aus und ein farblos härenes Gewand an, wenn es im gestrengen Kontrapunktunterricht um strengen Satz geht? Und gleichgewichtig noch dies Argument: Von Josquin gibt es sehr viele zweistimmige Sätze, keine aber von Palestrina. So kann man schon die ersten Aufgaben am Modell eines großen Komponisten ausrichten und nicht nur an Regeln, abgeleitet aus dem mehrstimmigen Werk eines Komponisten wie Palestrina, der selbst von den Ausdrucksmöglichkeiten der Zweistimmigkeit offenbar nicht viel gehalten hat!

Sonderfall Palestrina

Ein Sonderfall des Buches ist das Palestrina-Kapitel. Es steht nicht wie alle übrigen Arbeits- und Lesekapitel für sich, sondern kann sinnvoll nur nach Durcharbeitung des großen Josquin-Kapitels gelesen werden. Gefragt wird hier nur »Was hat sich inzwischen geändert?« Die Unterschiede sind nicht so groß (ja erstaunlich klein, denkt man an die Zwei-Generationen-Distanz), daß ein neues eigenes Lehrgebäude sinnvoll gewesen wäre. Die sehr behutsame Modifikation der Sprache aber ist äußerst aufschlußreich, besteht sie doch in der Beschränkung, nicht der Erweiterung der Mittel, so daß eine vergleichende Betrachtung den Ausdruckswillen Josquins wie Palestrinas beleuchten kann.

Doch eine Ausweitung des Faches!

Es wäre illusorisch, in der für Kontrapunkt verfügbaren Zeit der Musikersausbildung Josquin, Bach und die Neue Musik unterzubringen. Der Dozent wird sich, abgesehen von vorlesungsartigem Referieren über einige Lesekapitel, für Josquin oder Bach entscheiden müssen und nur mit speziell interessierten und besonders befähigten »Freiwilligen« mehr Stoff bewältigen können. Daß die Lehrpläne nicht mehr ermöglichen, ist aber zu beklagen und mehr als dies: Es bedarf hier der alsbaldigen Änderung. Wohin sollen wir denn noch kommen, wenn nach wie vor der ins Orchester entlassene Geiger oder der junge Schulmusiker eine 40jährige Berufslaufbahn beginnt, ohne die Musiksprache der letzten 60 Jahre im Griff zu haben! Das ergibt bei Pensionierung dieser Damen und Herren ein hundertjähriges Verständnis-Vakuum mit verheerenden Folgen. Ich schäme mich, schon so lange als Musikerzieher tätig, daß ich selbst mich auch der Lehrplanfülle bisher tatenlos gebeugt habe. Ich fordere nunmehr aber und weiß mich der Unterstützung der Kollegen sicher, daß dem Fach Tonsatz zusätzlich zur gegenwärtigen Semesterzahl, die für Harmonielehre und Kontrapunkt vorgesehen ist, ein Semester »Tonsatz der Neuen Musik« erobert wird, nicht als Wahlgebiet, sondern als Examens-Voraussetzung. Mit Bedacht ist das Kapitel Neue Musik stilistisch so breit angelegt, daß es dem Spektrum der Neuen Musik, die aufgeführt wird, einigermaßen gerecht wird. Es möchte Einsicht und Hellhörigkeit vermitteln für die Vielfalt der neuen Ausdrucksmöglichkeiten als Basis des Verständnisses, besten Falles der Liebe zur lebendigen Musik. Gelingt uns dies nicht, können wir alsbald den Musiker- und Musikerzieherberuf laufen lassen unter der ehrlicheren, angemesseneren Berufsbezeichnung Museumswächter.

Nur zweistimmig

Im Arbeitskapitel Josquin wird nur zweistimmig, im Arbeitskapitel Bach ebenso ausführlich ein- wie zweistimmig, im Arbeitskapitel Neue Musik teils ein- und zweistimmig, teils »Klaviersatz« gearbeitet. Auf Dreistimmigkeit wurde verzichtet aus folgenden Gründen: Genau wie meine Harmonielehre breitet dieses Buch mehr Stoff aus als üblich, will aber, von der Neuen Musik abgesehen, genausowenig wie die Harmonielehre mehr Zeit für das Fach Tonsatz heraushandeln. Wer aber Josquin zweistimmig erarbeitet hat, gewänne im dreistimmigen Josquin-Satz weniger an Einsicht hinzu als in der zusätzlichen Beschäftigung mit der Ein- und Zweistimmigkeit Bachs und umgekehrt. In der Musikersausbildung wird weitgehend nur zweistimmiger Kontrapunkt verlangt. Wer mehr leisten will und soll (Dirigenten, Tonmeister, Schulmusiker, Kirchenmusiker), sollte statt dreistimmiger Arbeit

im selben Stil lieber (oder doch als alternatives Angebot) zwei verschiedene zweistimmige Musiksprachen erarbeiten können. Vorschlag zur Veränderung der entsprechenden Prüfungsbestimmungen: »Ein dreistimmiger Kontrapunkt oder zwei zweistimmige Kontrapunktarbeiten in zwei verschiedenen Musiksprachen.« Im übrigen ist jeder Kollege in der Lage, auf der Basis der hier gegebenen Lehre der Zweistimmigkeit dieselbe Methode auf den dreistimmigen Josquin- oder Bach-Satz zu übertragen.

Keine »Gattungen« mehr

Note gegen Note, 2:1, 4:1, Synkopen und endlich der blühende Kontrapunkt der gemischten Werte: Dieser Lehrgang in fünf Lernschritten war die glänzende Idee des Bach-Zeitgenossen Fux, die von allen späteren Lehrbüchern übernommen wurde und der auch Jeppesens Lehrbuch des Palestrina-Stils folgt. Ich hatte nicht den Willen zur Revolte um jeden Preis, sah mich entgegen meiner ursprünglichen Absicht aber doch gezwungen, von dieser Methode Abstand zu nehmen. Da Bachs Mehr- und auch Einstimmigkeit begriffen wird als melodisch dargestellte Harmonienfolge, wären hier die Gattungen fehl am Platze. Hier bot sich der Aufbau der Harmonielehre an. Haupt- und Nebenfunktionen, Akkordfremde Töne, Zwischendominanten, Modulation sind für Bachs Polyphonie die angemesseneren Lernschritte. Aber auch Josquin wird man mit den fünf Gattungen nicht gerecht. Erstens hielt ich sehr viel mehr Lernschritte für sinnvoll, um die volle Aufmerksamkeit auf jeweils nur ein satztechnisches Mittel zu konzentrieren, und bei diesen speziellen Lernschritten geht es eben nicht nur um ein Schnellerwerden von Ganzen über Halbe zu Vierteln. Und zweitens sind die Gattungen eine Abstraktion von Ausnahmen, von Besonderheiten, und nicht die Lehrvermittlung des Normalfallles. Was die Gattung 2:1 als Durchgang lehrt, ist in der Musik Josquins (auch Palestrinas) von drei Möglichkeiten des Durchgangs die seltenste, ist die Ausnahme und nicht die Regel. Weshalb soll man sie in den Mittelpunkt der Lehre stellen? Synkopen haben bei Josquin eine formbildende Funktion, sie bremsen Entwicklungen ab, markieren Phrasenschlüsse, Klauseln. Ihre Inflationierung als Gattung ist musikfern. Einzelne Viertel und Viertelgruppen sind selten eingesetzte Mittel, die stets etwas Bestimmtes wollen. Dies sollte im einzelnen geübt werden in sparsamem Einsatz. In der Gattung 4:1 dagegen lernt der Studierende die Verwendung von Vierteln zur Figuration, als Bewegungsfüllsel. In die vier ersten, die mechanischen Gattungen kann man keine Musikvorstellung investieren. Versucht man es dennoch, wie manche Lehrbücher vorschlagen, denkt man an eine falsche Musik. Der beste Weg zur Musik ist dieses wohl nicht. Bei unserer Methode dagegen fängt das Komponieren schon bei der

allerersten Aufgabe an, denn schon sie folgt Modellstellen aus großen Kompositionen. Dieses Angebot des Lehrganges halte ich für außerordentlich stimulierend oder, um ein Wort von Wilhelm Maler zu verwenden, für »musikalisierend«. Es gibt keine Etüden, keine Vorarbeiten. Sogleich ist man mitten in der Musik. Schon die erste Aufgabe darf nicht nur »richtig« gelöst werden.

... und auch kein Cantus firmus

Ein Lehrbuch des zweistimmigen Kontrapunkts, das jeder Aufgabe, jedem Lernschritt Lösungsbeispiele großer Komponisten voranstellt, kann nicht Cantus-firmus-Satz lehren, weil es für diesen bei den Meistern kein Exempel gibt. (Bei Josquin und Palestrina jedenfalls nicht; wohl selten bei Bach, in dessen Kapitel abschließend als einer von drei Satztypen dann auch der Cantus-firmus-Satz vorgestellt wird.) Komposition für zwei gleichberechtigte und gleichartige Stimmen ist aber auch bei Bach der bei weitem überwiegende, bei Josquin der einzig vorhandene Satztyp. Also kann nur er Modell dieses Lehrbuches sein. Schreibt man aber beide Stimmen selbst, einmal in dieser, einmal in jener Stimme vorausplanend, einmal in jener, einmal in dieser Stimme reagierend, am besten aber – und dies sollte man anstreben – Stellen sogleich zweistimmig erfindend, gewinnt man, und zwar schon von der ersten Aufgabe an, einen viel lebendigeren Einblick in das Wesen der Polyphonie, in das Miteinander der Stimmen, die erst zusammen ein Ganzes sind. Man erfindet eine zweistimmige Einheit. So begreift man, daß Mehrstimmigkeit nicht Addition von Einzelstimmen ist. Daß Stimmen in polyphoner Musik in jedem Augenblick selbständig sein, »gegeneinander« geführt werden müssen, ist die musikerne Forderung eines Denkens, das, weil es die Harmonielehre gibt, im Kontrapunkt in allem das Gegenteil sehen möchte (siehe die Vorbemerkung zum zweiten Kapitel). Gattungsübungen fördern diesen Irrglauben: Der Cantus firmus, wenngleich immer sicher wie Mutters Hand führend, verläuft bei allen fünf Gattungen so völlig anders als die einzig zu schreibende Stimme, sodaß diese immer »contra« bleibt, isoliertes Einzelwesen. Freilich: Bei Klausuraufgaben hat es die Cantus-firmus-Methode leichter. Aber auch für frei zu erfindende Zweistimmigkeit lassen sich Aufgaben präzisieren: Man gibt ein Anfangsmotiv, verlangt mindestens X Takte mit X Zwischenklauseln, die zu den Stufen X und X führen sollen, gibt einen Text, gibt Stimmlagen an. Fürs »Mündliche« aber ergeben sich höchst anregende, ja soll ich sagen menschenwürdige Prüfungsgespräche: Analyseaufgaben vorgelegter Noten. Kann diese Komposition von Josquin sein? Wenn nein, warum nicht? Was ist innerhalb des Josquin-Stils das Außergewöhnliche dieser Stelle? Wie könnte man den Einsatz dieses und jenes Mittels begründen? Welche der drei vorgelegten

zweistimmigen Kompositionen ist für Josquin typisch? Welche Merkmale kennzeichnen diesen zweistimmigen Satz als für die Bach-Zeit typisch? . . .

Mit Buntstift . . .

Dies ist keine komprimierte Anweisung, die von Regel 1 bis zu Regel 487 führt. Es wird über Musik nachgedacht, wobei sich Beschreibung, Analyse, Interpretation, »Nachdenken über« und satztechnische Anweisung zum Ganzen fügen. Man lese unbedingt mit mehrfarbigen Stiften, grün anstreichend was als Gedanke interessant, blau was zu lernen, rot was als satztechnische Anweisung zu merken ist, Aufgabenstellungen gelb . . . Nur so läßt sich das für intensive Benutzung notwendige Gerippe herauschälen, das ich als Gerippe nicht liefern wollte.

Gratias

Gerhard Schwarz, als Kirchenmusikschuldirektor mein erster nachsichtiger Arbeitgeber vor fast dreißig Jahren, hatte mich als erster zu Josquins »Missa Pange lingua« geführt, und zwar nicht nur zu den Noten, sondern auch zur Expressivität dieser Musik. Der Bonner Universitätsmusikdirektor Emil Platen hatte die Notwendigkeit, den Kontrapunktunterricht heute analysebetont auszurichten, schon erkannt und mir plausibel gemacht, als meine »Harmonielehre« noch nicht geschrieben war. Beiden Wegweisern habe ich viel zu verdanken. Manches von meinen Hamburger Kollegen Albrecht Gürsching, Christoph Hohlfeld und Werner Krützfeldt Gelernte ist in diese Arbeit eingegangen. Meine Schüler Hans-Ulrich Fuß und der Komponist Ulrich Busch haben für das Josquin-Kapitel die bereitwilligen Versuchskaninchen abgegeben. Sie haben es überstanden und sind gute Musiker geworden. Beratung und verlegerische Betreuung kann ich mir nicht fördernder denken, als ich sie auch für dieses Buch bei Wolfgang Rehm fand. Jürgen Sommer danke ich für kluge redaktionelle Betreuung. Karl Vötterle, dem ich viel verdanke und den ich als imponierende Erscheinung in bleibender Erinnerung habe, hätte sich gewiß für dieses Buch besonders interessiert. So sei es seinem Andenken gewidmet.

Hamburg, im Sommer 1979

Diether de la Motte

4. PALESTRINA: KLASSISCHE VOKALPOLYPHONIE (~1570)

Musikgeschichte geschieht nicht allzeit in derselben Geschwindigkeit, und die Veränderungen des musikalischen Materials und seiner Anwendung vollziehen sich nicht stets in derselben Weise. Mozart brauchte nur zu entfalten, was durch Pergolesi, Christian Bach, Stamitz, Haydn bereitgestellt war; Johann Sebastian Bach stand durch Buxtehude und andere, Brahms durch Beethoven und Schumann in lebendiger Tradition einer noch zukunftssträchtigen Musiksprache. Anders die Situation eines Monteverdi, eines Debussy. Beide schufen eine neue Sprache, deren Grammatik noch nicht existierte und deren Ausdrucksvermögen noch nicht vorhersehbar war. Und was die Entwicklungsgeschwindigkeit betrifft: Wohl nie gab es in der Musikgeschichte rasantere 50 Jahre als zwischen 1775 und 1825, und kaum sonst sehen wir die Zeit derart nahezu stillstehen wie zwischen 1520 und 1590.

Palestrina (1525–1594) hat lediglich eine Sprache geglättet und verfeinert, die der über 70 Jahre ältere Josquin erstmals in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit entfaltet hatte; ja Palestrinas weltmännische Souveränität machte diese Sprache gerade dadurch zu einer *gleichsam dialektfreien Weltsprache*, daß Josquins ungestümmter Expressionismus zurückgenommen wurde, daß auf Josquins Reichtum der Erfindung von Werk zu Werk verschiedener überraschender Ausdrucksmittel verzichtet wurde: Reife durch Zurücknahme extremer Möglichkeiten und Kultivierung einer Sprachnorm, die es dem Hörer nach Kenntnis einiger Werke ermöglicht, mit einiger Sicherheit vorauszuwissen, welche sprachlichen Mittel Palestrina in einem anderen Werk einsetzt.

Sehen wir uns die geringfügig veränderte Situation an. Nur bei zwei der zu besprechenden acht Punkte wird es sinnvoll sein, uns der Veränderung durch eigene Arbeiten bewußt zu werden.

1. DER HELLERE KLANG

Gegenüber der Musik Josquins hat sich der Klangbereich Palestrinas ein wenig verschoben durch stärkeren Einsatz höherer Stimmen. Strenger noch als Josquin begrenzt Palestrina den Umfang der Singstimmen auf Oktav + Quarte. Das heißt praktisch, daß bei wohlüberlegter Schlüsselwahl auf Hilfslinien verzichtet werden kann. Hier zuvor ein Überblick über die üblichen Schlüssel mit Übertragung des *Stimmumfangs ohne Hilfslinien* in unsere heutigen Schlüssel:

Violin
Schlüssel Sopran Mezzo-
sopran Alt Tenor Bariton Baß

Stimmumfang
ohne
Hilfslinien:

Stimmumfang ohne
Hilfslinien über-
tragen in moderne
Schlüssel:

Vierstimmige Chorwerke werden meistens nach wie vor in den vier unterstrichenen Schlüsseln (Sopran, Alt, Tenor, Baß) notiert. Abweichend aber ist die neue Stimmlagedisposition Palestrinas bei mehr als vierstimmigen Werken. In der folgenden Tabelle von fünf- und sechststimmigen Kompositionen werden ♩ , S und Mezzo als »Frauenstimmen«, die übrigen als Männerstimmlagen gewertet und diese hoch-tief-Relation in Zahlenverhältnissen ausgedrückt.

Josquin:

Mezzo A T T B	1 : 4
S A T Bar B	1 : 4
S A A T Bar	1 : 4

Palestrina:

♩ Mezzo A A Bar	2 : 3
$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo A Bar	3 : 2
♩ Mezzo A A T	2 : 3
S S A T B	2 : 3
S A A T B	1 : 4
S A T T B	1 : 4
♩ Mezzo Mezzo A Bar	3 : 2
$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo A T	3 : 2
♩ Mezzo Mezzo A T	3 : 2

S A A T T B	1 : 5	$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo Mezzo A Bar	4 : 2
S A A T B B	1 : 5	$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo A A Bar	3 : 3
S A A T Bar B	1 : 5	$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo A T Bar	3 : 3
S A T T Bar B	1 : 5	♩ Mezzo Mezzo A A Bar	3 : 3
♩ S A A T B	2 : 4	$\text{♩} \text{♩}$ Mezzo A A T	3 : 3
		S A A T T B	1 : 5

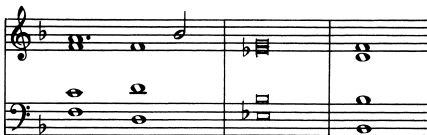
2. EMANZIPATION DES

Bei Josquin waren *B* und, im Material II, auch *Es* essentielle (zum Wesen der Sache gehörende) Töne, während hinführend zum zweiten, fünften und sechsten Skalenton *Cis*, *Fis* und *Gis* als Zwischenleittöne, sogenannte *Akzidentien* (*accidens* = »sich

zufällig ereignend«), eingesetzt werden konnten. Diese vom Komponisten meist nicht notierten Vorzeichen betrafen aber nur Töne bis zur Dauer einer Halben.

Wie Josquin setzt auch Palestrina den Ton *Es* in jeder Tondauer und führt ihn sekundweise oder springend weiter:

Lamentationes I



Cis, *Fis* und *Gis* werden noch immer wie Leittöne weitergeführt. Sie emanzipieren sich aber in der Tondauer und können eine ganze Note oder gar Brevis dauern. Damit werden sie nun auch klanglich relevant und führen zu einer außerordentlichen Bereicherung der Klangwelt. A-dur-, D-dur- und E-dur-Dreiklänge können auftreten, wenn nur der Aufwärtsschritt der kleinen Sekunde bedacht wird. Einschließlich der freier verwendbaren Töne *B* und *Es* ergibt sich eine Klangwelt von großer Breite. Möglich sind Durdreiklänge auf *Es*, *B*, *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E*. In typischer Klausel-Situation war die Erhöhung von *C*, *F* und *G* für die Interpreten Josquins selbstverständlich; Kreuze mußten nicht notiert werden. Die neuen klauselfreien, gleichsam emanzipierten Töne *Cis*, *Fis* und *Gis* aber muß Palestrina mit Vorzeichen notieren. Auch im vierten der folgenden Beispiele ist die Leitton-Führung korrekt: Vorher übernimmt nur der Sopran das *Fis* des Tenors.

Motette »Homo quidam fecit coenam«



Lamentationes I

Lamentationes II



Lamentationes III



*) Auch dieses lange *H* ist – im Material II mit *b*-Vorzeichen – ein »emanzipierter« Zwischenleitton zum fünften Skalenton.

Einmal zugelassen, ist die *weitere Emanzipation* nicht mehr aufzuhalten. Dem Ton *Fis* im ersten und zweiten sowie dem Ton *Cis* im dritten folgenden Ausschnitt fehlt die Leittonfortführung. Hier handelt es sich nur noch um skalenfremde Durterzen in nicht weiterstrebenden, sondern rein klanglich erfundenen Akkorden:

Motette »O Domine Jesu« Motette »Beatae Mariae«



Lamentationes I



In diesem *C–Cis* sehen wir (noch durch Pause züchtig getrennt) den Weg angedeutet zu einer Chromatisierung der Musik, die bei den gleichzeitig entstehenden Werken von Gesualdo und Marenzio bereits ihren Gipfel erreicht:

Lamentationes I



Selbst in Schlußakkorden von Werkteilen und Kompositionen sind skalenfremde Töne bereits zugelassen; hier gerät die alte Leittonfunktion der Erhöhungen natürlich in Vergessenheit:

Lamentationes I



Lamentationes I



Schluß der Motette »Quam pulchri sunt«



Wie Josquin (wir stellten es dar anhand der »Missa Pange lingua«) legt auch Palestrina vielen Kompositionen gregorianische Melodien zugrunde. Das erhält Bindung an die Kirchentöne. Zugleich entfaltet sich in seiner Musik (zwar weniger deutlich als in Werken seiner Zeitgenossen) aber auch eine nicht mehr kirchentonale und noch nicht dur-moll-funktionale Tonalität, deren Möglichkeiten und Grenzen sich ergeben aus den essentiellen Tönen *B* und *Es* und dem bereits erworbenen Freiraum der ehemals nur akzidentellen Töne *Cis*, *Fis* und *Gis*. Diese »Tonalität« ist im ersten Kapitel meiner Harmonielehre ausführlich dargestellt, dort findet man Anleitung zu eigenen Sätzen.

3. VIERTELNOTEN

Besonders deutlich zeigt sich Palestrinas Bindung an den tradierten Stil in seiner Behandlung der Viertelnoten. Sie haben sich gegenüber Josquin kaum vermehrt und überschreiten das alte Reglement nur in zwei Punkten:

a) Die obere Wechselnote – immer noch seltener als die untere – tritt doch so häufig auf, daß man sie zu den stiltypischen Mitteln und nicht mehr nur zu den Ausnahmen rechnen muß. Sie bleibt angewiesen auf einen gewissen Bewegungsschwung. Nie tritt sie bei nur zwei Vierteln auf



wohl aber bereits in Drei-Viertel-Gruppen wie



vor allem aber in noch größeren Viertelgruppen.

b) Viertelbewegung in einer Richtung kannten wir bei Josquin nur als Folge von Sekundschritten sowie in fallender Richtung als

Cambiata: , die allerdings auch meist ruhiger verlief:  (siehe Seite 108). Bei Palestrina dagegen wird die

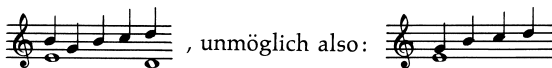
Verbindung von Schritt und Sprung in derselben Richtung ein häufig eingesetztes Mittel. Allerdings gibt es für Auf- und Abwärtsbewegung jeweils nur eine einzige Form.

Abwärts: Sekundschritt(e) + ein Terzsprung, danach Schritt oder Sprung aufwärts:



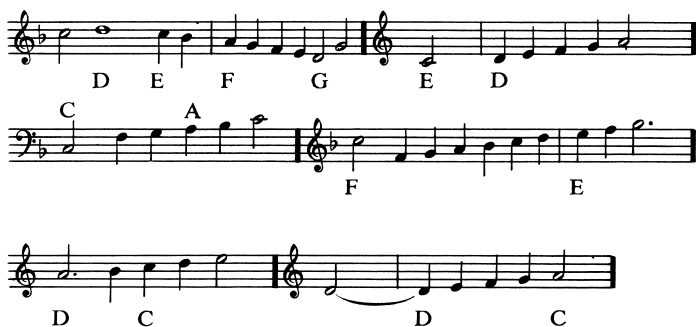
Bei dem ersten Beispiel ist der folgende Ton frei, weil keine Dissonanzauflösungsverpflichtungen bestehen. Beim zweiten Beispiel, der Cambiata, liegt *H* als Folgeton fest, weil aus der Dissonanz *C* abgesprungen wurde.

Aufwärts: Nach Richtungswechsel Terzsprung + Sekundschritt(e). Aufwärtssprünge von betonter Viertel aus bleiben aber nach wie vor unmöglich. Typische Form, aber sehr selten:



Als Überblick über alle Möglichkeiten des Einsatzes von Vierteln bei Palestrina hier eine Sammlung von Stimmen aus – natürlich – vier- bis fünfstimmigen Werken. Zur Information über die klangliche Situation der Stellen sind die den Konsonanzgrad bestimmenden Töne beziehungsweise unter der zitierten Stimme angegeben.

Häufigste Form: Durchgangsbewegung in einer Richtung (niemals ):



Häufig: Viertelgruppen mit Richtungswechsel bei Konsonanz.



Wechselnote nach unten (häufig) und nach oben (seltener, aber nicht ungewöhnlich):



Sprung mit Richtungswechsel vor- und nachher. Auch zwei Sprünge nacheinander in verschiedener Richtung (Aufwärtssprünge nur von unbetonter Viertel aus):

A B A G C

C G D

D C D H G A

G D F E D

G A D C F

Fallend: Sekunde(n) + Terz :

F G A C H

Steigend: Terz + Sekunde(n)

(selten)



D E F G A D A E

Cambiata, auch in verlangsamer Form (sehr häufig):

G B A C G

D C B F B