

Zur Textbehandlung in den textreichen Sätzen der Messe bei Palestrina

Jürgen Stolle

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in einzigartiger Weise eine Einheit von Musik und Text erreicht. Der vorliegende Beitrag zeigt anhand ausgewählter Passagen aus Palestrinas Gloria-Sätzen Techniken der Textbehandlung, die einerseits Möglichkeiten der Ausdeutung darstellen, andererseits Verständlichkeit der Worte gewährleisten sollen. Verschiedene polyphone Aspekte der Textierung wie Echo-Effekte, Stimmkoppelung sowie Melismen werden beleuchtet und die daraus abgeleiteten Techniken praktisch erprobt. Ein Ausschnitt einer fertigen Komposition wird zunächst strukturell reduziert und sodann exemplarisch durch das Unterlegen eines anderen Textes umgestaltet. Auf diese Weise zeigt sich, wie der Text als Grundlage verwendet werden kann, um davon ausgehend Sätze im Stil des 16. Jahrhunderts zu schreiben. Zugleich wird eine Möglichkeit vorgestellt, satztechnische Fähigkeiten durch Veränderung gegebener Ausschnitte aus Originalkompositionen auf spielerisch-kombinatorische Weise zu erwerben.

In the second half of the sixteenth century the unity of music and text was achieved in a unique way. On the basis of selected passages from Palestrina's Gloria movements, this contribution demonstrates techniques of text treatment which offer different possibilities for text interpretation, while ensuring the intelligibility of the words. This article examines various aspects of text-setting in the context of polyphony, such as echo effects, coupling and melisma. The techniques derived from this are then put into practice. An excerpt from an original composition is first structurally reduced and then reworked by setting it to a different text. In this way it can be shown how a text can be used as a basis for composing movements in the style of the sixteenth century. At the same time a way of acquiring compositional skills is presented which is based on the playful combination of modified excerpts from original compositions.

*»[...] die Gesänge werden der Worte halber erfunden und nicht die Worte wegen der Harmonie«
(Gallus Dressler, 1563)¹*

Das Tridentinische Konzil (1545-1563) gilt als Wendepunkt in der Kirchenmusik. Insbesondere die damit häufig in Verbindung gebrachten Forderungen nach mehr Textverständlichkeit sind jedoch die Folge rhetorisch motivierter Tendenzen, die bereits einige Jahrzehnte zuvor erkennbar waren.² So verfestigte sich im beginnenden 16. Jahrhundert in Italien die Auffassung, dass die Volkssprache Italienisch auch in ihrer Behandlung im Kontext der Künste dem Lateinischen ebenbürtig sei. Davon ausgehend kam es in musikalischen Kompositionen dieser Zeit zu Veränderungen im Ausdruck, die beinahe synchron mit der Entwicklung der Madrigale einhergingen. Diese Veränderungen be-

1 Forgács 2007, 179, Übersetzung zitiert nach Menke 2015, 254.

2 Vgl. Diergarten 2014, 193–196 sowie zur Bedeutung der Rhetorik für die Musik im 15. und 16. Jahrhundert: Menke 2015, 254–258.

treffen nicht nur die Textverständlichkeit, sondern auch eine adäquatere Textvertonung ganz allgemein.

Im Gegensatz zur Messe und Motette war das Madrigal seit den ins frühe 16. Jahrhundert zurückreichenden Anfängen seiner von den Oberschichten primär in Florenz und Rom getragenen Entwicklung³ in erster Linie eine von der italienischen Lyrik inspirierte Gattung. Ihre Neuheit bestand, neben der zumeist durchkomponierten Form, in der u. a. von Pietro Bembo's Theorien geprägten Textauffassung, die sich an »gravità« (Gewichtigkeit oder Erhabenheit) und »piacevolezza«⁴ (Anmut) orientierte. Madrigalkomponisten ließen sich hiervon mehr inspirieren als beispielsweise von der gegebenen Form der Gedichte oder von bestimmten Tanztypen und deren syntaktischen Prinzipien. Mit der Musik wurde somit zur Textvorlage eine ausdeutende Ebene hinzugefügt, die Komponisten der nachfolgenden Generationen mehr und mehr ausweiteten.

Dabei kam es häufig zu mehrfachen Vertonungen derselben Texte und zu Anspielungen und Zitaten aus anderen Madrigalen, so dass eine Art »Gattungsdiskurs« entstand.⁵ Es entwickelte sich eine Überbietungsdynamik, welche die Komponisten zu immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten herausforderte. So wurde das Madrigal zu einem Experimentierfeld der Komponisten⁶ und damit zu *dem* Katalysator für stilistische Weiterentwicklung schlechthin, die schließlich zum epochalen Umbruch Anfang des 17. Jahrhunderts führte.⁷

Es ist also kaum verwunderlich, dass sich diese Veränderungen auch auf andere Gattungen und im gegenreformatorischen Umfeld insbesondere auf geistliche Genres auswirkten,⁸ denn Madrigale, Motetten, Messen und viele andere Gattungen beeinflussten einander über die Grenze zwischen »weltlich« und »geistlich« hinweg permanent wechselseitig und führten zu immer neuen Ausprägungen und manieristischen Zuspitzungen.⁹

3 Fenlon / Haar 1988.

4 Bembo 1525, Secondo Libro, carta XXVIII-r. (Die Ordnungszahl XXVIII ist durch einen offensichtlichen Druckfehler doppelt vergeben, daher eigentlich XXVII-r).

5 Diergarten 2014, 164.

6 Vgl. Japs 2008, 24. Vgl. auch Reinhold Schlötterers »»Probierbühne« der Madrigalkunst« (Schlötterer 2002, 227 f).

7 Vgl. Leopold 2017, 36–41. Das Madrigal selbst wurde dabei in seiner gesamten Anlage Anfang des 17. Jahrhunderts natürlich vollständig verändert. Der zugrunde liegende Hang zur Behandlung des Textes als »padrona del armonia« geht jedoch keineswegs auf Claudio Monteverdi zurück, sondern wurde bereits in Palestrinas Zeit und von diesem selbst gefordert (vgl. Anm. 40). Die Tendenz setzte sich im Frühbarock lediglich bis ins alle bis dato geltenden Grenzen überschreitende Extrem fort.

8 Insbesondere im Umfeld der »paraliturgischen Übungen bei den Oratorien, den Jesuiten, den marianischen Kongregationen, in Klöstern und an den geistlichen Höfen der kirchlichen Würdenträger« (Japs 2008, 31) spielten diese u. a. von weltlicher Musik inspirierten geistlichen Gattungen eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang ist neben der meist lateinischen Lauda insbesondere das »Madrigale spirituale« zu nennen (ebd., 29–32).

9 Zur Beeinflussung des Madrigals durch andere Gattungen vgl. Japs 2008, 24–28; zur wechselseitigen Beeinflussung speziell im Werk Palestrinas ebd., 355–359.

Eine allgemeine Tendenz zu eher syllabisch-vertikalen Vertonungen lässt sich innerhalb der Messe insbesondere im textreichen Gloria oft beobachten, was eklatante Unterschiede in der Anlage keineswegs ausschließt. So schrieb Giovanni Pierluigi da Palestrina sowohl Messen, die im Ganzen eher dem polyphonen Ideal der Franko-Flamen entsprachen, als auch solche, die mehr dem Ziel der Textverständlichkeit verpflichtet waren. Das Spektrum reicht dabei von extrem vertikal konzipierten Gloria-Sätzen, wie in der *Missa Papae Marcelli* oder der *Missa Brevis*, über Gloria-Sätze, die eine Art »figuratives Rankenwerk«¹⁰ um einen Cantus Firmus bilden, wie in der *Missa Ecce sacerdos magnus* oder der *Missa L'Homme armé à 5*, bis hin zu imitatorisch durchdrungenen Gloria-Sätzen wie in der *Missa Ad fugam*¹¹ oder der *Missa Repleatur os meum laudae*.

Ein Bewusstsein für den Text kann sich einerseits im Bemühen um dessen Verständlichkeit ausdrücken, die dann auch in einem polyphonen Rahmen gewährleistet wird. Andererseits bietet der interpretierende Ausdruck eine Möglichkeit, den Text auch auf höherer Ebene bewusst und somit verständlicher zu machen.

Im Folgenden soll beleuchtet werden, inwieweit diese oft gegensätzlichen Intentionen miteinander vereinbar sein können und welche satztechnischen Mittel damit in Verbindung stehen. Im Zentrum des Beitrags steht Palestrina, was sich insbesondere damit begründet, dass er als einer der italienischen Komponisten, die sowohl in weltlicher als auch in geistlicher Musik zu Lebzeiten überaus erfolgreich waren,¹² in Rom, das einen zentralen Ort der skizzierten Entwicklungen darstellt, als herausragende Persönlichkeit in Erscheinung trat.

1. Lineare Textbehandlung

1.1 Textierung

Die Textverteilung stellte im 16. Jahrhundert einen wesentlichen Arbeitsschritt für die Sänger beim Einstudieren einer Komposition dar. Die in Werken des frühen 16. Jahrhunderts zumeist noch spärlichen Textierungshinweise lassen hierbei oft große interpretatorische Freiheiten. Einen Schlüssel zur optimalen und stilistisch einwandfreien Textverteilung bieten insbesondere zwei Quellen: das Kapitel »Il modo, che si hà da

10 Schlötterer 2002, 149.

11 Die *Missa Ad Fugam* erschien im selben Messbuch wie die *Missa Papae Marcelli*. Verschiedene Entwicklungsstadien im Schaffen Palestrinas können die beiden Messen folglich trotz ihrer voneinander abweichenden jeweiligen Anlage kaum repräsentieren. Vielmehr mag diese Vielfalt an die unterschiedlichen »Stilhöhen« der antiken Rhetorik erinnern und durch diese inspiriert sein. Vgl. hierzu Menke 2015, 257 f.

12 Vgl. Japs 2008, 11–14, sowie 273. Darüber hinaus Schlötterer 2002, 226, sowie bereits 1884 das Vorwort von Franz Xaver Haberl zum 28. Band der Palestrina-Gesamtausgabe (*Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 28 l.

tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole« aus Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* (1558) sowie der Traktat *De musica verbali* (1570) von Gaspar Stoquerus.

Da die Textierung in den verschiedenen Phasen des 16. Jahrhunderts relativ verschiedenartig praktiziert werden kann, fällt deren Handhabe bei Zarlino und Stoquerus entsprechend unterschiedlich aus. Beschränkt sich Zarlino weitgehend auf die Textierung im Stil seines Lehrers Adrian Willaert, so baut Stoquerus auf Zarlinos Ausführungen auf und erweitert die Thematik durch eine Unterscheidung zwischen »regulae necessariae« und »regulae arbitrarie«, also notwendigen, d. h. unverrückbaren, und willkürlichen, d. h. veränderlichen Regeln. Er differenziert innerhalb der »regulae arbitrarie« zwischen älteren und neueren Kompositionsstilen, wiederum mit Adrian Willaert als Scheidepunkt zwischen alt und neu.¹³

Stoquerus kommt zu dem Schluss, dass die neueren Gesänge (»recentiorum cantilenis«) – im Gegensatz zu den alten (»antiquis«) – die veränderlichen Regeln (»arbitrarie«) beinahe ebenso genau einhielten wie die notwendigen (»necessariae«).¹⁴ Damit unterstreicht er eindrücklich die beschriebene allgemeine Tendenz im 16. Jahrhundert zu einer zunehmend bewusst reglementierten Auseinandersetzung mit Textierung und dem grundsätzlichen Verhältnis von Text und Musik. So sind auch in gedruckter Musik zunehmend klarere Vorgaben der Textverteilung zu finden, so dass besonders bei Musik aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts selten Zweifel über Silbenverteilungen aufkommen.

1.2 Melodische Schwerpunkte

Die beiden genannten Traktate von Zarlino und Stoquerus können des Weiteren einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Annäherung an das Auskomponieren eines Textes bieten, bei dem dieser nicht im Nachhinein der Melodie hinzugefügt, sondern als Ursache für die Melodik gesehen wird. Dies soll am Beispiel des Gloria-Anfangs (»Et in terra pax hominibus«) demonstriert werden.¹⁵

Die lateinische Dichtung folgt dem quantifizierenden Versprinzip. Wortbetonungen werden also durch Silbenlänge, und nicht durch den Akzent bestimmt.¹⁶ In der Praxis können aber auch in einer Folge von durchgehend gleich langen Noten sowohl betonte

13 Vgl. Menke 2015, 305–308.

14 Vgl. Rotola 1988, 236.

15 Zu Stoquerus' »necessaria«-Regeln vgl. Rotola 1988, 158; zu den »arbitrarie«-Regeln ebd., 238. Zu den Regeln aus der Zeit nach Willaert vgl. Zarlino 1558, 340 f.

16 So kann beispielsweise zwischen »malus« (böse) und »mālus« (Apfelbaum) durch die Silbenlänge unterschieden werden. Das lateinische Sprichwort »Mala malus mala mala« (»Ein schlechter Apfelbaum trägt schlechte Äpfel«, etwa: »Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm«) spielt genau mit dieser Unterscheidung. Der Satz wird dabei wie folgt ausgesprochen (lange Vokale mit einem geraden Strich gekennzeichnet): »Mālā mālūs mālā mālā«.

als auch unbetonte Silben untergebracht werden.¹⁷ Komplette einförmige Rhythmisierungen erscheinen für kurze Ausschnitte zwar keineswegs ausgeschlossen, sind jedoch für längere Textphrasen aufgrund des *Varietas*-Prinzips sehr untypisch. In der Regel folgt der melodische Verlauf einschließlich des Rhythmus einer Phrase der natürlichen Sprachmelodie.¹⁸

Wird ein Satz in einer rhetorischen, gleichsam theatralischen Weise vorgetragen, so ergibt sich durch das Heben und Senken der Stimme fast selbstverständlich ein bestimmter melodischer Verlauf, der je nach Kontext und Aussageschwerpunkt unterschiedlich gestaltet sein kann. Das Beispiel 1¹⁹ zeigt drei Gloria-Anfänge aus verschiedenen Messen Palestrinas, bei denen der Schwerpunkt jeweils auf einem anderen Wort liegt. Die Beispiele 1b) und 1c) beginnen diesbezüglich zunächst sehr ähnlich, da sie auf dieselbe melodische Vorlage zurückgehen (»L'homme armé«). In Beispiel b) wird jedoch der vorläufige melodische Hochpunkt (vgl. den dritten Takt des Beispiels) anschließend überboten, so dass »hominibus« den Bedeutungsschwerpunkt des Satzes bildet. Die Melodik eröffnet hier also Wege zur Interpretation eines Textes.²⁰

a) Missa de Beata Virgine à 6 (Cantus I)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

b) Missa L'homme armé à 5 (Cantus)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus,

c) Missa L'homme armé à 4 (Cantus)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

Beispiel 1: Drei Gloria-Anfänge in Messen G. P. da Palestrinas

17 Eine entsprechende Regel könnte daher lauten: Eine betonte Silbe muss mindestens, eine unbetonte darf maximal mit einem der Länge ihres Umfeldes entsprechenden Wert versehen werden. Vgl. dagegen Stoquerus' fünfte *arbitraria*-Regel (Rotola 1988, 238) sowie Zarlinos »La Prima Regola« und »La Nona [regola]« (Zarlino 1558, 341).

18 Vgl. Lehmann 1971/72, 55 f.

19 Pierluigi da Palestrina's Werke, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel. a) Bd. 12, 139, Cantus I; b) ebd., 78, Cantus; c) Bd. 13, 46, Cantus.

20 Im Übrigen ist bemerkenswert, wie hier auch in der Polyphonie die Stimmen zusammenarbeiten, um diese Bedeutungsschwerpunkte hervorzubringen.

Werden die Textierungsregeln Stoquerus' und Zarlinos zu Rhythmisierungs- oder Melodisierungsregeln umgedeutet, so könnte man diese zunächst in zwei Kategorien unterteilen: zum einen in jene, die einen Silbenwechsel verlangen, zum anderen in solche, die einen Silbenwechsel verhindern.

Das wichtigste Mittel, um einen Silbenwechsel zu unterbinden, ist demnach neben dem Einsatz von Semiminimen die Ligatur.²¹ Dagegen sind es vor allem Tonwiederholungen, die einen Silbenwechsel erzwingen können.²² Für Komponist*innen folgt daraus erstens, dass mit Tonwiederholungen die Möglichkeit gegeben ist, durch rhythmische Teilung struktureller Noten einen Text auch auf wenige Tonhöhen zu verteilen und auf diese Weise zudem die rhythmische Gestaltung aufzulockern.²³ Zweitens bedeutet dies, dass beim Einsatz von Tonwiederholungen die Ligaturen stets mit Rücksicht auf den der Repetition folgenden Text zu setzen sind, da beispielsweise eine Tonwiederholung und damit ein Silbenwechsel an einer zu spät gewählten Stelle zu einer unerwünschten Betonung führen könnte. Entscheidungen führen so zu Anpassungen, die ihrerseits vorausgehende Entscheidungen in Frage stellen können – eine Art Feedbackschleife, deren Ziel jene melodisch-textliche Ausgeglichenheit darstellt, wie sie für den Stil signifikant ist.

2. Mehrstimmigkeit

2.1 Homophoner, vertikaler Satz

Die wohl einfachste Art, im mehrstimmigen Satz Textverständlichkeit herzustellen, ist Homophonie im Sinne eines *Contrapunctus Simplex*,²⁴ dessen Gesamtrhythmus relativ frei sein kann: Die einzige Voraussetzung für die Verständlichkeit besteht in der rhythmischen Gleichheit bzw. textlichen Vertikalität aller Stimmen.

Kleinere Abweichungen stellen in diesem Stil willkommene Auflockerungen der starren Struktur dar, ohne dass sie die Textverständlichkeit beeinträchtigen. Synkopierte Stimmen vor allem in Kadenzen und im kadenziellen Vorfeld, Punktierungen und vereinzelte Diminutionen sowie leicht versetzte Einsätze, die sofort wieder ausgeglichen werden, sind einige Maßnahmen, die für Abwechslung sorgen und gleichzeitig zur Ausdeutung des Texts beitragen können. Auch das Pausieren einzelner Stimmen und doppelchörige Effekte gehören in diese Kategorie. Bewegt sich der Satz innerhalb dieses Rahmens, ist Textverständlichkeit in vollem Umfang gewährleistet.

21 Stoquerus: Notwendige Regel Nr. 3, sowie Zarlino: »La Seconda regola«, vgl. Menke 2015, 304–308.

22 Stoquerus: Notwendige Regel Nr. 4.

23 Ein Beispiel hierfür ist der Cantus II aus dem Gloria der *Missa Ut Re Mi Fa Sol La* von Palestrina. Das zunächst aufwärts gerichtete Hexachord wird hier mit den 15 Silben des »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« textiert und damit rhythmisch belebt.

24 Beispielsweise bei Menke 2015, 71, oder Schlötterer 2002, 72 f.

Das Gloria und das Credo der *Missa Papae Marcelli* können als Musterbeispiele für diese Schreibart angesehen werden. Mehr als geringfügige Abweichungen von der Vertikalität des Textes kommen kaum vor, was die Rezeption dieser Messe hinsichtlich ihres Erfolges wie ihrer historischen Kontextualisierung sicherlich entscheidend geprägt hat.²⁵

2.2 Versetzte Stimmen, Stimmkoppelung und textliche Effekte

Eine asynchrone Verteilung desselben Texts in den einzelnen Stimmen führt zur Auflockerung des Satzes, aber auch zur Beeinträchtigung der Textverständlichkeit. Die Freiheit, den Text unterschiedlich zu verteilen, impliziert offensichtlich zugleich Potenziale für die musikalische Gestaltung. Komponist*innen sind herausgefordert, Techniken zu entwickeln, die trotz Abweichung vom Prinzip einer vertikalen Textdisposition die Verständlichkeit gewährleisten.

Das Gloria der *Missa Iste Confessor Domini* (Beispiel 2²⁶) beginnt mit einem homophonen Satz, der bereits bei »bonae voluntatis« aufbricht. Der Altus setzt vorzeitig ein, bildet anschließend aber eine textliche Einheit mit dem Bassus, während der Tenor weiterhin versetzt auftritt und so ein Überlappen mit der nächsten Textzeile herbeiführt. Ein ähnliches Verschieben lässt sich bei der Textzeile »adoramus te« beobachten, und das »glorificamus te« koppelt zwei Stimmenpaare zusammen.

Es handelt sich bei dieser textlichen Verschiebung um ein bei der Generation Palestrinas häufig auftretendes Stilmerkmal. Ist der Text noch durchgehend vernehmbar, so entsteht trotzdem ein verschwimmender, echoartiger Effekt, der an große Hallen und Kirchen erinnern mag. Oft tritt eine einzelne Stimme versetzt oder ornamentiert gegen die Stimmenmehrheit an, wodurch der Eindruck von Polyphonie entsteht, ohne dass sich dabei wirklich imitatorische Prozesse ereignen würden. Die Koppelung mehrerer Stimmen wirkt im Kontrast zur verschobenen Stimme wie eine feste Größe.

25 Es sind unter anderem der Einsatz der verschiedenen stimmlichen Register und die Flexibilität in ihrer Behandlung, die hier gleichwohl für eine große klangliche Vielfalt sorgen. Vgl. auch die zusammenfassende Darstellung zur *Missa Papae Marcelli* von Michael Heinemann (1994, 79–100).

26 Vgl. Pierluigi da Palestrina's Werke, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 14, 55.

Cantus
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-

Altus
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-

Tenor
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Be-ne-di-ci-

Bassus
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-

mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus-

mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus

mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

Beispiel 2: G. P. da Palestrina, Missa Iste Confessor Domini, Beginn des »Gloria«

In dem im Beispiel 3²⁷ gezeigten Werkausschnitt kann dieses Prinzip in einer intensivi-
vierten und gleichzeitig satztechnisch komplizierteren Ausprägung beobachtet werden:
die Mittelstimmen driften textlich auseinander, während die Außenstimmen einander
verstärken und dadurch einen textlichen Halt bieten.

27 Vgl. ebd., Bd. 12, 53.

Cantus
bis. Quo-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus.

Altus
- bis Quo-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu so-lus Do-mi-

Tenor
8 Qui-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu s-lus Do-mi-nus. Tu

Bassus
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus.

Tu so-lus Al-ti-si-mus, Je-su Chri-ste.

nus. Tu so-lus Al-ti-si-mus, Je-su Chri-ste.

so-lus Al-ti-si-mus, Je-su Chri-ste.

Tu so-lus Al-ti-si-mus, Je-su Chri-ste.

Beispiel 3: G. P. da Palestrina, Missa Brevis, »Quoniam tu solus [...]«

2.3 Melismen

Satztechnisch spielen Melismen eine wesentliche Rolle bei der Bekräftigung und Einleitung der Kadenz und stehen in diesem Kontext bereits in einer historisch weit zurückreichenden Tradition. Ein Spiel mit Erwartungen, die spezifische Kadenzfloskeln wecken, war bereits für das 15. Jahrhundert durchaus typisch.²⁸ Ein Meister dieser Kadenzandeutungen war sicherlich auch Gilles Binchois, der es in einigen seiner Chansons verstand, beinahe ausschließlich mithilfe dieses Verfahrens lange melodische Linien aufzubauen.

Die auch noch bei Josquin Desprez zumeist direkt im Zusammenhang mit der Kadenz stehende Syncopatio²⁹ hat sich zur Zeit Palestrinas nur teilweise von diesem

²⁸ Beispielsweise zur Kadenzverzierung in den Hymnen Guillaume Dufays (vgl. Menke 2010, 2–4).

²⁹ Menke 2015, 225, sowie Smith 2011, 78–80.

Kontext gelöst. So bleibt die Synkope zusammen mit ihren Ornamenten, den schnellen Notenwerten und dem typischen Melisma noch immer ein bedeutendes Kadenzsignal. Beispiel 4³⁰ zeigt, wie Palestrina ein in Semibreven beginnendes Soggetto durch die verschiedenen Stimmen führt und es dabei in den jeweils anderen Stimmen mit kadenziellen Wendungen geradezu umrankt. So wird beispielsweise die durch zwei Synkopen angekündigte Kadenz im Altus in Mensur 5 – bedingt durch das Soggetto im Bassus – trugschlüssig geflohen. In den darauf folgenden Mensuren erfolgt ebenfalls durch zwei Synkopen im Cantus zunächst die Andeutung einer Kadenz auf *e* und anschließend deren Vollzug auf *a*. In den Mensuren 8 bis 11 folgen Mensur für Mensur weitere Synkopen in verschiedenen Stimmen, deren kadenzielle Tendenz jeweils durch andere Stimmen im Sinne einer Kadenzflucht konterkariert wird.³¹

30 Vgl. *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bände (1862–1907), hg. von Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 33, 4 f.

31 Zur allgemeinen Vielfalt der Dissonanzbehandlung vgl. Schlötterer 2002, 71–85.

[illegible]

Beispiel 4: G. P. da Palestrina, Missa Dominicalis, Beginn des »Gloria«

Das Schreiben linear geführter Melismen birgt verschiedene Gefahren. Zum einen besteht das Risiko einer Parallelführung perfekter Konsonanzen. In Beispiel 4 verlaufen die ersten Melismen in Gegen- und Seitenbewegung zur Hauptstimme, weshalb ein solches Problem nicht besteht. Lediglich beim Setzen des Alt-Melismas bei »homini-bus« (Mensur 6 f.) ist also anfangs die Möglichkeit einer stilwidrigen Parallelführung gegeben.

Ein zweiter Problembereich betrifft das Vermeiden der für den Stil eher atypischen betonten Durchgangsnoten. Das Meiden einer dritten Gefahr erweist sich als komplizierter: Ein Einfügen vereinzelter, aber erst recht mehrerer Semiminimen kann dazu führen, dass an den betreffenden Stellen ein Silbenwechsel hinausgeschoben werden

muss, da die Minima in der Regel die kürzeste Silben-tragende Note ist und das Ende des Melismas zusätzlich längere Notenwerte (mindestens eine Minima) erfordert. Der Satz kann so durch Melismen erheblich in die Länge gezogen werden.

3. Transformieren eines Gloria-Ausschnitts

3.1 Dekonstruktion

Im Folgenden wird zunächst der bereits erwähnte Anfang des »Gloria« aus Palestrinas *Missa Iste Confessor Domini* (siehe Beispiel 2) genauer untersucht. Betrachtet werden soll dabei der Anfang über die Textworte »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« – ein Abschnitt, dessen Umfang ohne Weiteres auf einer Cartella³² Platz finden könnte.

Ein Blick auf den strukturellen Hintergrund (Beispiel 5) offenbart mehrere standardisierte Formeln: Zum einen lässt der Beginn einen »Dezimensatz«³³ mit einer anschließenden Kadenzformel erkennen, die unter dem Namen »Cadenza Doppia« bekannt ist.³⁴ Zum anderen folgt darauf ein absteigender Bass mit einem »Stimmtausch«³⁵ in den Außenstimmen (Bassus-Altus) und einer abschließenden Kadenz mit »Tenorklausel«³⁶ im Bassus. Der letzte »Stimmtausch« wird zudem noch im Tenor imitatorisch in Beziehung zur Altstimme gesetzt.



Beispiel 5: Reduktion des Anfangs vom »Gloria« aus G. P. da Palestrinas *Missa Iste Confessor* durch den Verfasser

32 Vgl. Smith 2011, 15.

33 Zu den Satzmodellen des 16. Jahrhunderts vgl. beispielsweise Menke 2015 sowie Jans 1986.

34 Vgl. Menke 2011.

35 Ein durch Gegenbewegung entstehendes, zunächst zweistimmiges Modell. Es handelt sich um eine meist oktavversetzte Stimmkreuzung (10 – 8 – 6, oder 6 – 8 – 10). Dieses Modell erlaubt die Hinzufügung weiterer, in Terzen oder Sexten zu einer der beiden Ausgangsstimmen parallel verlaufenden zusätzlichen Stimmen. Ein weiteres Beispiel für einen derartigen Stimmtausch findet sich im oben dargestellten Ausschnitt aus dem Gloria der *Missa Brevis* von Palestrina (Beispiel 3 bei »Jesu Christe« zwischen Cantus und Bassus). Vgl. auch Schlötterers Erklärung derartiger Gegenbewegungsmodelle im Zusammenhang mit dem modellhaften Beginn von Palestrinas *Stabat Mater* (Schlötterer 2002, 44–46).

36 Vgl. Menke 2015, 98–105 sowie 115–130.

In etlichen Messen wird der Text »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« in zwei Teile untergliedert. Eine Mittelkadenz, eine Zäsur oder lediglich eine leichte Änderung in der Textur kann fast immer beobachtet werden. So weist auch dieses Beispiel eine derartige Zweiteilung durch die ›Doppia‹ und die anschließende dreistimmige Imitation auf. Bei der Planung dieses Abschnitts könnte also durchaus die Idee der ›Doppia‹ in der Mitte beim Wort »hominibus« als Ausgangspunkt genommen worden sein. Im zugrunde liegenden gregorianischen Choral *Iste Confessor Domini* deutet jedenfalls nichts auf eine Kadenz in G hin.³⁷

Auf die aus dem Hymnus *Iste Confessor Domini* stammende Anfangsformel des Cantus mit aufsteigender und absteigender Sekunde und anschließender fallender Terz hat schon Reinhold Schlötterer als ein »melodisches, weltweit geradezu als eine anthropologische Konstante auftretendes Grundmodell von Kinderreimen und ähnlichen Liedtypen« hingewiesen.³⁸

Die den ersten Teil des Anfangsabschnitts abschließende ›mi-Klausel‹ im Altus, die ebenfalls auf den zugrunde liegenden Hymnus zurückgeht (siehe Beispiel 2, Mensur 5), kann verschiedentlich interpretiert werden. Ein Schluss auf dem C-Klang scheint in einem Stück, das im 8. Modus steht, jedoch naheliegend. Die verwendete ›Tenorklausel‹ kann eventuell als Reaktion auf die vorangehende, gewichtigere ›Bassklausel‹ angesehen werden. Damit könnte das absteigende Tetrachord im Bass (Mensur 4 f.) als satztechnische Grundidee für diesen zweiten Teil verstanden werden. Um jedoch die sechs verbleibenden Silben auf das viertönige Gerüst zu verteilen, müssen Tonwiederholungen oder textierte Diminutionen eingeplant werden. Gleiches gilt für den ersten Teil: Hier wird der Text in der Cantus-Stimme durch Teilung der Synkope untergebracht.

3.2 Umtextieren

Um aus diesem Ausschnitt weiteren satztechnischen Nutzen zu ziehen, können nun verschiedene Parameter wie Text, Vertikalität, Melismen und Stimmenzahl der ursprünglichen Vorlage im Sinne einer Parodie abgewandelt werden: ein Vorgang, der die Komplexität des Schreibprozesses auf einzelne Aspekte und Entscheidungen reduziert – Entscheidungen, die aufgrund der dadurch entstehenden Feedbackschleifen zu wertvollen satztechnischen Erfahrungen führen können. Im Folgenden sollen exemplarisch das Austauschen des Textes und die daraus resultierenden notwendigen Entscheidungen demonstriert werden. Als Beispiel diene der Text »Domine Fili unigenite, Jesu Christe«. Es bietet sich an, die zweigliedrige Phrasierung des »Et in terra pax hominibus – bonae voluntatis« (Beispiel 2, Mensuren 1-5) für das »Domine Fili unigenite, – Jesu Christe« zu übernehmen.

Prinzipiell würde sich bei syllabischer Vertonung das »unigenite« ohne Weiteres auf die fünftönige Doppia-Formel verteilen lassen, wenn auch die Synkope, entsprechend

³⁷ Die diesen Teil beschließende Klausel auf *e* im Altus geht hingegen auf die Hymnus-Vorlage zurück.

³⁸ Schlötterer 2002, 28 f.

der Vorlage Palestrinas, doppelt textiert werden müsste. Damit wäre eine Textverteilung mit lediglich einer weiteren über das rein musikalische Substrat hinausgehenden Tonwiederholung möglich. Auch das »Jesu Christe« ließe sich problemlos auf die vier Töne des zweiten Teils verteilen, und zusätzliche Anpassungen an gewünschte Wortbetonungen oder textausdeutende Melismen wären denkbar. Beispiel 6 stellt einen Versuch des Verfassers dar, diese Umtextierung vorzunehmen.

Beispiel 6: Umtextierung vom Verfasser, »Domine Fili unigenite, Jesu Christe.«

Das Umtextieren kann auch angesichts unterschiedlicher Textinterpretationen von Interesse sein. Dies betrifft Aspekte wie die oben erwähnte Wortbetonung, jedoch auch direkte Textausdeutungen wie die in diesem Beispiel verwendeten mehrfachen Synkondissonanzen und das »Kreuzmotiv« bei »Jesu Christe«.³⁹

Das »Domine Fili unigenite, Jesu Christe« bietet sich besonders wegen der ähnlichen Silbenzahl für eine Umtextierung des »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis« an. Eine weitaus größere Herausforderung wäre beispielsweise eine Übertragung der ansonsten identischen Aufgabenstellung auf einen kompletten Satz wie »Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.« Neben Tonwiederholungen wären Dehnungen sowie wesentliche Abweichungen vom Grundgerüst notwendig. Dagegen würde ein weniger silbenreicher Text wie »Kyrie eleison.« viele Melismen ermöglichen.

Die Zeit Palestrinas erreichte in einzigartiger Weise eine Einheit von Musik und Text. In einem Zeitalter, dessen Musik wesentlich von der Vokalität geprägt war, war es in erster Linie das Wort, das zur Komposition motivierte.

39 Direkte Textausdeutungen sind bereits im 16. Jahrhundert durchaus üblich, auch wenn sie insbesondere in geistlicher lateinischsprachiger Musik in der Regel nicht zu einem Überschreiten der satztechnischen Begrenzungen führen. Vgl. Menke 2015, 308.

Der in diesem Beitrag unternommene Versuch, Textverständlichkeit und Textausdruck bei Palestrina aus möglichst vielen Perspektiven zu betrachten, führte schließlich zu satztechnischen Fragestellungen. Beim Transformieren von Originalkompositionen handelt es sich um einen kombinatorischen Zugang zur Satztechnik, mit dessen Hilfe direkt am musikalischen Vorbild kompositorische Erfahrungen gemacht werden können.

Auch weitere Transformationsmöglichkeiten wären denkbar: beispielsweise das Verschieben der Wortbetonungen, das Ausschmücken mit Melismen oder das Versetzen einzelner Stimmen in der oben beschriebenen Weise. Beim zuletzt vorgestellten Umtextieren eines gegebenen Ausschnitts hat sich gezeigt, wie ausdeutende Elemente den musikalischen Satz noch näher an den alternativen Text rücken können, um so nicht zuletzt auch den veränderten »Worten lebendigen Geist zu verleihen«.⁴⁰

Literatur

- Bembo, Pietro (1525), *Prose [nelle quali si ragiona] della volgar lingua*, Erstausgabe, Venedig: Giouan Tacuino.
- Diergarten, Felix (2014), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen* (Epochen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Fenlon, Iain / James Haar (1988), *The Italian madrigal in the early sixteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Forgács, Robert (2007), *(Treatise) Gallus Dresslers Praecepta musicae poeticae*, Urbana (IL) and Chicago (IL): University of Illinois Press.
- Haberl, Franz Xaver (1884), *Pierluigi da Palestrinas Werke*, Bd. 28, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heinemann, Michael (1994), *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen Eine – Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- Japs, Johanna (2008), *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption* (Collectanea Musicologia 12), Augsburg: Wißner.
- Lehmann, Hans Ulrich (1971/72), »Untersuchungen zum Palestrinastil«, in: *Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel* 105, Basel: Musik-Akademie, 51–68.
- Leopold, Silke (2017), *Claudio Monteverdi. Biographie*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. / Carus.
- Menke, Johannes (2010), »Der Dufay-Hymnus als satztechnisches Paradigma«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 122–131.

40 »dare spirito vivo alle parole« (Palestrina an den Herzog von Mantua, zitiert nach Schlötterer 2002, 132). Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist auch die Äußerung Gallus Dresslers in seinem 1563 erschienenen Traktat *Praecepta musicae poeticae* (sehr ähnlich übrigens wie später Giulio Cesare Monteverdi), in welcher er die Beziehung vom Wort zur Harmonie beziehungsweise zu den Gesängen wie folgt beschreibt: »Die Beschaffenheit und Ordnung der Wörter muss beachtet werden, damit diese zur Harmonie passen. Denn die Gesänge werden der Worte halber erfunden und nicht die Worte wegen der Harmonie« (Übersetzung von Johannes Menke, zit. nach Menke 2015, 254).

- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 389–405. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/654.aspx> (03.05.2026)
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg: Wißner.
- Smith, Anne (2011), *The performance of 16th-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Stoquerus, Gaspar (1988), »De Musica Verballi«, [Ms.1570], in: *Gaspar Stoquerus – Two books on verbal music – a new critical text and translation*, hg. und übers. von Albert C. Rotola, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig, Faksimile-Ausgabe, New York (NY): Broude Brothers, 1965.