

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Die Satzlehre zur »klassischen« Vokalpolyphonie

Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen?<sup>1</sup>

VON THOMAS HOLME HANSEN

Wenn man die Satzlehre zur klassischen Vokalpolyphonie studiert, wie sie in Lehrbüchern aus dem zwanzigsten Jahrhundert beschrieben wird, stellt sich eine Reihe sowohl historischer als auch systematischer Probleme. Ein in besonderer Weise auffallendes Problem ist der Mangel an Verbindung und Austausch zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen. Im folgenden wird teils auf dieses besondere Problem näher eingegangen, teils werden die Lehrbücher einer allgemeinen Beurteilung unterzogen. Zur Veranschaulichung der verschiedenen Aspekte wird ein bestimmtes satztechnisches Beispiel ausführlich diskutiert werden.

Die Lehrbücher zur »klassischen« Vokalpolyphonie des zwanzigsten Jahrhunderts

Der wichtigste Beitrag in diesem Zusammenhang und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen ist Knud Jeppesens wohlbekanntes Buch *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, das auf der Grundlage seiner Dissertation *Der Palestrinastil und die Dissonanz* entstand.<sup>2</sup> Das Lehrbuch – das nach dem System der traditionellen Gattungslehre aufgebaut ist, d. h. nach demselben Modell wie Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) und viele andere folgende Lehrbücher – erschien 1930 in dänischer, 1935 in deutscher und 1939 in englischer Sprache und ist seitdem ins Japanische, Rumänische, Finnische, Ungarische und Griechische (möglicherweise in noch mehr Sprachen) übersetzt worden. Es kann somit wohl als das meistverbreitete Kontrapunktlehrbuch des zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet werden.<sup>3</sup>

---

1 Zu diesem Forschungsprojekt hat der Verfasser Unterstützung von dem Dänischen Forschungsrat für Geisteswissenschaften bekommen. Die Übersetzung ins Deutsche (von René Sehested Thomsen) ist durch die Unterstützung der Aarhus University Research Foundation ermöglicht worden.

2 Knud Jeppesen, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København/Leipzig o. Jahr [1930]; deutsch *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935; englisch *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York 1939; ders., *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923, deutsch *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925. Jeppesen berichtet im Vorwort zur dänischen Ausgabe des *Kontrapunkts* (S. vii), daß die Dissertation – in Ermangelung von etwas Besserem – an einigen deutschen Universitäten versuchsweise als Lehrbuch zum Kontrapunkt angewandt wurde.

3 Für eine eingehende Diskussion von Jeppesens Lehrbuch und seiner verschiedenen Übersetzungen vgl. Thomas Holme Hansen, *Knud Jeppesens »Kontrapunkt« – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede*, in: Dansk Årbog for Musikforskning 28 (2000), S. 35–52.

Obwohl Jeppesens Lehrbuch seit mehr als 70 Jahren Anwendung gefunden hat, ist es leider nicht kontinuierlich revidiert worden: Die letzte »offizielle« revidierte Ausgabe erschien 1946 in dänischer Sprache.<sup>4</sup> Ein konkreter Nachtrag zum Lehrbuch mit dem Titel *Ergänzende Bemerkungen zur vokalen Kontrapunktlehre* wurde jedoch 1966 von Jeppesens dänischem Kollegen Povl Hamburger veröffentlicht.<sup>5</sup> In dieser kleinen Schrift, die auf einer Reihe von vorausgehenden Studien basiert,<sup>6</sup> werden mehrere Stellen aus Jeppesens Buch angeführt, die hinsichtlich der Regeln und Beispiele einer Korrektur bedürfen. Hamburger führt darüber hinaus ergänzende Regelsätze ein, sowohl für den aufwärtsgerichteten Sprung vom unbetonten Viertel, als auch für zwei isolierte Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halben.<sup>7</sup> Obwohl Jeppesen schon viele Jahre zuvor mehrere von Hamburgers Beobachtungen anerkannt hatte,<sup>8</sup> wurden die Änderungen jedoch nie in sein Lehrbuch aufgenommen, weder in die spätere dänische Ausgabe noch in die Übersetzungen. Es läßt sich somit feststellen, daß das Buch schon um 1950 in einigen Punkten veraltet war.

Eine relevante Vergleichsgrundlage für Jeppesens Lehrbuch sind die vielen anderen Lehrbücher zum »klassischen« Vokalkontrapunkt, die im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht worden sind. In vorliegender Studie sind rund 35 Lehrbücher ausgewählt und vorläufig untersucht worden.<sup>9</sup>

Es könnte verlockend erscheinen, Lehrbuch für Lehrbuch die einzelnen Regeln für Melodiebildung, Dissonanzbehandlung, Textunterlage usw. systematisch durchzugehen, in der Hoffnung, daß man schließlich einen noch korrekteren und vollständigeren Komplex von Regeln für die Satztechnik der klassischen Vokalpolyphonie haben würde als Jeppesens grundlegende Arbeit zum Palestrinastil. Es gibt jedoch eine Reihe schwerwiegender Gründe dafür anzunehmen, daß eine solch umfassende Untersuchung nicht lohnenswert wäre.

---

4 Die verschiedenen Übersetzungen (u. a. die englische) sind – soweit sich das feststellen ließ – auf der Grundlage der deutschen Fassung des Buches vorgenommen worden. Es muß erwähnt werden, daß die deutsche Ausgabe aus dem Jahre 1956, die überhaupt die späteste revidierte Ausgabe des Buches ist – ohne daß diese Tatsache aus dem Titelblatt, Impressum oder Vorwort hervorgeht –, einige wenige Änderungen beinhaltet, die in die späteren dänischen Ausgaben nicht aufgenommen worden sind. Vgl. Hansen, *Knud Jeppesens ‚Kontrapunkt‘* (Anm. 3), S. 47–49.

5 Povl Hamburger, *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*, Kolding 1966. Die Schrift liegt nur in dänischer Sprache vor und ist deshalb wohl kaum international bekannt.

6 Hamburger, *The Ornamentations in the Works of Palestrina*, Acta Musicologica 22 (1950) S. 128–147; ders., *Studien zur Vokalpolyphonie*, Kopenhagen/Wiesbaden 1956; ders., *Studien zur Vokalpolyphonie II*, in: Dansk Årbog for Musikforskning 4 (1964–65), S. 63–89. An diese Beiträge knüpft darüber hinaus Hamburgers Arbeit *Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert* an (in: Dansk Årbog for Musikforskning 6 [1968–72], S. 67–70).

7 Hamburger, *Supplerende bemærkninger* (Anm. 5), S. 6 ff.

8 Vgl. Jeppesen, *Some Remarks to »The Ornamentations in the Works of Palestrina« by Povl Hamburger*, Acta Musicologica 22 (1950), S. 148–152; ders., *Et par notationstekniske problemer i det 16. århundredes musik og nogle dertil knyttede iagttagelser*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 43 (1961), S. 171–193.

9 Bei allen Kurzangaben vgl. im folgenden die Literaturliste im Anhang. Das Verzeichnis umfaßt nur Publikationen, die sich ganz oder teilweise dem Vokalkontrapunkt des sechzehnten Jahrhunderts widmen. Obwohl Jeppesens Dissertation natürlich kein Lehrbuch ist, ist sie in das Verzeichnis aufgenommen worden, weil sie – wie sein Lehrbuch – für die meisten anderen Verfasser den Status eines Standardwerks hat. Es muß hier auch hinzugefügt werden, daß einige der aufgelisteten Werke eher als stilanalytische Studien denn als pädagogisch angelegte Lehrbücher charakterisiert werden müssen.

Erstens ist bei mehreren Lehrbücher fraglich, welcher Stil doziert wird. Dies gilt nicht nur für die Lehrbücher zum sogenannten »strengen Satz« (z. B. Blacher, Springer/Hartmann), die oft äußerst praxisfern sind, sondern auch für einige der eher historisch-stilistisch fokussierenden Darstellungen. Zweitens fehlen oft ganz oder teilweise Auskünfte darüber, auf welcher Quellengrundlage die Darstellungen beruhen, was insbesondere bei einem eventuellen Vergleich der Lehrbücher von Bedeutung wäre. Drittens unterscheiden sich die Lehrbücher, soweit es überhaupt angegeben wird, deutlich in bezug darauf, welcher der drei grundlegenden Quellentypen der jeweiligen Darstellung zugrunde liegt: nämlich die Musik des 16. Jahrhunderts, die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts oder die Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts. Sehr wenige Verfasser haben wie Jeppesen eine minutiöse Analyse eines großen musikalischen Korpus vorgenommen, um aus diesem selbst eine Sammlung von Regeln zu extrahieren. Die meisten stellen ihre Darstellung hauptsächlich auf die Grundlage anderer moderner Lehrbücher, während die »historische« Musiktheorie nur in einem sehr begrenzten Umfang einbezogen wird. In einigen wenigen Fällen ist diese jedoch dominierender Ausgangspunkt der Darstellung (vgl. etwa Rubio, Schubert).<sup>10</sup>

Allein diese drei Umstände geben einen Eindruck davon, wie schwierig es ist, die Regeln und die Stilcharakteristika der einzelnen Lehrbücher zu vergleichen. Es stellt sich jedoch noch ein weiteres Problem, das ohne Zweifel auch einen großen Einfluß auf den Inhalt und die Form der Lehrbücher gehabt hat.

Der deutschen Sprache gegenüber – die Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts als die Weltsprache der Musikwissenschaft fungierte – ist nämlich eine reale und leider wachsende Sprachbarriere entstanden, so daß man heutzutage nicht mehr unmittelbar erwarten kann, daß Studenten an einer Universität in England, den USA oder zum Beispiel in Dänemark Deutsch beherrschen. Gleichzeitig wird die englische Sprache immer dominanter im internationalen Zusammenhang.

Man könnte zahlreiche Beispiele für diese Sprachbarrieren erwähnen,<sup>11</sup> aber allein die Kontrapunktlehrbücher spiegeln diese Problematik in einer Art wider, die geradezu beängstigend ist. Somit gilt für fast alle untersuchten Bücher, daß in der englischsprachigen Literatur überhaupt nicht auf die deutsche Literatur verwiesen wird, und umgekehrt – und vielleicht noch überraschender –, daß in den deutschsprachigen Büchern keine englischen Quellen verwendet werden.<sup>12</sup> Im Laufe des zwanzigsten

10 Vgl. Hansen, *Knud Jeppesens »Kontrapunkt«* (Anm. 3), S. 41–46.

11 Eines der besten Beispiele ist Carl Dahlhaus' Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1968), die in den anglo-amerikanischen Forschungsgemeinden erst richtig bekannt wurde, als sie 1990 von R. O. Gjerdingen ins Englische übersetzt wurde (die Zahl und der Umfang der Besprechungen in den englischsprachigen Zeitschriften legen jedenfalls diesen Schluß nahe). Über die Tatsache hinaus, daß sie das Problem der mangelnden Deutschkenntnisse der Anglo-Amerikaner erwähnt, führt Margaret Bent (in ihrer Rezension einer anderen deutsch-englischen Übersetzung, *Notes* 55 [1998/99], S. 627) jedoch auch an, daß »it is only fair to add that many significant German scholars, including Dahlhaus, have taken scant notice of writings in English.«

12 Es gehört somit zu den äußersten Seltenheiten, wenn beispielsweise Charlotte Smith (*A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, Newark 1989, S. 136) auf einen deutschsprachigen Artikel verweist, und umgekehrt, wenn beispielsweise Johannes Forner u. Jürgen Wilbrandt (*Schöpferischer Kontrapunkt*, Leipzig 1979, S. 388) ein paar englischsprachige Lehrbücher auflisten.

Jahrhunderts ist also zwischen deutsch- und englischsprachiger Musikforschung eine tiefe Kluft entstanden, und die einzige Brücke, die diese beiden Sprachgebiete seit mehr als 50 Jahren verbindet und damit einen wichtigen gemeinsamen Nenner ausmacht, ist Jeppesens Lehrbuch, das überhaupt das Werk ist, das am häufigsten zitiert wird und zu dessen theoretischem Erbe sich die Mehrheit der Lehrbuchverfasser bekennen.

Es könnte naheliegen, den Versuch zu unternehmen, die Ursachen für diesen mangelnden Austausch zwischen den beiden Lagern näher zu bestimmen; das würde aber eine nähere Analyse nationaler, historischer und kultureller Verhältnisse erfordern. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Deshalb sollen hier nur die eventuellen Konsequenzen dieser gegenseitigen Selbstgenügsamkeit fokussiert werden. Mit anderen Worten: Gibt es erwähnenswerte Unterschiede zwischen den satztechnischen Realitäten in den deutschen beziehungsweise den englischen Lehrbüchern, und hat vielleicht »sprachliche« Animosität diese Unterschiede verursacht?

### Die Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz

Um diese Frage näher zu untersuchen und um die bereits erwähnten allgemeinen Probleme zu illustrieren, die bei einem Vergleich der einzelnen Lehrbücher entstehen könnten, wird im folgenden eine bestimmte satztechnische Regel durch die ausgewählten Lehrbücher verfolgt. Als Beispiel fungiert das, was man die erste vertikale Dissonanz nennen kann, die der Kontrapunktstudent nach dem progressiv aufgebauten Gattungssystem üben kann, nämlich die unbetonte Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz.

Jeppesen zufolge lautet der Regelsatz für die zweite Gattung: »Auf Thesis (unbetontem Takteil) kann sowohl Konsonanz als auch Dissonanz stehen. Konsonanzen lassen sich frei ein- und weiterführen, während Dissonanzen nur erlaubt sind, wenn sie stufenweise eingeführt und in stufenweiser Fortschreitung in der gleichen Richtung verlassen werden.«<sup>13</sup> (vgl. Bsp. 1).



Bsp. 1, Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1980, S. 90

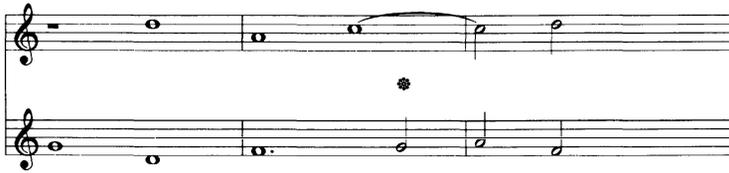
Wenn man die Kontrapunktlehrbücher des zwanzigsten Jahrhunderts gesammelt betrachtet, so herrscht – ungeachtet der Frage, ob von der traditionellen Gattungslehre

<sup>13</sup> Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, übers. v. Julie Schulz, Leipzig 1980<sup>10</sup>, S. 90.

die Rede ist oder nicht, und ungeachtet »sprachlicher Observanz« – in bezug auf diese Regeln für die zweite Gattung eine sehr große Übereinstimmung:

- Zwischen den verschiedenen Dissonanzen wird *nicht* unterschieden.
- Unterschieden wird *nicht* zwischen aufwärts- und abwärtsgehender Bewegung.
- Die Halbnotendissonanz darf *nicht* als Drehnote vorkommen.<sup>14</sup>

Drei der Lehrbücher unterscheiden sich jedoch sehr deutlich von den restlichen, da sie die Halbnotendissonanz detaillierter darstellen. Laut Malcolm Boyds *Palestrina's Style. A Practical Introduction* (1973) kommt die Halbnotendissonanz mehr als Ausnahme denn als Regel vor. Boyd unterscheidet zwischen drei Typen von Halbnotendissonanzen, von denen die eine primär im zweistimmigen Satz vorkommt, nämlich als eine Quarte bei aufwärtsgehender Bewegung (vgl. Bsp. 2).<sup>15</sup>



Bsp. 2. Malcolm Boyd, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973, S. 26



Bsp. 3. Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981, S. 80.

In Diether de la Mottes *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* (1981) wird zwischen drei Typen von Durchgangsdissonanzen unterschieden, die alle im zweistimmigen Satz vorkommen können (vgl. Bsp. 3). Typ 1 ist jedoch keine Halbnotendissonanz, sondern ein Vierteldurchgang nach punktierter halber Note, während Typ 2 eine

14 Es kommen nur wenige Ausnahmen vor. Einige Verfasser besprechen kleine Unterschiede in der Behandlung gewisser Dissonanzen, ohne daß sich jedoch ein eindeutiges Bild in bezug auf die Dissonanzunterscheidung abzeichnet. Einige wenige führen an, daß die Halbnotendissonanz am häufigsten in abwärtsgehender Bewegung vorkommt (Benjamin, Merritt, Swindale; vgl. die Literaturliste am Ende des Textes). Einige andere Verfasser erlauben unter gewissen Umständen die Halbnotendissonanz als Drehnote (Lemacher/Schroeder, Owen). Keine dieser Abweichungen von den Grundregeln wird jedoch besonders gründlich beschrieben, weder mit Beispielen aus der Musikliteratur noch mit Verweisen auf andere Studien.

15 Malcolm Boyd, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973, S. 25 f. Die beiden anderen »Typen« sind: Halbnotendissonanz im Verhältnis zum Liegeton, sowie Halbnotendissonanz als abwärtsgehende Septime.

Halbnotendissonanz nach längerer Note ist und Typ 3 die Halbe nach betonter halber Note. Was die ›alte Musik‹ angeht, ist das Buch um Josquin zentriert, und laut de la Motte machen Typ 1 und Typ 2 etwa 90 Prozent der Durchgangsdissonanzen bei Josquin aus.<sup>16</sup> De la Motte erweitert jedoch die Typologisierung insofern, als daß sie auch einen späteren Teil des klassischen, vokalpolyphonen Repertoires umfassen kann, nämlich den Palestrina-Stil: »Typ 1 und 2 behalten bei Palestrina ihren Platz, während Typ 3 nahezu verdrängt wurde. Er gehört zu den Randerscheinungen, und es ist deshalb bedenklich, ... wenn der Kontrapunktunterricht ihn als Durchgangs-Normalform lehrt.«<sup>17</sup>

Im Gegensatz zu Boyd und de la Motte basiert endlich Thomas Daniel in seinem Buch *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (1997) seine Darstellung des zweistimmigen Kontrapunktes hauptsächlich auf Orlando di Lassos Kompositionen. Dennoch kommt er – was die Halbnotendissonanz angeht – fast zum selben Ergebnis: »Im 16. Jh. ... wurde der ›lange‹ Durchgang der leichten Halben so weit wie möglich gemieden, insbesondere im zweistimmigen Satz. Dort findet er sich fast nur in einer Form, nämlich nach punktierter Ganzer, in Lassos sämtlichen zweitstimmigen Sätzen nur zweimal jeweils zu Beginn. Allein die verminderte Quinte ... kommt als Durchgang in Halbe-Bewegung (aufwärts!) vor.«<sup>18</sup> Daniel folgert daraus: »Wer also trotz aller Vorbehalte an Übungen à la Fux festhalten will, sieht sich in der ›2. Art‹ (›Gattung‹) des zweistimmigen Satzes ausschließlich auf Konsonanzen verwiesen.«<sup>19</sup>

Auf der einen Seite kann der dissonante Halbe-Durchgang laut der Mehrzahl der Lehrbücher also relativ frei verwendet werden, während er auf der anderen Seite von Daniel und de la Motte im großen und ganzen als satztechnische Möglichkeit der 2. Gattung ausgeschlossen wird. Was tut man dann mit diesem Dissonanztyp? Sehr viel deutet jedenfalls darauf hin, daß sich die satztechnischen Realitäten nicht auf *eine* einfache Formel bringen lassen.

Abgesehen von Knud Jeppesens grundlegenden Untersuchungen zur Durchgangsdissonanz in seiner Dissertation<sup>20</sup> gibt es – soweit ich sehe – nur *eine* systematisch angelegte Untersuchung dieses Phänomens, nämlich Povl Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie* (1956), in der eine Aufzählung sämtlicher vorkommenden Halbnotendissonanzen in einer größeren Anzahl von Messen und Motetten aus dem sechzehnten Jahrhundert angeführt wird, hierunter eine Auswahl von 50 vier- bis acht-

---

16 Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981, S. 11, 76–83.

17 A. a. O., S. 158 f. Als abschreckendes Beispiel führt de la Motte (S. 76) eines der Beispiele in der 2. Gattung aus Jeppesens Lehrbuch an.

18 Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, S. 194.

19 A. a. O., S. 195; vgl. auch S. 224 f., 298, 381.

20 Jeppesen, *Palestrinastil* (Anm. 2), S. 79 ff. (unter der Überschrift »Dissonanz als sekundäres Phänomen«). In einer Antwort auf eine außergewöhnlich kritische Rezension der englischen Ausgabe von *Counterpoint*, in der A. Hutchings u. a. das Vorkommen von Halbnotendissonanzen bei Palestrina in Frage stellt (*Musical Times* 91 [1950], S. 471 f.), verteidigt Jeppesen seinen Regelsatz u. a. mit Hilfe einiger – allerdings äußerst fragwürdiger – prozentualer Berechnungen (*Musical Times* 92 [1951], S. 226 f.).

stimmigen Messen von Palestrina.<sup>21</sup> Das Gesamtergebnis seiner statistischen Durchsicht der Palestrina-Messen – die den größten Teil der untersuchten Werke ausmachen, und auf die sich die vorliegende Untersuchung in diesem Zusammenhang hat beschränken müssen – ist in der unten angeführten Übersicht wiedergegeben.

	ABWÄRTS	AUFWÄRTS	SUMME
HALBNOTENDISSONANZ NACH BINDUNG (D. de la Mottes Typ 2)	184 (10)	45 (2)	229 (12) 47%
HALBNOTENDISSONANZ NACH HALBER NOTE (D. de la Mottes Typ 3)	125 (0)	137 (9)	262 (9) 53%
SUMME	309 (10) 63%	182 (11) 37%	491 (21) 100%

Unbetonte Halbnotendissonanzen in einer Auswahl von 50 Messen Palestrinas, nach Povl Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie*, Kopenhagen/Wiesbaden 1956, S. 41 ff. (In Klammern aufgeführt sind zweistimmige Dissonanzen.)

In den 50 ausgewählten Palestrina-Messen können insgesamt 491 unbetonte Halbnotendissonanzen registriert werden, was im Durchschnitt nur *eine* Halbnotendissonanz auf fünfzig Takte ist. Obwohl man nicht »von etwas ausnahmsweise Vorkommendem sprechen kann«, ist diese Zahl laut Hamburger »dennoch auffällig niedrig – nicht zuletzt im Vergleich zu den fast unzähligen Vierteldissonanzen.«<sup>22</sup> Er stützt damit Boyds allgemeine Auffassung von der Halbnotendissonanz als einer Ausnahme.

Hamburger unterscheidet zwischen abwärts- und aufwärtsgehenden Dissonanzen und teilt sie darüber hinaus auf dieselbe Weise ein wie später de la Motte, nämlich als Halbnotendissonanz nach konsonierender Bindung, das heißt Typ 2 bei de la Motte, und als Halbnotendissonanz nach konsonierender halber Note, das heißt Typ 3. Während es – vielleicht nicht überraschend – mehr abwärtsgehende als aufwärtsgehende Dissonanzen gibt (nämlich 309 gegen 182), ist es bemerkenswert, daß mehr Dissonanzen nach betonter Halber als nach längerer Note registriert werden (nämlich 262 gegen 229), was unmittelbar de la Mottes Behauptung, daß »Typ 3 nahezu verdrängt wurde«, in Frage stellt.

Bei all diesen Zahlen geht es jedoch um die Halbnotendissonanz im allgemeinen, also sowohl im zweistimmigen wie im vielstimmigen Satz. Daß es weder in Jappesens Dissertation noch in Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie* Bemerkungen zur Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz gibt, und daß hierfür keine Beispiele angegeben werden, beruht vielleicht darauf, daß eigentliche zweistimmige Abschnitte

21 Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie* (Anm. 6), S. 41–72 (im Kapitel »Die Halbnotendissonanz in der Vokalpolyphonie. Beiträge zum Verständnis der Klangauffassung im 16. Jahrhundert«).

22 A. a. O., S. 43.

wie bekannt nur in einem sehr begrenzten Umfang bei Palestrina auftreten. In den untersuchten Lehrbüchern dagegen ist es in Anbetracht des grundlegenden Charakters dieses Dissonanztyps bemerkenswert, daß die Verfasser im großen und ganzen auch keine Beispiele aus dem Repertoire des sechzehnten Jahrhunderts, sondern nur ihre eigenen Musterbeispiele anführen.<sup>23</sup>

Ein Durchgang der 50 Palestrina-Messen, die Hamburger in seiner Untersuchung verwendet, gibt indessen eine Idee davon, in welchem Umfang die zweistimmige unbetonte Halbnotendissonanz tatsächlich registriert werden kann.<sup>24</sup> Es zeigt sich, daß es insgesamt nur 21 zweistimmige Dissonanzen gibt,<sup>25</sup> und unter der Voraussetzung, daß die 50 Messen einen repräsentativen Ausschnitt der Werke Palestrinas ausmachen, ist die Anzahl so begrenzt, daß man unmöglich eine andere Konsequenz ziehen kann, als die unbetonte Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz als eine Seltenheit im Palestrinastil zu bezeichnen. In Anbetracht der Tatsache, daß im Durchschnitt mehr als tausend Takte durchsucht werden müssen, um auf eine solche Dissonanz zu stoßen, ist es vielleicht bemerkenswert, daß 5 der 21 Dissonanzen sich in ein und derselben Messe befinden, nämlich in der 4-stimmigen Messe *Ave Regina Coelorum* aus dem 9. Messenbuch (1599). Aber nur durch einen minuziösen Durchgang der ganzen Produktion Palestrinas wird es möglich sein, die Frage zufriedenstellend beantworten zu können, ob diese Messe etwas ganz Besonderes repräsentiert. Stichproben aus einigen der übrigen Messen Palestrinas haben außerdem ergeben, daß hier Halbnotendissonanzen auftreten, die sich – was das Dissonanzintervall angeht – nicht unter den registrierten 21 Fällen befinden.<sup>26</sup>

Wer erwartet hat, daß eine Untersuchung wie die vorliegende in eine eindeutige Stellungnahme zugunsten des einen oder anderen Lehrbuches münden würde, wird enttäuscht werden: Eine Zusammenfassung wird zwangsläufig mehrere widersprüchliche Elemente enthalten.

Erstens deutet alles darauf hin, daß der dissonante Halbe-Durchgang im zweistimmigen Satz allgemein als eine seltene Ausnahme in der klassischen Vokalpolyphonie klassifiziert werden muß, was ja mit seinem Status als grundlegendes Element in der Mehrzahl der Lehrbücher kontrastiert. Zweitens ist es in Anbetracht des begrenzten Umfangs zweistimmiger Abschnitte in den Werken Palestrinas – was ja an sich den Unterricht im zweistimmigen Palestrina-Satz problematisch und mitunter widersprüchlich macht – bemerkenswert, daß man trotz allem mehr Halbnotendissonanzen bei Palestrina als bei Lasso registrieren kann, der ja eine Menge Bicinien komponier-

23 In sämtlichen untersuchten Lehrbüchern ist es somit nur möglich gewesen, drei Beispiele für zweistimmige Halbnotendissonanzen aus den Werken Palestrinas zu finden.

24 Das Ergebnis dieser Aufzählung geht aus den Zahlen hervor, die in der Übersicht in Klammern angeführt sind.

25 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Le opere complete*, hg. v. R. Casimiri (et al.), Rom 1939–87 (= C.). Im folgenden wird wie folgt zitiert: Römische Band-Zahl, arabische Seiten-, System- und Takt-Zahl. Halbnotendissonanz Typ 2, abwärts: Sekunde (C. I, 166, 2, 1), Quarte (C. XV, 57, 4, 3; XXIII, 56, 2, 1; XXV, 1, 1, 1; 1, 1, 2; 4, 1, 1; 15, 1, 4; 263, 1, 4; 263, 2, 5), Septime (C. X, 75, 4, 1); Typ 2, aufwärts: Quarte (C. XXVII, 212, 2, 2), überm. Quarte (C. X, 38, 1, 2); Typ 3, aufwärts: Quarte (C. XV, 1, 1, 1), verm. Quinte (C. I, 35, 1, 4; 38, 3, 4; 57, 2, 4; IV, 19, 2, 2; 38, 4, 4; 60, 4, 2; XXIII, 165, 3, 1; XXV, 6, 1, 6).

26 A. a. O., C. I, 1, 1, 2 (Typ 2, aufwärts: Septime); C. VI, 97, 1, 3 (Typ 3, abwärts: Septime).

te. Drittens sind weder Boyds noch Daniels Begrenzungen bezüglich der Frage, *welche* Dissonanzen verwendet werden können, ganz korrekt. Daniel hebt mit Recht die aufwärtsgehende verminderte Quinte hervor, darüber hinaus aber enthalten allein die 21 Belege aus Palestrinas Messen Beispiele für abwärtsgehende Sekunde (1), Quarte (8) und Septime (1) (sämtlich Typ 2).<sup>27</sup>

Die Widersprüchlichkeit wird darüber hinaus von mehreren zeitgenössischen theoretischen Quellen verstärkt, wenn die Halbenotendissonanz beispielsweise in Zarlinos *Istitutioni Harmoniche* (1558) mit Beispielen illustriert wird, die eine große Ähnlichkeit mit denen Jeppesens haben.<sup>28</sup> Auf der einen Seite kann deshalb ohne Zweifel dafür argumentiert werden, daß satztechnische Übungen, die die unbetonte Halbnotendissonanz miteinbeziehen, im Hinblick auf spätere Satzschreibung im drei- und vielstimmigen Satz großen pädagogischen Wert haben, während es auf der anderen Seite problematisch ist, den alten undifferenzierten Regelsatz in den Fällen aufrechtzuerhalten, in denen der Student nicht weiter als bis zum zweistimmigen Kontrapunkt kommt, und schon gar nicht, wenn sich das Lehrbuch auf Regeln für den zweistimmigen Satz beschränkt (wie etwa Alvad, Bush, Høffding oder de la Motte).

#### Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen?

Abschließend noch einige Bemerkungen zu den Problemen, die mit der allgemeinen Quellengrundlage der Lehrbücher sowie mit der deutsch-englischen Dichotomie verbunden sind. Obwohl das Lehrbuch von Knud Jeppesen mittlerweile seit ungefähr 50 Jahren in einer Reihe von Punkten veraltet ist, hat es noch keinen eindeutigen und würdigen Nachfolger gefunden. Das beruht selbstverständlich in hohem Grade auf der Tatsache, daß das Buch außergewöhnlich gründlich fundiert ist, aber auch darauf, daß die Ergebnisse hochqualifizierter Forschungsbeiträge der letzten Jahrzehnte nur in begrenztem Umfang in die neueren Lehrbücher eingearbeitet worden sind. Während die wertvollen *Studien zur Vokalpolyphonie* von Povl Hamburger den meisten skandinavischen Verfassern bekannt sind (Alvad, Høffding, Söderholm), ist Thomas Daniel unter den vielen deutschen und englischen Verfassern der einzige, der sie in sein Literaturverzeichnis aufgenommen hat. In eben diesem Fall sind es also nicht nur die englischen Verfasser, die eine wichtige deutschsprachige Quelle nicht einbeziehen, sondern auch die Mehrzahl der deutschen Verfasser. Es ließen sich darüber hinaus noch viele weitere Forschungsbeiträge erwähnen, die weder in englische noch in deutsche Lehrbücher Eingang gefunden haben.<sup>29</sup>

27 Vgl. Anm. 25.

28 Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Three of »Le Istitutioni Harmoniche« 1558*, übers. v. Guy A. Marco/Claude V. Palisca, New Haven/London 1968, S. 92 ff. Eine Reihe von entsprechenden Beispielen aus u. a. Orazio Tigrinis *Il Compendio della Musica* (Venedig 1588) und Girolamo Dirutas *Il transilvano, seconda parte* (Venedig 1609) wird in Peter Schuberts *Modal Counterpoint. Renaissance Style* (New York/Oxford 1999, S. 47 f.) angeführt.

29 Etwa John R. Hansons Reihe von satztechnischen Studien (z. B. *Uses of the Harmonic 6/5 in Sixteenth-Century Style Counterpoint*, *Journal of Music Theory Pedagogy* 9 [1995], S. 71–93), sowie Harold Powers' zahlreiche

Beim Vergleich deutscher und englischer Lehrbücher sind oft große Unterschiede in der didaktischen Gewichtung des Stoffes sowie im Layout der Bücher feststellbar. Zum Beispiel stehen die beiden neuesten deutschen Lehrbücher, Hohlfeld/Bahrs *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* (1994) und Daniels *Kontrapunkt* – die ungeheuer gründlich sind, wohl aber kaum als eigentliche Lehrbücher geeignet sind –, in scharfem Kontrast zu mehreren amerikanischen Darstellungen, insbesondere zum neuesten Buch von Peter Schubert, *Modal Counterpoint. Renaissance Style* (1999), das didaktisch hervorragend konzipiert ist, aber bezüglich der Quellengrundlage klare Mängel aufweist.<sup>30</sup>

Zu diesen Unterschieden, die nicht notwendigerweise sprachlich bedingt sind, fügt sich jedoch ein so markanter Unterschied in der sprachlichen Observanz der Quellengrundlage der Lehrbücher, daß er notwendigerweise auf die satztechnischen Realitäten einwirken muß. Obgleich es unmöglich ist, auf Basis der vorliegenden Untersuchung eines einzelnen satztechnischen Elementes eine allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen, gibt es guten Grund anzunehmen – und zu befürchten –, daß man erhebliche Unterschiede feststellen wird, wenn man auch andere satztechnische Regeln in die Untersuchung mit einbezieht.

#### Lehrbücher zur »klassischen« Vokalpolyphonie aus dem 20. Jahrhundert

Alvad, Thomas, *Elementar vokalpolyfoni*, Egtved 1968.

Andrews, Herbert Kennedy, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London (Novello & Company) 1958.

Bassett, Leslie, *Manual of Sixteenth-Century Counterpoint*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1967.

Benjamin, Thomas, *The Craft of Modal Counterpoint. A Practical Approach*, New York (Schirmer Books) 1979.

Blacher, Boris, *Einführung in den strengen Satz*, Berlin/Wiesbaden 1953.

Boyd, Malcolm, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973.

Bush, Alan, *Strict Counterpoint in Palestrina Style. A Practical Text-book*, London (Joseph Williams) 1948.

Daniel, Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (+ Notenbeiheft), Köln 1997.

Fiebach, Otto, *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)*, Berlin 1921.

Forner, Johannes/Jürgen Wilbrandt, *Schöpferischer Kontrapunkt*, Leipzig 1979.

Ganter, Claus, *Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instrumentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis*

---

Studien zu den Tonalitätsverhältnissen des sechzehnten Jahrhunderts (z. B. *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, *Journal of the American Musicological Society* 34 [1981], S. 428–470), um nur einige zu nennen.

30 Vgl. Hansen, *Knud Jeppesens »Kontrapunkt«* (Anm. 3), S. 45.

- von Josquin-Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u. a., München/Salzburg 1994.
- Gauldin, Robert, *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1985.
- Grinde, Nils, *Kontrapunkt etter palestrinastilen*. Konsentrat fra regler i Knud Jeppesen: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni), 2. Udg. Kbh, 1946, Oslo 1990.
- Høffding, Finn, *Indførelse i Palestrinastil. 2-stemmig kontrapunkt med eksempelstof og øvelser. Tilrettelagt på grundlag af Knud Jeppesens og Povl Hamburgers skrifter om vokalpolyfoni*, København 1969.
- Hohlfeld, Christoph/Reinhard Bahr, *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* (Hauptbd. + Lösungen), Wilhelmshaven 1994.
- Hohn, Wilhelm, *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben* (Hauptbd. + Notenbeispiele) (= Sammlung »Kirchenmusik« Bd. XVII), Regensburg/Rom 1918.
- Jeppesen, Knud, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923. (*Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925; *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Copenhagen/London 1927, 1946<sup>2</sup>).
- Jeppesen, Knud, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København/Leipzig o. Jahr [1930], 1946<sup>2</sup>, 1962<sup>3</sup>, 1968<sup>4</sup>, 1993. (*Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935, 1956, 1985<sup>11</sup>; *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York 1939 [amer.], London 1950 [engl.], 1992).
- Křenek, Ernst, *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*, o. Ort (Boosey and Hawkes) 1959.
- Lemacher, Heinrich/Hermann Schroeder, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1950.
- Manicke, Dietrich, *Der polyphone Satz*, Bd. I–II (Musik-Taschen-Bücher Theoretica, Bd. 4 u. 17), Köln 1965, 1977<sup>2</sup> (I), 1979 (II).
- Merriman, Margarita, *A New Look at 16th-Century Counterpoint*, Lanham/New York/London (University Press of America) 1982.
- Merritt, Arthur Tillman, *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*, Cambridge (Harvard University Press) 1946<sup>3</sup>.
- Morris, Reginald Owen, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford (Oxford University Press) 1922.
- Motte, Diether de la, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981.
- Owen, Harold, *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*, New York (Schirmer Books) 1992.
- Pepping, Ernst, *Der polyphone Satz*, Bd. I–II (Sammlung Göschen, Bd. 1148, 1164), Berlin 1943, 1950<sup>2</sup> (I), 1957 (II).
- Roberts, Stella/Irwin Fischer, *A Handbook of Modal Counterpoint*, New York (The Free Press) 1967.
- Rubio, P. Samuel, *Classical Polyphony*, übers. v. Thomas Rive, Oxford (Basil Blackwell) 1972.

- Schubert, Peter, *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, New York/Oxford (Oxford University Press) 1999.
- Smith, Charlotte, *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, Newark (University of Delaware Press) 1989.
- Söderholm, Valdemar, *Arbetsbok i elementär kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Bd. I–II, Stockholm 1973<sup>2</sup> (I), 1980 (II).
- Soderlund, Gustave Fredric, *Direct Approach to Counterpoint in the 16th Century Style*, New York (F. S. Crofts & Co.) 1947.
- Springer, Max/Friedrich Hartmann, *Kontrapunkt (Der strenge Satz)*, Wien 1936.
- Stewart, Robert, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, New York (Ardsley House Publishers) 1994.
- Swindale, Owen, *Polyphonic Composition. An introduction to the art of composing vocal counterpoint in the sixteenth-century style*, London (Oxford University Press) 1962.
- Tittel, Ernst, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux* (Textteil + Notenteil), Wien/München 1959.
- Trythall, H. Gilbert, *Sixteenth Century Counterpoint*, Madison/Dubuque (Brown & Benchmark) 1994.

© 2004 Thomas Holme Hansen (musthh@cc.au.dk)

Institut for Kommunikation og Kultur – Musikvidenskab Aarhus Universitet [School of Communication and Culture – Musicology Aarhus University]

Hansen, Thomas Holme (2004), »Die Satzlehre zur ›klassischen‹ Vokalpolyphonie. Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und angloamerikanischen Forschungstraditionen?« [The compositional theory of “classical” vocal polyphony: Compositional technique between German and Anglo-American research traditions?], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 267–278.  
<https://doi.org/10.31751/p.314>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Briefwechsel; correspondence; counterpoint; Knud Jeppesen; Kontrapunkt; Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie; Palestrina-Stil; Povel Hamburger; style of Palestrina; the polyphonic vocal style of the sixteenth century

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024