

ZUM VERHÄLTNIS VON MOTETTENSTIL UND LITURGISCH-MUSIKALISCHER  
PRAXIS IM 16. JAHRHUNDERT

Die Geschichte der Motette erfuhr im Jahre 1908 durch Hugo Leichtentritt ihre erste, für die damalige Zeit gültige, umfassende Darstellung. Seitdem hat die Forschung eine nahezu unübersehbare Fülle von neuem Material ans Licht gefördert und in vielen Einzelstudien zahlreiche Themen eingehend behandelt. Eine auf diesen Erkenntnissen aufbauende neue historische Gesamtschau dieser musikalischen Gattung fehlt jedoch bis heute. Ein Grund hierfür liegt zweifellos in der Komplexität des Begriffs Motette und der mit ihm verbundenen vielfältigen musikalischen Erscheinungen, die es ungemein schwierig machen, die verschiedensten historischen, lokalen, personalen und liturgischen Bedingtheiten und Entwicklungslinien der motettischen Musik überhaupt methodisch in den Griff zu bekommen und sie in rechter Weise zu kombinieren. Eine Ausweitung des übergeordneten Begriffs Motette auf alle Vokalmusik motettischen Charakters außerhalb des Meßordinariums<sup>1</sup> erscheint dabei ebenso notwendig wie eine möglichst weite Auslegung des "Motettischen", das ja letztlich auch alle sogenannten Sonderformen wie Hymne, Psalm, Responsorium, Magnificat u. a. - wenigstens im 16. Jahrhundert - in sich einschließt. Auch die Ausführungen in diesem Referat sind eher geeignet, diese Komplexität zu verdeutlichen und noch um eine Dimension zu erweitern, als sie zu vereinfachen.

Wenn hier einmal auf das Verhältnis zwischen Motettenstil, das heißt zwischen der musikalischen Gestaltung als solcher, und der im 16. Jahrhundert herrschenden liturgisch-musikalischen Praxis eingegangen wird, so deshalb, weil ich der Ansicht bin, daß die gerade für die Motettengeschichte und vornehmlich im 16. Jahrhundert prinzipiell so bedeutsame Frage nach den praktisch-musikalischen Bedingungen, unter denen jene Werke einst entstanden sind, bisher keineswegs in genügender Weise berücksichtigt wurde. Verschiedene liturgische und kirchenmusikalische Praktiken der Zeit wurden zwar mehrfach erkannt, jedoch bisher nur selten auch zum überlieferten Musikrepertoire in eine konkrete Beziehung gesetzt. Statt dessen geschieht die Beurteilung älterer mehrstimmiger geistlicher Vokalmusik oft allzusehr unter absolut gesehenen, rein musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkten. Nicht selten vergessen wir über der durchaus fesselnden analytischen Betrachtung, daß es sich doch eigentlich um Gebrauchsmusik, um Gelegenheitsmusik handelt, die überwiegend zunächst einmal für einen bestimmten Zweck, für eine bestimmte Besetzung und einen bestimmten kirchlichen oder liturgischen Rahmen geschaffen wurde, auch wenn sie dann als allgemeinverbindliches Repertoire in Handschriften und vor allem Drucken weitergegeben wurde. Sollten sich diese praktischen Bedingungen nicht in einem weit größeren Maße, als bisher von seiten der Forschung erkannt, in der musikalischen Struktur der Kompositionen niedergeschlagen haben? Erscheinen manche musikalischen Gegebenheiten, die wir gemeinhin als Kennzeichen eines personalen oder lokalen Früh- bzw. Spätstils definieren, mitunter nicht plötzlich in einem ganz anderen Licht, wenn wir sie in einem ursächlichen Zusammenhang mit der musikalischen und liturgischen oder eben nichtliturgischen Praxis sehen? Beruhen nicht auch die uns oft arge Kopfzerbrechen bereitenden Niveauunterschiede innerhalb des Opus eines Meisters gelegentlich auf nichts anderem als auf der Verschiedenartigkeit der liturgisch-aufführungstechnischen Stellung der Werke? Denn die kompositorisch-praktischen Voraussetzungen differierten, je nachdem, ob ein Komponist einen Text für ein nächtliches Stundengebet, eine feierliche Festtagsvesper oder eine

außerliturgische kirchliche Veranstaltung, für die Torgauer Kantorei, die Kaiserliche Hofkapelle, die Benediktiner in Montserrat oder die Cappella Sistina vertonte.

Dabei sollen die kompositorisch bindenden Aspekte der vertonten Texte, die stilistische Eigenständigkeit der verschiedenen liturgischen Motettengattungen, wie Psalm, Magnificat, Responsorium, Introitus usw., sowie deren typenhafte Allgemeinverbindlichkeit generell nicht negiert werden. Stilistischer Spielraum bleibt trotzdem genügend vorhanden. Die Tatsache, daß diese Eigenständigkeiten im Verlaufe des 16. Jahrhunderts jedoch allmählich zugunsten der einen Motettenform nivelliert werden, macht unsere Fragestellung gerade für diese Zeit erst recht interessant. Da es spätestens seit der Josquin-Generation so etwas wie ein autonomes, nicht mehr unbedingt im Hinblick auf eine bestimmte Verwendung komponiertes Kunstwerk, ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius 1537) gibt, erhebt sich für uns bei jeder Motette dieser Zeit die Frage, ob es sich um solch ein freies oder um ein zweckgebundenes Werk handelt.

Es ist allgemein üblich<sup>2</sup>, einerseits von "liturgischer Gebrauchsmusik", von "Gebrauchskunst", von "handwerklicher liturgischer Gebrauchsform" und andererseits von sogenannter "Hochkunst" zu sprechen. Aber, wo hört die eine auf und wo fängt die andere an? Ist diese Gegenüberstellung überhaupt zweckmäßig, da beides sich doch keineswegs ausschließt? Zu leicht machen wir es uns auf jeden Fall, wenn wir in der Hauptsache immer nur die musikalisch-liturgische Alltagskost der Fauxbourdon- bzw. Falsobordone-Sätze als Gebrauchsmusik bezeichnen. Auch im 16. Jahrhundert sind die meisten geistlichen Vokalwerke zweckbestimmt, das heißt Gebrauchsmusik im weitesten Sinne, und der Unterschied zwischen sogenannter Hochkunst, das heißt künstlerisch besonders inspirierter Musik, und einfacherer, durchschnittlicherer kompositorischer Arbeit ist nicht prinzipieller, sondern nur gradueller Art. "Hochkunst" ist also nicht ohne weiteres als zweckfrei im Sinne des *l'art pour l'art* zu betrachten. Weiter: Wenn man nun für das 16. Jahrhundert einen "fast völligen Abbau der an Textgattungen gebundenen Sonderformen im Bereich der Hochkunst"<sup>3</sup> konstatiert, so muß dieser Abbau einen ganz realen liturgisch-praktischen Hintergrund haben, über den wir aber bis heute noch so gut wie gar nichts wissen.

Am Beispiel der Psalmvertonungen wird diese Problemstellung deutlich. Die rein praktisch-liturgische Zweckbestimmung der Falsobordone-Sätze steht außer Zweifel. Wie verhält es sich aber mit der liturgischen Verwendung der sogenannten Psalmotetten? Sie stellen doch wohl nur in der Minderzahl außerkirchliche Erbauungsmusik dar. Andererseits konnten sie ihres ausgedehnteren Umfanges wegen in der Liturgie doch kaum in größerer Anzahl verwendet werden, das heißt, einfach an die Stelle der Fauxbourdon-Stücke treten. Einem großen motettischen Werk mußte eine ganz andere, auch bedeutungsvollere liturgisch-musikalische Funktion zukommen als einem kleinen Alternatim-Falsobordone-Satz. Die Änderung der liturgisch-musikalischen Praxis bildete erst eine Voraussetzung für die Ausbildung und Verbreitung der Psalmotette.

Dies führt uns schon auf eine Kernfrage: Was wurde überhaupt konkret in der Liturgie des 16. Jahrhunderts mehrstimmig gesungen? Über die gottesdienstliche Praxis der jungen protestantischen Kirche wissen wir ja relativ recht gut Bescheid; wie stand es aber mit der katholischen Liturgie in jener Zeit? Speziell mit dem Offizium? Gab es hier für den Einsatz polyphoner Musik bestimmte - wenn auch örtlich variierende - Regeln, oder richtete man sich immer nur nach dem gerade vorhandenen Repertoire? Hier herrscht stellenweise noch ein völliges Dunkel, das nur mit Hilfe der Liturgiewissenschaft einmal aufzuhellen ist. So kennen wir zwar eine Unzahl von mehrstimmig vertonten liturgischen Texten, wissen jedoch kaum etwas Bündiges über die mehrstimmige Gestaltung eines bestimmten liturgischen Gottesdienstes zu sagen. Wenn Rudolf Gerber in seinem von tiefer Sachkenntnis geprägten Hymnus-Artikel in MGG<sup>4</sup> kein Wort darüber

schreibt, in welcher Weise die mehrstimmigen Hymnen liturgisch und außerliturgisch verwendet wurden und welche Art von Texten durchschnittlich überhaupt polyphon gesetzt wurden, so ist dies für den heutigen Forschungsstand nur symptomatisch. Die keineswegs nur rein historisch zu verstehende stilistische Entwicklung des mehrstimmigen Hymnus, von den schlichten cantus-firmus-betonten, liedartigen "Kleinstgebilden" (Gerber) zu den großen mehrteiligen "durchkomponierten" Polyphonierungen, spielt sich auf liturgischem bzw. allgemein kirchenmusikalisch-praktischem Boden ab, der diese Entwicklung zweifellos entscheidend mitgeprägt hat.

Die Abhängigkeit des Kompositionsstiles von der Stellung des Stückes innerhalb der Liturgie ist bei den Te-Deum-Vertonungen besonders gut zu beobachten. Auch diese Textgattung wurde mit Sicherheit in verschiedenartiger Weise verwendet: als rein liturgisches Stück in der Matutin, als "Hymnus in processionibus" (also größtenteils wohl als "Freiluftmusik") und als großartiger Dankeshymnus bei allen kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten. Nun wird der Text des "Te Deum laudamus" im 16. Jahrhundert - vor allem auch in formalstilistischer Hinsicht - sehr unterschiedlich vertont<sup>5</sup>, so daß man sich fragen muß, ob diese unterschiedlichen stilistischen Erscheinungsformen hier, wie bei den eigentlichen Hymnen, nicht weniger auf individuellen, zeitlichen oder lokalen Eigenheiten als auf liturgisch-aufführungstechnischen Gegebenheiten beruhen, welche etwaige verschiedenartige, sich auch stilistisch niederschlagende vokal-instrumentale Besetzungspraktiken natürlich implizieren. Das Magnificat dagegen hält auffallend streng an der einfachen kleinteiligen Form fest, und die zwei- bis dreiteilige "Motettenanlage" spielt in dieser Gattung so gut wie keine Rolle. Eine Erklärung hierfür bietet vielleicht der Umstand, daß das Magnificat immer nur ein in einem ganz bestimmten Stundengebet (Vesper) eingesetztes Vokalstück war. Es ist Gebrauchsmusik par excellence und doch in vielen Fällen dem künstlerischen Grad nach "Hochkunst".

Der Einfluß der liturgischen Praxis auf formalstilistischem Sektor zeigt sich übrigens besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung der kürzeren intonierten und der umfangreicheren, weil nur einmal gesungenen, nichtintonierten Introitus-Antiphonen.<sup>6</sup> Auch das mehrstimmige Responsorium wandelt sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die textlich-liturgisch bedingte dreiteilige Reihungsanlage weicht allmählich der bekannteren zweiteiligen, von Heinrich Bessler<sup>7</sup> als "Reprisesmotette" definierten Disposition (AB-CB). Beide Formen treten aber zunächst mehrere Jahrzehnte, auch im Werk eines Komponisten (z. B. bei Th. Stoltzer)<sup>8</sup>, nebeneinander auf. Parallel hierzu müßte aber auch ein Nebeneinander zweier verschiedener liturgischer Funktionen nachweisbar sein. Dies gilt in ähnlicher Weise für die formalstilistisch schon bei Isaac und Stoltzer sehr unterschiedlichen zwei- bis neunteiligen Sequenzkompositionen, da auch hier ein Mehr oder Weniger an kunstreicher Ausführung keine chronologischen Rückschlüsse von vornherein erlaubt. Denn Durchimitation z. B. ist nicht unbedingt ein Signum einer späteren Entstehungszeit eines Stückes und sehr wohl auch denkbar als ein Kennzeichen einer exponiert feierlichen liturgischen Stellung desselben. Diese besondere gottesdienstlich-festtägliche Stellung eines Werkes dürfte auch oft die tiefere Ursache für viele künstlerisch überragende Leistungen innerhalb der einzelnen Motettengattungen sein. Das kompositorisch künstlerische Gefälle innerhalb der Masse der überlieferten Werke einer Gattung dürfte wenigstens zu einem Teil mit dem unterschiedlichen Gewicht der Gottesdienste gleicher Art während des Kirchenjahres ursächlich zusammenhängen. Nicht zu unterschätzen bei der Beurteilung liturgischer Musik ist weiterhin die stilistische Relation der einzelnen mehrstimmigen Stücke innerhalb eines liturgischen Rahmens, wie z. B. der Vesper. Denn es bedarf keiner Frage, daß viele geistliche Kompositionen ursprünglich als Bestandteil eines Vesper-, Matutin-, Propriumzyklus usw. gedacht und auch entsprechend konzipiert wurden.

Bereits mehrfach wurde in der Literatur auf die vor allem in Deutschland und Spanien im 16. Jahrhundert lang anhaltende Neigung zu zweckhaft dienender Kultmusik hingewiesen.<sup>9</sup> Analog hierzu wurde ganz richtig im satztechnischen Bereich die Vorliebe für *cantus-firmus*- und Kanon-Arbeit, das heißt für eine offene Verwendung liturgischer Melodien, konstatiert. Sicherlich hängt z. B. das allmähliche Verschwinden der psalmodischen Vorlage aus der Psalmmotette des 16. Jahrhunderts mit dem Herauswachsen dieser Kompositionen aus dem engeren liturgischen Rahmen zusammen. Wir haben es also hier wieder mit einem ganz konkreten Beispiel für das Wechselverhältnis von Stil und liturgischer Praxis zu tun. Jedoch ist dieses in Einzelheiten noch vollständig unerforschte Verhältnis sicher nicht so einfach, wie es sich hier uns darzubieten scheint, denn die *cantus-firmus*-freien Psalmen sind nicht unbedingt außerliturgische Stücke, und der Verzicht des Komponisten auf die Choralvorlage hat auch eine rein musikalisch-ästhetische Seite, die es hier, wie überall, gegenüber den praktisch-liturgischen Bedingungen abzugrenzen gilt.

Auch die *Proprium* motetten des späteren 16. Jahrhunderts sind, obwohl sie zu einem beträchtlichen Teil zur sogenannten Hochkunst zählen, überwiegend liturgische Gebrauchsmusik. Hier wie in den zahllosen geistlichen Motetten der Zeit über verschiedenste Textkompilationen müßte eine Abhängigkeit von bestimmten liturgischen oder allgemein kirchenmusikalischen Praktiken wenigstens bis zu einem gewissen Grade nachweisbar sein. Die Frage, zu welchem unmittelbaren kirchlichen, liturgischen Zweck, für welchen konkreten Rahmen ein Stück komponiert wurde, ist bei den freitextigen Werken nicht minder interessant und sollte in jeder analytischen Betrachtung enthalten sein. Die meist originale Angabe des allgemeinen liturgischen Standortes ("in festo . . .") genügt uns hier ebensowenig wie bei den älteren Kompositionen.

Eng mit diesen Fragen hängt übrigens die Wechselbeziehung zwischen Kompositionsstil und ursprünglicher Besetzungsmöglichkeit eines Stückes zusammen; ein ebenfalls bisher noch weitgehend unberücksichtigter Sachverhalt. Denn natürlich wurde die Mehrzahl der geistlichen Musik - wenigstens vor 1550 etwa - für eine bestimmte Kapelle, das heißt für eine bestimmte Besetzung, geschrieben, die nun wiederum, je nach dem liturgischen Standort der Kompositionen, evtl. unterschiedlichen Zuschnitt aufgewiesen hat. Durch die Arbeit von Martin Ruhnke<sup>10</sup> sind wir diesem Problem allerdings schon etwas näher gerückt.

Damit kommen wir schließlich zu der notwendigen Nutzanwendung unserer Überlegungen. Ich bin mir vollkommen darüber im klaren, daß dieser Nutzanwendung sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht Grenzen gesetzt sind, welche einfach schon durch die Lückenhaftigkeit des durch die Jahrhunderte überlieferten musikalischen und literardokumentarischen Materials gezogen werden. Auch bedarf dieses ganze Thema wahrscheinlich noch mancher weiterer grundsätzlicher Überlegung. Trotzdem seien im folgenden als Diskussionsgrundlage einige entsprechende Anregungen gegeben, welche die verschiedenen Punkte meiner Ausführungen noch einmal zusammenfassen:

1. Für die rechte musikalisch-ästhetische Beurteilung der älteren geistlichen Motette ist die Klärung des Abhängigkeits- und Wechselverhältnisses zwischen liturgisch-musikalischer Praxis und kompositorischer Gestalt von großem Wert. Die Abhängigkeit von der kirchenmusikalischen Praxis und der liturgischen Stellung eines Stückes kann sich sowohl im formalstilistischen und satztechnisch-strukturellen Bereich als auch im künstlerischen Niveau der Komposition niederschlagen.

2. Die Klärung dieses Verhältnisses beruht auf der Frage nach dem bestimmten liturgischen bzw. kirchlichen und aufführungstechnischen Rahmen, für den das Werk ursprünglich geschrieben wurde. Daraus ergibt sich eine Notwendigkeit, die in den Bereich der

philologischen Musikforschung fällt. Eine Komposition ist meist nur dann einem bestimmten historischen und lokalen Verwendungsrahmen zuzuordnen, wenn es gelingt, die Primärquelle des Stückes zu eruieren; und dies ist - wenn überhaupt - in den meisten Fällen nur mit Hilfe einer theoretisch exakt ausgebildeten und auf breiter Basis gehandhabten Quellenfiliation möglich.

3. Die bisher - wenn auch nur in recht vager Form - übliche Gegenüberstellung von kirchlicher oder liturgischer Gebrauchsmusik und geistlicher Hochkunst entspricht nicht, oder nur sehr bedingt, den wirklichen Gegebenheiten und bedarf einer generellen Überprüfung. Auch die freie, selbständig erscheinende Motette des 16. Jahrhunderts war - von Ausnahmen abgesehen - zunächst kirchliche Gebrauchsmusik und müßte als solche Spuren ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung tragen. Inwieweit und wie lange innerhalb des in Frage kommenden Zeitraumes diese Kennzeichen entscheidende stilbildende Kraft besitzen, wäre zu untersuchen. Eine kirchlich-liturgische Funktion und Abhängigkeit des sogenannten "opus perfectum et absolutum" (Listenius 1537) kann keineswegs von vornherein ausgeschlossen werden.

4. Zur Erforschung der liturgiegeschichtlichen Grundlage, auf der sich der Egalisierungsprozeß der einzelnen motettischen Sonderformen und die Ausbildung eines bestimmten, übergeordneten Motettentyps im 16. Jahrhundert vollziehen, ist eine dokumentarische Erschließung der liturgisch-musikalischen Praxis der entsprechenden Zeit notwendig. Diese wird in vollem Umfang nur mit Hilfe der Liturgiewissenschaft möglich sein. Beginnen könnte man zunächst mit der Untersuchung einiger liturgisch symptomatischer Bezirke.

5. Gleichzeitig müßte von seiten der musikwissenschaftlichen Forschung eine bibliographisch-systematische Sichtung der mehrstimmig vertonten liturgischen Text auf breiter Basis erfolgen. Auf der Grundlage eines daraus entstehenden Kompendiums der Motettentexte könnte dann die überlieferte Musik zur Liturgie, zu ihrem Entstehungspunkt, leichter in Beziehung gesetzt werden.

6. Nur so wird es möglich sein, die Geschichte der Motette nicht nur in Längsschnitten, das heißt als absolute historische Entwicklung verschiedener motettischer Formen, zu sehen, sondern auch einmal die Querschnitte innerhalb dieser Entwicklung zu verfolgen, das heißt, die Vielschichtigkeit der gleichzeitigen musikalischen Erscheinungen als Resultat einer lebendigen kirchenmusikalischen Praxis im weitesten Sinne zu erkennen. Die Frage z. B. nach der mehrstimmigen Vesper, der mehrstimmigen Komplet, im Spezialfall nach der mehrstimmigen Weihnachtsmette, nach den typischen Kriterien der Prozessionsmusik oder der polyphonen Musik in den kirchlichen Kongregationen des 16. Jahrhunderts oder nach den stiltypisierenden Kräften einer bestimmten Kapelle - diese Frage wurde bisher kaum gestellt. Ihre Beantwortung erscheint mir nicht nur musikgeschichtlich interessant, sondern für eine neue "Geschichte der Motette" methodisch sogar höchst notwendig, denn die alte Musik allzusehr aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Praxis zu lösen, heißt in jedem Falle, sich der Gefahr der Fehlinterpretation eben dieser Musik aussetzen.

#### Anmerkungen

1 Vgl. auch L. Finscher, Art. Motette, in: MGG, Bd. IX, Sp. 649.

2 Vgl. auch L. Finscher, a. a. O., Sp. 637ff.

3 Vgl. L. Finscher, a. a. O., Sp. 648.

4 R. Gerber, Der mehrstimmige Hymnus, in: MGG, Bd. VI, Sp. 1018ff.

5 Vgl. W. Kirsch, Grundzüge der Te-Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert,

in: Kgr-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963, S. 117; ders., Zur Kompositionstechnik der mehrstimmigen Alternativ-Te Deum im 15. und 16. Jahrhundert, in: Anuario musical XXII, Barcelona 1969, S. 19.

- 6 Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, Thomas Stoltzer, Kassel 1964, S. 74.
- 7 H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 240.
- 8 Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 82.
- 9 Vgl. H. Bessler, a. a. O., S. 261f.; L. Finscher, a. a. O., Sp. 655.
- 10 M. Ruhnke, Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert, Berlin 1963.

Wendelin Müller-Blattau

#### ZUR DISSONANZBEHANDLUNG BEI GIOVANNI GABRIELI

Die "Ausführlichen Berichte vom Gebrauche der Dissonanzen" sollten uns Veranlassung geben, Art und Weise der Anwendung von Dissonanzen als ein wesentliches Element des Tonsatzes im 16. und 17. Jahrhundert anzusehen. Aus den Arbeiten von Knud Jeppesen haben wir gelernt, durch regelrechte Behandlung der Dissonanzen "im Palestrina-Stil" zu kontrapunktieren. Seither ist der von ihm angebaute Weg aber kaum noch weiterverfolgt worden. Im Gegenteil, die Analyse wichtiger Musikwerke aus der Zeit zwischen 1550 und 1650 etwa befaßt sich weiterhin nur mit den äußeren Merkmalen formaler Beziehungen. Am Beispiel der geistlichen Vokalmusik Giovanni Gabrielis soll deshalb der Versuch unternommen werden, vom Gebrauch der Dissonanzen her Zugang zur Struktur des Tonsatzes zu finden, gleichzeitig aber auch Merkmale einer für Giovanni Gabrieli charakteristischen Kompositionsweise aufzuspüren.

Christoph Bernhard, als Enkelschüler Gabrielis ein wichtiger Zeuge, zählt für den "Stylus gravis" zwei Arten von Dissonanzen auf: Transitus und Syncopatio<sup>1</sup>; von ihrer Bedeutung für die Komposition sagt er:<sup>2</sup> "So ... sind die Dissonanzen, wenn sie kunstmäßig gebraucht werden, die vornehmste Zierde eines Stückes und sollen dannenhero nur vermieden werden, wenn sie ohne Grund der musikalischen Regeln, und also ohne Annehmlichkeit seyn."

Auch Giovanni Gabrieli gebraucht nur die beiden genannten Arten und schätzt sie offenbar als besonderen Reiz der Satzgestaltung; auch er nimmt bei ihrer Anwendung Rücksicht auf die "musikalischen Regeln".

Von beiden Arten der Dissonanz ist der Transitus die schwächere, selbst wenn es sich um eine von Bernhard als irregulär bezeichnete Durchgangsdissonanz auf betonter Zeit handelt. Die Anwendung des Transitus im Verlauf des Tonsatzes unterliegt keiner besonderen Ordnung, die von Durchgangs- oder Wechselnoten hervorgerufenen Dissonanzen können zu jeder Zeit eintreten. In Giovanni Gabrielis Kompositionen sind sie besonders zahlreich in den ausgedehnten Schlußkadenzen. Vor der eigentlich abschließenden Wendung breiten sich Klangflächen aus oder pendeln sich regelmäßige Klangwechsel ein. Nur wenn Transitus und Syncopatio zusammentreffen, muß der Verlauf wegen der Häufung von Dissonanzen strenger geregelt werden - doch davon später.

Durchgangsdissonanzen sind - nach Jeppesen - die "mehr zufällige Folge einer melodischen Bewegung"<sup>3</sup>, dagegen wird die Synkopensdissonanz angewandt, "weil sie Dissonanz ist und weil man eben Dissonanz und nur Dissonanz an der Stelle, an welcher man sie placiert, zu hören wünscht".<sup>4</sup>

Nicht allein die Herbeiführung einer Synkopensdissonanz also, sondern auch der Ort ihrer