

WALTHER DÜRR / TÜBINGEN

### Zur mehrstimmigen Behandlung des chromatischen Schrittes in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts

In den zweistimmigen Beispielen chromatischer Fortschreitungen in des Marchetus de Padua *Lucidarium in arte musicae planae*<sup>1</sup>, auf das uns die frühesten Harmonisierungen chromatischer Schritte in theoretischen Schriften des 16. Jh. verweisen<sup>2</sup>, bewegt sich die Gegenstimme entweder — und das in der größeren Zahl der Beispiele — in einem Terzschrift parallel oder in Gegenbewegung zur chromatisch fortschreitenden Oberstimme, oder aber sie bewegt sich stufenweise abwärts, aus der Quinte in die Sext und aus dieser in die Oktav. Diese Form chromatischen Kontrapunkts findet sich wieder in den sehr seltenen Beispielen echter Chromatik im 14. und 15. Jh.<sup>3</sup>, aber auch in der häufigeren „mittelbaren“ Chromatik, in der zwei nahe, exponierte Töne in chromatischem Verhältnis zueinander stehen<sup>4</sup>. In der Polyphonie des 16. Jh., und vornehmlich im Madrigal, entwickelt sich aus der zweistimmigen chromatischen Linearität zunehmend eine chromatische Harmonik, die sich freilich immer noch auf dieselben kontrapunktischen Modelle des 14. Jh. stützt. So zeigt sich, daß in fast allen Fällen ein Terzschrift in der Fundamentalstimme — der Stimme, die die jeweiligen Grundtöne der Akkorde aufweist, die jedoch nicht immer die tiefste Stimme zu sein braucht — einen chromatischen Schritt begleitet<sup>5</sup>:



Dieser Terzschrift bewegt sich, ebenfalls wie bei Marchetus, entweder in paralleler oder in Gegenbewegung zur chromatischen Linie. Zahlenmäßig erweist sich Gegenbewegung als etwas häufiger, wohl auch, weil diese die harmonische Progression deutlicher betont. Da überdies fallende Chromatik während des ganzen Jahrhunderts sehr selten ist — vielleicht, weil die melodische Spannung, die steigender Chromatik innewohnt, den Absichten der Komponisten besonders entgegenkommt — sehen sich die harmonischen Fortschreitungen einander sehr ähnlich: sie rücken eine kleine Terz abwärts, oder — in den Fällen, in denen der Terzschrift in der Grundstimme parallel zur Oberstimme geführt wird — eine große Terz aufwärts.

Neben diesem charakteristischen Terzschrift des Grundtones begegnet verhältnismäßig häufig auch ein zweiter Typus chromatischer Harmonik über ruhendem Grundton. Dieser

<sup>1</sup> Marchetus de Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, GS III, 73 ff., vgl. Karl Dèzes, *Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik*, Diss. Berlin 1922, 67.

<sup>2</sup> P. Aron, *Lucidario in Musica*, Venedig 1545, Lib. II, oppenione IX; Arons erstes Beispiel ist, abgesehen von einer Transposition um eine Quinte, identisch mit dem ersten Beispiel des Marchetus. Zu Aron vgl. auch R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jh.* in *Beih. DTÖ* II, 1914, S. 16.

<sup>3</sup> Vgl. z.B. Johannes de Florentia, *Sedendo all'ombra* in *Cod. Squarcialupi*, ed. J. Wolf, Lippstadt 1955, 6, Takt 5.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Landino, *Muort'oramai*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, ed. L. Schrade, IV, 178, T. 45–47.

<sup>5</sup> Cesare Tudino, *Altro che lagrimar* aus *Li Madrigali a note bianche et negre*, Venedig 1554, nach Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jh.*, Publ. I. M. G. Beih. IV, Leipzig 1902, 151.







In den letzten Madrigalen Gesualdos entwickelt sich daneben noch eine Art Gleichchromatik, in der chromatische Töne wie dissonante Durchgangsnoten behandelt werden, wie Zwischennoten, die zwischen zwei diatonische Hauptnoten eingeschaltet sind<sup>9</sup>. Diese Musik nimmt schon in gewisser Weise den Gebrauch chromatischer Harmonik in der Musik eines kommenden Zeitalters vorweg. Man hat darauf aufmerksam gemacht, in welcher Weise der chromatische Schritt in barocker Musik „Leittoncharakter“ hat<sup>10</sup>, und zwar nicht nur in melodischer, sondern auch schon in modern-funktioneller Hinsicht. Da begegnen wir neben den üblichen Terzverschiebungen zahlreichen dissonanten Fortschreitungen, ja freien Verschiebungen verminderter Dreiklänge, die sich bis zur Bildung vollständiger verminderter Septakkorde ausweiten, die sich dann aber regelrecht in eine „Tonika“ auflösen. Und mit diesem „sich auflösen“ ist das angesprochen, was diese Chromatik grundsätzlich von der des 16. Jh. unterscheidet. Hier führt der chromatische Schritt in ein Ziel, er gewinnt funktionelle Bedeutung, er steht nicht mehr für sich allein<sup>11</sup>.

Die harmonische Behandlung des chromatischen Schrittes im 16. Jh. wirkt für moderne Ohren, vor allem, wenn sie die dabei entstehenden Fortschreitungen vom funktionellen Gesichtspunkt her als „terzverwandt“ klassifizieren<sup>12</sup> leicht bis zu einem gewissen Grade schematisch. Doch ist eben die harmonische Fortschreitung an eine bestimmte, aus alten Traditionen sich herleitende melodisch-kontrapunktische Grundvorstellung gebunden, von der sie sich erst löst, als Sonderformen — bei Gesualdo etwa werden diese, die andernorts eben noch wirklich Ausnahmen sind, so zahlreich, daß sie den hergebrachten Fortschreitungen fast schon die Wage halten — das Schema sprengen und in eine neue, „barocke“ Weise chromatischer Harmonik führen.

#### Diskussion:

Auf die Frage (van der Meer, Den Haag), seit wann der chromatische Schritt als „Affektschritt“ begegnet, nennt W. Weyler (Antwerpen) als frühes Zeugnis die Partie „*les yeux en pleur*“ (f–e–es–d in Altus und Discantus) aus der Chanson *En vos adieux* (gedr. in RISM I 1542, 14). K. Ph. Bernet Kempers (Amsterdam) weist darauf hin, daß als „Affektschritt“ auch der diatonische Halbtonschritt zu gelten hat (vgl. u. a. Josquins *Miserere mei*; GA Josquin, Motette Nr. 37).

### LOUIS HELMUT DEBES / WÜRZBURG

#### Über den Stand der Forschungen zu Claudio Merulo

Claudio Merulo ist als Meister der Orgeltoccata in die Musikgeschichte eingegangen und vor allem als Komponist einer neuen Toccatenform berühmt. Seine weiteren Instrumentalwerke sind wenig erforscht; als Vokalkomponist ist er kaum bekannt. Dabei bilden gerade die Vokalwerke den größten Teil seines Kompositionsschaffens. Was sich dem Forscher an-

<sup>9</sup> Vgl. z. B. Gesualdo da Venosa, *Io pur respiro*, 6. Buch der 5st. Madrigale, ed. W. Weismann, Hamburg 1957, T. 46 ff.

<sup>10</sup> Vgl. John Clough, *The Leading Tone in Direct Chromaticism: From Renaissance to Baroque* in *Journal of Music Theory* 1, 1957.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. G. M. Trabaci, *Ricerche, Canzone Francesi, Capricci, Canti Fermi*, Libro I, Neapel 1613: *Partita sesta Cromatica*, S. 91.

<sup>12</sup> Vgl. etwa H. Engel, *Luca Marenzio*, Florenz 1956, 116; Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, 25; W. Wtorczyk, *Die Madrigale Vincenzo Ruffos*, Diss. Berlin-West, 1955, 192 ff.