

STM 1961

**Et Par notationstekniske Problemer i det 16.
Aarhundredes Musik og nogle dertil knyttede
Iagttagelser**

Af Knud Jeppesen

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Et Par notationstekniske Problemer i det 16. Aarhundredes Musik og nogle dertil knyttede Iagttagelser (Taktinddeling-Partitur)

AF KNUD JEPPESEN

Enhver, der har givet sig af med at bringe Vokalkompositioner fra det 16. Aarhundrede i Partitur efter Stemmebøger eller lignende, har vel maattet sande, at det her drejer sig om et ofte trælsomt og drilagtigt Arbejde. Ikke mindst fordi de Forlæg hvorefter det sker, som bekendt, ikke er forsynede med Taktinddelinger, og en enkelt lille Skrive- eller Trykfejl i Originalen, (især hvor det gælder Nodeværdier eller Pauser), der ellers kunde have været let at gennemskue, nu kan tvinge en til at standse op og gøre en større eller mindre Del af Arbejdet om og saaledes paa ærgerlig Maade berøver én kostbar Tid.

Imidlertid synes det som om det gamle Ord, ifølge hvilket Luften lunes for de klippede Faar, ogsaa paa dette Felt kan have en vis Gyl-dighed, forsaavidt som den, der i videre Mon har maattet give sig af med den Slags Arbejde, efterhaanden (maaske mere eller mindre klart bevidst) faar Syn for visse tidligere ubemærkede Tegn i Sol og Maane — Faresignaler, om man vil — som gør det muligt hurtigere at stoppe op og sikre sig vedrørende Rigtigheden af Stem-mernes Sammenføjning, ikke blot hvad det samklangsmæssige an-gaar, men ogsaa med Hensyn til den rytmiske Side af Sagen.

Alene med denne sidste (og indenfor den endda blot hvad Pauserne angaar) har denne lille Artikel til Sinds at beskæftige sig.

Det er kun lidet, man i den nyere Litteratur kan finde om denne Sag. Mærkes maa dog et ret indgaaende Kapitel om Pausernes An-vendelse i Palestrinamusiken i Bd. II af Griesbacher's »Kirchen-musikalische Stilistik und Formenlehre« (Regensburg 1913—14, p. 351—374) og et ligeledes fortjenstfuldt Afsnit i P. Hamburger's »Studien zur Vokalpolyphonie« (Wiesbaden 1956, p. 73—93) — idet dog dette sidste indskrænker sig til at behandle et enkelt, men vig-tigt Spørgsmaal indenfor det 16. Aarhundredes Rytmik: Den ubeto-nede Pause. Fælles for begge disse Forfattere er imidlertid, at ingen af dem omtaler den lange Række Forgængere, de paa dette Felt har haft især blandt det 16.—17. Aarhundredes Musikteoretikere. I Vir-

keligheden findes der nemlig næppe en Traktat fra denne Epoke, som ikke mere eller mindre detaillert kommer ind ogsaa paa Pause-læren, og det fremgaar saavel af Praksis som af hvad Lærebøgerne fortæller os, at man har tilstræbt en klar og systematisk Behandling af disse Tegn. F. Eks. har man langt fra anset det for ligegyldigt i hvilken Orden man anbragte dem — de var i saa Henseende ikke mindre vigtige eller ukrænkelige end »le figure cantabili« (d. v. s. selve Noderne).¹

Dersom man nu sammenholder Teoretikernes, desværre ofte noget ufuldstændige eller upræcise og ikke altid lige aarvagne Udsagn med hvad man kan læse ud af de praktiske Musikværker fra Tiden, maa Resultatet heraf blive, at man i det 16. Aarhundrede (og tildels ogsaa tidligere) har behandlet Pauserne efter faste Regler af hvilke de følgende synes at være de vigtigste.

I. Kortere Pauser anbringes i gradvis (aftagende) Orden efter længere.

II. To Pauser af samme Varighed sammenfattes i en Pause af den dobbelte Størrelsesorden. Undtagelser herfra danner dog Longa-pauserne, som (i imperfekt Mensur) anbringes to og to paa samme (dog med hvert Par skiftende) Linie. Andre Undtagelser fra denne Regel skal senere omtales.

III. Dersom en kortere Pause (i Modstrid til I) alligevel sættes før en længere, ordnes de Pauser, som event. følger efter denne sidste, efter Regel I.

IV. Longa-Pause kendetegner Begyndelsen af Brevis-Takt (C).

V. Ligeledes kendetegner Brevis-Pause principielt Begyndelsen af en saadan Takt, dersom den (i Modstrid med I) har en Semibrevis-Pause før sig. Det samme gælder dersom den efterfølges af en Sm-Pause.

VI. Sm-Pause kendetegner Begyndelsen eller Midten af en C Takt.

VII. Ligeledes betegner Minima-Pause Begyndelsen eller Midten af en C Takt.

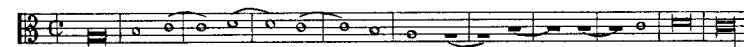
Der findes dog, foruden de allerede nævnte, forskellige Afvigelser fra disse Regler, af hvilke de vigtigste berører I & II.

¹ Smlgn. f. Eks. Zacconi: «Prattica di Musica» I (1592), f. 102: «Perche chi le pause non dispone con fondamento & bene, è segno che non intende il valor delle figure, & chi non sà quanto vagliano le figure sotto questi, & quegli'altri segni, altra che le dispon male, & con valori tristi, & falsi: dispone anco le pause si malamente, che per la loro mala dispositione le Musiche ben spesso si vengano a dissolvere, & ruvinare: & se pur non si dissolvano; & ruvinano; non è per gratia della loro buona, & ottima dispositione; ma per gran pratica, et buon giuditio del Cantore, che in quel caso aiuta il diffetto del Compositore che nel comporre quelle particular sorte di cantilene, non ve le dispose come ch'egli dovea, & come che egli era obligato di fare.»

Til I er at bemærke, at man som Regel i C Takt sætter Semibrevis-Pause før en efterfølgende større Pause, dog kun i Tilfælde, hvor den saaledes anbragte Sm-Pause danner Afslutningen paa en Brevis-Takt. Er en Brevis-Pause derimod efterfulgt af en Sm-Pause, tilkendegives dermed, at den førstnævnte udfylder sin selvstændige Brevis-Takt og at en ny Takt sætter ind med Sm-Pausen. Det 16. Aarhundredes Teoretikere er ganske klare over dette Forhold, selvom de ikke alle udtrykker sig med lige stor Tydelighed det angaaende. Renest Besked faar man paa dette Punkt vel nok af Zarlino, som i Cap. L (3. Bog af »L'Istituzioni Harmoniche«, 1558 — jeg citerer her efter Udgaven fra 1589, p. 260) bl. a. siger, at det ikke er tilladt at synkopere Pauser, idet han som Eksempel til dette giver bl. a. følgende:

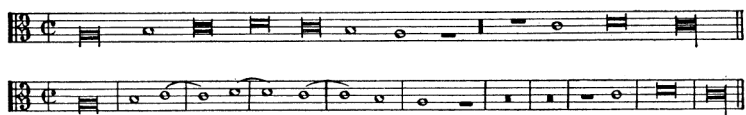


som omskrevet og inddelt i Brevis-Takter tager sig saaledes ud:



hvoraf det altsaa fremgaar at alle Pauserne er synkoperede. Dette Forhold tjener imidlertid ifølge Zarlino kun til at forvirre Sangerne og bringe dem ud af Takt, fordi de uvilkaarligt vil gaa ud fra, at de to Pauser begge falder paa betonet Taktdel (det vil i dette Tilfælde sige ved Begyndelsen af en Brevis-Takt): »Conciosa che si rompe la Misura, & il Tempo, che naturalmente casca sopra il principio di ciascuna, sotto i lor Segni proprii . . . & genera anco incommodo à i Cantori, i quali confidandosi spesce volte nella loro integrità, non pensando che'l Tempo sia in loro variato, senza tenerne memoria & conto alcuno, pongono la Battuta nel loro principio; & per tal maniera ingannati, vengono necessariamente ad errar cantando.« Denne Forvirring maa man imidlertid, siger Zarlino videre, for enhver Pris undgaa, som man kan se den er blevet det i Kompositioner af Ockeghem, Josquin, Mouton og endnu ældre Mestre, (hvor da ikke uvidende Kopister har været paa Spil og grebet forstyrrende ind). Derfor skal man i Tilfælde, hvor en Brevis- eller Semibrevis-Pause ikke falder ved Begyndelsen af en Brevis-Takt, »ridurre« (sonderdele) Pauserne som i følg. Eks.:²

² «Questi incomodi adunque si debbono per ogni modo schivare; perciò che non furono mai sopportati da i buoni & discreti Musici, come si può veder nelle compositioni d'Ocheghen, di Giosquino, di Motone, & d'altri piu Antichi di loro; pur che non siano state guaste d'alcuno ignorante Scrittore. Per la qual cosa, quando occorerà di por le Pause di breve o di semibreve, & non cascheranno nel principio della Battuta, & del loro Tempo, allora si debbono ridurre sotto l'uno & l'altro» etc



Denne Regel synes man overvejende at have fulgt i det 16. Aarhundrede, og de relativt faa Undtagelser man der træffer paa, kan vel nok, som Zarlino nævner det, skyldes Sjuskeri hos Afskriverne. Som Eksempel paa disse Forhold vil jeg tage en Komposition af Palestrina, den 8st. Motet »Omnis pulchritudo«, som er et af de ganske faa Nodemanuskripter fra hans egen Haand vi kender.³ Her kan altsaa ingen skodesløs Kopist have haft sin Gang, og her findes da heller ingen Afvigelser fra nævnte Regel, som det bl. a. kan ses af den følgende Facsimile-Side (fra Basstemmen i 2. Kor, i første Del af Motetten):

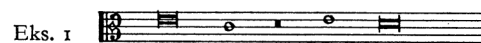


³ Det findes i Bibl. di S. Cecilia i Rom. Naar jeg netop har valgt dette Stykke er det, fordi det, til Forskel fra de fleste andre Kompositioner fra denne Epoke, foreligger baade i Facsimile og trykt Partitur (hvorefter bekvem Mulighed for Sammenligning er givet). Det sidste er udg. af G. Manelli og V. Mortari hos de Santis i Rom, den første som Nr. 1 i Serien »Manoscritti musicali rari riprodotti in Fac Simile«, Studio Internazionale, Roma

Man vil heri bemærke den første Pausegruppe ved Begyndelsen af Linie 2: L(onga) L B(revis) M(inima) (T. 12—17). Baade de to L- og B-Pausen falder paa fuld B-Takt ligesom Tilfældet ogsaa er ved den første Pausegruppe i Linie 5: L B S(emibrevis) M (T. 40—43), i Linie 6: B S M (T. 54—55) og 7: L L S M (T. 58—62). Ser man derimod paa Linie 3, finder man der en Pausegruppe: S L S M (T. 28—31). Den første Pause (S) er altsaa her, i Modstrid til Regel I, anbragt *før* den følgende større Pause, idet den udfylder den 2^{den} Halvdel af T. 28. Samme Funktion har S-Pausen i 2. Pausegruppe i 5. Linie: S L B M (T. 46—50) og i Gruppen: S B S i sidste Linie (T. 67—69). For saavidt er alt i bedste Overensstemmelse med Zarlino's Lære; og dog er der et Sted i samme Stemme, (T. 100—101, i den ikke her reproducerede 2. Del af Motetten), hvor der er en lille og let forklarlig Inkonsekvens med i Spillet. Der staar her en B-Pause efterfulgt af en M-do. I Partitur ser Stedet saaledes ud:

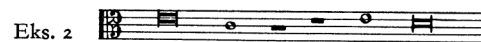


Her er altsaa et Tilfælde, hvor en Pause »synkoperes«, og Tilfælde af just denne Art er ret, for ikke at sige meget almindelige i det 16. Aarh. Forklaringen er imidlertid, at Regel II om at to Pauser af samme Størrelsesorden sammenfattes, paa dette Punkt gives Forrang for Forbudet mod Pausernes Synkopering. I det foreliggende Tilfælde vilde man, for at komme udenom denne, nødes til at sætte to S-Pausers Side om Side, og det har man altsaa trykket sig ved. Det er imidlertid en Inkonsekvens, og selv i en Tid som det 16. Aarh., hvor man, ikke mindst i Italien, tog den Slags paafaldende let, har man haft Øje derfor og har søgt at komme udenom den. En af de Teoretikere, der skriver udførligst (omend ikke just allerklarest) om den Ting er Pietro Aron i »Il Toscanello«, 1523, (Cap. XXXVII). Han siger heri, at »gli ottimi musici antichi« i Tilfælde som:



Eks. 1

for større Klarheds og Nemheds Skyld har fulgt den Regel at notere Pauserne saaledes:



Eks. 2

Han sætter altsaa to S-Pausers Side om Side (og vi faar saa hermed en Undtagelse fra Regel II), men for yderligere at lade Taktinddelinger træde klart frem, anbringer han disse Pauser under hver sin Nodelinie, saaledes at det let kan ses, at den første af dem danner

Afslutningen paa en B-Takt, medens den anden betegner Begyndelsen af den følgende.⁴ Denne notationstekniske Praksis synes at have fæstnet sig (vistnok især i Italien) omkring Midten af det 16. Aarh. Man finder saaledes usædvanligt mange Beviser herpaa i en Motetsamling, som Francesco Lupino udgav i 1549 («Il Primo Libro di Motetti a Quattro Voci» etc., Venezia, Ant. Gardano, f. Eks. fra Motetten »Tanto tempo vobiscum sum« (T. 17—24):



I Ovenstaaende er Pauserne noterede nøjagtigt som de er anbragt i Originaltrykket og man ser altsaa indenfor faa Takter ialt 5 Eksempler paa denne Notationspraksis. Den synes imidlertid at være kommet saa temmeligt ud af Brug i den senere Del af det 16. Aarh. Selv Aron, som i 1523 var gaaet uforbeholdent ind for den, ender saa tidligt som i 1545 (i »Lucidario in musica«, p. 28) ganske vist

⁴ «... Hanno costituito, et per precetto regolare ordinato, che a maggiore dichiarazione, et facilità, tal pausa sia in due pause di semibreui divisa non parimente poste, come qu- (Eks. 2) per il qual modo sarà compreso, et con facilità cantato. perche chiaramente api parera, che la prima semibreve, et la prima pausa di semibreui adempiono uno tempo: et che la seconda pausa di semibreui, colla seguente cantabile semibreve reintegrano uno altro tempo. Ma essendo posto, come qui (Eks. 1) tale syncopa sarà superflua, et frustratoria, et come termine da sophista, et litigioso inteso. perche qui appare la integrità del tempo unita, et non è. Imperoche la misura di esso tempo divide la pausa in due parti, la quale, perche (come ho detto) non frutta altro che taciturnità, et non harmonia: la musical diligenza per tenere ordine et facilità in cantando: non vuole, che sia produtta integra, ma sia in due pause di semibreui, non in una sola riga, ma in diverse discritte.»

med at gentage sin Regel, men dog kun idet han mærkeligt svagt og medgivende tilføjer, at det ikke har stort at betyde, om man følger den eller ej («... nondimeno in questa consideratione, o siano separate, o no, non è di molta, o di niuna importanza»). Alligevel kan man, omend sjældent, træffe den saa sent som i en af Palestrina's Mantova-Messer (kopieret af Fr. Sforza 1587) og muligvis endnu længere oppe i Aarhundredet.

En Regel, der ligeledes giver Anledning til nærmere Bemærkninger, er VII, den der siger, at M-Pauser kendetegner Begyndelsen eller Midten af en C-Takt. Dette kan ogsaa udtrykkes med andre Ord, som Hamburger gør det i hans nævnte Kapitel om Pauserne i Vokalpolyfonien, naar han formulerer det derhen, at man i Palestrinastilen kun anvender Pauser paa betonet Taktdel, idet han dog her kun har Opmærksomheden henvendt paa Halvnode- og Fjerdedels-Pausen i *tempus imperfectum diminutum*, men dog ogsaa omtaler, at i *tempus perfectum* (der, som han vel er klar over, ingen Rolle spiller i Palestrinamusiken), sættes kun Pauser paa 1., 3. eller 5. Halvnode i Takten. Det er utvivlsomt dette Forhold, som Pietro Cerone («El Melopeco» 1613, p. 503) har i Tankerne, naar han her skriver: »La media Pausa ò Sospiro« (d. v. s. Halvnoden) finder man som Regel paa betonet Plads i Takten (Nedslag), saaledes at den første Node, der følger umiddelbart efter den er paa ubetonet Plads, og dette er den hyppigst anvendte Maade. Dog finder man undertiden denne Pause anbragt paa ubetonet Taktdel og den følgende Node paa Nedslag. Man maa dog bemærke, at sidstnævnte Maade *ikke anvendes i højtidelige og kirkelige Kompositioner*, men udelukkende i diminuerede eller verdslige Musikstykker.⁵ Cerone kommer herfra ind paa Spørgsmaalet om Delingen af Helnodespausen, saaledes at den første Halvdel af den slutter en Takt, medens den anden begynder den næste. Det er imidlertid klart, at han her behandler Regler for *tempus imperfectum* og *tempus imperfectum diminutum* under ét, uden at præcisere hvornaar det gælder disse eller hine. Naar han saaledes her taler om den betonedes Halvnodespause kan han udelukkende tænke paa C-Takten (for i C-Takten, hvor den svarer til Helnoden i C, er den en højst almindelig Foreteelse, ikke mindst i kirkelige

⁵ «La media Pausa ò Sospiro, de ordinario es en el baxar del Compas, de modo que la primera nota que sigue, es en el alçar (q(ue) es en el segundo golpe) y esta es la comun y mas usada manera. Pero tambien avezes esta puesta en el alçar del Compas, y entonces la primera nota que le sigue, es en el abaxar de la mano. Adviertan pero que esta segunda manera no es usada en los cantares graves y Ecclesiasticos ... si no tan solamente en cosa de Musica diminuyda o arriosa, y a lo profano.»

Kompositioner). Taler han derimod om Delingen af Helnodespau- sen i to til hver sin Takt hørende Halvdele, kan det ligesaa klart kun være C-Takten han regner med.

Forøvrigt kan der næppe være Tvivl om, at man, i hvert Fald i den senere Del af det 16. Aarh., har fundet det upaakrævet at drage noget skarpere Skel mellem C eller C (naar det, vel at mærke, i begge Tilfælde drejede sig om Kompositioner, der væsentligt bevægede sig i »hvide« Nodeværdier). Hellerikke synes der Grund til at betvivle, at man dengang almindeligvis har sunget Kompositioner i C med to Op- og Nedslag i Takten (»alla semibreve«) og i det hele taget har udført C og (den »hvide«) C-Takt med Halvnode som Tælle- tid og altsaa i Praksis har behandlet dem paa lige Fod. Zacconi (l. c. f. 34') tilføjer saaledes, efter at have omtalt Brevispau- sens Deling, hvor den staar »synkoperet« mellem to C -Tak- ter, at Sangerne næppe kan undre sig over denne Regel, »perche i canti composti sotto gli ordine del Tempo, & della Breve si possano anco cantare alla Semibreve, come ordinariamente tutte le compositioni quasi si cantano«. Dette maa forstaas derhen, at man ogsaa i Stykker i *tempus imperfectum* (C) reg- ner med Brevistakten, og at saadanne i *tempus imperfectum diminutum* (C) synges med C altsaa med 4 Slag i Takten og med Halvnode- nen som Tælle- tid. Zacconi beklager vel nok længere fremme en saadan, fra et strengere teoretisk Synspunkt ukorrekt og uordentlig Frem- gangsmaade. Men den eksisterer dog ligefuldt og man støder paa mange Tilfælde, hvor den samme Komposition uden Forandring af Nodeværdierne snart noteres i C-, snart i C -Takt.⁶ At det ikke blot

⁶ Cf. R. Casimiri »La Polifonia vocale del sec. XVI«, Rom 1942, p. 16. I denne Forbin- delse er det ogsaa værd at bemærke, hvad E. H. Fellowes i 1. Bd. af »The English Madri- gal School« anfører vedr. de forskellige Udgaver af Th. Morley's Madrigaler: »At this period also, Composers employed the old signatures without always attaching much importance to their exact significance, and in these sets Morley appears to use: C and: C in an indiscriminate way. This is shown by the fact that in the first edition of the three- part Canzonets the Cantus part is printed with the barred semi-circle, while the Altus and Bassus parts have the unbarred semi-circle throughout the set. Also, in the first edition of the four-part Madrigales the barred semi-circle is used, and in the second edition the unbarred semi-circle has been substituted. Conductors must therefore judge for them- selves, not so much by the time signature as by the character of the words and music, as to the tempo, as upon the desirability of beating four or two in a bar.« Det drejer sig naturligvis her kun om Stykker, der er skrevet med Halvnode som Tælle- tid (og normalt korteste Stavelsesbærer) og ikke om den ægte (»sorte«) Semi-brevis-Takt, hvor Fjerde- delen har samme Funktion. Valerio Bona siger til Karakteristik af disse Taktarter (»Regole del Contraponto« etc., 1595, p. 66): »Tempo di breve, egli è un semicirculo traversato. Il tempo di semibreve, egli è il semicirculo semplice e che vol dir questo? Vol dire, che il Compositore deve sotto il tempo di breve, procedere con note bianche, cioè, longhe, brevi, semibrevi, minime, & semiminime; & deve sotto questo tempo finire nel numero di breve . . . sotto il tempo di semibreve poi, deve il compositore procedere con note di semibrevi, Minime, Semiminime, Crome, & semicrome, usando di raro, Brevi.«

er Komponisterne, men ogsaa de paa disse Punkter ellers særligt nøjeregnende Teoretikere, der ikke skelner mellem: c og: C (naar blot kun Halvnode er Tælle- tid), kan bl. a. ses af Rocco Rodio's »Regole di Musica« (1609). Heri er mange Nodeeksempler skrevet ud i Partitur inddelt i Brevis-Tak- ter, men med :C foretegnet; kun en sjælden Gang sættes: C , men uden at det paagældende Nodeek- sempel adskiller sig fra de øvrige m. H. t. de metriske eller rytmiske Forhold. Ogsaa hos andre Teoretikere som Cerone (»El Melopeo«), Diruta (»Il Transilvano« II, 1609), A. Banchieri (»Cartella Musicale«, 1614) og Zacconi (»Prattica di Musica« II, 1622) finder man lignende Tilfælde, (i det sidstnævnte Værk (p. 246) er iøvrigt et Nodeeksempel overtaget fra Diruta, hvor det staar med : C , medens det hos Zacconi er noteret med :C, men bortset derfra uforandret og inddelt i Brevis- takter).

Naar Cerone videre taler om, at den ubetonede Pause, selvom den ikke hører til i kirkelige Kompositioner, dog kan anvendes i verdslig Musik og i diminueret Sats, maa han her tænke paa Madrigaler og lignende i den »sorte« C-Takt (med Fjerdedelen som Tælle- tid og som Pause) — for i Stykker med Brevistak- ter er den ubetonede Halvnodespause tilsyneladende ligesaa sjælden i verdslig som i kir- kelig Musik — og med diminuerede Kompositioner maa han mene Instrumentalmusik i Tabulatur.

Her peger han imidlertid paa noget Afgørende, for det viser sig nemlig, at der paa dette Punkt raader en principiel Forskel mellem Instrumental- musik og den vokale. Hele det 16. Aarh. igennem kan man saaledes iagttage den friere Anvendelse af Pauserne (hvori ogsaa den ubetonede Pause indgaar) i Tabulatur- Musik, lige fra A. Antico's »Frottole intabulate da sonare organi« (1517) op til Cl. Merulo's Toccataer etc. og videre frem.

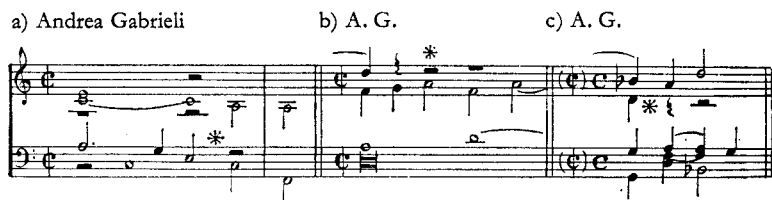
For at tage et Eksempel, der er usædvanlig rigt paa disse uaccen- tuerede Pauser, man saa sjældent træffer i Vokalmusiken:



Jacques Buus »Recercar Quarto« (1549, herausg. v. M. S. Kastner, Hilversum 1957, p. 9)

Her er der maaske særlig Grund til at bemærke Pausen paa 2. Tælle- tid i sidste Takt, idet den er en af de almindeligst forekom- mende indenfor sin Art, motiveret som den aabenbart er, ved Hen-

synet til at undgaa at Stemmerne mødes i Enklange eller krydser hinanden — man maa jo her huske paa, at det 16. Aarhundredes Orgler i Italien som Regel kun havde et og samme Manual. Forøvrigt er det langt fra altid, man tager dette Hensyn, og der forekommer ubetonedede Pauser i mange andre Forbindelser. For ud af en anseelig Mængde Tilfælde at citere en Række, der alle stammer fra Komponister af Palestrina-Generationen:



a—b) *Ricercare del Primo Tono per Organo* (1595), *L'Arte Musicale in Italia* (L. Torchi), Vol. III, p. 62 og 64. c) *Pass'e mezzo antico per Organo* (1596), *ibid* p. 76.



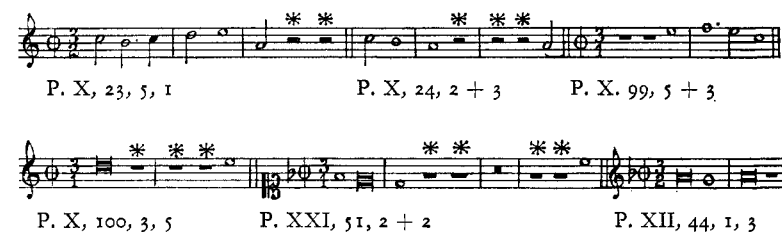
d—e) *Ricercare del Primo Tono per Organo* (1591), *ibid* p. 55 og 56. f) *Ricercare del Terzo Tono per Organo* (1591), *ibid* p. 59.



g) *Ricercare del Duodecimo Tono per Organo* (1604), *ibid* p. 87. h) *Toccata del Decimo Tono* (1604), *ibid* p. 117. i) *Toccata Sesta del Settimo Tono* (1604), *ibid* p. 94.

Forklaringen paa, at den ubetonedede Pause saa sjældent findes i Palestrinatidens Vokalmusik søger Hamburger, (der iøvrigt intet nævner vedr. Instrumentalmusiken), at give efter nogenlunde samme musikpsykologiske Linier, jeg var inde paa, hvor det gjaldt at finde en Motivering for »Das Sprunggesetz des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten« (Bericht über den musikwissenschaftl. Kongress in

Basel 1924), idet han derom (l. c. p. 88) siger: »Es erscheint mir mehr als wahrscheinlich, dass dieselbe Einstellung, das »Pausengesetz« bedingt hat. Das Versiegen des melodischen Stroms, auch wo es in nur einer von mehreren gleichlaufenden Stimmen statthat, beansprucht jederzeit unsere Aufmerksamkeit — und in erhöhten Ausmasse, natürlich, wenn er vor einem unbetonten Takteil eintrifft. Ein solcher Schluss wirkt leicht abrupt, wohingegen ein unbetonten Ausklingen wie ein natürlich entspanntes Ausatmen und deshalb ruhebringend wirkt.« Der er imidlertid Grund til at gøre opmærksom paa, at det kun er en Del af Sandheden, at ubetonedede Pauser ikke forekommer i Palestrinamusiken, idet dette kun gælder ved imperfekt Mensur. Gaar man derimod over til tredelt Taktart, som Palestrina hyppigt benytter den (d. v. s. ved Hemiolier eller i *tempus perfectum diminutum*), men ganske vist kun for kortere Strækninger ad Gangen og i en klar, rytmisk letoverskuelig, nærmest akkordmæssig Sats, saa stiller Sagen sig helt anderledes. For at tage nogle Eksempler fra Breitkopf & Härtel-Udgaven af Palestrina's samlede Værker, ud af saa mange, at de ved deres Hyppighed betegner et sædvanligt Stilelement:



De med * mærkede Pauser er her alle ubetonedede og har samme Værdi som de stavelsesbærende Tælleider i de paagældende Kompositioner. Dette Forhold, som Hamburger aabenbart ikke har været opmærksom paa, gør det nødvendigt at søge frem til en anden Forklaring. For dersom man i imperfekt Taktart skulde have undgaaet de ubetonedede Pauser, fordi de virkede for »abrupte«, er det vanskeligt at se, hvorfor de da har været tilladt i perfekt Mensur, hvori de i Kraft af Satsens klare Struktur træder nok saa tydeligt frem. Forklaringen ligger imidlertid efter min Opfattelse mere i praktisk notationsmæssige Forhold end i egentlig stilistiske.

Vi har her tre tilsyneladende indbyrdes modstridende Iagttagelser at maatte tage Hensyn til og forlige:

1. Ubetonedede Pauser forekommer praktisk talt ikke i Palestrinamusiken ved imperfekt Mensur.

2. Derimod er de almindelige i samme Stilart hvor Mensuren er perfekt.

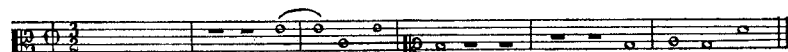
3. og ligeledes almindeligt forekommende i samtidig Tabulaturmusik, her dog uanset om Taktarten er perfekt eller imperfekt.

Til 1. maa, støttet af de allerede nævnte Udsagn fra Teoretikerne, som igen støttes af Iagttagelser fra den musikalske Praksis, svares, at Anvendelsen af udelukkende betonedede Pauser har tjent til at orientere Sangerne vedrørende Taktforholdene. De har derved vidst, at der faldt Akcent paa hver Pause og saaledes fundet sig let til Rette, trods de (fra en senere Tids Synspunkt) manglende Taktstreger.

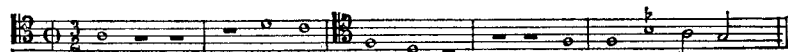
Til 2. Naar ubetonedede Pauser anvendes i tredelt Mensur — det vil, i Palestrinamusiken, praktisk talt udelukkende sige *proportio sesquialtera diminuta* (med enten Halv- eller Helnoten som Tælle tid) — er dertil at bemærke, at dette altid sker under rytmisk lidet komplicerede, ret plastiske Former, hvor Sangerne vanskeligt kan tage Fejl af Takten, som man tilmed yderligere søger at klargøre derved, at man anbringer Pauser, saavel betonedede som ubetonedede, der hører til samme Takt, paa samme Nodelinie. Nogle Eksempler fra Palestrina's Mantova-Messer (i den romerske Udgave af hans »Opere complete« Vol. XVIII—XIX) viser den nøjagtige Anbringelse af Pauserne (med Tilføjelse af de Taktstreger, som ganske vist ikke findes i Originalerne, men som man tydeligt nok alligevel har regnet med). Naar hertil ovenikøbet kommer, at Brevispausen altid er perfekt og kendetegner Begyndelsen af fuld Takt, har man ikke behovet at være i Tvivl om, hvorledes Akcenterne falder:



Vol. XVIII, 68, 3 + 2 (Ten. II) ibid., 68, 3 + s (Ten. I)



ibid. 122, 1, 1 (Alt) Vol. XIX, 37, 1, 1, (Cantus)



ibid. 70, 3 + 1 (Ten. II) ibid. 71, 3, 2 (Ten. I)⁷

⁷ Man bemærker forøvrigt her Afvigelser fra Pause-Regel II, idet man finder Pauser af samme Størrelsesorden Side om Side. I perfekt Mensur som ovenstaaende synes Hovedregelen ved Taktorienteringen imidlertid at have været, at Nrevis-Pauser altid gælder tre Semibreves og falder paa fuld Takt; vilde man udtrykke en imperfekt Brevis-Pause var man derfor nødsaget til at notere dette ved Hjælp af to eller flere paa hinanden følgende Semibrevis-Pauser. Ellers vilde man have forvirret Sangerne aldeles.

Til 3. Med Hensyn til Anvendelsen af ubetonedede Pauser i Tabulaturmusik er det lærerigt at betragte Eksempler som de følgende:

Forneden ses Orgelbearbejdelser af Frottoles, der stammer fra »Frottole intabulate etc.« (Antico 1517):



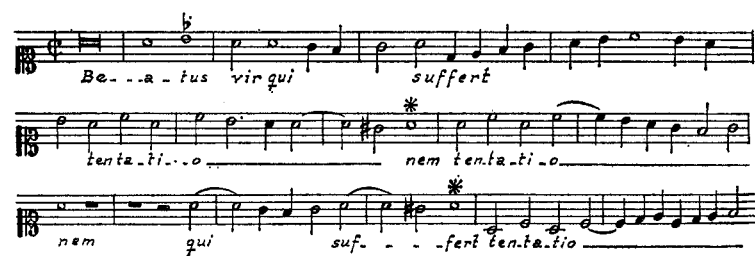
a) »Per mio ben te vederei«, f. 4—5, T. 19; b) »Gentil donna«, f. 10—11, T. 38; c) »Fiamma amorosa«, f. 24, T. 7 (bagfra); d) »Non resta in questa valle«, f. 24—24¹, T. 3;



e) »O, che aiuto«, f. 25¹—26, T. 9; f) ibid., T. 28; g) »Per dolor mi bagno«, f. 27—28¹, T. 34. Vokalforlagene dertil, som er anbragt foroven, stammer fra »Canzoni nove etc.« (Antico 1510), samt fra »Frottole libro secondo« (Vogel 1516¹) og Antico's »Frottole Libro tertio«.

Medens det i Frottolemusiken er sjældent at finde ubetonedede Pauser, er dette langt fra Tilfældet, hvor det er Tale om instrumentale Bearbejdelser af dem i Tabulatur. En Sammenstilling som den ovenstaaende giver i sig selv Svar paa Spørgsmaalet om hvorfor ubetonedede ikke anvendes i Vokalmusiken (som nævnt dog med Undtagelse af Stykker i tempus perfectum diminutum), men vel derimod i Tabulaturerne: *Fordi de sidste er forsynede med Taktstreger*, og de Udførende derfor ikke her har haft den Orientering nødig, som Pausernes (med de omtalte Undtagelser) altid accentuerede Forekomst har givet Sangerne i den uden Taktstreger noterede Vokalmusik. Ikke-Anvendelsen af den ubetonedede Pause maa saaledes forklares mindre ud fra

stilistiske, rent musikalske, end fra mere visuelle, notationstekniske Hensyn. Dog er det usandsynligt at denne Pause, selvom den ikke er noteret, alligevel ikke i Realiteten skulde have fundet Anvendelse ogsaa i Vokalmusiken og i imperfekt Mensur. Vi ved i hvert Fald fra Teoretikerne, at man i Praksis har regnet med Vejtrækningspauser, ogsaa hvor disse ikke fremgik af Nodebilledet, men at man skulde være forsigtig med at benytte sig af saadanne paa saa korte Nodeværdier som Fjerde- og Ottendele.⁸ Dog kunde en erfaren Sanger komme vel fra en saadan Pause, selv paa en Fjerdedel, idet han brugte anden Halvdel af den til Vejtrækning. Man kan da ogsaa vanskeligt tænke sig, at man ikke skulde have gjort Brug af saadanne »Friheder« ved Steder som de med * betegnede i følgende Eksempler (for kun at citere nogle enkelte ud af et Mylder):



P. V, 102, 3, 1



P. V, 77, 2 + 2

Men man har altsaa foretrukket ikke at notere dem, aabenbart for ikke dermed at bringe det rytmiske Pausesystem ud af Balance. Man kan vel undre sig over, at man her har anvendt en saa relativ kompliceret Fremgangsmaade for at komme frem til, hvad man saa meget nemmere kunde have opnaaet ved i selve Stemmebøgerne at indføre de Taktstreger man jo alligevel regnede med og underforstod og som man iøvrigt gjorde Brug af ikke blot i Tabulaturerne, men ogsaa i Sparteringer af Vokalmusik. Imidlertid kunde man med lige saa fuld Ret undres over at man ikke, i Stedet for det indviklede

⁸ Cf. Zacconi («Prattica di Musica» I, 1592, f. 36): «... & dove non sono le pause egli (Sangeren) per tutto puo respirare eccetto nelle Semibreve (skal hedde: Semiminime, som Parallelstedet i samme Kapitel viser!) & nelle Chrome, se la necessita non l'astringe... Resta solo di dire che un buon cantore sa anco nelle Semiminime ripigliar fiato togliendogliene una mezza parte, & pronunciando l'altra in figura di Chroma, il che fa bel sentire...»

Ligatursystem eller for den perfekte Mensurs omtankekrævende, besværlige Alterationsproblemer foretrak at skrive de nøjagtige Nodeværdier ud. Men hele det 16. Aarhundredes Notationssystem var dybt forankret til sin middelalderlige Fortid, og man evnede (eller maaske: ønskede?) kun i stærkt ritarderende Tempo at bringe det paa Linje med den nyere Tids enklere og mere praktiske Synspunkter. Alligevel maa man forbavses over den Sindrighed, hvormed man ud fra saa bundne Vilkaar naaede frem til en saa tidsvarende Grad af Formaalstjenlighed.

*

For nu til Slut at lade Tankerne tage lidt videre Flugt:

Palestrinamusiken er stadig fuld af Problemer, hvoriblandt især to gennem lange Tider har trængt sig paa. Det første: om man der har kendt til en Taktinddeling, hvori alle Stemmer paa lige Fod er gledet ind under samme Betoningsæt — og det andet, (tildels dermed sammenhængende): hvorvidt den Tids Komponister ved den oprindelige Nedskrivning af deres Værker har benyttet sig af Partitur.

Hvad nu angaar det første af disse Spørgsmaal synes den ovenfor omhandlede Regel om den »foranskudte« Semibrevispause at kaste nyt Lys og at være af væsentlig Betydning. Det fremgaar jo nemlig af den, at man, trods det at man ikke skrev Taktstregene ud, har underforstået dem og har lagt Vægt paa at Sangerne under Udførelses Forløb skulde orienteres med Hensyn til hvor Brevistakterne begyndte. At man har regnet med en regelmæssig Skiften mellem betonedede og ubetonedede Takttider, en Macrorytme, der var forpligtende for alle Stemmer, fremgaar iøvrigt ikke blot af Dissonansbehandlingen og af visse melodisk-rytmiske Forhold, (f. Eks. Forbudet eller Aversionen mod to isoleret staaende Fjerdedele paa betonet Halvnodes Plads i Takten), men ogsaa af et vigtigt Udsagn af Teoretikeren Vicentino.⁹ Alt synes at tyde derhen, at den traditionelle Maade at sparere paa (med 4 Halvnoder i C-Takten og Bindebuer over Taktstregene), som vi kender den ikke blot fra Tabulaturer, men ogsaa fra Sparteringer, som gaar tilbage i hvert Tilfælde til Partiturudgaven af Cypriano de Rore's Madrigaler fra 1577, historisk set staar paa faste Fødder. Vil man derfor, som mange moderne Udgi-vere finder det fornødent, operere med punkterede Taktstreger eller

⁹ «L'antica musica ridotta alla moderna prattica etc.», 1557, f. 88^v: «— — — e qualche volte per ingannare (overraske) l'uditore parerà buono fare ch'una parte entri con la fuga nel battere della misura, & l'altra nel levare, et la terza nel battere, et la quarta nel levare.»

med Taktstreger der falder forskelligt i de forskellige Stemmer eller kun sættes mellem Linjesystemerne uden at gennemskære disse, maa man være klar over, at man dermed begiver sig ud i subjektivt Terrain. Der er ganske vist adskilligt der kunde tale for at man i det 16. Aarh. som Helhed ikke har anvendt overvættets stærke dynamiske Betoninger af Taktdelene, (ligesaa lidt som man der har benyttet sig af voldsomme dissonansmæssige eller metriske Akcenter); men heller ikke i Musiken paa denne Side Aar 1600 indebærer Taktstregene den samme dynamiske Betydning, (for at gaa til Yderligheder kan man f. Eks. tænke paa Forskellen mellem deres Virkninger i en Chopin-Vals og et Koralforspil af J. S. Bach!) Noget andet er saa, at en Udgiverpraksis som den, hvorved Taktstregene lader selve Nodesystemerne intakt og kun ved Anbringelse mellem eller under disse orienterer m. H. t. Takten, *optisk* kan virke ganske tiltalende eller formaalistjenlig, fordi Øjet paa denne Maade friere kan følge de melodiske Linjer i deres skiftende Forløb. Men det samme Princip kunde man med lige saa megen Ret og Begrundelse anvende overfor nyere polyfon Musik — uden at man tilsyneladende føler noget Savn ved ikke at gøre det.

Hvad nu angaar den lige omtalte Partiturdgave af de Rore's Madrigaler har man villet hæfte sig ved at den, som det fremgaar af Titelbladet, er bestemt til Studiebrug. Spørgsmaalet forbliver da ligefuldt, hvorvidt Komponisterne selv har anvendt sig af den Art Partiturer ved den første Nedskrivning af deres Værker?

Ud fra den Kendsgerning at saadanne autentiske Partiturer synes forsvundne fra Jordens Overflade har man været tilbøjelig til at slutte at de aldrig har eksisteret, men at den Tids Komponister har skrevet deres Værker direkte ud i Stemmer. Herimod taler dog adskillige vægtige Momenter — rent bortset fra, at en saadan Fremgangsmaade i sig selv maa forekomme temmelig usandsynlig alene i Kraft af den helt usædvanlige Koncentrations- og erindrende Kombinations-Evne den maatte forudsætte og som vi ikke kender fra andre Tiders Komponister, (naar vi da lader legendariske Beretninger ude af Betragtning). Man har i hvert Fald vigtige Vidnesbyrd om, at selv store Komponister og i høj Grad erfarne Kapelmestre paa den Tid ikke har været i Stand til ud fra Stemmematerialet til andres Kompositioner at danne sig et tilstrækkelig klart Indtryk af dem. Velkendt er saaledes det Brev fra 1570 hvori Palestrina omtaler, at han, for bedre at kunne bedømme en Motet som den komponerende Hertug af Mantova har bedt ham udtale sig om, selv har maattet bringe Stykket

i Partitur. Et tilsvarende, dog vel mindre bekendt Tilfælde, er at den berømte Teoretiker og Komponist Giovanni Spataro, Kapelmester ved S. Petronio i Bologna, for at kunne udtale sig om en Salme »Lætatus sum«, som hans Ven Pietro Aron gerne vilde vide hans Mening om, har haft nødt til sammen med en Elev at gennemsynges Stemmerne to og to, hvorved han først bliver i Stand til at paapege forskellige Forsyndelser i Retning af Dissonansbehandling og utilstedelige Parallelføringer, (Brev fra Spataro til Aron af 24/10 1531, smlgn. min Artikel: Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento. AM XIII (1941), p. 30.) I begge Tilfælde har altsaa Komponisterne fremsendt deres Stykker udskrevne i Stemmer og ikke sammenfattede i Partiturer, medens Modtagerne — begge blandt de ypperste af deres Tids Komponister og dertil mangeaarigt trænede Korledere — ikke har været i Stand til uden videre at »læse«, hvad de var interesserede i at vide, ud af det Materiale man havde sendt dem. Det er i denne Forbindelse vigtigt at bemærke, at de faa Autografer vi kender fra Palestrina's Haand, (Cod. 59 fra Laterankirken og Fragmenterne fra Bibliot. S. Cecilia i Rom, samt den lille Falsobordonsats i Ms. lat. 10776 i Vatikanet), alle af ham er udskrevne i Stemmer. Om Cod. 59 skriver Casimiri (l. c., p. 10) at det er utvivlsomt at det her drejer sig om en egenhændig Kopi, men ikke om en første Udskrift, da det er tydeligt at forskellige Fejl af Komponisten selv er blevet rettede efter Forlægget. Og med Hensyn til Fragmenterne i S. Cecilia fremgaar det med endnu større Tydelighed heraf, at Palestrina maa have skrevet dem ud til praktisk Brug efter et os ukendt Forlæg. Til Forskel fra Cod. 59, hvori Stemmerne er anbragt korbogsmæssigt paa to modstaaende Sider, er nemlig her den ene Stemme noteret paa Bagsiden af den anden, saa selvom man forudsætter, (hvilket paa Forhaand maa forekomme usandsynligt — ikke mindst hvor det som her drejer sig om en Komposition med saa mange Stemmer som otte) at Stykket skulde være blevet til ved en successiv Tilføjelse af den enkelte Stemme til andre forud færdigtkomponerede, saa synes en saadan Fremgangsmaade endnu klarere udelukket i det foreliggende Tilfælde. Her kan jo ved en saadan Tilføjelse Komponisten ikke (eller i hvert Fald kun delvist) have haft de forud nedskrevne Stemmer for Øje, men blot *in mente*, hvilket vilde betegne en Ødslen med Hukommelseskraften, der er saa meget mere urimelig og usandsynlig, som det jo havde været en smal Sag at notere de forskellige Stemmer hver paa sit eget Blad. Hertil kommer saa ydermere, at man vanskeligt kan tænke sig den

»foranskudte« Semibrevispauses Princip gennemført uden efter et primært Forlæg, der var forsynet med de Taktstreger, man i de udskrevne Stemmer kunde se bort fra, naar blot Pauserne ved deres korrekte Anbringelse paa væsentlige Punkter erstattede dem, (det vil altsaa sige efter et Partitur eller en Tabulatur, om Orgel- eller Lut-).

At der har eksisteret saadanne autentiske Forlæg, skønt de formodentligt er blevet tilintetgjort efter at de er blevne udskrevne i Stemmer og saaledes havde mistet deres væsentlige praktiske Betydning, turde imidlertid med tilstrækkelig Tydelighed fremgaa af Korrespondancen mellem Palestrina og Hertugen af Mantova. Denne har sendt en af ham selv komponeret Messe til Palestrina og bedt om at høre hans Mening derom, og Stykket som er blevet opført hos en Slægtning af Hertugen i Rom (cf. min Artikel: Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo etc. AM XXV, 1953, p. 157), maa vel derfor ligesom den allerede omtalte Motet være blevet fremsendt i Stemmer. I April 1574 returnerer Palestrina med nogle kritiske Bemærkninger Messen, i en Form, som han nævner som *ripartita* (. . . così la mando ripartita et dove dico il parer mio vi sono alcune crocette . . ., ibid. p. 158). I det allerede nævnte Paralleltilfælde med Motetten bruger Palestrina imidlertid Udtrykket *partito* for spartere (. . . et per meglio contemplarlo ho partito il Motetto. . ., ibid. p. 156); *ripartita* kan da i denne Forbindelse næppe forstaas paa anden Maade end: atter bragt (eller: bragt tilbage) i Partitur, altsaa som indebærende Eksistensen af en oprindelig Nedskrift i Partitur. Mere direkte fremgaar dette Forhold imidlertid af et Brev fra Annibale Capello til Hertugen (af 18. Oktbr. 1578), hvori Skriveren, der som Hertugens Agent i Rom har forhandlet med Palestrina om nogle Messer, denne paa Hertugens Bestilling skulde komponere til Slotskirken S. Barbara i Mantova, beretter, at han har opsøgt Palestrina og at denne er gaaet i Gang med at sætte Kyrierne og Gloria til den første Messe for Lut og har ladet ham høre disse Stykker, der har behaget ham meget.¹⁰

Der kan næppe være Tvivl om, at vi gennem disse Udsagn i Forbindelse med de tidligere her anførte Iagttagelser efterhaanden har Sikkerhed for, hvad før kun var Formodning, omend ganske vist af en paatrængende Sandsynlighed.

Post scriptum

Efter at denne Artikel er gaaet i Trykken mener jeg mig yderligere befæstet i de deri fremsatte Anskuelser efter Fremkomsten af Edward E. Lowinsky's »Early Scores in Manuscript« (JAMS, Vol. XIII (1960), p. 126—171). Denne meget interessante Artikel slutter sig helt til mine allerede i 1925 offentliggjorte Betragtninger angaaende Macrorhythmen, en regelmæssig Skiften mellem betonedede og ubetonedede Taktdele, og forøvrigt lige saa uforbeholdent til min Opfattelse hvad angaar den rimeligste Maade at udgive det 16. Aarhundredes Kormusik paa. Det er alt som talt ud af mit Hjerte! Lowinsky kommer ud fra andre Synspunkter end jeg til den samme positive Stilling til Spørgsmaalet om Partiturets Eksistens i det 16. Aarhundrede. Han gør i sin Argumentation herfor opmærksom paa en Række Mss. i Partiturform fra den senere Del af det 16. og Begyndelsen af det 17. Aarhundrede, som opbevares i forskellige, mest italienske, Biblioteker. Hertil kunde føjes Mss. af lignende Art som Bologna, Liceo Musicale S/9 (ca. 1600), Q. 34 (1613), Nationalbibl. Wien, Ms. 15807 (1601) und Bologna, Lic. Mus. G. 36 (færdigskrevet i Mantova 23. Oktbr. 1602). Alle disse Mss. er sparterede med Brevistakter og Bindebuer over Taktstregene, og især det sidste af dem er af Interesse, da det ifølge Fr. X. Haberls Opfattelse er en Autograf af Gio. Maria Nanino, og foruden trykte, tillige indeholder en lang Række utrykte Værker af ham. Det synes altsaa at være et rigtigt »Komponist-Partitur« som ogsaa det af Lowinsky fremdragne Ms. Bol. Lic. Mus. B. 140: nogle kontrapunktiske Forskrifter og Nodeexemplar af Costanzo Porta, sandsynligvis skrevne med hans egen Haand (smlgn. iøvrigt min »Kontrapunkt«, tysk Udgave (1935), p. 15!). Det er den Slags Partiturer man gerne vilde kende nogle flere af. De der er blevne til *post festum* siger naturligvis intet om Hovedproblemet: hvorvidt Komponisterne har anvendt Partitur ved den første Nedskrivning af deres Værker. Nogle Bemærkninger om Sparteringer til Studiebrug, som paa en meget interessant Maade supplerer, hvad jeg har været i Stand til at oplyse om dette Spørgsmaal, kan findes hos Lowinsky, ibid. p. 151—152. I det hele taget er hans Afhandling rig paa ny og værdifulde Iagttagelser.

¹⁰ «. . . ha cominciato a porre sul Leuto le chirie et la Gloria della prima messa, et me le ha fatti sentire pieni veramente di gran suavità et leggiadrie.» Smlgn. min Artikel «Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga etc.», AM 1953, p. 158.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Anordnung der Pausen war in der Mensuralmusik des 16. Jahrh. (und auch noch früher) keineswegs dem Zufall überlassen, sondern strikter Regelung unterworfen nach Prinzipien, von welchen die folgenden die wichtigsten gewesen zu sein scheinen:

I. Kürzere Pausen werden in stufenweiser (abnehmender) Ordnung nach längeren angebracht.

II. Zwei Pausen derselben Grösse werden zu einer Pause des doppelten Wertes zusammengefasst. Ausnahmen hiervon bilden jedoch die Longapausen, die (in imperfekter Mensur) je zwei nebeneinander auf derselben (doch nach jedem Paar wechselnder) Linie angebracht werden.

III. Wenn eine kürzere Pause doch (in Widerspruch mit I) vor eine längere gesetzt wird, werden die folgenden Pausen nach Regel I geordnet.

IV. Die Longapause bezeichnet den Anfang eines Brevis-Taktes (C).

V. Ebenso bezeichnet die Brevis-Pause prinzipiell den Anfang eines solchen Taktes, jedoch nur falls sie (im Widerspruch mit I) nach einer Semibrevis-Pause kommt. Dasselbe gilt, wenn ihr eine Semibrevis-Pause folgt.

VI. Die Semibrevis-Pause bezeichnet den Anfang oder die Mitte eines C Taktes.

VII. Ebenfalls bezeichnet die Minima-Pause den Anfang oder die Mitte eines solchen Taktes.

Es finden sich jedoch verschiedene Ausnahmen von diesen Regeln, unter welchen die wichtigsten sich auf I und II beziehen. Betreffs I ist zu bemerken, dass man öfters im C Takt die Semibrevis-Pause *vor* eine nachfolgende grössere Pause setzt, jedoch nur falls die so angebrachte Pause den Abschluss eines Brevis-Taktes bildet. Wenn dagegen die Semibrevis-Pause auf eine Brevis-Pause folgt, besagt dies, dass die erstgenannte einen selbständigen Brevis-Takt ausfüllt und dass also mit der Semibrevis-Pause ein neuer Takt anfängt. Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts waren sich hierüber völlig im Klaren, obwohl sie sich hier nicht alle mit gleicher Deutlichkeit ausdrücken (vgl. jedoch besonders Zarlino »L'Istituzione Harmoniche«, 1589, p. 259). Ein Faksimile von einem Palestrina-Autograph erweist u. a. eine genaue Befolgung dieser Regel, vgl. oben!

Eine Ausnahme von II bildet eine Praxis, die man besonders in Italien um die Mitte des 16. Jahrhunderts findet, wonach zwei Semibrevis-Pausen nebeneinander angebracht sind, jedoch (um die Takteinteilung klarer hervortreten zu lassen) jede auf einer anderen Notenlinie, und zwar so, dass die erste den Schluss, die zweite den Anfang des folgenden Brevistaktes markiert.

Genauere Beachtung verdient auch Punkt VII, der in Verbindung mit IV, V u. VI besagt, dass alle Pausen betont sind. Ausnahmen von dieser Regel findet man hauptsächlich nur im *tempus imperfectum diminutum*. Dagegen sind unbetonte Pausen gebräuchlich in der *Tabulatur-Musik*. Man könnte sich freilich fragen: warum hier und nicht dort? Die Antwort wäre: weil die Tabulaturen mit Taktstrichen versehen waren, und man deshalb hierbei nicht die Orientierung betreffs der Takteinteilung nötig hatte, wel-

che die (mit den erwähnten Ausnahmen) immer akzentuierten Pausen den Sängern übermittelten.

Das Prinzip der »antizipierten« Semibrevis-Pause sowie überhaupt das ganze festgefügte Pausensystem des 16. Jahrhunderts spricht dafür, dass man sich damals — obwohl man die Stimmbücher nicht mit Taktstrichen versah — immerhin solche hinzugedacht hat und Gewicht darauf legte, den Sängern klarzumachen wann ein neuer Takt anfang. Man hat sicher mit einem regelmässigen Wechseln zwischen betonten und unbetonten Taktzeiten gerechnet, einem Macrorhythmus, der für sämtliche Stimmen verpflichtend war, was nicht nur aus der Dissonanzbehandlung und aus gewissen melodisch-rhythmischen Verhältnissen, sondern auch noch aus einer wichtigen Bemerkung des Theoretikers Vicentino (»L'antica musica . . .«, 1557, f. 88') hervorgeht. Alles scheint deshalb darauf hinzudeuten, dass die traditionelle Art (mit 4 Halben im C Takt und Bindebögen über die Taktstriche hinweg zu spartieren), die wir nicht nur in den Tabulaturen finden, sondern auch noch in eigentlichen Spartierungen, (die uns jedenfalls schon in der Partiturausgabe von C. de Rore's Madrigalsammlung von 1577 bekannt sind), historisch gesehen auf festen Füßen steht. Will man dies ändern, wie es in vielen modernen Neuausgaben der Fall ist, sollte man sich jedenfalls darüber klar sein, dass man sich damit auf ein subjektives Gebiet begibt.

Was nun die Möglichkeit betrifft, dass die Komponisten des 16. Jahrhunderts bei der ersten Niederschrift ihrer Werke sich der Partiturform bedienten, so sei darauf hingewiesen, dass selbst altgeübte Chorleiter wie Spataro und Palestrina nicht im Stande gewesen sind, sich direkt aus den Stimmbüchern eine genügende Auffassung von den darin enthaltenen Kompositionen zu bilden. Weiter sei bemerkt, dass zwar alle uns bekannten eigenhändig niedergeschriebenen Werke von Palestrina nur in Stimmen vorliegen, es jedoch klar aus verschiedenen Umständen hervorgeht, dass es sich hier nicht um primäre Niederschriften handelt. Überhaupt lässt es sich schwerlich denken, dass sich das Prinzip der antizipierten Semibrevis-Pause durchführen liesse, ohne dass man eine Vorlage gehabt hätte, die mit Taktstrichen versehen war (von denen man in den ausgeschriebenen Stimmen absehen konnte, wenn nur die Pausen korrekt angebracht waren), d. h. also eine Partitur oder Tabulatur (für Orgel oder Laute). Dass solche authentischen Vorlagen existiert haben, obwohl sie vermutlich vernichtet worden sind, nachdem sie in Stimmen ausgeschrieben waren und somit ihre wesentliche praktische Bedeutung verloren hatten, dürfte indessen mit ausreichender Deutlichkeit aus der Korrespondenz zwischen Palestrina und dem Herzog von Mantua hervorgehen. Dieser hat eine von ihm selbst komponierte Messe an Palestrina geschickt und ihn um seine Meinung darüber gebeten, und das Stück, das bei einem Verwandten des Herzogs in Rom aufgeführt worden ist (vgl. meinen Artikel: Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo etc. AM XXV, 1953, p. 157), dürfte daher wohl wie die bereits erwähnte Motette in Stimmen versandt worden sein. Im April 1574 retourniert Palestrina die Messe mit einigen kritischen Bemerkungen, und zwar in einer Form, die er als *ripartita* (. . . così la mando ripartita et dove dico il parer

mio vi sono alcune crocette . . ., *ibid.* p. 158). In dem bereits erwähnten Parallellfall mit der Motette gebraucht Palestrina jedoch den Ausdruck *partito* für spartieren (. . . et per meglio contemplarlo ho partito il Motetto . . ., *ibid.* p. 156); *ripartita* kann also in dieser Verbindung kaum anders als: in Partitur wiedergebracht (oder: zurückgebracht), also gleichsam die Existenz einer ursprünglichen Niederschrift in Partitur in sich enthaltend. Mehr direkt geht dieses jedoch aus einem Brief des Annibale Capello an den Herzog (vom 18. Okt. 1578) hervor, worin der Schreiber, der als des Herzogs Agent in Rom mit Palestrina über einige Messen verhandelt hat, die dieser auf Bestellung des Herzogs für die Schlosskirche S. Barbara in Mantua komponieren sollte, berichtet, dass er Palestrina aufgesucht habe, dass dieser daran gegangen sei, die Kyrien und Gloria zur ersten Messe für Laute zu setzen, und dass er ihn diese Stücke habe hören lassen, die ihm sehr gefallen hätten.

Es kann kaum Zweifel darüber herrschen, dass wir durch diese Aussagen zusammen mit den bereits oben angeführten Beobachtungen allmählich dafür Sicherheit haben, was vorher nur Vermutung, allerdings von überwiegender Wahrscheinlichkeit war.

Post scriptum

Nachdem dieser Artikel in den Druck gegangen ist, glaube ich mich noch mehr befestigt in den darin geäusserten Anschauungen nach dem Erscheinen von E. Lowinsky's: *Early Scores in Manuscript* (Journal of the American Musicological Society, Vol. XIII, 1960, p. 126—171). Dieser sehr interessante Artikel schliesst sich ganz meinen bereits 1925 veröffentlichten Betrachtungen betreffs des Macrorhythmus', einem regelmässigen Wechsel zwischen betonten und unbetonten Taktteilen, und ebenso rückhaltlos meiner Auffassung betreffs der historisch sicherst begründeten Art der Herausgabe von Chormusik des 16. Jahrhunderts an. Dies ist mir alles wie aus dem Herzen gesprochen. Lowinsky gelangt von anderen Gesichtspunkten aus zu derselben positiven Stellung zur Existenz der Partitur im 16. Jahrhundert. Er macht in seiner Argumentation hierfür auf eine Reihe Mss. in Partiturenform aus dem späteren Teil des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts aufmerksam, die sich in verschiedenen, hauptsächlich italienischen Bibliotheken befinden. Hier könnten noch einige Mss. ähnlicher Art hinzugefügt werden, wie Bologna, Liceo Musicale S/9 (ca. 1600), Q. 34 (1613), Nationalbibl. Wien, Ms. 15807 (1601) und Bologna, Lic. Mus. G. 36 (beendet in Mantova 23. Okt. 1602). Alle diese Mss. sind spartiert mit Brevistakt und Bindebogen über den Taktten, und besonders das letztgenannte ist von Interesse, da es infolge F. X. Haberls Auffassung ein Autograph des Gio. Maria Nanino ist, das — ausser gedruckten — auch eine lange Reihe ungedruckter Werke von diesem enthält. Es scheint also eine richtige »Komponisten-Partitur« zu sein, wie auch das von Lowinsky angeführte Ms. Bol. Lic. Mus. B. 140: einige kontrapunktische Vorschriften und Notenbeispiele von Costanzo Porta und wahrscheinlich von diesem eigenhändig geschrieben, (vgl. übrigens mein »Kontrapunkt«, deutsche Ausgabe 1935, p. 15).

Von dieser Art Partitur möchte man gerne mehrere kennen. Diejenigen die *post festum* entstanden sind, sagen natürlich nichts über das Hauptproblem aus: inwiefern die Komponisten bei der Niederschrift ihrer Werke Partitur gebraucht haben. Einige Bemerkungen über Spartierungen zu Studienzwecken, die auf interessante Art meine Erläuterungen zu dieser Frage supplieren, finden sich bei Lowinsky, *ibid.* p. 151—152. Im ganzen genommen ist seine Abhandlung reich an neuen und wertvollen Beobachtungen.