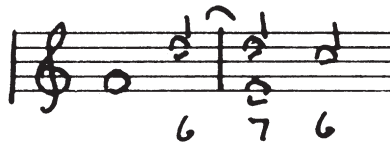


Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopensdissonanz im 16. Jahrhundert

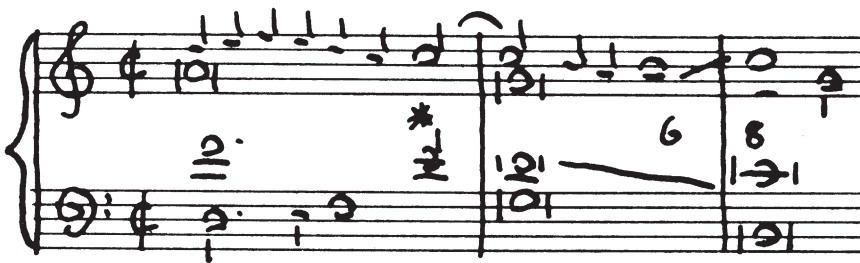
Von POVL HAMBURGER

Die Grundregel der Verwendung der Synkopensdissonanz in der klassischen Vokalpolyphonie lautet bekanntlich so: Sie hat von Konsonanz auf unbetonte Taktzeit vorbereitet zu werden, auf betonte Taktzeit zu klingen und stufenweise zur (unvollkommenen) Konsonanz auf die folgende unbetonte Taktzeit aufgelöst zu werden.

Diese Regel wird in Knud Jeppesens »Kontrapunkt« (3. Auflage, Leipzig 1964, S. 105) durch das folgende *zweistimmige* Beispiel beleuchtet:



Das dürfte wohl eindeutig sein. Trotzdem fehlt es an einer genaueren Definition des Begriffes »konsonierend« in Fällen, wo die Synkopensdissonanz innerhalb eines *mehrstimmigen* Satzes auftritt, was aus den folgenden Beispielen hervorgehen wird. In einer Situation wie diese, zu der es zahlreiche Seitenstücke in der Palestrinamuskik gibt [1], tritt gleichzeitig mit dem Vorbereitungston eine durchgehende Septime ein, wodurch der Zusammenklang recht grell dissonierend wird.

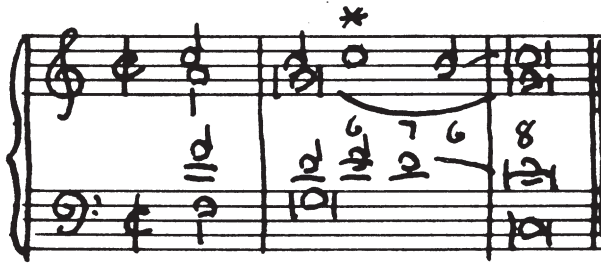


1. Die Fundorte sind in meinen »Studien zur Vokalpolyphonie«, 1956, S. 54, angegeben, wo die Aufmerksamkeit jedoch nur der in der Zählzeit durchgehenden Dissonanz gilt. – Siehe auch Carl Dahlhaus: »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, 1968, S. 113, auch nur im Hinblick auf das Phänomen Zählzeitdissonanz.

Wenn aber ein solches Verfahren allem Anschein nach als ebenso legitim wie das im Beispiel 1 erwähnte, betrachtet worden ist, ist ohne Zweifel die Erklärung in der speziellen Klangauffassung der Vergangenheit zu suchen, mit der die satztechnische Grundlage des Kontrapunktes in unmittelbarem Zusammenhang stand. Die Vokalpolyphonie kannte ja noch nicht den modernen Begriff »Harmonie«, die Zusammenklänge als akkordliche Einheiten, sondern rechnete nur mit dem *Intervalverhältnis* zwischen den Stimmen und auf eine solche Weise, dass bald eines, bald das andere Stimmenpaar die satztechnisch tragende Funktion ausübte [2]. Eine solche »übergeordnete« Zweistimmigkeit – ein sogenannter »Gerüstsatz« – liegt so zwischen Sopran und Tenor im Beispiel 2 vor, während Alt und Bass im Vorhältnis hierzu einen klangausfüllenden Charakter haben. Die Synkopensdissonanz wurde also nur im Verhältnis zu dem Tenor, nicht zugleich zu dem Bass aufgefasst, und dasselbe galt denn auch für sowohl den Vorbereitungs- als auch für den Auflösungsston. Dass die mit dem Vorbereitungsston konsonierende Untersexta selbst in Dissonanzverhältnis zu dem Bass stand, wurde als unwesentlich betrachtet.

Dass im Beispiel 2 nicht der Bass, sondern der Tenor das Klangfundament gestaltet, wird ausserdem durch die Kadenz-Wendung ausgedrückt, die sich – trotz äusserer Analogie – noch nicht akkordlich als V-I mit dem Fundamentalschritt *g-c*, sondern zweistimmiglinear auffassen lässt: Sexte-Oktave (übrigens dem alten Anspruch folgend, dass unvollkommene Konsonanz in Gegenbewegung zur vollkommenen Konsonanz führen soll. Deshalb wird bei engerer Stimmenlage auch die Wendung: Terz-Einklang gesehen).

Unter Berücksichtigung des Obenerwähnten hat vermutlich auch die übliche Erklärung der Kadenz mit der sogenannten »konsonierenden Quarte« revidiert zu werden:



Wird nämlich die auf 2. Schlag eingeführte Quartdissonanz zum Bass als »essentiell« aufgefasst, so dass also die Dissonanz eine andere Dissonanz vorbereitet, dürfte ja vorliegen, was schon im 16. Jahrhundert die Theoretiker als *la sincopa tutta cattiva* tadelten. Die Formel wird denn auch von Jeppesen (»Kontrapunkt«, s. 151) als gehörend dieser Kategorie ausgelegt; er erklärt

2. Vgl. Erik Apfel: »Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrh.« (Archiv für Musikwissenschaft 1955) und »Zur Entwicklungsgeschichte des Palestrinasatzes« (sst. 1957).

aber das Zulässige des Verfahrens, teils durch den relativ schwachen Dissonanzgrad der Quarte, teils dadurch, dass eine stärkere Dissonanz (Septime, evtl. Sekunde) auf den folgenden Schlag eintritt. Wahrscheinlich ist jedoch die wirkliche Erklärung dieselbe, die für Beispiel 2 geltend gemacht wurde: Alt und Bass haben gar keine Bedeutung, das Entscheidende ist die Gerüstsatz-Funktion des zweiten Stimmenpaars, die Vorbereitung der Septimdissonanz findet als Sexte gegen den Tenor statt, nicht als Quarte gegen den Bass!

So viel über die Vorbereitungs-Konsonanz. Betrachten wir im Vergleich hierzu die Auflösungskonsonanz, ist diese innerhalb eines mehrstimmigen Satzes von denselben Voraussetzungen heraus deutlich beurteilt worden. Im folgenden Fall wird eine in den Bass übergebundene Sekunddissonanz in verminderten Dreiklang aufgelöst:



Das Beispiel – von der Palestrina-Messe »Repleatur os meum laude« – ist von Jeppesen in dem »Palestrina-Stil« (dänische Ausgabe, s. 245) zitiert. Nach der Erwähnung der Auflösung in verminderte Quinte in der Mittelstimme heisst es hier:

»Diese Auflösung kann unterdessen auch mit der Synkope in unterster Stimme stattfinden, wodurch eine Bindungsdissonanz trotz der strengeren Regel in Dissonanz aufgelöst wird; die Neigung zur Halbtonstufe in der Schlussbildung ist aber so stark, dass man zu Gunsten des Melodischen der zusammenklangmässigen Unvollkommenheit verzeiht«.

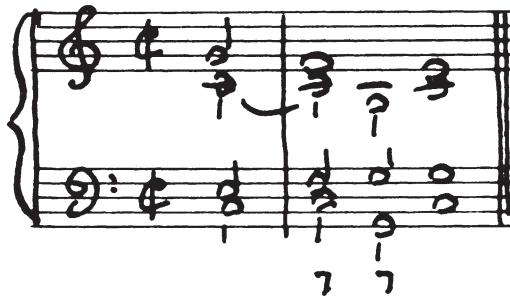
Hier handelt es sich also wieder um einen Grundregelbruch, wieder aber kaum mit Recht. Die ganz normale Auflösung der Sekunde in eine Terz vom Einklang nachgefolgt, zeigt ganz klar das Unterstimmenpaar als Gerüstsatz. Dass die Menschen der Vergangenheit mit der noch herrschenden nicht-harmonischen Art zu hören das Vorhandensein der verminderten Quinte als etwas Unvollkommenes mit Bezug auf die Einklang hätten empfinden sollen, scheint deshalb zweifelhaft.

In wie harten Umgebungen eine Auflösung der Synkopensdissonanz gelegentlich stattfinden konnte, wird schliesslich an der folgenden Stelle in der Palestrina-Motete »Ad Dominum cum tribularer«, T. 46, beleuchtet:

Indem die Septime zum Bass in Sexte aufgelöst wird, entsteht ein grelles Sekundzusammentreffen in den Mittelstimmen von Kombination steigenden und (relativ betont) fallenden Durchgang verursacht.



Es könnte in Anbetracht der Ergebnisse der obenerwähnten Beispiele unmittelbar auffallen, dass eine Auflösungsweise wie die folgende innerhalb der Palestrina-Stil überhaupt nicht denkbar ist:



Die Erklärung dieser Tatsache ist aber, dass eine neue Septimdissonanz gleichzeitig mit der Auflösung der Septime in Konsonanz mit der Gegenstimme entsteht, die hier auf unbetonte Taktzeit mit Auflösung auf betonte Taktzeit exponiert wird, und wodurch die Korrelation zwischen Dissonanztechnik und taktmässiger Anbringung, die während der Vokalpolyphonie *conditio sine qua non* gewesen war, aufgehoben wird [3]. Und mit der Konsequenz, dass die Dissonanz in ihrer Wirkung als Intervalldissonanz in demselben Masse geschwächt wird, wie sie sich in ihrem Wesen der Akkorddissonanz – der Septime als einem »legitimen« Klangbestandteil – nähert. Das ist aber eine andere Geschichte – deren nähere Auseinandersetzung zu einem anderen Zusammenhang gehört.

Allem Anschein nach wird die Schlussfolgerung dieser kleinen Untersuchung also die folgende Ergänzung zu der Regel der Behandlung der Synkopen-dissonanz:

»Hat der Satz mehr als zwei Stimmen, wird es erfordert, dass sowohl der Vorbereitungs- als auch der Auflösungsston im Konsonanzverhältnis zu der Stimme stehen, in welcher sich der Bezugston zur Synkopen-dissonanz befindet. Ob der Zusammenklang in seiner Ganzheit konsonant oder dissonant ist, ist von sekundärer Bedeutung. Ausgenommen ist nur der Fall, in dem der Auflösungsklang eine neue und dadurch unbetont angebrachte Bindungsdissonanz enthält.«

(Übersetzt von Kirsten Bundgaard)

3. Vgl. C. Dahlhaus »Intervalldissonanz und Akkorddissonanz« (Bericht der internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962, S. 274).