

Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

I.

Unter den Begriffen, die sich kaum in feste Definitionen einsperren lassen, ist der des Kontrapunkts einer der verwirrendsten. Und wenn ein Werk von Domenico Belli¹, einem der radikalen Monodisten des frühen 17. Jahrhunderts, als Zeugnis einer Entwicklungsstufe des „Kontrapunkts“ zitiert wird, so scheint es, als werde die Vieldeutigkeit des Begriffs zu terminologischer Sophistik mißbraucht. Doch ist der Versuch, den „Kontrapunkt“ einer Monodie zu beschreiben, nur dann widersinnig, wenn man die Ausdrücke „Kontrapunkt“ und „lineare oder melodische Polyphonie“ als Synonyme und als Gegensatz zu „Monodie“ versteht.

Wer aber von der älteren Kontrapunkttheorie erwartet, daß sie die Bedingungen „melodischer Polyphonie“ beschreibe, wird enttäuscht². Auch der *Contrapunctus simplex*, also ein homophoner Satz, ist ein Kontrapunkt. Und die Regeln, die im 16. Jahrhundert unter dem Titel „Kontrapunkt“ zusammengefaßt wurden, lassen sich von einer Theorie der „Harmonik“ nur durch das Kriterium unterscheiden, daß sie Beziehungen zwischen Intervallen und nicht zwischen Akkorden darstellen. „Kontrapunkt“ ist nach älterem Wortgebrauch nichts anderes als „Intervallsatz“, sei er polyphon oder homophon.

Daß die Ausdrücke „Kontrapunkt“ und „Intervallsatz“ gleichgesetzt werden, genügt allerdings nicht, um den Schein des Paradoxen aufzuheben, der dem Begriff eines monodischen Kontrapunkts anhaftet. Denn der Generalbaß der Monodie setzt den modernen Akkordbegriff voraus³. Daß aber der Dreiklang in der Monodie als „Akkord“ — also unmittelbar als Einheit und nicht als Zusammensetzung von Intervallen — zu verstehen ist, schließt nicht notwendig ein, daß der musikalische Zusammenhang auf einem harmonischen Stufengang beruht. Er kann trotz der Verfestigung einzelner Zusammenklänge zu Akkorden durch Intervallprogressionen bestimmt oder mitbestimmt sein⁴; und man wird der Satztechnik des 17. Jahrhunderts kaum gerecht, wenn man nicht die Möglichkeit einer Verschränkung von Merkmalen des Intervallsatzes und des Akkordsatzes berücksichtigt.

Die Differenz zwischen Intervallsatz und Akkordsatz zeigt sich nicht nur an Sachverhalten, die unmittelbar von den Noten abzulesen sind, sondern auch an verschiedenen Interpretationen des gleichen Textes.



¹ Vgl. unten S. 318.

² E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berlin 3/1922, S. 109 ff.

³ H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, *AfMw* XIV (1957), S. 74.

⁴ Vgl. unten S. 322.

Als tonale Akkordfolge hätte Beispiel 1 die Bedeutung a-moll: IV-V-I. Die Septimen e' über f und a' über h wären „harmoniefremde Töne“, Vorhalte zu den Akkordtönen d' und gis'. (Sie würden zu „Akkorddissonanzen“, wenn man der ersten Synkope die Baßtöne c'-f-h und der zweiten die Baßtöne f-H-e substrierte.) Im 16. Jahrhundert aber galt die Kadenz als Verschränkung von zwei Intervallfolgen: Alt und Baß bilden eine phrygische, Sopran und Tenor eine äolische Klausel⁵. Die Septimen sind „Intervalldissonanzen“, und ein Versuch, sie in „Akkorddissonanzen“ und „harmoniefremde Töne“ zu klassifizieren⁶, träfe ins Leere. Denn die Unterscheidung setzt voraus, daß die Dissonanzen auf einen harmonischen Stufengang bezogen werden: Die Septime erscheint als „Akkorddissonanz“, wenn bei ihrer Auflösung der Fundamentton wechselt, und als „harmoniefremder Ton“, wenn der Fundamentton festgehalten wird.

Die bloße Negation von Kategorien, die einen harmonischen Stufengang voraussetzen, ist allerdings keine genügende Charakteristik des Intervallsatzes. Einerseits wäre zu fragen, ob eine Intervallfolge wie Septime-Sexte-Oktave als „Progression“ wahrgenommen wurde, die als solche — und nicht nur als Resultat der Stimmführung — einen musikalischen Zusammenhang stiftet: Beruht Ernst Kurths Begriff der „Intervallverträglichkeit“⁷ auf einem Mißverständnis, einer Verkennung des Sachverhalts, daß auch Intervalle, und nicht nur Akkorde, „Progressionen“ bilden können? Andererseits ist es ungewiß, ob und in welchen Grenzen die satztechnische Kategorie der Intervallprogression eine Deutung als Kategorie des musikalischen Hörens zuläßt: Sind die musikalische Wirkung und die satztechnischen Normen unmittelbar gleichzusetzen oder können sie auseinanderklaffen?

Nach Ernst Kurth ist es der Sinn der traditionellen Kontrapunktregeln, daß sie Bedingungen der „melodischen Polyphonie“ beschreiben, wenn auch nur negativ: als Verbote, die eine Störung oder Lähmung der Polyphonie verhindern sollen. Kurth setzt voraus, daß ein einleuchtender musikalischer Zusammenhang entweder auf „linearer Melodik“ oder auf einem harmonischen Stufengang beruhen müsse⁸. Der Gedanke, daß eine Intervallfolge auch als solche — und nicht als bloße Bedingung melodischer Polyphonie oder als Andeutung eines harmonischen Stufengangs — einen musikalischen Zusammenhang tragen könne, ist ihm fremd. Er polemisierte gegen die ältere Theorie des Kontrapunkts, weil er in ihr die Regeln, die er einzig als Aufhebung von Störungen gelten ließ, so formuliert fand, als verbürgten sie unmittelbar einen musikalischen Sinn. Die Exempel im *Gradus ad parnassum* von Fux sind weder „melodisch-polyphon“ noch repräsentieren sie einen harmonischen Stufengang; also sind sie nach Kurth nicht nur dürftig, sondern musikalisch nichtig. Der Unterschied zwischen der „negativen“ und der „positiven“ Interpretation der Kontrapunktregeln kann schon an einfachen Intervallfolgen, der Synkopendissonanz, dem Sextenparallelismus oder der phrygischen und der lydischen Klausel gezeigt werden. Die Regel, daß die Septime als Synkopendissonanz der Oberstimme durch einen Sekundschrift abwärts in die Sexte — und nicht durch einen Sekundschrift aufwärts in die Oktave — aufzulösen sei, bedeutet nach Thomas Morley, daß eine Dissonanz nur mit einer imperfekten Konsonanz — und nicht mit einer perfekten — einen sinnvollen Zusammenhang bilde⁹. Allerdings läßt Morleys Begründung die Möglichkeit einer doppelten Interpretation offen. Soll der abrupte Wechsel zwischen Dissonanz und perfekter Konsonanz vermieden werden, weil er als auffällige Klangdifferenz von der „melodischen Polyphonie“ ablenkt? Oder wird die Progression Dissonanz—imperfekte Konsonanz—perfekte Konsonanz als Norm festge-

⁵ S. Hermelink, *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, Kongreßbericht Köln 1958, S. 135.

⁶ P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Kopenhagen und Wiesbaden 1955, passim.

⁷ A. a. O., S. 106.

⁸ A. a. O., S. 108.

⁹ Thomas Morley, *A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke. With an introduction by Edmund H. Fellowes*, Shakespeare Association Facsimiles No. 14, London 1937, S. 74.

setzt, weil sie als geschlossener musikalischer Zusammenhang wirkt — analog zur Quintschrittsequenz in der tonalen Harmonik? Ist also die Regel „negativ“ — als Ausschließung einer Störung — oder „positiv“ gemeint?

Die gleiche Schwierigkeit zeigt sich, wenn man zu verstehen versucht, warum in der kontinentalen Theorie des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts die Anzahl paralleler Sexten auf drei oder vier eingeschränkt wurde¹⁰. Daß durch einen unbegrenzten Parallelismus die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben werde, ist eine zwar nicht irrtige, aber einseitige Erklärung, die durch ein zweites Motiv ergänzt werden muß: Die Sextenregel verrät, daß die imperfekte Konsonanz als labiler Zusammenklang empfunden wurde, dessen Tendenz, sich in eine perfekte Konsonanz aufzulösen, zwar gehemmt, aber nicht negiert werden durfte¹¹.

Die Regeln der Synkopen-Dissonanz und des eingeschränkten Sextenparallelismus umschreiben also eine Bedingung „melodischer Polyphonie“ und zugleich eine Klangtechnik. Und die Verschränkung der Momente ist kein Widerspruch, der auf den Interpreten zurückzufälle, sondern ein Merkmal der Sache selbst, des älteren Kontrapunkts. Sie kann auch von den Kadenzten des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts, der phrygischen Klausel

d'-e'	e'-f'
a-h und der lydischen Klausel	h-c' , abgelesen werden. Die Gegenbewegung der
f-e	g-f

Stimmen und der Leitton, die Kurth zu den „melodisch-polyphonen“ Zügen zählen würde, sind in ihrer Wirkung von dem Klanggegensatz zwischen imperfekter und perfekter Konsonanz nicht zu trennen; die „Tendenz“ des Leittons und die der imperfekten Konsonanz sind durch Wechselwirkung miteinander verbunden. Was später in „Kontrapunkt“ und „Harmonik“ auseinandergelegt wurde, ist also in der älteren Theorie noch ungeschieden. „Kontrapunkt“ ist bis zum 16. Jahrhundert nichts anderes als die einfache, unmittelbare Einheit von „melodischer Polyphonie“ und Klangtechnik, als deren Gegensatz die dialektisch vermittelte Einheit in Bachs „harmonischem Kontrapunkt“ erscheint¹².

Daß sich eine Intervallfolge — im Unterschied zu einem harmonischen Stufengang — nicht von der konkreten Stimmführung abheben läßt, ist der Normalfall; und die Verschränkung der Momente dürfte einer der Gründe sein, warum Kurth die Intervallprogression nicht als ein Prinzip erkannte, das einen musikalischen Zusammenhang tragen kann. Doch gilt die Norm der Untrennbarkeit nicht uneingeschränkt.

2



Es wäre verfehlt, in Beispiel 2a¹³ die Intervalle Septime-Sexte-Oktave zwischen Sopran und Tenor als „Progression“ beim Wort zu nehmen. Der Ton c' im Tenor ist vielmehr eine „Drehnotendissonanz“, und die Figuren der Oberstimme sind bloße Paraphrasen der Semibreven c'' und h': Der Diminution liegt als Modell die einfache Synkopen-Dissonanz (Bei-

¹⁰ H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 16.

¹¹ Pseudo-Tunstedt, *Quatuor principalia*, Coussemaker *Scriptores IV*, 290b: „Praesertim imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportionibus“.

¹² Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 110 f.

¹³ K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 2/1960, Band I, S. 70.

spiel 2 b) zugrunde. In Beispiel 2c¹⁴ müßte nach dem Buchstaben der Kontrapunkttheorie der Ton g' in der Oberstimme als „abspringende Synkopendissonanz“ klassifiziert werden¹⁵. Entscheidend aber ist, daß die reguläre Auflösungskonsonanz fis' von der Mittelstimme übernommen wird; und daß die Dissonanz in einer anderen Stimme aufgelöst werden kann, besagt, daß die Intervallfolge Septime-Sexte auch dann verstanden wird, wenn sie nicht mit der realen Stimmführung zusammenfällt. Ein zweistimmiges Modell wird durch drei Stimmen dargestellt.

Der Modellcharakter stereotyper Intervallfolgen läßt einerseits die Selbständigkeit der Kategorie „Intervallprogression“ und die Unzulänglichkeit des Begriffs „Intervallverträglichkeit“ offenkundig werden. Andererseits zwingt sie zur Reflexion über eine Schwierigkeit, die fast unentwirrbar zu sein scheint: die psychologische Interpretation satztechnischer Kriterien.



Der Tritonus zwischen zwei Oberstimmen und die verminderte Quinte wurden im 16. Jahrhundert als Analoga zur Quarte und Quinte, also wie Konsonanzen behandelt. Allerdings könnte man den Tritonus in Beispiel 3a und die verminderte Quinte in Beispiel 3b auch als „verdeckte Dissonanzen“ — als „Restintervalle“ zwischen zwei „primären“ Konsonanzen, der Terz und der Sexte oder der Sexte und der Dezime — erklären¹⁶. Eine psychologische Interpretation aber läßt der Begriff des „Restintervalls“ kaum zu: Die verminderte Quinte in Beispiel 3b mag als „sekundäres“ Intervall gelten; die Behauptung, sie sei darum im 16. Jahrhundert auch als „unauffällig“ empfunden worden, wäre eine brüchige Hypothese. Andererseits ist in Beispiel 3c die verminderte Quinte weder ein „Restintervall“ noch läßt sich leugnen, daß sie die Funktion einer Auflösungskonsonanz der Quartsynkope erfüllt. In ihr verschränken sich also die Bedeutung einer Konsonanz und die Wirkung einer Dissonanz. Und um auszudrücken, daß verminderte und übermäßige Konsonanzen, obwohl sie Dissonanzen sind, die Funktion von Konsonanzen erfüllen, könnte man von „Positionskonsonanzen“ sprechen¹⁷.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dem zitierten Fall die Rechtfertigung der verminderten Quinte für das musikalische Empfinden des 16. Jahrhunderts im Modellcharakter der Klausel lag. Im chromatischen Kontrapunkt um 1600 aber trat der innere Widerspruch zwischen Dissonanzwirkung und Konsonanzfunktion, über den in Beispiel 3c die Gewöhnung an die Kadenzformel hinwegträgt, dann offen hervor.

II.

Hugo Leichtentritt veröffentlichte 1909¹⁸ ein Fragment aus der Arie „*Ardo ma non ardi*“ von Domenico Belli¹⁹, das ihm durch eine „merkwürdige Rücksichtslosigkeit und Neuheit der Harmonie“ auffiel.

Angesichts der Takte 1 und 6 des Beispiels 4a drängt sich zunächst der Gedanke

¹⁴ A. a. O., Band II, S. 12, Zeile 2, Takt 1.

¹⁵ A. a. O., Band I, S. 107.

¹⁶ E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes*, AfMw XIV (1957), S. 30 ff.

¹⁷ In einer ähnlichen Unterscheidung sind Hugo Riemanns Begriffe „Scheinkonsonanz“ und „Auffassungsdissonanz“ begründet.

¹⁸ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Band IV, Leipzig 3/1909, erweitert von H. Leichtentritt, S. 801 ff.

¹⁹ *Il primo libro dell'arie a una e a due voci per sonarsi con il chitarrore*, Venedig 1616.

4

den - tro mi strugg' e non ap - par di fuo - - -

re den - tro mi strugg' e non ap - par di

fu - - - re ne vi duo - le il par - ti - re

an Druckfehler oder an ein esoterisches Notationsverfahren auf. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß das Kreuz vor dem Baßton a in Takt 5 kein Alterationszeichen, sondern eine Chiffre der Akkordterz cis' ist²⁰.

Andererseits könnte man, wenn der Baßton in Takt 6 als a gemeint ist, die Oberstimme in Takt 1 an Takt 6 angleichen, also fis-g statt gis-a lesen. Die verminderte Oktave in Beispiel 4b aber kann nicht als Druckfehler ausgemerzt werden, denn sie ist sowohl bei Domenico Belli als auch bei Saracini ein immer wiederkehrender Dissonanzeffekt²¹. Und wenn man gezwungen ist, die verminderte Oktave gelten zu lassen, so kann man der übermäßigen Prim in den Takten 1 und 6 das gleiche Recht zugestehen.

Hugo Leichtentritt setzte in Takt 1 den Sekundakkord g-a-c-es und in Takt 6 den verminderten Septakkord gis-h-d-f voraus, verstand also das gis in Takt 1 als Vorhalt, das ais in Takt 6 als vorbereiteten Vorhalt und das a in Takt 6 als Durchgang. Einerseits aber erscheint Leichtentritts Annahme, daß Belli, der die einfachen Akkorde bezifferte, gerade die komplizierten der Einsicht des Generalbaßspielers überließ, als brüchige Hypothese. Und andererseits war um 1616 der verminderte Septakkord noch nicht zu einem Stereotyp verfestigt, das als „Bezugsakkord“ für „harmoniefremde Töne“ verständlich gewesen wäre. Beschränkt man aber die Ausstattung des Generalbasses auf Dreiklänge und Sextakkorde – und nichts anderes läßt sich rechtfertigen –, so entsteht ein Widerspruch zwischen der einfachen Akkordfolge und der verwinkelten Dissonanztechnik. Als Versuch, ihn aufzuheben, ist Leichtentritts moderne Harmonisierung zu verstehen. Das Problem

²⁰ Vgl. unten S. 337.

²¹ B. Szabolcsi, *Benedetti und Saracini. Beiträge zur Geschichte der Monodie*, Diss. Leipzig 1923 (ms.), S. 130.

ist also von Leichtentritt, wenn nicht erkannt, so doch empfunden worden; die Lösung aber ist verfehlt.

Die Dissonanzen sind keine „harmoniefremden Töne“, die auf Akkorde zu beziehen wären, sondern extreme Ausprägungen des „modernen Kontrapunkts“ um 1600. Die Sekunde g-a in Takt 1 läßt zwei Deutungen zu: Sie kann entweder als Antizipationsdissonanz der Oberstimme oder als Vorhalt der Unterstimme, als Analogon zur Synkopensdissonanz auf unbetonter Zeit, verstanden werden. In Takt 6 ist das gis der Oberstimme ein Vorhalt, und das a erscheint auf dem relativ betonten dritten Viertel als Synkopensdissonanz, die durch einen Sekundschritt aufwärts, also irregulär, aufgelöst wird.

Die Auftaktnote c² in Beispiel 4 b ist eine Antizipationsdissonanz, der eine Konsonanz folgen müßte. Der Versuch einer Analyse der Monodie als Kontrapunkt trifft also, sofern man in Takt 6 die Baßnote als ais liest, in allen drei Fällen auf den gleichen Sachverhalt: Die übermäßigen oder verminderten Intervalle erscheinen an Stellen, wo die Dissonanzregeln eine Konsonanz fordern. Die übermäßige Prim g-gis in Takt 1 ersetzt die Vorbereitungskonsonanz g-g der Sekunde g-a, die übermäßige Prim a-ais in Takt 6 die Vorbereitungskonsonanz a-a der Sekunde gis-a und die verminderte Oktave cis-c² in Beispiel 4 b die Auflösungskonsonanz c-c² der Septime d-c². Die alterierten Intervalle, die „*relations non harmonicae*“, fallen also nicht unter einen Dissonanzbegriff, der sich satztechnisch definieren ließe, sondern bilden eine eigene Kategorie²².

Die Hypothese, daß die extremen Dissonanzen bei Domenico Belli als chromatische Varianten regulärer Intervallfolgen zu verstehen seien, dürfte den Einwand herausfordern, daß die Dissonanzen als „harmoniefremde Töne“ wirken, die gegen einen Akkord gesetzt werden, um den Textausdruck zu pointieren²³; der Rekurs auf den Kontrapunkt sei eine Konstruktion, die dem musikalischen Eindruck nicht gerecht werde. Doch würde erstens eine Interpretation, die der Dissonanztechnik der Monodisten ausschließlich das Prinzip des Gegensatzes zwischen „Ton“ und „Akkord“ zugrundelegt, also die Kategorie der Intervallfolge verleugnet, den Sachverhalt verfehlen, daß die übermäßigen und verminderten Intervalle nicht als bloße „Zusatzdissonanzen“ verwendet werden, die keine genauere Bestimmung zulassen, sondern in Dissonanzfiguren eingefügt sind, die man durch Zurücknahme der Alteration auf reguläre Intervallfolgen reduzieren kann. Zweitens braucht man den Eindruck, daß die chromatischen Dissonanzen auf einem Gegensatz zwischen „Ton“ und „Akkord“ beruhen, nicht zu verleugnen, um andererseits sagen zu dürfen, daß ihre Herkunft die Alteration regulärer Intervallfolgen sei; denn der Widerspruch zwischen der Wirkung und den satztechnischen Voraussetzungen war schon im 16. Jahrhundert ein charakteristisches Merkmal des chromatischen Kontrapunkts²⁴. Das ästhetische und das satztechnische Moment klaffen auseinander.

Ein zweiter Einwand gegen die Hypothese eines „monodischen Kontrapunkts“ wäre das Argument, daß man von den Generalbaßakkorden nicht absehen dürfe. Der Akkordbegriff aber, der den Einwand trägt, ist nichts weniger als eindeutig²⁵. Und so fragwürdig es wäre,

²² Zur satztechnischen Bestimmung des Dissonanzbegriffs vgl. unten S. 330.

²³ H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. Göttingen 1959, S. 38.

²⁴ Vgl. unten S. 333.

²⁵ Die Einsicht, daß der Akkordbegriff das Prinzip der Akkordumkehrung voraussetzt, ist durch die Generalbaßpraxis nicht begründet, sondern verzögert worden. Theoretiker wie Lippius und Baryphonus, deren Anschauungsmodell noch der Lassostil ist, beschreiben das Prinzip der Akkordumkehrung schon im frühen 17. Jahrhundert; in die Generalbaßtheorie aber ist es erst durch Rameau eingedrungen.

eine Verwendungsregel festsetzen zu wollen, so notwendig dürfte es sein, die Bedingungen zu skizzieren, die als Kriterien möglich sind.

1. Daß Zusammenklänge einen homophonen Satz bilden, genügt nicht, um den Akkordbegriff zu stützen; denn auch ein homophoner Satz kann, nicht anders als ein polyphoner, auf Intervallprogressionen beruhen.
2. Man könnte von Akkorden sprechen, wenn einem homophonen Satz nicht das Prinzip der Intervallfolge, sondern das der bloßen „Intervallverträglichkeit“ zugrunde liegt, wenn also die Tabellen des 15. und 16. Jahrhunderts, die zu einem gegebenen Ton die möglichen Konsonanzzusammensetzungen aufzählen, zum Kompositionsprinzip erhoben werden.
3. Einen unmißverständlichen Sinn aber hat der Akkordbegriff erst dann, wenn ein Zusammenklang unmittelbar als Einheit und nicht als Zusammensetzung von Intervallen gemeint ist.
4. Zu erwägen wäre auch die Zusatzbedingung, daß Zusammenklänge, um als Akkorde gelten zu können, auf Grundtöne bezogen sein müssen, die einen harmonischen Stufengang bilden.

Versucht man, in der Arie von Domenico Belli einerseits die Bedeutung der Akkorde genauer zu bestimmen und andererseits den Schein eines Widerspruchs zwischen Akkordsatz und Intervallsatz aufzuheben, so wäre zu fragen, welche Momente den musikalischen Zusammenhang tragen. Daß Belli, auch außerhalb der „formalen Klauseln“, die Dominantwirkung benutzt, um Akkorde zu verbinden, ist unverkennbar (Takt 6–7). Die Schwierigkeiten aber, in die eine einseitige Interpretation der Monodie als Akkordsatz gerät, zeigen sich an Leichtentritts Generalbaßaussetzung, die gerade darum, weil sie konsequent ist, das Problem deutlich hervortreten läßt.

Die Generalbaßregeln des frühen 17. Jahrhunderts²⁶ fordern Sextakkorde über den Mi-Stufen H und A in Takt 2–3. Mit dem Sextakkord über H aber trifft ein f der Vokalstimme zusammen, das entweder „kontrapunktisch“ als Antizipationsdissonanz oder „harmonisch“ als charakteristische Dissonanz des Quintsextakkords der Dominante interpretiert werden kann.

5

Zur Auflösung der Antizipationsdissonanz genügt der Sextakkord über A. Dem Quintsextakkord der Dominante aber muß ein C-dur-Akkord folgen; und so ist Leichtentritt gezwungen, in seiner Generalbaßaussetzung (Beispiel 5a) einerseits die Sexte G–e in Takt 3 als C-dur-Quartsextakkord (statt als Terz-Sext-Klang G–B–e) zu interpretieren und andererseits den Ton d festzuhalten, so daß der Sextakkord über A, der „falsche“ Auflösungsakkord, als bloßer Durchgangsakkord zwischen zwei Formen des Dominantseptakkords erscheint. Zur Rechtfertigung des

²⁶ F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, S. 111 f.

Quartsextakkords könnte Leichtentritt unaufgelöste Quarten über der Unterstimme aus Gesualdos Madrigalen zitieren²⁷. Die Aufeinanderfolge eines „Septakkords“ und eines „Terzquartakkords“ aber gab es um 1600 nur in einer Form, die nicht „harmonisch“, sondern „kontrapunktisch“ zu verstehen ist: In Beispiel 5b trifft die Auflösungskonsonanz einer Septimensynkope der Oberstimme mit einer Quarte in der Mittelstimme zusammen, die als Durchgangsdissonanz, nicht als Grundton einer Umkehrung des Dominantseptakkords aufgefaßt werden muß.

Läßt man Leichtentritts Interpretation fallen, so bleibt das Problem offen, wie es möglich ist, daß Belli einerseits einen Dreiklang oder Sextakkord unmittelbar als Einheit begreift und Akkorde nach dem Dominanzprinzip miteinander verbindet, andererseits aber die „innere Dynamik“ des „Quintsextakkords der Dominante“ verkennt oder ignoriert. Die tonale Harmonik ist in der Arie zwar deutlich, aber fragmentarisch ausgeprägt. Die zweite Zeile beruht auf Dominanzwirkungen; doch werden die Tonarten — a-moll, g-moll und e-moll — in abruptem Wechsel nebeneinandergesetzt. Und so fällt den Dissonanzfiguren die Funktion zu, die „Partikulararten“ aneinanderzufügen: Die Synkopen-dissonanz in Takt 7 vermittelt zwischen a-moll und g-moll, die Durchgangsdissonanz in Takt 8 zwischen g-moll und e-moll. Eine Klassifikation der Dissonanzen als „harmoniefremde Töne“ würde den Sachverhalt verzerren. Der Begriff des „harmoniefremden Tons“ setzt voraus, daß die „Harmonien“ den musikalischen Zusammenhang tragen, so daß die Dissonanzen, sofern sie nicht Akkorddissonanzen sind, als bloßer Zusatz erscheinen. Bei Belli aber vermitteln gerade umgekehrt die Dissonanzfiguren, denen als Norm der Satztechnik und des musikalischen Hörens die Intervallprogression Vorbereitungskonsonanz-Dissonanz-Auflösungskonsonanz zugrunde liegt, den Übergang zwischen den „Partikulararten“. Und das Zusammenwirken von Akkorden, die einen harmonischen Stufengang — wenn auch in Fragmenten — ausprägen, mit Dissonanzfiguren, die nach den Normen des Intervallsatzes zu verstehen sind, ist kein Sonderfall, sondern eines der bestimmenden Merkmale der Satztechnik während des ganzen 17. Jahrhunderts. Man könnte einwenden, daß auch in der „Harmonielehre“ die Vorbereitung „harmoniefremder Töne“ beschrieben werde; doch ist der Begriff der „Vorbereitung“ nichts anderes als eine Kategorie des Intervallsatzes, die aus dem Kontrapunkt in die Theorie der tonalen Harmonik übernommen wurde, ohne in ihr begründet zu sein.

Bloße Reflexion aber genügt nicht, um die Analyse der Arie von Domenico Belli zu fundieren. Erst eine Untersuchung der historischen Voraussetzungen kann als feste Stütze der Hypothesen gelten, daß erstens die Dissonanztechnik des frühen 17. Jahrhunderts auch in der Monodie als Kontrapunkt zu verstehen sei, zweitens die chromatische Variante einer Konsonanz, obwohl sie als Dissonanz wirkt, die Funktion einer Konsonanz erfüllt und drittens ein Kreuz oder b vor einer Baßnote nicht nur als Alterationszeichen, sondern auch als Chiffre der Akkordterz gemeint sein kann.

²⁷ Im 6. Madrigalbuch (ed. W. Weismann, Hamburg 1957) erscheint die Quarte über dem Baß als Konsonanz, wenn sie unvorbereitet exponiert wird (Seite 14, Zeile 2, Takt 1) oder abspringt (14, 3, 1), oder wenn durch den Quartsextklang eine Dissonanz vorbereitet (28, 3, 2) oder aufgelöst wird (16, 2, 4).

III.

Die Satztechnik der Monodie ist gekennzeichnet durch das Nebeneinander von Extremen, die sich auszuschließen scheinen. Fragmente eines regulären Intervallsatzes verschränken sich mit Akkorden, die nicht als Zusammensetzung von Intervallen, sondern unmittelbar als Einheit, als „Klang“ zu verstehen sind; und Dissonanzfiguren, die als „Lizenzen“ auf die Norm des „contrapunto osservato“ bezogen werden müssen²⁸, stehen neben „prosodischen“ oder „expressiven“ Dissonanzen, die als „Töne gegen Klänge“ gesetzt sind²⁹. Eine satztechnische Analyse endet also in Widersprüchen; und um die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders der Gegensätze einzusehen, muß man die Satztechnik in der Monodie als sekundäres Moment, als Stütze der rhetorisch-expressiven Melodik begreifen. Das bedeutet aber nicht, daß es überflüssig wäre, sie zu analysieren. Denn es ist ein Kennzeichen der Monodie, daß sie Widersprüche in der Satztechnik nicht bloß duldet, sondern hervorkehrt, weil von ihnen die Wirkung der Melodik zehrt.

Giulio Caccini, der Verächter der Tradition, zerschlägt den Kontrapunkt in Fragmente. Die Bruchstücke aber benutzt er als Mittel des Textausdrucks, und im Vorwort zu den *Nuove Musiche*³⁰ charakterisiert er die Relikte des Kontrapunkts als Ausnahmen von der Norm der Halteton-Manier: „ . . . *tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all' uso commune, con le parti di mezzo tocche dall' istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro*“.

6

o mi - se - ria in - au - di - - - ta

6 7 #8 11 #10 14

In dem Zitat aus Caccinis Monodie „*Dovro dunque morire*“³¹ erscheint die Generalbaß-Bezifferung als Abbeviatur von drei Stimmen eines fünfstimmigen Satzes. Die Stimmen, die Caccini durch Ziffern vorschreibt, sind kein bloßer Zusatz, sondern Ausdruck der „*miseria inaudita*“; und die Verschränkung der Dissonanzfiguren — einer Halbnotensynkope (8-7-6), einer Viertelnotenantizipation in der Vokalstimme (3-4-5), einer Ganznotensynkope (3-4-3) und eines Viertelnotendurchgangs (8-7-3) — erinnert an die Technik des späten Madrigals. Andererseits wäre es verfehlt, aus dem Zitat zu schließen, die Monodie sei als fünfstimmiger

²⁸ Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, 3/1614, S. 103.

²⁹ H. H. Eggebrecht, a. a. O.

³⁰ A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, S. 57.

³¹ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, 1601; Facsimile-Nachdruck 1934, S. 23.

Satz konzipiert. Im Unterschied zum Kontrapunkt der Vokalpolyphonie bilden die Dissonanzen kein Akzidens der Stimmführung, sondern umgekehrt die Stimmen ein Mittel, um Dissonanzfiguren zu erzielen, die den Textausdruck pointieren; und die Fünfstimmigkeit der Kadenz schließt nicht aus, daß über den Haltetönen des Basses Akkorde angeschlagen werden, deren Lage und Tonanzahl gleichgültig ist. Im Gegensatz zu den Dissonanzfiguren der Kadenz aus „*Dovro dunque morire*“, in der Caccini zwar den Sinn, aber nicht die Technik des älteren Kontrapunkts verleugnet, erscheinen manche der „prosodischen“ Dissonanzen auch technisch als „*nuova musica*“.

7

piè con sì ma - lig - no den - te, ch' im - pal - li - di re - pen - te

Gegenüber dem Zitat aus Jacopo Peris *Euridice*³² versagt das Reduktionsverfahren; eine Erklärung der Septime als „Lizenz“, hinter der als Norm die reguläre Durchgangsdissonanz 6-7-8 (c-d-e) steht, wäre sinnwidrig, da der Sprechtonfall nach der Akzentdissonanz eine Senkung der Stimme fordert. Aber auch eine harmonisch-tonale Interpretation würde den Sachverhalt verfehlen. Der Versuch, die Septime als „Akkorddissonanz“ mit verzögerter Auflösung und den A-dur-Sextakkord als Konsequenz des „Dominantseptakkords“ über E zu hören, wäre ein anachronistisches Mißverständnis, denn sogar der unmittelbar aufgelöste Dominantseptakkord ist Peri noch fremd. Nicht eine Funktion in einem tonalen Akkordzusammenhang, sondern einzig die expressive Wirkung des musikalischen Augenblicks ist der Sinn der Dissonanz.

Zwischen den Extremen, dem Kontrapunktfragment und der „prosodischen“ Dissonanz, vermitteln in der Monodie Dissonanzfiguren, deren Bedeutung ungewiß ist, obwohl sie eine Reduktion zulassen.

piè con sì ma - lig - no den - te, ch' im - pal - li - di re - pen - te

³² A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, 188, 3, 1–5.

Der Anfang des *Lamento d' Arianna* umfaßt als Opernmonodie drei, in der Madrigalfassung³³ sogar neun Dissonanzfiguren, die von den Normen des Kontrapunkts abweichen. Die Dissonanz im ersten Takt, in der Madrigalfassung eine reguläre Synkopen-dissonanz, wird in der Monodie eine Viertelnote später aufgelöst. Doch zeigt die Madrigalfassung, daß die Dissonanz auch in der Monodie als vorbereiteter Vorhalt des Basses, nicht als Antizipationsdissonanz der Oberstimme gemeint ist. Im Widerspruch zu den Normen des traditionellen Kontrapunkts erscheint also ein vorbereiteter Vorhalt nicht auf betonter, sondern auf unbetonter Zeit; das Prinzip, daß eine durch die Oberstimme exponierte Dissonanz durch einen Sekundschritt der Unterstimme aufgelöst werden muß, wenn sie betont ist, dagegen durch einen Sekundschritt der Oberstimme, wenn sie unbetont ist, wird durch den „modernen Kontrapunkt“ des frühen 17. Jahrhunderts aufgehoben. — Die Quartan (3) und (4) sind als Durchgangsdissonanzen zu verstehen, deren Vorbereitungskonsonanzen durch den Halteton der Oberstimme ersetzt werden³⁴; und es ist nicht ausgeschlossen, daß für Monteverdi die Septimen (7) und (8) unter die gleiche Dissonanzkategorie fielen. Denn das Prinzip der tonalen Harmonik, daß die Quarte ein „harmoniefremder Ton“, die Septime dagegen — sofern ihre Auflösung mit einem Wechsel des Fundamenttons zusammentrifft — eine „Akkorddissonanz“ sei³⁵, war dem frühen 17. Jahrhundert noch fremd. — Auch der scheinbare Terzquartakkord in Takt 5 kann durch einen Analogieschluß als Lizenz vom Kontrapunkt erklärt werden. Im vorletzten Takt des Zitats bilden die zweite und vierte Stimme eine Diskant-Tenor-Klausel; durch den Halteton der Oberstimme aber wird die Sexte f-d', obwohl sie die Vorbereitungskonsonanz der Synkopen-dissonanz e-d' ist, in eine Doppeldissonanz verwandelt (9). Der Satz ist also gespalten in eine zweistimmige Klausel und einen Halteton, die voneinander abgehoben werden müssen; und als Resultat einer ähnlichen Satzspaltung kann man auch die Dissonanzfiguren (5) und (6) verstehen; der „Terzquartakkord“ in Takt 5 zerfällt in einen Halteton und einen Terzsextklang.

Mit der These, daß auch die Dissonanzfiguren der Monodie als Lizenzen, nach der Terminologie Christoph Bernhards also als „Ellipsis“ oder „Heterolepsis“³⁶ erklärt werden können, soll der Unterschied zwischen der italienischen und der norddeutschen Dissonanzauffassung³⁷ nicht gelegnet werden. Eine Interpretation als „Ellipsis“ oder „Herolepsis“ besagt zwar, daß eine Dissonanz nicht unmittelbar als Zusatzton zu einem Akkord, sondern mittelbar als Abweichung von einer Norm des Kontrapunkts zu verstehen sei; aber sie schließt nicht aus, daß der gleiche satztechnische Sachverhalt der „Lizenz“ verschieden gedeutet wurde: in Italien psychologisch, in Norddeutschland sinnbildlich.

Christoph Bernhard würde auch die Septime in Takt 2 des *Lamento* als Durchgangsdissonanzen erklären, deren Vorbereitungskonsonanz von einer anderen Stimme

³³ *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. von F. Malipiero, Wien 1926 ff., Band VI, S. 1.

³⁴ Die Dissonanz wäre, da sie „von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden“, in Christoph Bernhards Terminologie als „Heterolepsis“, als „Ergreifung einer andern Stimme“, zu definieren (J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 87).

³⁵ Vgl. oben S. 316.

³⁶ Bernhard, a. a. O., S. 84 f., 87 ff., 151 f.

³⁷ H. H. Eggebrecht, *AfMw XIV*, S. 65.

übernommen oder in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden muß. Doch kann man zweifeln, ob die Herkunft von einer Durchgangsdissonanz, so unverkennbar sie ist, noch zum Charakter der Septime gehört oder ob die Dissonanz ihrem Ursprung entfremdet ist. Eine harmonisch-tonale Deutung als Akkorddissonanz aber ist auch dann fragwürdig, wenn man die Septime als „emanzipierte“ Dissonanz gelten läßt. Denn die primäre Akkorddissonanz der tonalen Harmonik ist der Dominantseptakkord, und die übrigen Septakkorde sind nach Rameau³⁸ bloße Analogiebildungen, während Monteverdi die Septime fast immer in die Quinte auflöst und nur in seltenen Ausnahmen in die Terz³⁹. Der „Septakkord der IV. Stufe“, der dann in der entwickelten tonalen Harmonik unterdrückt wird, geht historisch dem der V. Stufe voraus.

Die „Emanzipation“ der Septime im frühen 17. Jahrhundert erinnert an einen analogen Vorgang im 13. Jahrhundert: Die Sexte, zunächst Durchgang zwischen Quinte und Oktave, wurde um 1300 zum selbständigen „Gegenklang“ der Oktave verfestigt⁴⁰. Doch ist andererseits das Phänomen, daß Zusammenklänge weniger durch einen Fundamentschritt als durch die „Tendenz“ eines Intervalls, durch die der großen Sexte zur Oktave oder der kleinen Septime zur Quinte, miteinander verbunden werden, auch der tonalen Harmonik nicht fremd. Denn daß die Reduktion auf eine Stufe oder Funktion nicht genügt, um die Wirkung der verminderten Septime oder der übermäßigen Sexte zu erklären, ist unverkennbar; und die Hypothese eines „verschwiegenen Fundamenttones“ unter dem verminderten Septakkord und dem übermäßigen Quintsextakkord ist nichts anderes als ein Versuch, auch Akkordfolgen, die auf der „Tendenz“ von Intervallfolgen beruhen, nach den Prinzipien der tonalen Harmonik zu begründen. In Monteverdis *Lamento d'Arianna* aber ist die „Tendenz“ der Septime zur Quinte noch eine Wirkung, die für sich besteht, statt als bloßes Teilmoment der Herrschaft eines harmonischen Stufengangs unterworfen zu sein.

In den „Lizenzen“ von den Normen des Kontrapunkts verschränkt sich „Archaisches“ mit „Modernem“. Manche der Phänomene, die um 1600 als Merkmale der „musica nuova“ erscheinen, verdanken ihren Ursprung einer älteren oder peripheren Tradition. Sowohl der „Akkord“ als unmittelbare Einheit als auch die Dissonanzfiguren, die Christoph Bernhard „Ellipsis“ und „Heterolepsis“ nannte, oder die Technik der „Satzspaltung“ sind seit dem frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Musik für Tasteninstrumente vorgeformt.

1. Daß die „Heterolepsis“, die „Ergreifung einer anderen Stimme“, aus der Instrumentalmusik stammt⁴¹, leuchtet unmittelbar ein, da ein Tasteninstrument weniger die Stimmführung als deren Resultat, die Progression der Zusammenklänge, hervortreten läßt. Zwar beruht auch der instrumentale Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts, nicht anders als der vokale, auf den Formeln des Intervallsatzes, den stereotypen Konsonanzfolgen und Dissonanzfiguren; doch ist es in ihm fast gleichgültig, ob eine Dissonanz regulär oder in einer anderen Stimme aufgelöst wird.

2. Den Widerspruch zwischen Intervallsatz und Akkordsatz zeigt ein Zitat aus Cavazzonis *Recercare primo* (Beispiel 9a)⁴² mit fast gewaltsamer Drastik.

³⁸ J. Ph. Rameau, *Generation Harmonique, ou Traité de Musique theorique et pratique*, Paris 1737, S. 171.

³⁹ Als Dissonanz „Note gegen Note“ wird die Septime im *Orfeo* ausschließlich in die Quinte und erst in der *Incoronazione di Poppea* manchmal — durch einen Quartsprung des Basses — in die Terz aufgelöst (Gesamtausgabe Band XIII, 40, 1, 2; 109, 1, 2; 244, 1, 2; 244, 3, 3; 244, 4, 1).

⁴⁰ Thr. Georgiades, a. a. O., S. 37.

⁴¹ Vgl. oben S. 317 f.

⁴² K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik . . .*, Band II, 9, 1, 3.

9

Die Akkordtöne a' und c'' einerseits und der Terzengang und die Kadenzformel der Unterstimmen andererseits sind unabhängig voneinander auf den Ton f' der Oberstimme bezogen; eine Interpretation als Gewirr von irregulären Dissonanzen wäre sinnwidrig. „Akkord“ und „Kontrapunkt“ sind simultan — und nicht nur sukzessiv, als Prinzipien verschiedener Teile des Satzes — voneinander abgehoben.

3. Auch die Spaltung des Satzes in einen Halteton und einen zwei- oder dreistimmigen Kontrapunkt ist ein Merkmal der Orgelmusik, beruht aber, als Cantus-firmus-Technik, auf vokalen Vorbildern⁴³.

In dem Zitat aus Cavazzonis *Recercare secondo* (Beispiel 9b)⁴⁴ ist der Baßton c nicht als irregulär exponierte Dissonanz auf den Tenorton h, sondern primär als Konsonanz auf die Oberstimme bezogen. Die Haltetontechnik ist die Umkehrung des Prinzips, daß die Gegenstimmen eines cantus firmus untereinander irreguläre Dissonanzen bilden dürfen, sofern sie sich regulär zum cantus firmus verhalten: In Cavazzonis *Recercare* sind die Außenstimmen nicht unabhängig voneinander nur auf den Tenor, sondern unabhängig vom Tenor nur aufeinander bezogen. Der cantus firmus ist also, obwohl er das Zentrum des Satzes bildet, nicht immer die primäre Bezugsstimme der Intervallfolgen. Er kann auch gleichsam von außen in den Satz der Gegenstimmen hereinragen.

In der Satztechnik der Monodie wechseln die irregulären Dissonanzfiguren ihre Funktion: Sie werden zu Mitteln des Textausdrucks. „Archaisches“ schlägt um in „Modernes“. Die Bedeutungsänderung aber ist auch für eine Interpretation der Satztechnik nicht gleichgültig: Die Geltung der Hypothese, daß irreguläre Dissonanzen nicht unmittelbar, sondern indirekt zu verstehen seien, daß man sie als Lizenzen auf die Normen des Kontrapunkts beziehen müsse, wird in der Monodie ungewiß. Man kann den Gegensatz zwischen ästhetisch unmittelbarer Wirkung und satztechnisch vermittelter Bedeutung als Widerspruch empfinden, der durch Verleugnung des einen oder des anderen Moments aufzulösen sei. Man kann aber die Divergenz als Merkmal der Sache selbst — und nicht als bloßes Dilemma der Interpretation — hinnehmen. Und die zweite, verwickeltere Interpretation könnte sich auf das Argument stützen, daß der gleiche Gegensatz zwischen Wirkung und Bedeutung auch den chromatischen Kontrapunkt um 1600 kennzeichnet.

IV.

Es scheint, als sei die Schwierigkeit, in die eine Theorie des Kontrapunkts durch die chromatischen oder alterierten Intervalle gerät, kaum gesehen worden. R. O. Morris bezeichnet die übermäßigen Quinten in den Zusammenklängen d-b-fis' und g-es'-h', die von Orlando Gibbons „Note gegen Note“ exponiert werden, als irre-

⁴³ P. Hamburger, a. a. O., S. 77.

⁴⁴ K. Jeppesen, a. a. O., 23, 5, 3.

guläre Dissonanzen⁴⁵. Knud Jeppesen erwähnt einerseits, daß in einer Motette von Jhan de Gero, *O Roche beatissime*, die verminderte Quarte in dem Zusammenklang d-fis-b „ganz korrekt nach den Regeln über Synkopen-Dissonanz behandelt“ werde⁴⁶, schließt aber andererseits aus der Satztechnik Palestrinas, daß der Zusammenklang von großer Terz und kleiner Sexte oder kleiner Sexte und großer Dezime „als vollständig konsonierend angesehen wurde“⁴⁷. Ob eine alterierte Konsonanz als Dissonanz oder als Konsonanz galt, scheint also ungewiß zu sein.

Dem Begriff des „chromatischen Intervalls“ fehlen die festen Umrisse. Die scheinbar selbstverständliche Voraussetzung, daß der Unterschied zwischen der diatonischen und der chromatischen Skala entscheidend sei, also der Tritonus als diatonisches, die verminderte Quarte dagegen als chromatisches Intervall bestimmt werden müsse, wird weder der Theorie noch der kompositorischen Praxis des 16. Jahrhunderts gerecht. Denn das Intervallsystem des älteren Kontrapunkts beruhte nicht auf der Heptatonik, sondern auf dem Hexachord. Intervalle, die aus zwei Stufen des gleichen Hexachords oder deren Oktaven gebildet werden können, wurden als „relationes harmonicae“ zugelassen, die übrigen als „relationes non harmonicae“ verpönt. Schon die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte und nicht erst die verminderte Quarte und die übermäßige Quinte galten also als „exterritorial“. Man könnte vermuten, daß die Grenze, die dem Begriff der „relatio harmonica“ gezogen wurde, ein Postulat der Hexachordtheorie sei, das mit der musikalischen Wirklichkeit nicht übereinstimme. Der Argwohn gegen die Theorie aber und das Vorurteil, in der Praxis sei der Unterschied zwischen chromatischen und diatonischen Intervallen entscheidend, sind unbegründet. Auch von den Komponisten wurde die verminderte Quarte der übermäßigen und die übermäßige Quinte der verminderten gleichgesetzt. Das Hexachord war eine Kategorie der musikalischen Realität, kein bloßes Schema der Theorie. Zu einem Begriffsgespenset wurde es erst um 1700.

Georg Muffat gebraucht noch 1699 den Ausdruck „chromatisches Intervall“ in der Bedeutung „relatio non harmonica“⁴⁸. Seit dem 18. Jahrhundert aber ist der Begriff des „chromatischen Intervalls“ getrübt durch den Unterschied zwischen älterem und neuem Sprachgebrauch, durch die Ungewißheit, ob der Tritonus und die verminderte Quinte als diatonische oder als chromatische Intervalle gelten sollen. Andererseits läßt der Terminus „relatio non harmonica“ als bloß negative, ausschließende Bestimmung nicht erkennen, daß es im Kontrapunkt des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts die Funktion der verminderten und übermäßigen Konsonanzen war, als Varianten an der Stelle von Konsonanzen zu stehen⁴⁹. Der Alternative zwischen einem verwirrenden und einem blassen Terminus aber kann man ausweichen durch den Begriff des alterierten Intervalls, der nicht auf eine bestimmte Skala bezogen ist, sondern in den verschiedenen Systemen seinen Inhalt wechselt: In a-moll ist, im Unterschied zu a-äolisch, die Septime *gis* kein alterierter Ton.

Der Begriff der alterierten Konsonanz, die Behauptung also, daß sämtliche übermäßigen und verminderten Konsonanzen unter die gleiche Kategorie fallen, ist nicht selbstverständlich. Versucht man die „relationes non harmonicae“ als Dissonanzen zu klassifizieren und den Dissonanzregeln des 16. Jahrhunderts zu unterwerfen, so zeigen sich zwischen ihnen charakteristische Unterschiede. Die übermäßige oder verminderte Quarte oder Quinte kann als Durchgang oder als Synkope, die

⁴⁵ R. O. Morris, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford 1922, S. 67.

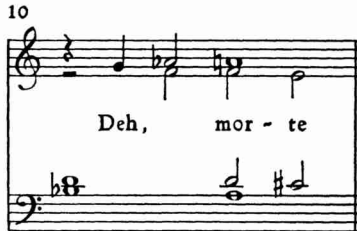
⁴⁶ K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 248, Anmerkung.

⁴⁷ A. a. O., S. 144.

⁴⁸ Georg Muffat, *An Essay on Thoroughbass*, hrsg. v. H. Federhofer, American Institute of Musicology 1961, S. 65.

⁴⁹ Vgl. unten S. 329.

übermäßige Sexte als Durchgang, aber nicht als Synkope, und die übermäßige oder verminderte Oktave weder als Durchgang noch als Synkope verwendet werden⁵⁰. Man könnte nun vermuten, daß es im 16. Jahrhundert selbstverständlich gewesen sei, die „relationes non harmonicae“ als reguläre Dissonanzen zu behandeln und alterierte Intervalle, die sich den Dissonanzregeln entziehen, vom Kontrapunkt auszuschließen. Die Erwartung aber wird enttäuscht. Alterierte Konsonanzen wurden nicht nur als Durchgänge, Synkopen oder Antizipationen, sondern auch „Note gegen Note“ exponiert; und manche Komponisten scheuten sogar vor der übermäßigen oder verminderten Oktave nicht zurück⁵¹. „Dissonanz“ und „relatio non harmonica“ sind also getrennte Kategorien; und die alterierten Konsonanzen geraten in ein Zwielicht zwischen Konsonanz und Dissonanz. Sie können an der Stelle von Konsonanzen stehen, obwohl sie als Dissonanzen wirken. Sofern sie aber die Funktion von Konsonanzen erfüllen können, wird ihre Dissonanzbedeutung auch dort zweifelhaft, wo sie als Durchgänge oder Synkopen erscheinen.



Daß Carlo Gesualdo in dem Zitat aus „*Io pur respiro*“⁵² die übermäßige Sexte meint, ist unverkennbar. Um aber auszudrücken, daß er sie als Dissonanz verstand⁵³, notierte er sie als Septime; denn die Dissonanzbedeutung der übermäßigen Sexte war ungewiß.

Der Versuch Georg Muffats, die alterierten Konsonanzen als reguläre Dissonanzen zu bestimmen, ist gescheitert. Die verminderten und übermäßigen Quinten sollen nach Muffat⁵⁴ entweder „gebunden“ oder „gradatim genommen“ werden. Einerseits aber ist Muffat gezwungen, auch eine Exposition der übermäßigen Quinte „per saltum“ zuzulassen⁵⁵. Andererseits muß die verminderte Quinte, die er mit einer synkopierten verminderten Quarte kombiniert⁵⁶, als Konsonanz gelten, da sie während der Auflösung der Quartsynkope festgehalten wird. Und von der übermäßigen Sexte, dem Auflösungsintervall einer Septimensynkope, sagt Muffat nur, daß sie „in Affecten und Stilo recitativo an stat der rechten Sext major“ gebraucht werde⁵⁷. Der Ausdruck „an stat“ aber verrät, daß das alterierte Intervall die Funktion einer Konsonanz erfüllt.

⁵⁰ Die „Auflösung“ der verminderten Oktave (H-b) in die verminderte Septime (H-as) setzt den „emanzipierten“ Septakkord voraus.

⁵¹ Vgl. unten S. 333.

⁵² A. a. O., VI, 46, 2, 1.

⁵³ Ein Versuch, Gesualdos musikalische Orthographie beim Buchstaben zu nehmen und die Dissonanzfigur als vorbereiteten Vorhalt der Unterstimme auf unbetonter Zeit mit chromatisch gespaltenem Bezugsston (as-a) zu interpretieren, wäre zwar nicht widersinnig, aber zu kompliziert, um die musikalische Wirklichkeit zu treffen.

⁵⁴ A. a. O., S. 58 und 60.

⁵⁵ A. a. O., S. 60.

⁵⁶ A. a. O., S. 62.

⁵⁷ A. a. O., S. 64.

Allerdings läßt der Sachverhalt, daß alterierte Intervalle an der Stelle von Konsonanzen stehen können, verschiedene Interpretationen zu. Auch wäre zu fragen, ob die Entwicklungsstufen des „chromatischen Kontrapunkts“ im 16. und frühen 17. Jahrhundert ein sekundäres Moment sind, das an der Kategorie der „Positionskonsonanz“ nichts ändert, oder ob sie radikal verschiedene Prinzipien ausprägen. Palestrina verwendet die übermäßige Quinte – wie die verminderte Quarte – ausschließlich als Intervall zwischen zwei Oberstimmen, nicht über dem Baß.

11

The image shows a musical score with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor. It is divided into four measures labeled a, b, c, and d. Each measure illustrates a specific intervallic relationship between the Soprano and Alto parts. In measure a, the Soprano has a G4 and the Alto has a D4, forming a minor sixth. In measure b, the Soprano has a G4 and the Alto has an E4, forming a major sixth. In measure c, the Soprano has a G4 and the Alto has a D4, forming a minor sixth. In measure d, the Soprano has a G4 and the Alto has an E4, forming a major sixth. The other parts (Tenor and Bass) provide harmonic support with various intervals and chords.

In den ersten drei Zitaten⁵⁸ könnte die kleine Sexte als Durchgangs-, Antizipations- oder Synkopensdissonanz bestimmt werden. Dagegen wird im vierten Beispiel⁵⁹ die übermäßige Quinte „Note gegen Note“, also wie eine Konsonanz exponiert. Eine Definition der übermäßigen Quinte als „Positionskonsonanz“ aber schließt die Konsequenz ein, daß die alterierten Konsonanzen auch in den ersten drei Beispielen als Konsonanzen gelten müssen. Denn nach satztechnischen Kriterien ist ein Intervall einzig dann eine Dissonanz, wenn es immer, und nicht nur manchmal, den Dissonanzregeln unterworfen ist. Daß die alterierten Intervalle in den ersten drei Zitaten Durchgänge, Antizipationen und Synkopen bilden, genügt also nicht, um sie zu Dissonanzen zu erklären – auch eine Sexte kann Durchgang zur Oktave und eine Quinte Synkope vor der Sexte sein.

Gegen die satztechnische Interpretation könnte man einwenden, daß psychologisch die übermäßige Quinte als Dissonanz wirke, wenn sie an der Stelle einer Dissonanz steht, und nur dann als Konsonanz, wenn sie die Funktion einer Konsonanz erfüllt. Die Konsequenz wäre, daß auch Quinten oder Sexten, die als Durchgänge oder Synkopen verwendet werden, zu „Auffassungsdissonanzen“ erklärt werden müßten⁶⁰. In der Theorie der tonalen Harmonik ist der Begriff der Auffassungsdissonanz in dem Prinzip begründet, daß Quintschritte der „Basse fondamentale“ primäre und Sekundschritte sekundäre Fundamentschritte sind: Die Sexte f-d' zwischen der Quinte f-c' und der Dezime c-e' und die Quinte e-h zwischen der Sexte e-c' und der Terz f-a sind Auffassungsdissonanzen, weil die „Basse fondamentale“ aus Quintschritten besteht (F-C und C-F), wenn man d' und h als Durchgänge hört, dagegen aus Sekundschritten (d-C und e-F), wenn man d' und h als Dreiklangtöne auffaßt. Aus den

⁵⁸ Gesamtausgabe XI, 101, 2, 1; III, 4, 2, 5; XIII, 82, 3, 4.

⁵⁹ XVIII, 80, 3, 2.

⁶⁰ In den vierstimmigen Motetten der *Musica nova* Adrian Willaerts ist der Terzsextklang eine Ausnahme von der Norm des Terzquintklangs, und die Sexte wird oft so behandelt, als sei sie eine Dissonanz.

Regeln des älteren Kontrapunkts aber ist der Begriff der Auffassungsdissonanz nicht zu rechtfertigen; oder genauer: Die psychologische Hypothese, daß die Kategorien Durchgang und Synkope im älteren Kontrapunkt eine ähnliche Gewalt über das musikalische Hören von Intervallen ausüben wie die „Basse fondamentale“ in der tonalen Harmonik, läßt sich satztechnisch weder beweisen noch widerlegen.

Der Begriff der Positionskonsonanz ist aber auch einem satztechnischen Einwand ausgesetzt. Man kann das Prinzip, das nach Knud Jeppesen⁶¹ die Quarte zwischen zwei Oberstimmen legitimiert, auf die alterierten Konsonanzen übertragen und die verminderten oder übermäßigen Quartan und Quinten in den Zusammenklängen d-f-h, d-h-f', d-fis-b und d-b-fis' als „verdeckte Dissonanzen“ erklären: als Intervalle zwischen Stimmen, die unabhängig voneinander nur auf den Baß bezogen sind⁶². Doch ist erstens der Ausdruck „verdeckte Dissonanz“ fragwürdig, sofern er an Intervalle denken läßt, die man kaum wahrnimmt. Einzig die Quarte zwischen zwei Oberstimmen ist ein zugleich „unauffälliges“ und „sekundäres“ Intervall; die alterierten Konsonanzen dagegen sind zwar — wenn man das Prinzip der nicht aufeinander bezogenen Stimmen gelten läßt — „sekundär“, aber nicht „unauffällig“. Zweitens ist das Prinzip der Satzspaltung nur dann verständlich, wenn die Bezugsstimme der nicht aufeinander bezogenen Stimmen entweder (wie im 15. Jahrhundert) ein cantus firmus oder (wie im 17. Jahrhundert) ein tragender Baß ist. Drittens wäre die Geltung der Hypothese, daß die alterierten Konsonanzen als Intervalle zwischen nicht aufeinander bezogenen Stimmen zu erklären seien, auf den Palestrinastil beschränkt; bei William Byrd kann man, da er die übermäßige Quinte auch als Intervall über dem Baß exponiert, dem Begriff der Positionskonsonanz nicht ausweichen. Um an der Dissonanzbedeutung der alterierten Konsonanzen bei Palestrina festhalten zu können, wäre man also gezwungen, bei Byrd von einem Wechsel des Prinzips zu sprechen; und es liegt näher, die Kategorie der Positionskonsonanz als allgemeines Prinzip gelten zu lassen und Palestrinas Zurückhaltung gegenüber alterierten Konsonanzen über dem Baß als besonderes Stilmoment, nicht als Ausdruck eines Gegenprinzips zu betrachten.

Auch die verminderte Quinte, nicht nur die übermäßige, ist eine „relatio non harmonica“. Daß Byrd die verminderte Quinte über dem Baß als Intervall „Note gegen Note“⁶³ oder als Auflösungsintervall einer Synkopen-dissonanz⁶⁴ verwendet, bedeutet also, daß durch eine „relatio non harmonica“ eine Konsonanz wenn nicht präsentiert, so doch repräsentiert wird.

12

The image shows a musical score for two systems, labeled 'a' and 'b'. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a middle staff (likely a second voice or lute), and a bass line (bottom). The key signature is one flat (B-flat).
 System 'a' has the lyrics "have mer - cy". The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass line has a whole note G2, a whole note Bb2, and a whole note D3.
 System 'b' has the lyrics "our cap - - tivity)". The vocal line starts with a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line has a whole note G2, a whole note Bb2, and a whole note D3.

⁶¹ A. a. O., S. 145 f.

⁶² E. Apfel, a. a. O., passim.

⁶³ *The English Madrigal School*, ed. by Edmund H. Fellowes, London 1920, XIV, 93, 1, 3; 144, 1, 6; XV, 49, 2, 1; 49, 3, 1; 216, 2, 1; XVI, 7, 2, 1; 118, 2, 3; 217, 2, 1.

⁶⁴ XIV, 30, 2, 6; XV, 17, 2, 2; 65, 1, 4; 165, 2, 4; 182, 2, 1; 227, 2, 2.

So erscheint in dem Zitat aus „O god which art most merciful“ (Beispiel 12 a)⁶⁵ die verminderte Quinte einerseits „Note gegen Note“ und ist andererseits Vorbereitungskonsonanz einer Synkopen-Dissonanz. Eine harmonisch-tonale Interpretation als Akkorddissonanz, deren Auflösung durch einen Doppelvorhalt, einen Quartsextakkord, verzögert wird, wäre anachronistisch. — Die verminderte Quarte zwischen großer Terz und kleiner Sexte wird von Byrd, nicht anders als von Palestrina, „Note gegen Note“ exponiert⁶⁶; die Sexte darf also auch dann, wenn sie als Synkope, Antizipation oder Durchgang erscheint⁶⁷, nicht als Dissonanz mißverstanden werden. Ein Grenzfall ist das Zitat aus „Turn our captivity“ (Beispiel 12 b)⁶⁸. Daß der Ton f', bezogen auf A, Auflösungskonsonanz einer Synkopen-Dissonanz ist, schließt an sich nicht aus, daß er zugleich, bezogen auf cis', Durchgangsdissonanzen sein kann⁶⁹. Eine reguläre Durchgangsdissonanzen aber ist die verminderte Quarte nur unter der Voraussetzung, daß man die verminderte Quinte als Vorbereitungskonsonanz gelten läßt; man gerät also in den Widerspruch, die erste „relatio non harmonica“ zur Konsonanz erklären zu müssen, um die zweite als Dissonanz deuten zu können.

Byrd läßt, im Gegensatz zu Palestrina, die übermäßige Quinte auch über dem Baß zu (Beispiel 12 c)⁷⁰. In harmonisch-tonalem Kontext wäre der Zusammenklang auf der dritten Minima ein g-moll-Sextakkord; der fehlende Grundton müßte in der musikalischen Vorstellung ergänzt werden, damit ein Quintschritt des Fundaments (g-D) statt eines Terzschriffs (B-D) den Akkordzusammenhang vermittelt, und die Töne B und fis' wären, als Akkordterz und Antizipationsdissonanz, nicht unmittelbar aufeinander bezogen. Byrds Kontrapunkt aber ist als Intervallsatz zu verstehen, und eine Interpretation der übermäßigen Quinte als Dissonanz ist ausgeschlossen, denn der alterierten Quinte folgt eine Doppeldissonanzen.

Mag die Kategorie der Positionskonsonanz bei der übermäßigen oder verminderten Quinte als bloße Hypothese erscheinen: Die alterierte Oktave läßt, da sie weder

⁶⁵ XV, 21, 2, 4.

⁶⁶ XVI, 103, 2, 6; 212, 1, 4.

⁶⁷ Synkope: XIV, 25, 1, 3; 182, 2, 2; XV, 37, 3, 1; XVI, 89, 1, 2; Antizipation: XVI, 85, 1, 6; 102, 1, 4; Durchgang: XIV, 175, 1, 4; XV, 122, 3, 3; 186, 1, 6; abspringende Wechselnote: XIV, 166, 1, 3; 170, 2, 4; XVI, 93, 2, 4.

⁶⁸ XVI, 212, 2, 3.

⁶⁹ C. Dahlhaus, *Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts*, KmJb 1961, S. 43 ff.

⁷⁰ XVI, 97, 2, 1.

als reguläre Dissonanz noch als „Lizenz“ — als „Ellipsis“ oder „Heterolepsis“ — erklärt werden kann, keine andere Deutung zu (Beispiel 12 d). Der Text, „*that I might die*“, zeigt drastisch, daß die „*relatio non harmonica*“, die Oktave *fis'-f'*, in dem Zitat aus Byrds „*Penelope that longed*“⁷¹ kein zufälliges, sondern ein expressives Intervall ist. Eine Definition als „unvorbereitete und abspringende Dissonanz“ träfe, als nichtssagende Negation, ins Leere: Die „*relatio non harmonica*“ wurde von Byrd unverkennbar als Oktave, als Konsonanz, konzipiert und dann um des Textausdrucks willen chromatisch „verzerrt“. Wenn aber die alterierte Oktave eine Deutung als Positionskonsonanz erzwingt, so ist es eine überflüssige Komplizierung, bei der alterierten Quinte eine andere und sogar entgegengesetzte Deutung zu versuchen.

„Positionskonsonanz“ ist, im Unterschied zu „Auffassungskonsonanz“, keine psychologische, sondern eine satztechnische Kategorie; und ob Positionskonsonanzen auch als Auffassungskonsonanzen gelten dürfen, ist ungewiß. Man kann zwar eine verminderte Quinte, das Auflösungsintervall einer Quartsynkope, oder eine übermäßige Sexte, das Auflösungsintervall einer Septimensynkope, aber kaum eine verminderte oder übermäßige Oktave als „halbe Konsonanz“ wahrnehmen. Trotzdem ist ein Versuch, den satztechnischen Begriff der Positionskonsonanz auch als ästhetische Kategorie zu verstehen, nicht widersinnig. Die Forderung, daß eine übermäßige Oktave, die an der Stelle einer Konsonanz steht, zur Konsonanz „zurechtgehört“ werden müsse, wäre absurd. Daß das alterierte Intervall als Dissonanz wahrgenommen wird, schließt aber die Möglichkeit nicht aus, daß seine Funktion, eine Konsonanz zu „vertreten“, beim Hören mitgedacht wird. Musikalisches Hören ist aus unmittelbarer Wahrnehmung und reflexiven Momenten zusammengesetzt. Auch ist es, je fester die Regeln einer Satztechnik sind, desto leichter, eine Variante auf ihr Modell zu beziehen; dem Reflexiven kann sogar der Charakter einer „zweiten Unmittelbarkeit“ zuwachsen. Und die Bedingung, dem musikalischen Hören durch stereotype Formeln einen festen Halt zu geben, erfüllt kaum eine Satztechnik so vollkommen wie der Kontrapunkt des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts.

Doch könnte es sein, daß man dem historischen Sinn der Positionskonsonanz am nächsten kommt, wenn man den Sachverhalt in der Sprache der Scholastik formuliert. Eine alterierte Quinte oder Oktave wäre dann „essentiell“ eine Konsonanz und „akzidentiell“ eine Dissonanz. Das Essentielle zeigt sich an der Funktion des Intervalls im Kontrapunkt, das Akzidentielle an seiner äußeren Wirkung. Die Interpretation nach scholastischer Methode ist also die Umkehrung der modernen Denkgewohnheit, das tonpsychologische Moment als essentiell und das satztechnische als akzidentiell zu begreifen.

Es scheint, als sei Giovanni Spataro der einzige Theoretiker des 16. Jahrhunderts, der die alterierte Oktave nicht verpönte, sondern zu legitimieren versuchte. Der Sachverhalt aber, daß die „*relationes non harmonicae*“ essentiell die Funktionen von Konsonanzen erfüllen, obwohl sie akzidentiell als Dissonanzen wirken, ist von Spataro verkannt worden. Die Begriffe, auf die sich Spataro 1532 in einem

⁷¹ XV, 177, 1, 1.

Brief an Aron stützte, um die übermäßige Oktave zu rechtfertigen⁷², wurden ein Vierteljahrhundert später von Zarlino zur Erklärung der regulären Synkopen-Dissonanz benutzt⁷³: Die Dissonanz sei unauffällig, da sie nicht „Note gegen Note“ exponiert werde, sondern durch Seitenbewegung entstehe. Doch ist Spataros Argumentation brüchig.

13

Example 13 consists of two musical examples, 'a' and 'b'. Example 'a' shows a bass line in G major (one sharp) with notes G₂, B₂, and D₃. Example 'b' shows a vocal line in G major with notes G₄, A₄, B₄ (flat), G₄, F₄, E₄, D₄, C₄. The lyrics are "fredd' as - sai die ghiac cio".

Denn das Beispiel (13a), das er zitiert, erscheint, wenn man es als Dissonanzfigur definiert, als absurde Häufung von drei Lizenzen: als „*syncopa tutta cattiva*“, die durch einen Sprung erreicht und in eine Durchgangsdissonanz „aufgelöst“ wird.

Im 16. Jahrhundert entstand die alterierte Oktave, sofern sie nicht vermieden wurde, als bloße „Zufallsdissonanz“, als „Akzidens“ im genauen Wortsinn. Noch bei Byrd ist es eine seltene Ausnahme, daß sie expressiv verwendet wird⁷⁴; im allgemeinen erscheint die „*relatio non harmonica*“ als ein ins Simultane gerückter Querstand⁷⁵. Erst in der Monodie wurde die verminderte Oktave zur expressiven Figur, zum Ausdruck versteinerten Schmerzes. Doch ist sie in dem Zitat aus Jacopo Peris *Euridice* (Beispiel 13 b)⁷⁶ noch immer eine durch Alteration des Baßtons „verzerrte“ Konsonanz, die weder als „harmoniefremder Ton“ der Oberstimme noch als „Dur-Moll-Sextakkord“ mißverstanden werden darf.

Die alterierte Konsonanz war also der gleichen Entwicklung unterworfen wie manche der irregulären Dissonanzfiguren⁷⁷: Merkmale, die im 16. Jahrhundert als Lizenzen des Instrumentalstils oder als Reste früherer Entwicklungsstufen in peripheren Traditionen erscheinen, werden im frühen 17. Jahrhundert zu Mitteln des Textausdrucks umgedeutet. Bei den „Manieristen“ der Monodie, Saracini und Domenico Belli, verfestigte sich die verminderte Oktave sogar zur stereotypen Figur. Doch war der chromatische Kontrapunkt des frühen 17. Jahrhunderts das Ende einer Entwicklung, nicht ein Anfang oder eine Vorausnahme. Die befremdende Chromatik der Arie „*Ardo man non ardi*“⁷⁸ ist nicht als Antizipation „moderner Harmonik“ zu verstehen, sondern als extreme Folgerung aus Phänomenen, die im 16. Jahrhundert auf ein unscheinbar „akzidentielles“ Dasein beschränkt waren.

⁷² K. Jeppesen, *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, Acta XIII (1941), S. 31 und 33.

⁷³ *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. III, cap. 42.

⁷⁴ XIV, 123, 1, 2 („*nor used this complain*“); XV, 177, 1, 1 („*that I might die*“).

⁷⁵ XIV, 59, 1, 5; 141, 1, 3; 182, 2, 2; XV, 231, 2, 4; 242, 2, 6; 282, 1, 3; XVI, 79, 3, 4; 89, 1, 2; 216, 2, 5; 233, 2, 6; 234, 1, 2.

⁷⁶ A. Schering, a. a. O., 189, 3, 1–3.

⁷⁷ Vgl. oben S. 324.

⁷⁸ Vgl. oben S. 319.

Die Methode der Manieristen erscheint, pointiert ausgedrückt, als Ausnutzung einer Lücke im Gesetz des älteren Kontrapunkts.

Die These, daß die „relationes non harmonicae“ modifizierte, „umgefärbte“ Konsonanzen seien, widerspricht der gewohnten Vorstellung, daß die Wirkung alterierter Konsonanzen auf der „Fortschreitendstendenz“ von Leitttönen beruhe. Um 1600 aber trifft das Argument, daß wir durch die Natur der Sache gezwungen seien, entweder den unteren oder den oberen Ton einer übermäßigen Quinte als Leitton zu hören, ins Leere; und die Verleugnung von „Leittonstendenzen“ ist kein Irrtum in der Interpretation des chromatischen Kontrapunkts, sondern ein Merkmal der Sache selbst.

14

las - - so sì co - me

In dem Zitat aus Carlo Gesualdos Madrigal „*Candido e verde fiore*“⁷⁹ darf der Ton e' der zweiten Stimme nicht als „harmoniefremder Ton“, als Vorhalt mit verzögerter, vom d-moll- zum H-dur-Akkord verschobener Auflösung mißverstanden werden. Er ist als Synkopen-Dissonanz gemeint, also den Regeln des Intervallsatzes unterworfen; und die Terz dis'-fis' muß als Auflösungskonsonanz auf die Sekunde e'-f' bezogen werden. Erstens erfüllt also die Terz dis'-fis' die Funktion der regulären Auflösungskonsonanz d'-f'; die diatonische Terz wird durch ihre chromatische Variante vertreten. Zweitens ist der Ton dis' kein Leitton zu e', sondern bildet einen Querstand zu d'. Das Chroma wird gleichsam zurückgenommen, die „Tendenz“ des alterierten Tons verleugnet; und das Chroma wirkt, wenn man es anachronistisch an den Normen der tonalen Harmonik mißt, ziel- und folgenlos. Drittens wird die Konvention des älteren Kontrapunkts, daß der Bezugston einer Synkopen-Dissonanz während der Dissonanzauflösung festgehalten werden soll, durch die Chromatik zwar modifiziert, aber nicht aufgehoben. Denn der chromatische Halbton der Oberstimme ist nicht als Tonschritt, sondern als Spaltung der Tonstufe gemeint. Die Hypothese, daß der chromatische Halbton als alterierter Prim gemeint sei, mag fragwürdig erscheinen. Doch kann man ihr kaum ausweichen, denn nicht nur der Bezugston, sondern auch der dissonierende Ton einer Synkopen-Dissonanz konnte gespalten werden.

⁷⁹ A. a. O., VI, 54, 2, 3–4.

15

che i mar ti - ri piú non di ram - mi

Will man in dem Monteverdi-Zitat⁸⁰ nicht die Septime zur irregulären Dissonanz „Note gegen Note“ erklären, so ist man gezwungen, von einer chromatisch modifizierten Synkopensdissonanz, also einer gespaltenen Tonstufe zu sprechen.

Gerade dem „Chromatiker“ Gesualdo aber scheint die „relatio non harmonica“ als Zusammenklang zu einem Problem geworden zu sein, dessen eindeutiger Lösung er auswich. Einerseits überrascht im fünften und sechsten Madrigalbuch die geringe Anzahl übermäßiger oder verminderter Konsonanzen. Andererseits entscheidet sich Gesualdo, im Gegensatz zu Palestrina oder Byrd, nicht für eine Verwendung der „relatio non harmonica“ als Konsonanz, aber auch nicht unmißverständlich für die moderne Auffassung als Dissonanz. Man kann im fünften und sechsten Madrigalbuch drei Gruppen alterierter Konsonanzen unterscheiden.

1. Eine verminderte Quarte oder übermäßige Quinte zwischen zwei Oberstimmen, der ein Quartsext-Klang folgt, ist doppeldeutig⁸¹, da der Quartsext-Klang entweder als Konsonanz oder als Dissonanz verstanden werden kann. Im ersten Fall kann die alterierte Quarte oder Quinte als Dissonanz, im zweiten muß sie als Konsonanz interpretiert werden.

2. Die verminderte Quarte, übermäßige Quinte oder übermäßige Sexte wird zwar wie eine Dissonanz behandelt, doch trifft mit dem chromatischen Intervall eine (andere) Dissonanz zusammen, so daß es ungewiß bleibt, ob der Auflösungszwang dem chromatischen Intervall oder der (anderen) Dissonanz zuzuschreiben ist⁸². Fast scheint es, als versuche Gesualdo die Fortschreitungstendenz der chromatischen Intervalle, die sich ihm aufdrängt, ohne daß sie in den Normen des Kontrapunkts begründet wäre, durch eine Zusatzdissonanz zu motivieren.

3. In manchen Fällen ist die „musikalische Orthographie“ problematisch⁸³.

16

pro - rup - pe in plan - - to ahi mi dà mor - te

a b

⁸⁰ Gesamtausgabe, VIII, 290, 3, 2–3.

⁸¹ V, 46, 1, 4; 46, 2, 2; 60, 1, 2; VI, 61, 3, 3; 76, 3, 3; 77, 1, 3.

⁸² V, 77, 2, 3; VI, 16, 2, 4; 17, 2, 2; 25, 1, 3; 59, 3, 1; 93, 3, 2.

⁸³ Vgl. oben S. 329.

Man kann zweifeln, ob im ersten Zitat⁸⁴ eine Synkopensdissonanz mit chromatisch gespaltenem Bezugston gehört werden soll oder ob Gesualdo den Ton ais „meint“, aber b notiert, um die verminderte Septime „Note gegen Note“ zu verdecken und den Schein einer Synkopensdissonanz zu wahren. Im zweiten Beispiel⁸⁵ kann man in der Oberstimme statt es'' auch dis'' lesen. Ist der Ton als dis'' gemeint, so kann er, da er regulär aufgelöst wird, als Dissonanz interpretiert werden, während Gesualdos Schreibung, wenn man sie beim Buchstaben nimmt, eine Deutung des es'' als Konsonanz erzwingt.

Niemals ist also die alterierte Konsonanz im fünften und sechsten Madrigalbuch eindeutig als Konsonanz oder als Dissonanz bestimmbar. Das Zwielficht aber, in das sie bei Gesualdo gerät, ist das des Übergangs von der älteren Auffassung, die fragwürdig geworden ist, zur neueren, die zwar angedeutet wird, ohne aber schon unmißverständlich ausgeprägt zu sein.

V.

Die Vermutung, daß in dem Zitat aus Domenico Bellis Arie „*Ardo ma non ardi*“ das Kreuz vor dem Baßton a die Akkordterz cis' und nicht eine Alteration des Baßtons zu ais bezeichne⁸⁶, ist keine leere Hypothese. Denn in einem Manuskript des Liceo musicale in Bologna⁸⁷, das Solokantaten von Carissimi, Luigi Rossi und ungenannten Komponisten überliefert, ist die Notationsmanier, mit einem Kreuz oder b, das vor statt über der Baßnote steht, die Akkordterz zu meinen, unmißverständlich ausgeprägt.

17

cru-do in-fer-no mi-cro-ci-fis-so aman-te in pianto, io mi di-stil-lo
 prostra-to ogni guer-rie-ro al-la tua spa-da ce-da e fu gia
 car-co di piro-pi e d'o-ro e d'o-gni ri-cea pre-da fac-ci all' e-trus-co

⁸⁴ VI, 29, 3, 3–4.

⁸⁵ VI, 76, 3, 2.

⁸⁶ Vgl. oben S. 319.

⁸⁷ *D'autori romani musica volgare, tomo terzo, Q/46.*

mar lie - to ri - tor - no vol - gi - le pro - ve in - - - - - quà - - - - -

4 3

In dem Zitat aus der anonymen Kantate „*Peccai, son reo di morte*“ (Beispiel 17a)⁸⁸ wäre das Kreuz vor dem Baßton H als Alterationszeichen sinnwidrig und als Auflösungs- oder Warnungszeichen überflüssig; es muß also auf die Akkordterz bezogen werden. Und nach der gleichen Methode benutzt der Schreiber des Bologneser Manuskripts das b vor der Baßnote als Zeichen der Mollterz. Daß das b vor den Baßtönen d und G in Takt 8 des Zitats aus Luigi Rossis *Lamento di Zaida Mora* (Beispiel 17b)⁸⁹ als Auflösungs- oder Warnungszeichen auf das gis in Takt 5 und das dis“ in Takt 7 bezogen werden soll, ist unwahrscheinlich. Denn einerseits würde, wenn man die Deutung als Warnungszeichen gelten ließe, in Takt 8 eine Bezeichnung der Akkordterzen fehlen; und andererseits legt das Kreuz in Takt 3, das nur als Chiffre der Akkordterz gedeutet werden kann, eine analoge Interpretation des b in Takt 8 nahe.

Daß im 17. Jahrhundert ein Kreuz oder b auch dann, wenn es über oder unter der Baßnote steht, als Alterationszeichen gemeint sein kann, ist bekannt. Das umgekehrte Verfahren aber, durch ein Kreuz oder b, das vor der Baßnote steht, die Akkordterz zu bezeichnen, ist offenbar kaum beachtet worden. Es setzt, um unmißverständlich zu sein, ein genau begrenztes Tonsystem voraus. Denn wenn ein b vor dem Baßton f oder c als Chiffre der Akkordterz gelten soll, müssen die Töne fes und ces ausgeschlossen sein.

Das Tonsystem, das der Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zugrunde liegt, ist 14tönig. Jede der sieben diatonischen Stufen ist auf eine einzige Möglichkeit der Alteration beschränkt. Eine Stufe, die hochalteriert werden kann, ist von der Tiefalteration ausgeschlossen und umgekehrt; und ein Kreuz oder b, das eine nach den Normen des 14tönigen Systems unzulässige Alteration des Baßtons bewirken würde, ist entweder bedeutungslos oder gilt als Zeichen der Akkordterz. Das 14tönige System beruht auf der Voraussetzung, daß der Charakter einer Tonstufe, die „*proprietates vocis*“, durch die Terzen, die sie über und unter sich hat, bestimmt werde. Die Mi-Stufe e mit großer Terz unten und kleiner Terz oben und die Fa-Stufe f mit kleiner Terz unten und großer Terz oben repräsentieren entgegengesetzte „*proprietates*“. Durch ein Kreuz oder b aber wird die „*proprietates*“ eines Tones ins Gegenteil verkehrt. Oder anders formuliert: Die Terzen, die den Charakter einer Stufe bestimmen, vertauschen ihre Positionen; die große Terz wird zur kleinen, die kleine zur großen. Bezogen auf die Mi-Stufe e verwandelt ein Kreuz die kleine Terz e-g in die große Terz e-gis und ein b die große Terz c-e in die kleine Terz c-es. Bezogen auf die Fa-Stufe f dagegen alteriert ein Kreuz die kleine Terz d-f zu d-fis und ein b die große Terz f-a zu f-as. Wo das Vorzeichen steht, ist im 14stufigen System gleichgültig. Vor wie über der Mi-Stufe

⁸⁸ A. a. O., fol. 7v–10v.

⁸⁹ A. a. O., fol. 91v–94r.

e ist das Kreuz eine Chiffre der Akkordterz (gis) und das b ein Alterationszeichen (es), und vor wie über der Fa-Stufe f ist umgekehrt das b eine Chiffre der Akkordterz (as) und das Kreuz ein Alterationszeichen (fis).

Die Mi-Stufe e und die Fa-Stufe f repräsentieren zwei Gruppen von Tonstufen: Die Töne der ersten Gruppe, h, e und a, sind durch eine große Terz unter sich und eine kleine Terz über sich charakterisiert, die Töne der zweiten Gruppe, g, c und f, umgekehrt durch eine kleine Terz unter sich und eine große Terz über sich.

d	g	c	h	e	a
h	e	a	g	c	f
g	c	f	e	a	d

In der ersten Gruppe verändert ein b das untere Intervall, also den notierten Baßton, und ein Kreuz das obere Intervall, also die Terz des Baßtons, in der zweiten Gruppe dagegen ein Kreuz das untere Intervall und ein b das obere. Um den Ton d in das System der „*proprietas vocum*“ einfügen zu können, muß man eine große Terz, die in der diatonischen Skala fehlt, entweder über oder unter d interpolieren (d-fis oder b-d). In dem Bologneser Manuskript erscheint das b vor der Baßnote als Zeichen der Akkordterz f, nicht einer Tiefalteration zu des⁹⁰; die Bezugsterz, die durch das Vorzeichen in ihr Gegenteil verkehrt wird, ist also d-fis, nicht b-d. Das 14stufige System mit den chromatischen Tönen as, es, b, fis, cis, gis und dis wird 1604 von Peter Eichmann in der Hexachord-Terminologie beschrieben: „*Chromaticum genus est, quod habet quartas dispositas, ut quae Mi in clavibus habent, etiam Fa sumant. Ut in his tribus B, E et A. E contra in quibus Sol vel Fa etiam Mi admittat, ut in his quatuor, C, D, F et G*“⁹¹. Den Mi-Stufen, die eine Hochalteration zulassen (h, e, a), werden also außer den Fa-Stufen (f und c) auch die Sol-Stufen (g und d) gegenübergestellt; und der Verstoß gegen die Symmetrie des Hexachordsystems, gegen die strenge Korrelation von Mi und Fa läßt erkennen, daß die musikalische Wirklichkeit, die hinter Eichmanns Alterationsregel steht, nicht das Hexachord, sondern das Terzensystem ist. Denn das einzige gemeinsame Merkmal der Fa- und der Sol-Stufen ist die unten angrenzende kleine Terz. Und es scheint, als sei der Widerspruch zwischen der Hexachord-Terminologie und dem Sachverhalt, den sie bezeichnen soll, von Wolfgang Schönsleder erkannt worden: In Schönsleders Formulierung der Alterationsregel fehlt die Entgegensetzung von Mi und Fa⁹².

Weder Eichmann noch Schönsleder spricht vom Generalbaß. Daß aber das 14-tönige System, das aus der Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zu erschließen ist, der Generalbaßpraxis nicht fremd war, zeigt der Traktat Galeazzo Sabbatini⁹³. Stufen mit einer großen Terz unter sich (h, e, a) werden als „*maggiori*“, Stufen mit einer kleinen Terz unter sich (f, c, g, d) als „*minori*“ definiert. In der ersten Gruppe läßt Sabbatini ausschließlich Tiefalterationen, in der zweiten ausschließlich Hochalterationen zu; ein b vor f oder ein Kreuz vor a sei bedeutungslos

⁹⁰ Vgl. oben S. 338.

⁹¹ P. Eichmann, *Praecepta Musicae Practicae*, 1604, fol. C 2v.

⁹² *Architectonicae Musicae universalis* . . . Autore Volupto Decoro Musagete, Ingolstadt 1631, Pars I, cap. 16: „*Possunt in omnibus vocibus fieri coniunctae, in a, et e, et b̄ mi cum b̄ molli: in b, c, d, f, g cum b̄ duro*“.

⁹³ *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo*, 1628; vgl. F. T. Arnold, a. a. O., S. 121.

und bewirke nichts. Die Folgerung, daß ein Kreuz oder b, das nicht als Alterationszeichen zulässig ist, als Chiffre der Akkordterz benutzt werden kann, wird von Sabbatini nicht gezogen; doch bezeugt er, daß das System, aus dem die Notationsmanier des Bologneser Manuskripts zu erklären ist, in der Generalbaßpraxis bekannt war.

Das Verfahren, die „*proprietates vocum*“ durch die angrenzenden Terzen zu bestimmen, ist durch Umdeutung älterer Prinzipien der Alteration und der Stufencharakteristik entstanden. Nach Andreas Raselius dürfen ausschließlich Mi-Stufen tiefalteriert und ausschließlich Fa-Stufen hochalteriert werden⁹⁴. Denn eine Alteration sei nichts anderes als die Verwandlung einer Mi-Stufe (h, e, a) in eine Fa-Stufe (b, es, as) oder einer Fa-Stufe (c, f, b) in eine Mi-Stufe (cis, fis, h). Das System ist also 12tönig und umfaßt die chromatischen Stufen as, es, b, fis und cis. Die strenge Korrelation von Mi und Fa aber setzt voraus, daß die „*proprietates vocum*“ nicht durch angrenzende Terzen, sondern durch Sekunden bestimmt werden. Stufen mit einem Halbton unter sich und einem Ganzton über sich galten nach Analogie des „b molle“ als „mollar“, Stufen mit einem Ganzton unter sich und einem Halbton über sich nach Analogie des „h durum“ als „dural“⁹⁵. Und im Unterschied zum 14stufigen System lassen die Töne d und g, die als „*voces naturales*“ klassifiziert wurden, da sie weder „dural“ noch „mollar“ sind, keine Alterationen zu. Als primäres Intervall bei der Bestimmung der „*proprietates vocum*“ galt die unten angrenzende Sekunde: der „weiche“ Halbton unter den „mollaren“ Stufen und der „harte“ Ganzton unter den „duralen“ Stufen⁹⁶; und darum beschreibt Johannes Cochläus die Hochalteration als Verwandlung eines Halbtons (e-f) in einen Ganzton (e-fis) und die Tiefalteration als Verwandlung eines Ganztons (d-e) in einen Halbton (d-es)⁹⁷.

Die beiden Methoden der Stufencharakteristik, die des 16. und die des 17. Jahrhunderts, unterscheiden sich also durch fünf Merkmale:

1. Die „*proprietates vocum*“ werden im 16. Jahrhundert durch angrenzende Sekunden, im 17. Jahrhundert durch angrenzende Terzen bestimmt.
2. Einer melodischen Charakteristik durch Tonschritte steht also eine harmonische durch Zusammenklänge gegenüber.
3. Die drei „*proprietates*“ des älteren Systems werden im 17. Jahrhundert auf zwei reduziert.
4. Die frühere Stufencharakteristik beruht auf dem Drei-Hexachord-System, in dem der Ton a als Mi-Stufe bestimmt werden kann, die spätere auf der diatonischen Skala, in der die d-Stufe eine kleine Terz unter sich hat.
5. Die Regel, daß eine Alteration nur dort zulässig sei, wo sie den Charakter einer Tonstufe ins Gegenteil verkehrt, läßt aus dem System der drei „*proprietates*“ eine 12tönige und aus dem der zwei „*proprietates*“ eine 14tönige Skala hervorgehen.

⁹⁴ *Hexachordum seu Quaestiones musicae practicae*, 1591, cap. 4, fol. D 2: „In hoc genere (sc. chromatico) omnes claves quae mi habent, etiam fa admittunt, adscripta litera b. veluti a, et e et vice versa: Ubi fa cani oportet et hoc signum, ♯, mi adhibendum indicat“.

⁹⁵ Fredericus Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo*, Nürnberg 1580, lib. I, cap. 5: „Ut cum Fa mollius: La cum Mi durius: Re et Sol mediocriter sonant“.

⁹⁶ C. Dahlhaus, *Die Termini Dur und Moll*, AfMw XII (1955), S. 290.

⁹⁷ J. Cochläus, *Tetrachordum Musicus*, 1512, Tractatus II, cap. 10: „Nam si mi cantetur pro fa, de semitonio tonus: Et contra si pro mi cantetur fa de tono fit semitonium“.