

Zur Geschichte der Synkope *

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Eine Synkope entsteht nach H. Riemann¹, wenn „ein leichter Zeitwert mit dem folgenden schweren in eine Note zusammengezogen wird“, und nach Th. Wieh-mayer², wenn „ein unbetonter Wert in den nächsten betonten hinübergebunden wird, wodurch der Akzent des letzteren an den ersteren übergeht.“ Eine Synkope ist also eine Zusammenziehung oder, nach älterem Sprachgebrauch, eine Ligatur — der Name „Synkope“ aber bedeutet Zerschneiden, Zerteilen. Auch wird erst seit dem 17. Jahrhundert die Rhythmik der Kunstmusik durch den Akzent oder Schwerpunkt bestimmt; Synkopen aber gab es dem Namen wie der Sache nach schon Jahrhunderte früher. So dürfte es nicht überflüssig sein, nach der Bedeutung der Synkope vor dem 17. Jahrhundert zu fragen.

Die frühesten Definitionen der Synkope im 14. Jahrhundert erklären sie als Zerschneidung einer Perfektion, einer dreizeitigen Brevis oder Semibrevis, in zwei oder auch drei Teile, die durch andere Perfektionen voneinander getrennt werden. „*Sincopa est diviso cuiuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur perfectionem numerando*“³. „Synkopiert“ sind also, im Gegensatz zu unserem Sprachgebrauch, nicht die mittleren, längeren Werte, sondern die kürzeren am Anfang und Ende; sie, die „*partes separatae*“ einer zerschnittenen Perfektion — nicht aber die mittleren Perfektionen — verstoßen gegen die rhythmische Ordnung; und die längeren Werte, die uns als Synkopen „gegen den Takt“ erscheinen, galten im 14. Jahrhundert als versetzte, antezipierte oder verzögerte „Takte“. Wenn zwei Minimen von der ergänzenden dritten durch dreizeitige Semibreven getrennt sind, bewirkt die Synkope eine Antezipation (Beispiel 1a); ist dagegen eine Minima am Anfang von zwei Minimen am Ende abgespalten, so bedeutet sie eine Verzögerung⁴ (Beispiel 1b). Aber ist die Erklärung der Synkope als Zerschneidung einer Perfektion — statt als Kontraktion eines leichten und eines schweren Zeitwertes — eine andere Theorie der gleichen Sache oder die Theorie einer anderen Sache? Synkopen in unserem Sinne entstehen im 14. Jahrhundert nicht nur durch Synkopation, sondern auch durch Mensurkombinationen und durch Imperfektion oder Koloration, so z. B., wenn drei zweizeitige Semibreven (Tempus perfectum cum prolatione minori) gegen zwei dreizeitige (Tempus imperfectum cum prolatione maiori) gesetzt werden; wenn eine sechszeitige Brevis durch eine Minima am Anfang und eine Minima am Ende imperfiziert, also auf eine vierzeitige Brevis reduziert wird (Imperfectio ad partes); oder wenn im Tempus imperfectum cum

* Notenbeispiele am Schluß des Artikels, S. 391.

¹ *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 88

² *Musikalische Formenlehre*, Magdeburg 1927, S. 8

³ *Ars perfecta* (Philipp de Vitry?), (Cousse-maker, *Scriptores* [im folgenden als CS zitiert] III 34)

⁴ Im „*Liber musicalium*“ (CS III 48) wird der zweite Fall beschrieben: Die mittleren, längeren Werte sollen zögernd gesungen werden, da sie durch die Minima am Anfang verzögert seien — „*de-bent cantari tardando, quia tardantur per minimam praecedentem*“. H. Riemann meinte, die Stelle verrate „die Ahnung des wahren Sachverhalts, nämlich der Retardation, Vorhaltung der Konsonanz durch die vorausgehende Dissonanz“ (*Geschichte der Musiktheorie*, 2. Auflage, Leipzig 1920, S. 295). Doch sagt der „*Liber musicalium*“ nicht, daß die mittlere Semibrevis, als Synkope in unserem Sinne, die Konsonanz verzögere, sondern umgekehrt, daß die mittlere Semibrevis, als Anfang einer Perfektion, durch die vereinzelt, abgeschnittene Minima verzögert werde.

prolatione maiori zwischen einer Minima und einer dreizeitigen Semibrevis zwei kolorierte, vierzeitige Breven stehen⁵. Der Synkopenbegriff des 14. Jahrhunderts hat aber nicht nur einen anderen Inhalt und einen engeren Umfang als der moderne, sondern man könnte sogar zweifeln, ob die Synkopation überhaupt ein rhythmisches oder nur ein Notationsproblem war. Die Beschränkung auf dreizeitige Werte — „*partes separatae, quae ad invicem reducuntur perfectionem numerando*“ — ist durch kein rhythmisches Prinzip begründet; denn warum sollte die Zerschneidung einer zweizeitigen Semibrevis eine andere rhythmische Wirkung haben als die Zerschneidung einer dreizeitigen? Im Unterschied zur Synkopation eines zweizeitigen Wertes ist aber die Synkopation eines dreizeitigen ein Notationsproblem: Der *Punctus syncopationis* oder *reductionis*, der die Minima am Anfang einer Synkopation isoliert und die Imperfektion einer folgenden Semibrevis oder die Alteration einer folgenden Minima verhindert, ist einerseits in zweizeitigen Mensuren überflüssig und andererseits ein Sonderfall im System der Punkte, weil er den Zusammenschluß der Notenwerte zu Perfektionen nicht reguliert, sondern stört. Man könnte meinen, er sei als *Punctus divisionis* zu verstehen, weil er die Minima von den folgenden Werten trennt; doch bezeichnet der Ausdruck „*divisio*“ in der Mensuraltheorie des 14. Jahrhunderts nicht nur die Zäsur, sondern auch das durch die Zäsur Abgegrenzte, das *Tempus* oder die *Prolation* als *divisio binaria*, *ternaria*, *quaternaria* oder *senaria*; der *Punctus syncopationis* aber schließt ein *Tempus* oder eine *Prolation* nicht ab, sondern zerschneidet sie gerade⁶. Der Sinn der Frage, ob die Synkopation ein rhythmisches oder nur ein Notationsproblem gewesen sei, wird allerdings erst klar, wenn wir den Begriff der zeitmessenden, mensuralen Rhythmik, die als Gegensatz zur modernen Taktrhythmik verstanden wird, zu differenzieren versuchen. Notenwerte, die bloße „*Zeitquanten darstellen, zwischen denen es keine Übergänge gibt*“⁷, sind entweder nur aufeinander bezogen, oder sie bilden Gruppen, die auch ohne Anfangsakzent oder -schwerpunkt als rhythmische Einheiten wirken, vergleichbar einem Vers der quantifizierenden Rhythmik, der kein Akzentschema ausfüllt und dennoch als geschlossene Zeile aufgefaßt wird. Solche Gruppen oder rhythmischen Einheiten scheinen die *Tempora* und *Prolationen*, die zwei- oder dreizeitigen Breven und Semibreven des 14. Jahrhunderts gewesen zu sein. Bezeichnet man sie anachronistisch als „*Takte*“, so bewirkte die Synkopation eine „*Taktverschiebung*“. Die Interpretation der Synkope als „*Taktverschiebung*“, als Antezipation oder Verzögerung der mittleren Perfektionen, wäre allerdings brüchig, wenn nur die Zer-

⁵ Die Koloration — die Ersetzung dreizeitiger Semibreven durch zweizeitige in der *Prolatio maior* oder umgekehrt die Ersetzung zweizeitiger Semibreven durch dreizeitige in der *Prolatio minor* — kann mit einer Synkopation verbunden sein; während sie aber nach unseren Begriffen immer Synkopen zur Folge hat, entstehen nach der Theorie des 14. Jahrhunderts Synkopen nur dann, wenn kolorierte Werte, die zusammen eine Perfektion bilden, durch andere Werte voneinander getrennt sind. — Erst Sebald Heyden (*De arte canendi*, 1540, S. 109) bezeichnet den Wechsel dreizeitiger Breven mit geschwärzten zweizeitigen, der im 14. Jahrhundert unter den Begriff der Koloration gefallen wäre, als „*sesquialtera syncopata*“.

⁶ Der *Punctus divisionis* ist nicht der Oberbegriff für den *Punctus perfectionis*, *imperfektionis* und *alterationis*, wie W. Apel meint (*The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge Massachusetts 1949, S. 116); denn einerseits galten nach der italienischen Tradition des 14. Jahrhunderts auch zweizeitige Mensuren als *divisiones*; und andererseits ist z. B. ein *Punctus perfectionis*, der im *Tempus perfectum* eine Brevis perfiziert, die einer einzelnen Semibrevis folgt, kein *Punctus divisionis*, weil die dreizeitige Brevis die *divisio*, das *Tempus* überschneidet.

⁷ W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*; Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Jahrgang 1954 Nr. 13, Wiesbaden 1955, S. 8.

schneidung dreizeitiger Werte unter den Synkopenbegriff gefallen wäre; und man könnte sich auf die Ausschließung der zweizeitigen Werte berufen, um zu behaupten, die verschiedenen Mensuren seien keine rhythmischen Einheiten, sondern bloße Mittel der Notation von Zeitwerten, und das Theorem von der Zerschneidung einer Perfektion sei in einer mensuralen Rhythmik mit nur aufeinander bezogenen Zeitwerten nichts anderes als eine Konstruktion, um den problematischen *Punctus syncopationis* zu erklären. Doch deutet schon Johannes de Muris an⁸, daß nicht nur perfekte, sondern auch imperfekte Notenwerte synkopiert, zerschnitten werden können, und die Synkopendefinitionen des 15. Jahrhunderts lassen die Einschränkung „*perfectionem numerando*“ fallen.

Tempus und Prolation verloren im 15. Jahrhundert den Charakter fester rhythmischer Einheiten; eine Folge von Zeitwerten wie in Beispiel 2 entspricht nur im äußeren Bild, aber nicht in der rhythmischen Bedeutung einer Synkopation des 14. Jahrhunderts: Die Minima des ersten Tempus fordert keine Ergänzung zur Semibrevis wie die abgespaltenen Minimen des 14. Jahrhunderts; sie kann nicht auf die zweite Minima des dritten Tempus bezogen werden, denn die erste Minima des dritten Tempus ist sowohl Schluß der zweiten als auch Anfang der dritten Breviseinheit. Doch wurde im 15. und noch im 16. Jahrhundert die Synkopendefinition des 14. Jahrhunderts tradiert⁹. Andererseits bezeichnet schon Guilelmus Monachus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die mittleren, längeren Werte der Synkopation als synkopierend (und nicht die kürzeren Werte am Anfang und Ende als synkopiert): „*Circa cognitionem syncoparum. Nota quod si cantus firmus . . . ascendat . . . gradatim, tunc debemus facere (syncopas) per tertiam bassam et quartam, quod idem est dicere: per sextam et quintam altas et hoc est verum ascendendo. Descendendo vero debemus syncopare per tertiam bassam et secundam quod est dicere: per sextam et septimam, ita quod penultima sit sexta veniendo postea ad unisonum quod idem est quam octava*“¹⁰. Wenn der cantus firmus aufsteigt, bildet die Gegenstimme synkopierend die Unterterz oder Sexte und die Unterquart oder Quinte zum cantus firmus (Beispiel 3a); und wenn der cantus firmus absteigt, bildet die Gegenstimme synkopierend die Unterterz oder Sexte und die Untersekunde oder Septime zum cantus firmus (Beispiel 3b). Die Formulierungen „*facere syncopas per tertiam bassam et quartam*“ und „*syncopare per sextam et septimam*“ sind nur verständlich, wenn man die Worte „Synkope“ und „Synkopieren“ auf die mittleren, längeren Werte bezieht, deren erste Hälfte konsonieren muß (Terz oder Sexte) und deren zweite dissonieren darf (Quart oder Septime). Johannes Cochläus¹¹ bemüht sich unverkennbar um eine ausgleichende, vermittelnde Definition und Beschreibung der Synkope, die der überlieferten Theorie und der veränderten Wirklichkeit gerecht werden soll. Er beschränkt den Begriff auf die Teilung zweizeitiger Werte („*reductio unius notulae*

⁸ *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*, CS III 46; nach W. Apel, a. a. O., S. 395.

⁹ Tinctoris, CS IV 188; Gafurius, *Practica musica*, 1496, lib. II cap. 15; Cochläus, *Tetrachordum Musices*, 1512, lib. IV cap. 9; Hermann Finck, *Practica musica*, 1556, fol. G 2; Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musicae practicae*, 1563, lib. II cap. 12. — Das Wort „*syncopatio*“ wurde auch für die Diminution der Mensuren gebraucht: Nicolaus Wollik, *Opus aureum*, 1501, lib. III cap. 3; Ornitoparch, *Musicae activae micrologus*, 1517, lib. II cap. 8.

¹⁰ CS III 306.

¹¹ *Tetrachordum Musices*, 1512, lib. IV cap. 9.

ad aequalem“), läßt aber, im Unterschied zur moderneren Auffassung eines Tinc-toris¹², nur die Synkopenkette, nicht schon die einzelne Synkope in unserem Sinne als Synkopation gelten („per plures ac maiores figuras proceditur“). Daß die klei-neren Werte am Anfang und Ende zusammengezählt werden sollen („notulae con-numerandae“), besagt nur, daß sie gegenüber den längeren mittleren Werten auf die Hälfte verkürzt sind („diminutio numerositatis“), nicht aber, daß eine rhyth-mische Einheit, das Tempus oder die Prolation, zerschnitten wäre. Denn das Maß des Rhythmus ist nicht die Mensur, sondern der Tactus: Die größeren, mittleren Werte der Synkopation werden als Widerspruch gegen den Tactus („contra tactum“) empfunden. „Quid est syncopatio? Est reductio unius notulae ultra maiores ad aequalem cui connumeratur. Fit enim, quando per plures ac maiores figuras proceditur, sub diminuta connumerandarum notularum numerositate, contra tactum maioribus inter connumerandas notulis dispositis.“ Mit der drastischen Deutlichkeit des praktischen Musikers beschreibt Sebald Heyden die Synkopation als ein Sich-Widersetzen gegen den Tactus, gleichsam als rhyth-mischen Querstand¹³. Aber erst Nicola Vicentino zog die Konsequenz, daß die Verbindung eines leichten Zeitwertes mit dem folgenden schweren das Prinzip der Synkope sei. „La sincopa sara questa: che ogni volta una nota pigliera e legara la metà di due note allora la prima metà sara della seconda metà della prima nota e l'altra metà sara della prima metà della seconda nota“¹⁴. Die Er-klärung, daß eine Synkope entstehe, wenn zwei Noten geteilt und der zweite Teil der ersten Note mit dem ersten Teil der zweiten zusammengezogen werde, gibt dem Begriff seinen modernen Inhalt; und wenn H. Riemann meint¹⁵, der Name der Synkope weise „nachdrücklich darauf hin, daß die Zusammenziehungen dieser Kategorie nicht in gleichem Maße höhere Einheitswerte ergeben, sondern vielmehr neben der Wirkung der Zusammenziehung diejenige der Zerteilung anderer Einheiten . . . im Bewußtsein erhalten“ bleibe, so verfehlt er zwar den ursprünglichen musikalischen Sinn des Wortes, trifft aber die Umdeutung des Terminus durch Vicentino. Eine Zusammenfassung der Synkopentheorien des 16. Jahrhunderts ver-suchte Fredericus Beurhusius in seinen wenig beachteten *Erotematum musicae libri duo*¹⁶. Bei der Synkopation werden dem gleichmäßigen, zweizeitigen Semibreven-tactus dreizeitige, aus Semibrevis und Minima zusammengesetzte Notengruppen entgegengestellt: „Syncopae hic solet attingi: quae est, cum minores notae contra maiores sub aequali tactu inaequaliter canendo efferuntur“¹⁷. Die mittleren, größeren Werte werden in Gedanken zerlegt; sie haben Teil an zwei Tactuseinhei-ten. „Et notae maiores dividendo quasi scinduntur, ut pars prior antecedenti, altera consequenti adiungatur.“ Beim Singen aber muß man nicht nur die synko-pierenden Noten in der Vorstellung teilen, sondern auch, nach Sebald Heydens Vorschrift, dem Tactus widerstehen. „Canendo autem quasi divisione ad tactum

¹² Diffinitorium, CS IV 188: „Syncopa est alicuius notae interposita maiore per partes divisio.“

¹³ De arte canendi, 1540, S. 109: „Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas, aequabilitati tactuum, aliquandiu quasi obstreperit, et contra venit. De eo dissidio nos ita breviter praecipimus: Ut canens, tactuum aequabilitati, de notularum quantitate nihil concedat, sed fortiter in discrepando pergat, donec ipsae notulae sese cum tactu reconcilient.“

¹⁴ L'antica musica ridotta alla moderna prattica, 1555, fol. 29v.

¹⁵ System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 88.

¹⁶ 1580, lib. I cap. 12.

¹⁷ Der Satz stammt von Lucas Lossius. *Erotemata musicae practicae*, 1563, lib. II cap. 9.

sunt coaptandae, quae quasi fortiter obsistendo continuandae, donec rursus tactus aequaliter in notas cadat.“

Von der Synkopensdissonanz sagt Guilelmus Monachus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, daß sie die Schönheit der folgenden Konsonanz erhöhe und beleuchte („*dat dulcedinem*“); die Erklärung bedeutet allerdings nicht, daß die Dissonanz ein „*primäres Phänomen*“¹⁸ und der zweite Teil der synkopierenden Note ein betonter Vorhalt sei. „*Octava regula talis est, quod quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, non obstante, secundum usum modernorum, consonantie dissonantes*“¹⁹ *aliquoties nobis serviunt, sicut dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse; dissonantia vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantia quarte dat dulcedinem tertie alte et illa tertia dat dulcedinem quinte et hoc secundum usum modernorum*“²⁰. Schwer zu verstehen ist der Satz „*Et illa tertia dat dulcedinem quinte*“. H. Riemann²¹ korrigierte: „*Et illa (dissonantia) tritoni dat dulcedinem quinte*“; doch ist die Auflösung einer übermäßigen Quarte in die Quinte wenn nicht unmöglich, so doch ungewöhnlich, die Textänderung also von geringem Wert. K. Jeppesen²² zitiert, um die Stelle zu erklären, aus dem Traktat des Guilelmus ein Notenbeispiel, in dem „*die synkopierte Oberquarte der Mittelstimme in eine Terz aufgelöst (wird), der des weiteren eine Quinte nachfolgt*“ (Beispiel 4a). Die Stimmkreuzung ist allerdings verwirrend, und einfacher wäre die Folge von synkopierender Quarte, Terz und Quinte in der Fauxbourdonkadenz (Beispiel 4b). — Tinctoris beschreibt²³, wie durch eine synkopierende Gegenstimme die reguläre Folge Konsonanz-Dissonanz im cantus firmus zu Dissonanz-Konsonanz umgekehrt wird. „*Imo si tam in prolatione maiori quam in minori per plures minimas vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem*“²⁴, *discordantia super primam etiam partem cuiuslibet earum synkopando frequentissime admittitur.*“ Der Satz bezieht sich nicht auf die synkopierende, sondern auf die nicht synkopierende Stimme, denn nur in der nicht synkopierenden Stimme dissoniert die erste Hälfte der Noten, in der synkopierenden dagegen die zweite. — Glarean definiert die Synkope im Sinne des 14. Jahrhunderts: „*Syncopen vocant, quoties notulae minores per maiores separatae ad sese invicem reducuntur*“; und die Synkopensdissonanz empfindet er als fast unmerklich: „*Nostra vero aetate . . . tonus ex consonantiarum numero excidit, nec admittitur nisi in Syncopis ut vocant (nam id novae rei novum est nomen) ubi tamen non auditur*“²⁵. Gilt also der längere mittlere Wert der Synkopation noch als „*versetzter Tactus*“,

18 K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 201.

19 Der Ausdruck „*consonantiae dissonantes*“ bedeutet entweder „dissonante Zusammenklänge“ oder er besagt, daß die Dissonanzen der Synkope an der Stelle von Konsonanzen stehen.

20 CS III 291; G. Reaney zweifelt, ob die Synkopensdissonanz oder der freie Vorhalt gemeint sei: „*Guilelmus does not mention, whether these evident displacements were suspensions or appoggiaturas*“ (*Fourteenth Century Harmony, Musica disciplina VII* 1953, S. 142). Doch betont Guilelmus, daß er den „*usus modernorum*“ beschreibe, und der freie Vorhalt wurde, im Unterschied zum 14. Jahrhundert, im 15. kaum mehr gebraucht, so daß wir an Synkopensdissonanzen denken müssen. Den Ausdruck Synkope vermeidet Guilelmus, weil nach seiner Terminologie, die mit der vorherrschenden seiner Zeit übereinstimmt, nur Synkopenketten unter den Begriff fallen (vgl. CS III 306).

21 *Geschichte der Musiktheorie*, S. 297.

22 a. a. O., S. 203.

23 *Liber de arte contrapuncti*, 1477, CS IV 135.

24 Der Ausdruck „*perfectio*“ bezeichnet die vollkommene Konsonanz der Kadenz.

25 *Dodecachordon*. 1547, S. 213 und S. 25; nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 363.

nicht als Zusammenziehung einer leichten und einer schweren Zeit, sondern als Antezipation der schweren Zeit, so daß die „nicht hörbare“ Synkopensdissonanz keinen Verstoß gegen die franconische Konsonanzregel²⁶ bedeutet? Charakteristisch für die geringe Festigkeit und die Mehrdeutigkeit der Tactusordnung im 15. Jahrhundert scheint ein Beispiel aus Dufays *Sanctus papale* zu sein, das Jeppesen zitiert²⁷ (Beispiel 5). Die Synkope der Unterstimmen ist irregulär, weil die Dissonanz auf die erste Hälfte und die Konsonanz auf die zweite Hälfte der *Semibrevis* fällt; denn eine Synkope ist irregulär, wenn die Dissonanz nach dem franconischen Gesetz regulär ist. Doch könnte man, da die Stimmen kadenzieren und eine Kadenz auf „leichter Zeit“ ungewöhnlich ist, im Zweifel sein, ob überhaupt die Unterstimmen synkopieren oder die Oberstimme; und versetzt man — in Gedanken, nicht als Dirigent — den Tactus, so ist die Synkope regulär. Kann man aber eine irreguläre Synkope als reguläre hören, so kann man auch umgekehrt die leichte Zeit der regulären Synkope mit der schweren vertauschen, oder genauer: den Unterschied suspendieren; und es scheint also, daß man die Frage, ob in der Synkopation der Tactus regulär und die Dissonanz irregulär oder umgekehrt der Tactus irregulär und die Dissonanz regulär ist, weder entscheiden kann noch soll. Nach Riemann²⁸ ist „für die packende Wirkung der Synkope die Vorwärtsbeziehung der leichten Zeiteile erste Voraussetzung. Die in Ligaturketten so häufig fortgesetzte Dissonanzauflösung der synkopierten Töne auf die leichte Zeit erzwingt zwar deren Rückwärtsbeziehung; aber gerade dieses Erzwingen geht gänzlich verloren, wenn ohnehin die Rückwärtsbeziehung stattfindet“. Die Norm, von der die Synkopensdissonanz abweicht, bildet also eine Dissonanz auf leichter Zeit, die zur Konsonanz auf der folgenden schweren Zeit hinführt; der Tendenz oder „Strebung“ der Dissonanz zur Konsonanz entspricht — nach dem Dogma vom auftaktigen Rhythmus — eine Tendenz des leichten Zeitwertes zum schweren. Doch ist die Dissonanz des 16. Jahrhunderts nicht primär auf die folgende Konsonanz bezogen, sondern bildet einen Übergang zwischen zwei Konsonanzen; sie bedeutet keine Spannung, die durch die Konsonanz aufgelöst würde, sondern eine reizvolle oder auch störende Unterbrechung, ein negatives Moment gegenüber dem affirmativen der Konsonanz. Solange sich der Tactus des 15. und 16. Jahrhunderts noch nicht zum Taktakzent des 17. verfestigt hatte, wirkte die Synkopensdissonanz als Übergangsdissonanz kaum anders als die Durchgangsdissonanz. Wenn Zarlino schreibt²⁹: „... nel cantar la Semibreve sincopata si tiene salda la voce & si ode quasi una *suspensione* o *taciturnità*“, so bezeichnet der Ausdruck „*suspensione*“ wohl kaum, wie H. Riemann meinte³⁰, eine „Vorhaltung“ und Verzögerung der Konsonanz, sondern eher, analog zu „*taciturnità*“, ein Überhängenlassen und Verstummen der synkopierenden Note. Die Synkopensdissonanz ist also kein betonter Vorhalt, sondern ein halb verdeckter, allerdings wirkungsvoller Übergang zwischen zwei Konsonanzen, denn Zarlino bemerkt, wie schon Guilelmus, daß sie die Schönheit der folgenden Konsonanz erhöhe und beleuchte: „... che non solamente tal Dissonanza

²⁶ GS III 13: „In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis.“

²⁷ a. a. O., S. 204.

²⁸ *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, S. 88 f.

²⁹ *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. III cap. 42.

³⁰ *Geschichte der Musiktheorie*, S. 419.

non li dispiace ma grandemente in lei si compiace, perche con maggior dolcezza & maggior soavita fa udire tal Consonanza.“ – Zum betonten Vorhalt wurde die Synkopen-*dissonanz* erst durch den akzentuierenden Takt des 17. Jahrhunderts. 60 Jahre nach Zarlino formuliert Descartes im *Compendium musicae* (1618) sowohl den modernen Taktbegriff³¹ als auch die moderne Auffassung der Synkopen-*dissonanz* (Beispiel 6). Sie ist nach Descartes³² kein bloßer Übergang zwischen zwei Konsonanzen mehr, sondern ein „primäres Phänomen“. Die Synkopen-*dissonanz* B des Beispiels ist einerseits durch eine Konsonanz vorbereitet: „*Manet adhuc in auribus recordatio notae A cum qua consonabat*“; andererseits erhöht sie nicht nur die Wirkung der folgenden Konsonanz, sondern erregt auch die Erwartung: „... *harum varietas efficit, ut consonantiae, inter quas sunt sitae, melius audiantur, atque etiam attentionem excitant.*“ Und der Ausdruck „*suspensio*“ bedeutet nicht mehr das Überhängen der synkopierenden Note, sondern die Verzögerung einer Konsonanz durch eine betonte Dissonanz: „*Cum enim auditur dissonantia BC, augetur exspectatio et iudicium de suavitate symphoniae quodammodo suspenditur donec ad notam D sit perventum.*“

Beispiel 1a + b



Beispiel 2



Beispiel 3 a + b



Beispiel 4 a + b



Beispiel 5



Beispiel 6



³¹ „*Initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur*“; nach H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, AfMw X 1953, S. 124.

³² nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 419.