

Ulrich Kaiser

## Zur 5/6-Synkope

## Durchführungen eines satztechnischen Modells

Innerhalb der Musiktheorie gelten Kontrapunkt und Harmonielehre als voneinander getrennte Teildisziplinen, die in der Lehre einander ergänzende, somit aber ihrem Wesen nach zu unterscheidende Kompositionstechniken darstellen. Der folgende Aufsatz möchte verschiedene musikalische Phänomene und ihre innere, auf eine 5-6- bzw. 6-5-Synkope zurückzuführende Verwandtschaft aufzeigen sowie deren Vermittelbarkeit im Unterricht und die sich aus einem historischen Verständnis ergebenden Konsequenzen bezüglich einer sinnvollen terminologischen Erfassung erörtern.

## Das Modell

Die Existenz einer Intervallprogression von der Quinte zur Sexte oder umgekehrt ist schon in den frühesten Formen improvisatorischer Mehrstimmigkeit denkbar, ein Erscheinen dieser Intervallkombination als Seitenbewegung während einer improvisierten Cantusbegleitung (*super librum cantare*) sogar äußerst wahrscheinlich. Spätestens in den Motettenkompositionen des 14. Jahrhunderts, den "res factae" der "ars nova", lassen sich diese Figuren dann in verschiedenen Formen beobachten:

Bsp.: 1, 2 u. 3

The image shows three musical examples in mensural notation. Example 1 is in 6/8 time, showing a sequence of notes in the upper voice and a corresponding bass line. Example 2 is in 3/4 time, showing a sequence of notes in the upper voice and a corresponding bass line. Example 3 is in 6/8 time, showing a sequence of notes in the upper voice and a corresponding bass line.

Bsp.: 4

The image shows a single musical example in mensural notation, consisting of three staves. The top staff has a sequence of notes with some rests, the middle staff has a sequence of notes, and the bottom staff has a sequence of notes.

In den Motetten Vitrys ist die 5-6-Seitenbewegung am häufigsten in der Klausel als Durchgangspänomen (Bsp. 1 u. 2) zu beobachten. Aber auch die umgekehrte 6-5-Bewegung (Bsp. 3) tritt hier in Erscheinung. Das Beispiel 4 zeigt eine Sequenz absteigender Terz-/Quintklänge, in denen das Triplum durch eine 6-5-Seitenbewegung quasi-improvisatorisch den Tenor kontrapunktiert. Bildeten in dieser Zeit Sequenzen noch die Ausnahmen vor dem Hintergrund eines ästhetischen Empfindens, das sich später im *varietas*-Gebot<sup>1</sup> und in der *redicta*-Regel spiegeln wird, so gehö-

<sup>1</sup> "Wiederholungen", die auf kontrapunktische Kompositionstechniken wie *Imitatio*, *Fuga* (*Canon*) etc. zurückzuführen sind, wurden ebensowenig von der *redicta*-Regel berührt, wie harmonische Modelle der weltlichen Tanz- und Unterhaltungsmusik (*la Folia*, *Passamezzo* etc.).

ren sequenzierte 5-6- und 7-6-Ausführungen in der Madrigalmusik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zum selbstverständlichen Vokabular. Hier ist zur satztechnischen Substanz geworden, was bei Vitry noch als akzidenteller Klangreiz oder als Konsequenz kontrapunktischer Finessen bewertet werden muß.

### Zur aufsteigenden 5-6-Synkope das zweistimmige Modell

Das folgende Beispiel zeigt das zweistimmige Modell.

Bsp.: 5

Dabei ist es möglich, auch schon in der Musik des 14. Jahrhunderts satztechnische Wurzeln für das mehrgliedrige Sequenzmodell aufzuzeigen:

Bsp.: 6

In diesem Beispiel aus Vitry's Motette "Garison Selon Nature" läßt sich das Intervallverhältnis zwischen Motetus und Triplum nicht mehr nur als akzidentell im Sinne einer oben beschriebenen Wechselnoten- oder Durchgangerscheinung interpretieren.

### Die Chromatisierung des zweistimmigen Modells

Das verstärkte Eindringen der Chromatik als emphatische Geste in die Musik des 16. Jahrhunderts veränderte auch das Erscheinungsbild der 5-6-Synkopierungen. In ihr wurden nun häufig die Töne der sich zur metrisch schweren Zeit bewegenden Agenstimme<sup>2</sup> aufgespalten in einen Stammtön und seine chromatische Variante.

Bsp.: 7

5 - 6 / 5 - 6 / usw.

<sup>2</sup> Die Terminologie einer "Agen-" und "Patiensstimme" wird von mir in Analogie zur 7/6-Syncopatio übernommen. Als Agenstimme wird im folgenden die zur metrisch schwereren Zeit handelnde und während der leichten Zeit beibehaltene, als Patiensstimme die reagierende, sich zur leichten Zeit bewegende Stimme bezeichnet.

Der Eingriff, der uns heute so gravierend erscheint, war sicherlich auch im 16. Jahrhundert schon das auffälligste Merkmal einer neuen ästhetisch-musikalischen Empfindung. Dennoch ist die "Verfärbung" eines kontrapunktischen Gerüstsatzes akzidentell, die Satztechnik - das heißt, die durch eine historische Norm oder theoretische Setzung geregelte Verbindung von Intervallen verschiedener oder gleicher Intervallklassen - wird durch Chromatik nicht berührt. Die in der 5-6-Synco-patio vorkommenden Intervallqualitäten Quinte und Sexte bleiben auch während einer Chromatisierung der Agenstimmē auf ihren jeweiligen metrischen Positionen erhalten. Lediglich die Quantität der unvollkommenen Konsonanz (kl. statt gr. Sexte)<sup>3</sup> verändert sich durch die Chromatisierung.

### Das dreistimmige Modell

Wird dem zweistimmigen Modell ein contratenor altus (Mittelstimme) hinzugefügt, so entsteht ein Terzenparallelismus dieser Stimme zu der zur metrisch schweren Zeit "handelnde" Gerüstsatzstimmē.

Bsp.: 8

Kunstvolle Verzierungen des Modells wie die folgende aus einer Fantasia Sweelinck's lassen sich in der Instrumentalmusik um 1600 sehr zahlreich nachweisen.

Bsp.: 9

Der folgende Ausschnitt ist dem Orgelwerk Bachs entnommen und zeigt das Modell in der c-Moll Fuge (Thema von Legrenzi) BWV 574:

Bsp.: 10

Im Vergleich mit den vorangegangenen Exempla fällt in dem von J.S. Bach jedoch eine Besonderheit auf. Im kontrapunktischen Denken der Zeit vor 1600 besteht das u.U. nur gedachte Bezugssystem aus einem konsonanten Gerüstsatz, deren einzelne Bausteine, die Intervalle, quali-

<sup>3</sup> Der Aufsatz behandelt im allgemeinen die Modelle mit Agenstimmē als Tenor. Die Umkehrung der Stimmen ist selbstverständlich ebenso möglich wie in der Literatur häufig anzutreffen. Die erwähnten Intervallbeispiele gelten nur für die in den Beispielen gezeigten Lagen und sind für die Umkehrungen entsprechend zu denken.

tativ nach ihrer mathematischen Vollkommenheit bewertet wurden. Im Gerüstsatz einer sequenzierten 5-6-Folge wäre das Auftauchen eines übermäßigen oder verminderten Intervalls<sup>4</sup> wegen seines komplexen mathematischen Zahlenverhältnisses undenkbar.

Im Beispiel aus der Bach c-Moll Fuge, in dem das 5-6-Modell über einem Quintzug im Bass erklingt (c-g), erscheint über dem Ton d zwischen Bass und Sopran die verminderte Quinte d-as'. Dieses Ereignis zeigt die Verschmelzung der Satztechnik der 5-6-Synkope mit einer Klangtechnik, an der sich eine Emanzipation der Klänge und ein tonales Akkordbewußtsein ablesen läßt. Über dem Ton d, in c-Moll einer zweiten Stufe, hat der verminderte Dreiklang seinen diatonischen Sitz. Die natürliche Dreiklangsbildung der Stufen einer Tonart als Bezugssystem vorausgesetzt, erweist sich der verminderte Dreiklang als "übereinstimmend" mit dem diatonischen Dreiklang einer II. Stufe in Moll, also im Bezug auf das System als "konsonierend" im weiteren Sinne, und wird damit auch als mathematische "Dissonanz" (verm. Quinte) uneingeschränkt musikalisch verwertbar.

Weitere Beispiele für die Vielzahl der Möglichkeiten einer harmonisch-kontrapunktischen Zerlegung des 18. Jahrhunderts können hier im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr angeführt werden.

### Chromatisierungen des dreistimmigen Modells

Im Falle einer chromatisierten Agens-Gerüstsatzstimme bleibt ein contratenor altus hiervon ebenso unberührt wie die Patiens-Gerüstsatzstimme. Es ändert sich auch hier nur die Quantität - analog zur Zweistimmigkeit - der unvollkommenen Konsonanz zur Mittelstimme, hier also die Größe der Terz.

Bsp.: 11



Eine zweite Möglichkeit zeigt die chromatische Parallelführung der contratenor-altus-Stimme zur Agens-Gerüstsatzstimme.

Bsp.: 12



<sup>4</sup> Daß die übermäßige Quarte in der Parallelkadenz, die schon in Vitry's Motette "bona condit" vorkommt, dieser Aussage nicht widerspricht, liegt daran, daß sie in der Dreistimmigkeit als ein akzidentelles Phänomen zwischen den Oberstimmen verstanden werden muß. Demgegenüber ist der Außenstimmensatz (Sexte-Oktave) essentiell.

Auch eine Syncopatio der übermäßigen Quarte im Außenstimmensatz entsteht nur durch Bezüge

zu einer nicht substantiellen Stimme (Contratenor bassus). Bsp.:

Obwohl hier nach einer Motette von J. Wein-

mann der Tenor während der Auflösung der

Septimendissonanz fortschreitet, zeigt sich der Sach-

verhalt deutlich: die primäre Dissonanz befindet sich zwischen Tenor (fundamentum relationis) und Discant. Die übermäßige Quarte erscheint nur zwischen Discant und Zusatzstimme (Contratenor-bassus).

e' - e' - d' - d' - cis' - d'  
c' - b - b - a - a - a  
a - f - g - e - e - d  
A - B - G - A - A - D

## Das Modell in der Vierstimmigkeit

In einer Galiarda von Phillips erscheint das Modell nach zweimaliger Durchführung der Dreistimmigkeit in der Vierstimmigkeit. Deutlich zeigt sich bei diesem Beispiel, daß die "Grundtöne" bzw. "Fundamente" der vierstimmigen "Akkorde" Ergebnis einer contratenor-bassus Zusatzstimme sind, deren melodisches Charakteristikum (Sprünge in Gegenbewegung) aus dem Prinzip erwächst, Parallelführung in perfekten Konsonanzen zu vermeiden.

Bsp.: 13 a (dreistimmiges, leicht abweichendes Modell)    Bsp.: 13 b (mit contratenor-bassus)



In der Interpretation der Funktionstheorie würden die "Akkorde" des 2. und 4. Viertels des Beispiels 13 b, sowie auch die metrisch leichten Zeiten der Beispiele 11 und 12 als Zwischendominanten zu den darauffolgenden Zielklängen interpretiert. Eine "zwischen-dominantische Harmonik" läßt sich also als einfache bzw. doppelte Chromatisierung einer 5-6-Synkope aufwärts verstehen.

## Die sequenzierte 6-5-Syncopatio abwärts in der Zweistimmigkeit

Analog der 5-6-Syncopatio aufwärts soll hier in wenigen Schritten das Modell auch in seinem Krebsgang, der 6-5-Abwärtsbewegung besprochen werden. Als geläufigste Form kontrapunktischer Verarbeitung einer diatonisch abwärtsschreitenden Stimme findet sich in der Literatur jedoch die 7-6-Syncopatio. Die Häufigkeit dieses Modells übertrifft das Phänomen der 6-5-Abwärtssynkope bei weitem. Die sparsamere Verwendung des 6-5-Modells im 17. und 18. Jahrhundert mag auch auf die semantische Bedeutung des absteigenden Tetrachordes (Lamento-Baß) zurückzuführen sein, die den Dissonanzgebrauch der 7-6-Syncopatio adäquat erscheinen läßt.

Bsp.: 14 a



Bsp.: 14 b



## Das 6-5-Modell abwärts in der Mehrstimmigkeit

Das folgende Beispiel aus einem Instrumentalstück von W. Byrd zeigt den dreistimmig-diatonischen Topos:

Bsp.: 15



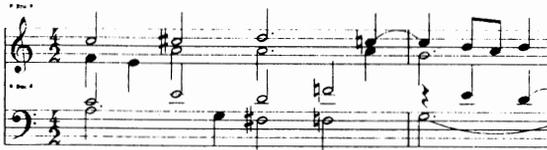
Wesentlich häufiger anzutreffen als die diatonische Fassung ist die Form mit chromatisierter Aogensstimme. Den zweistimmigen Gerüstsatz der chromatischen Variante hat Monteverdi in seinem "Orfeo" als mehrgliedrige Sequenz komponiert:

Bsp.: 16



Eine Stelle aus Farneby's "His Humor" ermöglicht durch das Nacheinander der Chromatisierung und der Synkopenauflösung einen klaren Einblick in die Genese des Modells, während die Simultanität der Ereignisse diesen Einblick eher verwehrt.

Bsp.: 17



Als Akkordsatz betrachtet erscheint der Topos als eine abwärtsführende Climax zweier Durakkorde im (Ober-) Quintabstand, deren Teile zueinander im chromatischen Kleinterverhältnis stehen. Ein Beispiel einer solchen Sequenz, wiederum von Byrd, zur Verdeutlichung:

Bsp.: 18



Von beiden Varianten dieser Figur des 16./17. Jahrhunderts aus, der "grundstelligen" und der mit alternierenden "Sextakkorden"<sup>5</sup>, läßt sich das Modell über das frühe 19. Jahrhundert (Beethoven's Beginn der "Waldsteinsonate" und der Hauptsatz aus Schuberts G-Dur Quartett) bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts (Debussy, Preludes "Danseuses de Delphes") verfolgen. Die Art der Verarbeitung, der "Zungenschlag" der Komponisten, spiegelt dabei auf reizvolle Art idiomatische Eigenarten, eben das Zeitlich-Individuelle jenseits des Allgemeinen einer geschichtlichen Tradition<sup>6</sup>

## Die 5-6-Seitenbewegung abwärts

Das berühmte Madrigal von Gesualdo "moro lasso" beginnt mit einer exzessiven Chromatik, die die Idee einer geschichtlich verfrühten "romantischen Harmonik" hervorrufen könnte:

<sup>5</sup> eine besonders schöne kanonische Verarbeitung ist in Sweelincks "Chromatischer Fantasie" realisiert.

<sup>6</sup> Sogar in die sogenannte "U-Musik" des 20. Jahrhunderts hat diese komplexe "Harmonik", ebenso wie der Topos Quintfallsequenz, Eingang gefunden (z.B. in die Strophenharmonik des Welterfolges "Hotel California" der "Eagles").

Bsp.: 19

H. Poos, dem ich persönlich als Lehrer viel zu verdanken habe, hat in einem Aufsatz in "Chormusik und Analyse"<sup>7</sup> mit einem umfassenden und viele weitere Aspekte berücksichtigenden Aufsatz diesen Anfang als eine sequenzierte phrygische Klausel auf cis und h und a interpretiert. Der eigentliche Beginn und Paenultimaklang der cis-Klausel, ein "h-Moll-Sextklang", wird dabei verschwiegen.

Einen anderen Erklärungsversuch als den der unvollständigen Sequenz<sup>8</sup> bietet die absteigende 5-6-Seitenbewegung mit chromatisierter Unter-, Mittel- und Oberstimme. Die Feststellung, daß das Chroma nicht zur satztechnischen Substanz gehört, wurde im vorangegangenen bereits ausgeführt. In den bisherigen Beispielen betraf die Chromatisierung aber im allgemeinen nur eine Stimme, während die übrigen in ihrer diatonischen Substanz nicht berührt wurden. In der Folge einer weitergehenden Chromatisierung ergeben sich die Möglichkeiten:

<sup>7</sup> Gesualdos Madrigal "Moro lasso al mio duolo". Eine Studie zur Formtechnik des musikalischen Manierismus, in: Chormusik und Analyse, hrsg. v. H. Poos, B. Schott's Söhne, Mainz 1983

<sup>8</sup> Gegen die Interpretation des Madrigalbeginns als sequenzierte phrygische Klausel spricht, daß neben dem ausgelassenen ersten Glied der Sequenz auch der vierte Klang (Sextklang über B) nicht erscheint. Eine ähnlich phantastische Harmonik ist in Gesualdos "Gagliarda del Principe di Venosa" realisiert. In diesem Werk erklingt T. 19-20 die "Akkordfolge" H-Dur/g-Moll Sextklang/A-Dur, also eine analoge Stelle zum "Moro lasso"-Anfang. Vorangestellt ist dieser Klangverbindung jedoch nicht - wie bezüglich der These der sequenzierten phrygischen Klausel anzunehmen wäre - ein a-Moll Sextklang, sondern ein C-Dur Terz-Quintklang. Auch hier fehlt für die Hypothese der Sequenz das für diese Annahme entscheidende vierte Sequenzglied. Leider kann ich durch meine bisherigen Studien die Hypothese, daß die Sequenz der phrygischen Klausel schon im 16. und frühen 17. Jahrhundert komponiert worden ist, nicht bestätigen. Ohne die real komponierte Klangverbindung jedoch im Schaffen Gesualdos nachweisen zu können, halte ich die Annahme einer sequenzierten phrygischen Klausel für äußerst fragwürdig.

Das Gesualdomadrigal "Occhi del mio cor vita" (5. Madrigalbuch. Nr. IX) endet mit der Akkordprogression Fis-Dur, d-Moll und E-Dur über den chromatischen Baßschritten Fis-F-E, also mit einer analogen Harmonik zum "Moro lasso"-Beginn. Hier muß sie jedoch eindeutig aus der dreifach verfärbten 5-6-Syncopatio abgeleitet werden, denn, wie in den Motetten der Ars nova am Anfang dieses Aufsatzes aufgezeigt, ist die 5-6-Progression als Antepaenultima und Daenultima die typische Intervallfortschreibung für die Klausel. Die Verwendung der chromatischen Klangfolge als exordiales Modell des berühmten Madrigals des 6. Buches wiederum läßt sich u.U. auf eine kompositorische Tendenz Gesualdos zurückführen, nach der er möglichst gleich am Anfang die Aufmerksamkeit des Hörers durch harmonische Kühnheiten zu erregen versuchte.

Die Sext-Oktav-Progression in der phrygischen Klausel ist nicht ohne Verlust ihrer inneren Dynamik umkehrbar. Das häufige Antreffen analoger zweigliedriger Klangverbindungen, die der "Cis-Dur/a-Moll"-Progression im Schaffen Gesualdos auch in Umkehrung der Bewegungsrichtung, das Funktionieren des Modells auch im Krebs, spricht eher für eine Ableitung aus der chromatisierten 5/6-Synkope.

Dabei möchte ich die Möglichkeit einer unvollständigen Sequenz mit diesen Klangverbindungen nicht generell ausschließen. In der Brucknermotette "Locus iste" z.B. liegt diese Deutung sehr nahe. Hier beginnt der Tenor die Phrase "irreprehensibilis est" über einem absteigenden chromatischen Tetrachord allein auf c' (Paenultima), die Mehrstimmigkeit setzt erst auf dem Tenorton h (Ultima) ein. Anschließend folgt eine zweimalige, nunmehr durchweg dreistimmige Sequenz des ersten Gliedes (g-Moll/A-Dur; f Moll/G-Dur). Textstellung der Oberstimmen, die Klänge H-Dur/g-Moll bzw. A-Dur/f-Moll verknüpft, und der melodische Gestus im Verhältnis zur Metrik verschleim hier, wirken in der sonst so schlichten Motette als Anakoluth, während genauere Betrachtungen - jenseits der sinnhaften Täuschung - die Passage als eine "makellose" Sequenz offenbaren.

Bsp.: 20



Bsp.: 21 a



Bsp.: 21 b (chrom. Varianten)



Das initiale "Gesualdomodell" läßt sich also durchaus als 5-6-Abwärtsbewegung verstehen, die in ihrer dreifachen Verfärbung (5-6-Seitenbewegungs-, Agens- und Mittelstimme) das Aufeinander-treffen eines "Cis-Dur-" und "a-Mollklanges" herbeiführt, also zweier Akkorde, die völlig unterschiedliche Farbwerte besitzen.

## Zusammenfassung

Mit dem ständigen Bewußtsein dafür, daß eine Terminologie, die von Akkorden und Akkordverbindungen in der Musik um 1600 redet, darüber hinwegtäuscht, daß dieselben immer an eine kontrapunktisch gewachsene Satztechnik gebunden sind, auch wenn dieser Sachverhalt durch eine heteroleptische Stimmführung in der Madrigalmusik um 1600 verschleiert wird, möchte ich im folgenden die aus der 5-6- bzw. 6-5-Bewegung resultierenden, eingliedrigen Klangverbindungen zusammenfassen. In einigen der unten aufgeführten Beispiele Gesualdos (die arabische Ziffer bezeichnet das Madrigalbuch, die römische die Nummer des Madrigals) läßt sich die originäre Stimmführung deutlich ablesen, in vielen ist diese von einer kontrapunktisch-figurativen Melodik überlagert (die Systematik der Beispiele bezieht sich auf einen dreistimmigen Gerüst-satz, die angegebene Chromatisierung auf die Töne des Ausgangsakkordes bzw. auf das Tonmaterial der duralen Skala):

Dur-Akkord + Moll-Akkord im Kleinterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts, Bsp.: C-Dur/a-Moll)

Moll-Akkord + Dur-Akkord im Kleinterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Agens- und Patiensstimme, Bsp.: c-Moll/Es-Dur)

Dur-Akkord + Moll-Akkord im Großterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts, Bsp.: C-Dur/e-Moll)

Moll-Akkord + Dur-Akkord im Großterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Patiensstimme, Bsp.: c-Moll/As-Dur)

Dur-Akkord + Dur-Akkord im Kleinterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Agensstimme, Bsp.: C-Dur/A-Dur):

(E-Dur/Cis-Dur, II, 6., T. 4), (As-Dur/F-Dur, II, 6., T. 7), (G-Dur/E-Dur, IX, 6., T. 19), (E-Dur/Cis-Dur, IX, 6., T. 20, P.),

(C-Dur/A-Dur, XIV, 6., T. 23), (C-Dur/A-Dur, XV, 6., T. 21), (G-Dur/E-Dur, XV, 6., T. 22), (C-Dur/A-Dur, XIX, 6., T. 38, P.), (D-Dur/H-Dur, XX, 6., T. 15/16, P.), (C-Dur/ADur, XXI, 6., T. 17, P.),

(C-Dur/A-Dur, XXII, 6., T. 30/31), (G-Dur/E-Dur, V, 5., T. 28), (F-Dur/D-Dur, V, 5., T. 29/30), (F-Dur/D-Dur, VIII, 5., T. 31/32), (B-Dur/G-Dur, IX, 5., T. 19/29, P.), (D-Dur/H-Dur, XVIII, 5., T. 20, P.), (C-Dur/A-Dur, XVIII, 5., T. 25)

Moll-Akkord + Moll-Akkord im Kleinterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Mittelstimme, Bsp.: c-Moll/a-Moll)

- (g-Moll/e-Moll, IX, 6., T. 19/20), (e-Moll/cis-Moll, IX, 6., T. 29), (c-Moll/a-Moll, X, 6., T. 7), (e-Moll/cis-Moll, X, 6., T. 27), (d-Moll/h-Moll, XVI, 6., T. 10), (e-Moll/cis-Moll, XIX, 5., T. 9)
- Dur-Akkord + Dur-Akkord im Kleinterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Agens- und Patiensstimme, Bsp.: C-Dur/Es-Dur)**  
 (D-Dur/F-Dur, V, 6., T. 15), (E-Dur/G-Dur, IX, 6., T. 32/33), (E-Dur/G-Dur, X, 6., T. 11), (E-Dur/G-Dur, XXII, 6., T. 14/15), (C-Dur/Es-Dur, IV, 5., T. 31/32, P.), (E-Dur/G-Dur, IX, 5., T. 12/13), (A-Dur/C-Dur, IX, 5., T. 15/16), (Fis-Dur/A-Dur, X, 5., T. 20/21, P.), (E-Dur/G-Dur, X, 5., T. 36), (Fis-Dur/A-Dur, XVIII, 5., T. 22, P.)
- Moll-Akkord + Moll-Akkord im Kleinterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Patiens- und Mittelstimme, Bsp.: c-Moll/es-Moll)**  
 (d-Moll-f-Moll, I, 6., T. 15), (e-Moll/g-Moll, XXI, 6., T. 25/26), (fis-Moll/a-Moll, XVIII, 5., T. 29)
- Dur-Akkord + Dur-Akkord im Großterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Mittelstimme, Bsp.: C-Dur/E-Dur)**  
 (G-Dur/H-Dur, IV, 6., T. 3), (A-Dur/Cis-Dur, IV, 6., T. 6), (D-Dur/Fis-Dur, V, 6., T. 8), (Es-Dur/G-Dur, VII, 6., T. 19/20), (As-Dur/C-Dur, VII, 6., T. 21/22), (G-Dur/H-Dur, VII, 6., T. 35, P.), (B-Dur/D-Dur, XIII, 6., T. 43), (G-Dur/H-Dur, IX, 6., T. 37), (C-Dur/E-Dur, X, 6., T. 11), (G-Dur/H-Dur, XIII, 6., T. 41/42), (A-Dur/Cis-Dur, XV, 6., T. 1), (F-Dur/A-Dur, XVI, 6., T. 1/2), (F-Dur/A-Dur, XVI, 6., T. 6), (D-Dur/Fis-Dur, XXI, 6., T. 24/25, P.), (G-Dur/H-Dur, XXII, 6., T. 19), (A-Dur/Cis-Dur, XXII, 6., T. 28), (Es-Dur/G-Dur, XXII, 6., T. 29/30), (F-Dur/A-Dur, I, 5., T. 21), (Es-Dur/G-Dur, IV, 5., T. 1/2), (F-Dur/A-Dur, VI, 5., T. 2), (G-Dur/H-Dur, VIII, 5., T. 46/47, P.), (D-Dur/Fis-Dur, XIII, 5., T. 28/29), (C-Dur/E-Dur, XIV, 5., T. 6), (F-Dur/A-Dur, XIV, 5., T. 9), (F-Dur/A-Dur, XV, 5., T. 15)
- Moll-Akkord + Moll-Akkord im Großterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Agensstimme, Bsp.: c-Moll/e-Moll)**  
 (c-Moll/e-Moll, VII, 6., T. 46), (c-Moll/e-Moll, VIII, 6., T. 34/35), (a-Moll/cis-Moll, X, 5., T. 35)
- Dur-Akkord + Dur-Akkord im Großterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Patiens- und Mittelstimme, Bsp.: C-Dur/As-Dur)**  
 (E-Dur/C-Dur, XII, 6., T. 18), (H-Dur/G-Dur, XIV, 6., T. 21), (A-Dur/F-Dur, XIV, 6., T. 24), (Cis-Dur/A-Dur, XV, 6., T. 1/2), (H-Dur/G-Dur, XVII, 6., T. 1/2), (E-Dur/C-Dur, XVII, 6., T. 17), (H-Dur/G-Dur, XXI, 6., T. 12, P.), (G-Dur/Es-Dur, II, 5., T. 30), (G-Dur/Es-Dur, IV, 5., T. 33/34, P.), (D-Dur/B-Dur, V, 5., T. 25, P.), (E-Dur/C-Dur, VIII, 5., T. 49/50), (A-Dur/F-Dur, IX, 5., T. 17/18, P.), (A-Dur/F-Dur, XI, 5., T. 17/18, P.), (D-Dur/B-Dur, XIV, 5., T. 2), (H-Dur/G-Dur, XIV, 5., T. 22, P.), (D-Dur/B-Dur, XIV, 5., T. 23/24, P.), (A-Dur/F-Dur, XIX, 5., T. 1), (A-Dur/F-Dur, XX, 5., T. 16, P.), (G-Dur/Es-Dur, XXI, 5., T. 28/29, P.)
- Moll-Akkord + Moll-Akkord im Großterzverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Agens- und Patiensstimme, Bsp.: c-Moll/as-Moll)**  
 (e-Moll/c-Moll, VII, 6., T. 30), (a-Moll/f-Moll, VI, 6., T. 27), (fis-Moll/d-Moll, XII, 6., T. 38), (e-Moll/c-Moll, I, 5., T. 36), (h-Moll/g-Moll, IV, 5., T. 11), (h-Moll/g-Moll, XI, 5., T. 16/17), (e-Moll/c-Moll, XI, 5., T. 19), (gis-Moll/e-Moll, XV, 5., T. 16)
- Dur-Akkord + Moll-Akkord im Kleinterzverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Agens-, Patiens und Mittelstimme, Bsp.: C-Dur/es-Moll)**  
 (E-Dur-g-Moll, IV, 5., T. 35)

Moll-Akkord + Dur-Akkord im Kleinterverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Agens- und Mittelstimme, Bsp.: c-Moll/A-Dur)<sup>9</sup>

(g-Moll/E-Dur, II, 6., T. 1), (c-Moll/A-Dur, II, 6., T. 7/8), (d-Moll/H-Dur, III, 6., T. 27), (a-Moll/Fis-Dur, III, 6., T. 30), (d-Moll/H-Dur, VI, 6., T. 2), (a-Moll/Fis-Dur, VIII, 6., T. 37/38), (c-Moll/A-Dur, II, 5., T. 24), g-Moll/E-Dur, II, 5., T. 27), (c-Moll/A-Dur, III, 5., T. 11), (g-Moll/E-Dur, III, 5., T. 17/18), (a-Moll/Fis-Dur, III, 5., T. 19/20), (a-Moll/Fis-Dur, IV, 5., T. 8/9), (c-Moll/A-Dur, V, 5., T. 43), (c-Moll/A-Dur, XI, 5., T. 31), (d-Moll/H-Dur, XVIII, 5., T. 7

Dur-Akkord + Moll-Akkord im Großterverhältnis abwärts (5-6-Bewegung [Synkope] aufwärts mit chromatisierter Agens-, Mittel- und Patiensstimme, Bsp.: C-Dur/as-Moll)

(E-Dur/c-Moll, V, 6., T. 34, P.), (Cis-Dur/a-Moll, VII, 6., T. 37, P.), (Cis-Dur/a-Moll, X, 6., T. 18/19, P.), (H-Dur/g-Moll, XIII, 6., T. 42), (D-Dur/b-Moll, XIII, 6., T. 43), (Cis-Dur/a-Moll, XVII, 6., T. 1), (Fis-Dur/d-Moll, XVII, 6., T. 16), (E-Dur/c-Moll, XXI, 6., T. 30), (Fis-Dur/d-Moll, XXII, 6., T. 29), (Fis-Dur/d-Moll, IX, 5., T. 44) Moll-Akkord + Dur-Akkord im Großterverhältnis aufwärts (6-5-Bewegung [Synkope] abwärts mit chromatisierter Agens- und Mittelstimme, Bsp.: c-Moll/E-Dur) (f-Moll/A-Dur, VII, 6., T. 31), (c-Moll/E-Dur, V, 6., T. 15), (c-Moll/E-Dur, VI, 6., T. 28/29), (e-Moll/Gis-Dur, IX, 6., T. 15/16), (d-Moll/Fis-Dur, X, 6., T. 17), (f-Moll/A-Dur, III, 5., T. 2, P.), (c-Moll/E-Dur, III, 5., T. 34), (g-Moll/H-Dur, III, 5., T. 35), (c-Moll/E-Dur, X, 5., T. 14), (b-Moll/D-Dur, X, 5., T. 15), (e-Moll/Gis-Dur, XI, 5., T. 27/28), (a-Moll/Cis-Dur, XI, 5., T. 29), (d-Moll/Fis-Dur, XVI, 5., T. 20/21), (c-Moll/E-Dur, XVI, 5., T. 26), (g-Moll/H-Dur, XVI, 5., T. 27/28)

Diese systematische Zusammenfassung der eingliedigen Modelle veranschaulicht, daß sich die Phänomene einer "mediantischen" Harmonik auf die Möglichkeiten der 5-6- bzw. 6-5-Bewegung in Verbindung mit den Kombinationen der Chromatisierung der Stimmen zurückführen lassen.

Die Chromatik, auffälligstes Merkmal der in ihrer phänomenologischen Außenseite bis hierher besprochenen, so vielfältigen und dennoch eindeutig aus der 5-6- bzw. 6-5-Bewegung ableitbaren Erscheinungen ist zwar in einem "Wie", also in ihrem grammatischen Aspekt aus heutiger Perspektive leicht zu erfassen, erklärt aber durch ihr satztechnisches Funktionieren nicht den Grund ihrer Anwendung, das "Warum" ihrer Existenz und ihres ästhetischen Reizes überhaupt.

Im folgenden möchte ich daher eine an die bisherigen Ergebnisse anknüpfende Annäherung an mögliche Antworten auf dieses "Warum", eine Hypothese über Zusammenhänge zwischen einer emphatischen Anwendung von Akzidentien im 16. Jahrhundert und einer sie hervorbringenden Ästhetik versuchen.

## Das Chroma

Um ein besseres Verständnis für die chromatische Musik des 16. Jahrhunderts zu erlangen, erscheint es mir sinnvoll, das Augenmerk nicht nur auf die antikisierenden Versuche dieser Zeit zu

<sup>9</sup> Daß diese Harmonik überwiegend in der Verbindung c-Moll/A-Dur und, wie in den ersten Orpheus-Opern des 17. Jahrhunderts, in der Akkordfolge g-Moll/E-Dur in Erscheinung tritt, erklärt sich aus einer allmählichen Einführung chromatischer Töne. Th. Kroyer (in: Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, Kapitel II, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902) unterscheidet sehr sinnig zwischen einer "unmittelbaren" und einer "mittelbaren" Chromatik. Letztere bezeichnet chromatische Töne, die zur "musica ficta" gehören und über die Kadenzen als Subsemitonium modi Eingang in die Kompositionen gefunden haben (cis, fis, gis und auch das es als fa-fictum). Das zögerliche und allmähliche Einführen der ersten "unmittelbaren" chromatischen Töne as und dis, die mit den "mittelbaren" chromatischen Tönen es und gis kollidierten, war ausschlaggebend für die Bevorzugung der Wendungen c-Moll/A-Dur und g-Moll/E-Dur. Es sind die einzigen beiden Verbindungen eines Moll- und Durklanges in diesem Kleinterzabstand, die durch "mittelbare" Chromatik ohne Verwendung der "unmittelbaren" realisiert werden konnten.

den drei griechischen Klanggeschlechtern und auf deren Einfluß auf die Kompositionen zu richten, sondern auch durch einen kurzen Diskurs die Geschichte des Chromas vor der emphatisch-chromatischen Kompositionsweise zu berücksichtigen.

Das Eindringen von Vorzeichen in das diatonische System wurde dabei durch mehrere Faktoren motiviert:

- 1) Eine Wurzel für Chromatik liegt sicherlich im griechischen Tonsystem. Hier, in dem aus Tetrachorden zusammengesetzten Doppeloktavsystem, erhielt durch das Tetrachordon synemmenon ein zusätzlicher Ton Eingang in das diatonische System. Als Tetrachordon synemmenon wurde ein "zusammengreifendes", verbindendes Tetrachord bezeichnet, das nur auf dem höchsten Ton eines tieferen Tetrachordes ansetzen konnte. Wurde ein solches Tetrachordon synemmenon an dem Ganzton (Diaxeuxis) zwischen den beiden Oktaven (H-a/h-a') des Systemata teleion gebildet, war damit zugleich, durch die Synaphe auch der Ton b (Trite synemmenon) in das diatonische System eingeführt (a-b-c'-d'). Hieran anknüpfend wurde das b-rotundum in mittelalterlichen Traktaten oft als b-synemmenon bezeichnet.
- 2) In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung des Tonsystems existierten die Töne (b-rotundum) und h (b-quadratum) voneinander unabhängig. Beide Töne, das b und das h stellten - im Gegensatz zu unserer heutigen Auffassung des b's als einer chromatischen Variante zum h - unterschiedliche Stammtöne<sup>10</sup> vor und konnten in einem cantus nicht gleichzeitig nebeneinander auftreten. Der lokal geringen Differenz der Töne h und b stand eine deutliche in Bezug auf ihren Toncharakter gegenüber. Eine fa-Stufe (fa-Charakter) hat unter sich immer den Halbton (das b-rotundum also das a, das c das h usw.). Eine mi-Stufe hingegen zeigt den Halbtonschritt immer über sich (das b-quadratum also das c, das e das f, ...). Das direkte Aufeinandertreffen<sup>11</sup> ("mi contra Fa in unisono") dieser Toncharaktere wurde in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Musik als ästhetisch unbefriedigend geachtet. Einer diatonischen Komposition konnte also als Tonvorrat entweder der cantus durus<sup>12</sup> mit dem h-quadratum (c, d, e, f, g, a, h) oder der cantus mollis<sup>13</sup> mit dem b-rotundum (a, b, c, d, e, f, g) zugrundeliegen. Der gleichzeitige Gebrauch der

<sup>10</sup> Die Auffassung der mittelalterlichen Autoren war dabei keineswegs immer einheitlich. Dahlhaus zitiert hierzu (in seinem Aufsatz "Die Termini Dur und Moll", Archiv f. Musikwissenschaft 1955/4) aus den oddonischen Schriften (um 900, GS I - 253 b): "... b et h ... pro una accipiuntur ... et utraque in eodem cantu regulariter non inveniuntur." Hier gelten b und h zwar als verschiedene Fassungen derselben Stufe, jedoch ist b keine chromatische Variante von h, beide Töne können also in einem cantus nicht vorkommen. Dagegen schreibt Guido v. Arezzo: "Quod si quis dicat, hanc vocem ideo esse addendam, ut gravis F ... ad superquartam ... possit ascendere, illud quoque debet recipere, ut inter sextam F et septimam G alia vox addatur, ...". Ein b rotundum ist für Guido kein Stammton, sondern nur ein Akzidenz zur Vermeidung des mi/fa (f - h), da sonst auch ein fis als Stammton angesehen werden müßte, zur Vermeidung des mi/fa (h - f). Aber auch für ihn gilt, daß h und b nicht in demselben cantus gebraucht werden dürfen. Das b rotundum dient ihm nur zur Vermeidung des mi/fa in Gesängen, in denen das f öfter vorkommt: " b. vero rotundum, qia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F. habet concordiam, ... . In eodem vero cantu maxime b molli utitur, in quo F. amplius continuatur gravis vel acuta ...".

<sup>11</sup> Marchetto v. Padua ist mit seiner Erörterung der Chromatik in seinem "Lucidarium" 1317/18 für lange Zeit der erste und einzige Theoretiker, der dieses Phänomen beschreibt. Auch wenn er daher nicht als repräsentativ gelten kann, möchte ich aus dieser Schrift folgendes Zitat anführen: "3. Fit enim permutatio ubi tonus dividitur ... 9. Ubi cuncto ponitur b quadratum dicimus voce mi. 10. Ubi cuncto vero b rotundum dicimus voce fa." (aus: J.W. Herlinger, The Lucidarium of Marchetto of Padua, Chicago and London 1985)

<sup>12</sup> dargestellt durch die Kombination der Hexachorde durum und naturale

<sup>13</sup> dargestellt durch die Kombination der Hexachorde molle und naturale

Stufe h/b wurde ausgeschlossen.

- 3) In der Kadenz ist das Subsemitonium modi seit dem 13. Jahrhundert von den Ausführenden, auch wenn sich der Sachverhalt noch nicht in der Notation niederschlug, zur Perfizierung (Leitton) der unvollkommenen Konsonanz (Paenultima) zur vollkommenen (Ultima) angewendet worden. Da die Vorzeichen-anwendung an dieser Stelle ohne satztechnische Notwendigkeit - die Intervallklassen der unvollkommenen Konsonanz und der vollkommenen als Vorschluß- und als Schlußklang bestehen unabhängig vom Akzidenz - vorgenommen wurde, läßt sie sich als eine um der Schönheit willen vorgenommene (pulchritudinis causa) verstehen.  
Der künstlich geschaffene oder natürliche vorhandene Halbton unter der Finalis eines Modus war, aufgrund des Fehlens<sup>14</sup> einer Solmisationsmöglichkeit für die 7. Stufe der heptatonischen Skala, durch die oben angrenzende kleine Sekunde ein mi-Charakter, eine clausula cantizans (z.B. d'-cis'-d') konnte nur durch ein fa-mi-fa bzw. beim Hexachordwechsel im Aufsteigen zur ut-Stufe als fa-mi-ut angemessen solmisiert werden.
- 4) Die modernen Vorzeichen b und # haben sich aus den Zeichen des rund geschriebenen b-rotundum und des eckigen b-quadratum entwickelt. Dennoch besteht zwischen diesen und dem neuzeitlichen Vorzeichengebrauch eine Differenz, an der sich spezifische Denkunterschiede offenbaren. Ein Vorzeichen im modernen Sinne zeigt die Alteration der folgenden Note um einen chromatischen Halbton (semitonium minor) auf- bzw. abwärts an, z.B. wird c zu cis, e zu eis durch #-Vorzeichnung, d zu des und f zu fes durch b-Vorzeichnung. Noch in der Generalbaßschreibweise des 17. Jahrhunderts fällt dagegen auf, daß ein b ohne Ziffer den bezeichneten Terzton eines Akkordes nicht immer chromatisch tiefalteriert. Im 17. Jahrhundert besagte ein b unter bzw. über einem a-Moll Akkord nicht, daß die Terz ces als Tiefalteration von c zu spielen sei, sondern nur, daß die Terz des Akkordes über a denselben Toncharakter (fa) wie das b-rotundum im diatonischen System aufweisen sollte. Für die #-Vorzeichnung gilt analog, daß es nur den zu bezeichnenden Ton als mi-Stufe kennzeichnet.
- 5) So wie einerseits nicht jede #-Vorzeichnung eine Hoch-, nicht jede b-Vorzeichnung eine Tiefalteration bewirken mußte, so stellte andererseits jede Hoch- bzw. Tiefalteration einen Charakterwechsel zur mi- bzw. fa-Stufe dar. Jede #-Vorzeichnung im Material der "duralen Skala" bewirkt, daß der bezeichnete Ton einen Halbton über sich trägt (z. B. e, f, g als mi, fa, ut [sol] zu e, fis, g zu re, mi, ut [fa]). Daraus folgt, daß eine chromatisch, melodische Linie aufwärts also einen ständigen mi/fa-Charakterwechsel<sup>15</sup> darstellt, z.B. c-cis-d-dis usw. als fa-mi-fa-mi.... usw. Eine pragmatische Anleitung (Beringer, Cantor zu Weißenburg, Singekunst 1610), wie sie typisch

<sup>14</sup> Lippius schreibt hierzu in "Synopsis Musicae Novae" 1612: " There are six common syllables or voces musicales: ut,re,mi,fa,sol,la. Since they do not quite correspond to the seven letters or cover the entire octave, they demand mutation, and this is a veritable torture for those learning to sing" /nach: B.v. Rivera, Translation of "Synopsis of new Music", Colorado Springs 1977). Nach der Erörterung, daß der Übergang h/c' in der heptatonischen Skala c/c' eine Mutation erfordert und mit mi/fa zu solmisieren wäre, analog dem Übergang e/f in der Skala f/f', schlägt er eine Neuerung vor, die durch Einführung einer siebten Solmisationssilbe die Mutation überflüssig machen soll. Der Schrift ist zwar der Unwille in Bezug auf die Mutation zu entnehmen, das Propagieren einer Neuerung, d.h. die Einführung einer siebten Solmisationssilbe, bestätigt jedoch die allgemeine Gültigkeit der Hexachordpraxis um und vor 1600.

<sup>15</sup> für eine chromatische Linie abwärts gilt analog: jede b Vorzeichnung verleiht dem Ton einen fa-Charakter. Hierzu St. Vanneo, Recanetum 1533, "Hoc deniq. aureum praeceptum hereat tibi in medullis, quoties uis Mi in fa mutari, utendum signo b mollis. Si uero fa in mi conuerti cupis signum Diesis maioris appendendum erit."

ist für das gegenüber der Vorzeit "pädagogisch" orientierte 17. Jahrhundert, gibt hierzu folgende Erklärung:

*Welcher ist ein Semitonium minor ?*

*Wenn die zwei Stimm Mi und Fa in einen Clavem zu gleich fallen. Und geschieht entweder in einer Lini, oder einem Spacio.*

(Es werden die Beispiele gegeben: e-es; h-b; f-fis, c-cis; und g-gis)

- 6) Als *Musica ficta* wird eine Musik bezeichnet, die als Tonmaterial nicht nur die Stammtöne a,b,c,d,e,f,g, und h gebraucht, sondern auch, zumindest teilweise, deren chromatische Varianten. Die durch die Ästhetik motivierten Lizenzen zum Gebrauch lassen sich mit "pulchritudinis causa" und "necessitatis causa" bezeichnen. Eine Motivation, Vorzeichen "necessitatis causa" anzuwenden, bestand in der Vermeidung der vitiösen Tonfolge h-f, f-h, e-b und b-e im diatonischen System. Die Benennung dieser verbotenen Tonverbindungen als "mi contra fa" wird abgeleitet aus den Silben der Hexachorde *durum, naturale und molle*, in dem z.B. das fa des Hexachord *naturale* zum mi des *duralen* das "fehlerhafte" Intervall der verm. Quinte bzw. der überm. Quarte ergab. In der "*musices poeticae*" des *Nucius (1613)* heißt es dazu:

*Quomodo MI & FA Voces opponuntur ?*

*Mi & Fa in Unisono. quarta, quinta, octava, ... nunquam opponi debent.*

*Dici enim non potest quantopere aures offendat mollium  
ac durarum Vocum contrapositio.*

**NB. MI contra FA ist der Teuffel in der Musica.**

(Es werden die Beispiele h'-b'; f'-h'; h-f' und e'-es' gegeben)

Das "mi contra fa" wird hier also nicht mehr auf die drei ursprünglichen Hexachorde bezogen, sondern allgemein auf das Aufeinandertreffen der Toncharaktere mi und fa. Ein mi/fa in unisono (Chromatik) und oktava setzt jedoch eine generelle Transponierbarkeit der Hexachorde voraus.

- 7) Das System der Quintschichtung, dessen geordnetes Resultat die Tonleiter darstellt, beinhaltet eine polare Vorstellung von Tönen. Unabhängig davon, wo eine Mitte des Systems zu lokalisieren ist, zeigt die Tonfolge c, d, e, f, g, a, h (*cantus durus*) in der polaren Anschauung folgende Ordnung: f, c, g, d, a, e, h. Die polaren Gegensätze f und h des *cantus durus* zeigen dabei den Toncharakterunterschied mi/fa "in quarta und quinta". Das b und e, polare Gegensätze des *cantus mollis* (b, f, c, g, d, a, e) bilden ihn ebenfalls. Wird dieser Quintenturm um den Stammton b (*rotundum*) auf das Material aller Stammtöne erweitert, so findet sich an den polaren Enden das mi/fa in unisono b-h. Der chromatische Halbtonschritt zeigt also einen diametralen Charaktergegensatz.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die größte polare Distanz des diatonischen Systems in der Bezeichnung der Solmisationssilben mi/fa (in unisono, quarta und quinta) gespiegelt wird. Das unvermittelte Aufeinandertreffen dieser Charaktergegensätze mi/fa wurde von der konservativen Seite, als deren kompositorisches Ideal geschichtlich der "Palestrinastil" gilt, mit einem kompositorischen Bann belegt. Auf der anderen, progressiv-italienischen Seite wurde das mi/fa-Prinzip zum Stilvermerkmal einer epochemachenden Kompositionsweise erhoben, die das Madrigal

und in dessen musikalischer Nachfolge den *stylus theatralis* (Monteverdis *seconda prattica*) kennzeichnet.

In dieser progressiven Schreibart wird der *mi/fa*-Gebrauch sowohl sukzessiv, also in der Horizontalen, als auch als simultan-vertikales Ereignis angewandt. Beispiele für den sukzessiven Gebrauch zeigen z.B. Figuren wie "saltus duriusculus"<sup>16</sup> und "passus duriusculus"<sup>17</sup>

Ein sukzessiv und simultaner Gebrauch läßt sich an Figuren wie z.B. "sexta superflua"<sup>18</sup> "tertia deficiens"<sup>19</sup> und "consonantiae impropriae"<sup>20</sup> nachweisen.

Ein Beispiel für die uns heute ungewöhnliche Erscheinung des simultanen *mi/fa* in octava seien hier von Cl. Monteverdi und Th. Weelkes angeführt:

Bsp.: 22 Cl. Monteverdi "Hor che 'l ciel e la terra", prima parte, VIII. Madrigalbuch



Bsp.: 23 Th. Weelkes "O Care, Thou wilt despatch me", T.37-39



Die verminderte Oktave ist dabei gerade für einige englische Vokal- und Instrumentalkomponisten ein relativ häufig anzutreffendes Charakteristikum.

Es liegt nahe, daß nur durch eine unterschiedliche Reflexion des Sachverhalts (*mi/fa*) die zeitgleichen und dennoch völlig verschiedenen Kompositionstendenzen hervorgebracht werden konnten.

Die Frage nach diesen unterschiedlichen ästhetischen Reflexionen möchte ich am Schluß dieses Aufsatzes ansprechen.

## Affektenlehre und Verwunderung

Die Kompetenz der quadrivalen Fächer und damit die Bedeutung von *numerus* und *proportio* für die Musik nahmen in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts deutlich zugunsten der Disziplinen des *Trivium*<sup>21</sup> ab. Das "affectus exprimere" oder "sensus textuum exprimere" erlangte in Verbindung mit der Rhetorik epochale Bedeutung. Die stoisch-negative Sicht der Affekte (*passiones; perturbatio animi*), verbunden mit dem Ziel der *Apatheia*, war für die Musik des "Humanismus" ebensowenig von Einfluß wie die im Alltagsleben angestrebten "mediocritas" der *Peripatetiker*.

<sup>16</sup> übermäßige und verminderte Intervalle (verm. Quinte, übermäßige Quarte usw.) werden nach Christoph Bernhard als *Saltus duriusculus* bezeichnet.

<sup>17</sup> "Passus duriusculus, einer Stimme gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium steigt, oder fällt" (zitiert nach: J.M. Müller-Blattau,, Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926, das 29ste Capitel)

<sup>18</sup> *Sexta superflua* ist *sexta minor addito Semitonio maiore ...* und bezeichnet die verminderte Septime(!), (a.a.O., das 42ste Capitel)

<sup>19</sup> *Tertia deficiens* ist ein Intervallum so noch nicht gar eine *Tertia minor* ist ..." (a.a.O. das 42ste Capitel) und bezeichnet die übermäßige Sekunde (!).

<sup>20</sup> "Consonantiae impropriae sind alle drei Species der Quartae, und Quinta deficiens und superflua..."

<sup>21</sup> vgl. Dammann - Die Struktur des Musikbegriffs im deutschen Barock, Freiburg i. Br. 1958

Letztere bildete über den Umweg einer auf Aristoteles zurückgehenden Katharsisvorstellung nur eine moralische Legitimation, mit der ein schier ungehemmter Erneuerungswille und eine ebensolche Experimentierfreudigkeit sich innerhalb eines halben Jahrhunderts Gehör verschafften und so Traditionelles mit diesen Neuerungen zu vereinigen suchten.

Die Affekte wurden auch durchaus nicht mehr als negativ erachtet. Einen Weg, an dem sich diese Umwertung gegenüber der stoischen Affektanschauung beobachten läßt, verläuft über die christliche Vorstellung der "gloria passionis" und führt über den "Eifer" des Mystikers<sup>22</sup> und das "leidenschaftliche Liebesverhältnis zu Gott" mittelalterlicher Frauenmystik in die Liebeslyrik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Das durch Affekte aus der aristotelisch-"tugendhaften Mitte" gerissene Individuum, dessen "perturbationes" in der Musik abgebildet werden sollten, könnte eine Erklärung für "Verfärbungen" satztechnischer Modelle sein.

Der Beginn von dem besprochenen Madrigalbeginn "Moro lasso" zeigte statt der diatonischen 5/6-Synkopatio (c-e-g; c-e-a) die "verfärbte" Verbindung cis-eis-gis; c-e-a. Die Chromatisierung von Cis zu c und eis zu e, der sukzessive mi/fa-Kontrast "in unisono" und damit eine größtmögliche polare Differenz innerhalb der Klangverbindung spiegelt den Verlust der "mediocritas", zeigt ein direktes Aufeinandertreffen extremer durch die Toncharaktere mi/fa besetzter Pole. Die Diatonie der Töne c,e,g und a wird auseinandergesprengt in zwei Felder gegensätzlicher "Farbwerte" (Cis-"Dur" und a-"Moll"), die als Darstellung gegensätzlicher Affekte<sup>23</sup> fungieren. Dabei spielt die Frage nach eindeutigen Konnotationen<sup>24</sup> nach einer Verbindung der # und b Bereiche mit fest bestimmbareren Wertigkeiten eine untergeordnete Rolle.

Dieses unvermittelte Aufeinandertreffen von extremen "Helligkeitswerten" erweckt dabei unwillkürlich Assoziationen an Hell-/Dunkelmalereien (chiaroscuro) oder extreme Farbgebungen manieristischer Malkünste, die sich fast zeitgleich zu den Entwicklungen emphatisch-chromatischen Komponierens des 16. Jahrhundert beobachten lassen. Die extremen Hell-Dunkel-Kontraste beispielsweise in einigen Werken Caravaggios oder manieristische Farbgebungen der Bilder El Grecos scheinen sich analog zu den Neuerungen der Madrigalmusik entwickelt zu haben.

Wie konkret in diesem Fall eine Parallelentwicklung jedoch behauptet werden kann, entzieht sich leider der Kompetenz meiner Beurteilung. Ich glaube jedoch an interessante und aufschlußreiche Ergebnisse, die durch solcherart interdisziplinär geisteswissenschaftliche Untersuchungen gewonnen werden könnten.

<sup>22</sup> Meister Eckehardt - Deutsch Predigten u. Traktate, "Vom Eifer", Diogenes 1979, S. 87

<sup>23</sup> Zwischen den Affekten, den Temperamenten und den Körpersäften bestand ein enger Zusammenhang. Den Affekten (perturbationes animi) sowie auf der humoralpathologischen Seite den Temperamenten entsprachen bestimmte Mischungsverhältnisse der Körpersäfte (humores) im Menschen. Entgegengesetzten Mischungsverhältnissen dieser Körpersäfte wurden also auch gegensätzliche Affekte zugeordnet. Analog kann auch in der Musik das Aufeinandertreffen von Akkorden gegensätzlicher "Farbwerte" bzw. unterschiedlicher Polarität als ein unvermittelter Wechsel gegenseitiger Affekte interpretiert werden.

<sup>24</sup> Nach N. Schneider (in: Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem) wurden Quintschritte von C abwärts "zum Dunklen", von C aufwärts zum "Hellen" führend empfunden. ... Die damit implizierte semantische Entsprechung von "unten" mit "dunkel"/"negativ" bzw. "oben mit "hell"/"positiv" gilt in der Psychologie für den abendländischen Raum als gesichert; die Konnotationsfelder "Fallen", "Sturz", "Tod", "Schwärze" für "negativ" bzw. "Sonne", "Aufstieg", "Licht" für "positiv" sind nahezu interkulturell geläufig. Diese These finde ich im Bereich des Madrigalschaffens um und vor 1600 nicht bestätigt. Der Wechsel polar gegensätzlicher Felder hat offensichtlich viel mehr den ästhetischen Reiz ausgemacht als eindeutige semantische Konnotationen der #- und b-Bereiche. Vielmehr haben sich diese "normativen" semantischen Felder für einige Tonarten erst durch eine Kompositionsrezeption herausgebildet.

In der cartesianischen Affektenlehre<sup>25</sup>(gedruckt 1649) verdient - gegenüber älteren Einteilungen der Affekte in gute und schlechte - eine Neuerung besondere Bedeutung:

*Artikel 53*

Die Verwunderung

Wenn ein Objekt uns beim ersten Entgegenreten überrascht und wir urteilen, daß es neu ist und sehr verschieden von allem, was wir vorher kannten, oder von dem, was wir vermuteten, das es sein sollte, bewirkt das, daß wir uns über das wundem und erstaunt sind. Da das jedoch auftreten muß bevor wir überhaupt erkennen, ob dieses Objekt uns angenehm ist oder nicht, ergibt sich für mich, daß die Verwunderung die erste aller Leidenschaften ist. So hat sie auch kein Gegenteil, denn, wenn das Objekt, das sich uns darbietet, nichts in sich besitzt, was uns überrascht, sind wir darüber keineswegs erregt und betrachten es ohne Leidenschaften.<sup>26</sup>

Eine "Verwunderung" im Musikhörer zu erzeugen lag auch im Interesse des Musikers um 1600, das Überraschen und Bewegen des Publikums war erstes Ziel der Komponisten<sup>27</sup> der progressiven Schreibweise. Gleichzeitig setzt die Absicht des Barockmusikers einen bestimmten Hörertypus voraus:

*Artikel 75<sup>28</sup>*

"Und so kann man insbesondere von der Verwunderung sagen, daß sie dazu nützlich ist, daß wir die Dinge bemerken, die wir bis dahin nicht gewußt haben ... . Denn wir wundern uns nur über das, was seltsam und außerordentlich erscheint, und etwas kann uns nur so erscheinen, weil wir es noch nicht gewußt haben oder aber auch, weil es unterschiedlich ist zu Sachen, die wir bereits gekannt haben ... ."

Bei diesem Text drängt sich mir die Vermutung auf, daß der cartesianischen Affektenlehre und dem affektuos-madrigalesken Kompositionsstil ganz ähnliche Überlegungen zugrundeliegen. Das Chromatisieren des Altbekanntes, das Verfärben der existierenden 5/6-Progressionen und -dadurch verursacht - das Entstehen einer den Hörer überraschenden "mediantischen Harmonik" sowie das Spielen mit der Hörvorstellung des "gebildeten" Publikums verbinden sich ebenso mit der "Verwunderung" wie die fragend-intellektuelle Geisteshaltung eines in der cartesianischen Anschauung von den Affekten gespiegelten frühneuzeitlich-wissenschaftlichen Bewußtseins. Für beide Tendenzen bildet die Verwunderung den Legitimationsgrund, fungiert sie als Agens fundamentaler Neuerungen bzw. radikaler Weiterentwicklungen.

"So sehen wir, daß diejenigen, die keine natürliche Neigung zu dieser Leidenschaft haben, gewöhnlich sehr unwissend sind."<sup>29</sup>

<sup>25</sup> R. Descartes - Les Passions de l'ame, Felix Meiner Verlag 1984

<sup>26</sup> a.a.O. S. 95

<sup>27</sup> vergleiche hierzu: Dammann, die Struktur d. Musikbegriffs, Kapitel 4, der Affektbegriff

<sup>28</sup> R. Descartes - Les Passions de l'ame, Felix Meiner Verlag, 1984, S. 117

<sup>29</sup> a.a.O. - S. 117

Selbstverständlich darf die durch die chromatisierte 5/6-Synkope entstandene "Harmonik" nicht isoliert betrachtet werden. Viele andere Faktoren<sup>32</sup> hatten noch entscheidenden Einfluß. Das in den Mittelpunkt dieses Aufsatzes gestellte satztechnische Teilmoment könnte jedoch in seiner systematischen Erfassung auch für den Unterricht von Nutzen sein.

## Didaktische Konsequenzen

Von meinen Studentinnen habe ich gelernt, daß ein mangelndes Interesse an "Musiktheorie" fast immer auf ihren fehlenden Bezug zur Praxis zurückzuführen ist. Eine konservative Harmonielehre, deren erstes Ergebnis die "I-IV-V-I Klavierkadenz in allen Lagen und allen Tonarten" darstellt, fördert bestenfalls das Buchstabieren, keinesfalls das Lesen von Notentexten. Ähnlich ergeht es dem "fuxschen Kontrapunkt", der sicherlich einige historisch-praktisch interessante Aspekte des 18. Jahrhunderts konserviert, der aber meines Erachtens in didaktisch-methodischer Hinsicht für eine Vermittlung der Klangsprache des 16. Jahrhunderts völlig ungeeignet ist. Traditioneller Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt will ein Verständnis für den kreativen Umgang mit "alter" Musik erwecken, verstopft aber in seiner stupiden Anfangsphase die Ohren der Lernenden und zerstört so das wichtigste Instrument der heranzubildenden Musikerinnen und Musiker.

Hiergegen schützt natürlich Desinteresse und eine möglichst geringfügige Beschäftigungszeit mit der "verhaßten" Materie.

Auf der anderen Seite durfte ich bisher die Erfahrung machen, daß eine Musiktheorie, deren historischer Ansatz auch im Anfangsstadium schon Ergebnisse erzielt, die sich sofort - und nicht erst in einem fernen "wenn Ihr einmal etwas könnt"-Stadium - durch "hörenswerte" Improvisationen in die Praxis<sup>33</sup> umsetzen lassen, keineswegs Desinteresse hervorruft. Das Gegenteil scheint mir eher der Fall zu sein. Im Falle einer Korrespondenz von "Musik" und "Musiktheorie" konnte ich eine wesentlich größere Aufnahmebereitschaft und auch eine größere zeitliche Beschäftigung der Studierenden mit der Materie beobachten. Daher erlebe ich einen "Unwillen" von Studierenden für den Lehrenden oft als eine Chance, als einen Spiegel für eine sich an sich selbst verlorene "Musiktheorie" und als Anregung, die eigenen Unterrichtsmethoden ständig zu beobachten und zu verbessern. Meine im folgenden angeführten Erfahrungen verstehe ich nur als eine Möglichkeit der Vermittlung, als einen Ansatz, der sich bisher jedoch als recht brauchbar erwiesen hat, und den ich in diesem Sinne weiterentwickeln möchte:

<sup>32</sup> So wurden in diesem Aufsatz Momente des Melodischen leider völlig unberücksichtigt gelassen. Der chromatisch-pathopoetische Halbton, das mathematisch Unvollkommene gegenüber dem vollkommeneren Ganzton, rückte in der barocken Affektanschauung in den Blickpunkt des kompositorischen Interesses. Grund hierfür war eine musikalische Analogie zu der stoischen-philosophischen Vorstellung, daß sich das Seelenpneuma ausdehnt oder zusammenzieht, je nachdem, ob ein vermeintliches Gut oder Übel die Seele tangiert. Der Affekt der "tristitia", in der barocken Sicht der eines vermeintlichen Übels, erforderte in der Musik also auch "zusammengezogene" Intervalle, die nur durch das semitonium maior und minor - neben der enharmonischen "diesis" - angemessen ausgedrückt werden konnten.

<sup>33</sup> Auch der Nutzen des Ansatzes für eine das "Verstehen" in den Mittelpunkt rückende Hörbildung wird von den Studierenden meist schnell erkannt und hilft Ängste in dieser Disziplin zu überwinden.

Einen festen Bestandteil dieses Ansatzes zeigt die Entwicklung von Modellen (Topoi) aus ganz allgemeinen satztechnischen Prinzipien. Meine Erfahrungen beschränken sich bis jetzt auf die 5/6- und 7/6-Syncopatio. Aus diesen beiden auch für Anfänger verständlichen kontrapunktisch-satztechnischen Prinzipien habe ich jedoch eine möglichst große Anzahl<sup>34</sup> historisch nicht eingegrenzter Figuren abzuleiten versucht.

Der Vorteil liegt darin, daß anhand der phänomenologischen Außenseite der Modelle Aspekte unterschiedlicher systematischer Einzeldisziplinen ohne die Gefahr der Verabsolutierung besprochen werden können und ohne die Lernenden an eine "Theorie" zu binden. Das satztechnische Prinzip ist die Konstante, die historische Durchführung der Modelle zeigt die Variable, anhand der bestimmte Sachverhalte erklärt werden können. Der "Wirrwarr" von Aspekten (kontrapunktisch-satztechnische, metrische, funktionstheoretische, stufenharmonische usw.) unterschiedlicher Theoriebildung scheint überschaubarer dargestellt werden zu können, da im Spiegel des Modells die sinnvollen sowie auch die unsinnigen Seiten der systematischen Ansätze offenbar werden. Der Lernende wird kritisch an "Musiktheorien" herangeführt, und im selbständigen Umgang mit ihnen verliert auch die "Theorie" den Schrecken einer Folter, des starren "Prokrustesbettes" für eine geschichtlich gewachsene Musik.

---

<sup>34</sup> z. B. für die 7/6-Synkope: Final- und erweiterte Finalkadenzen, Exordialkadenz mit Sekundakkord, Phrygische Wendung, Modulationsmodell über den Sekundakkord, einfacher, erweiterter und chromatisierter Parallelismus, Quintfallsequenz, verschiedene Formen des Passus duriusculus u.a.