

Dissonanzbehandlung

In den Organa der Notre-Dame-Zeit um 1200, die zu den ältesten mehrstimmig notierten Kompositionen gehören, stehen auf den metrisch schweren Zeiten, besonders am Anfang und am Schluss von Stücken und Abschnitten, perfekte Konsonanzen wie Pfeiler, während auf den leichten Zeiten dazwischen beliebige Intervalle aus den diversen Stimmbewegungen aufeinanderstoßen. Den Status der imperfekten Konsonanz gab es noch nicht.

The image shows three systems of musical notation for an organum. Each system consists of a vocal line (Tenor) and an organ line (Org.). The organ line is written in a lower register than the vocal line. The first system is the beginning of the piece. The second system starts at measure 10, and the third at measure 19. Arrows point to specific notes in the organum lines, indicating perfect consonances on heavy beats.

Abb. 3.4: Perotin, Organum *Ave maris stella* (um 1200), Anfang

Die Pfeile in diesem Beispiel von Perotin zeigen perfekte Konsonanzen auf den Schwerpunkten. Auch Quintparallelen sind hier noch nicht verpönt. In den folgenden Jahrhunderten verfestigten sich Verfahrensweisen zum Umgang mit Dissonanzen, ›Dissonanzbehandlung‹ genannt. Auf diese Weise konnten die als eher unangenehm empfundenen Zusammenklänge gleichwohl in die Musik integriert werden. In vielen kontrapunktischen Lehrbüchern werden drei Möglichkeiten der Dissonanzbehandlung vermittelt:

Vorhalt, Durchgang und Wechselnote. Dabei gehören Durchgang und Wechselnote als Dissonanzen auf unbetonter Zeit zusammen (bis ins 17. Jahrhundert galten Wechselnoten ebenfalls als Durchgänge bzw. ›transitus‹), während Vorhalte auf betonter Zeit stehen.

The image shows a musical score for Lasso's 'Christe eleison'. It consists of two staves: Tenor and Bass. The Tenor line has lyrics: 'Chri - ste - lei - son'. The Bass line has lyrics: 'Chri - ste - lei - son'. Arrows point to specific notes in the Tenor line. Below the Bass line, interval numbers are given: 3, 5, 4, 3, e, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 3, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 9, 6, 7, 6, 8, 9, 10, 11.

Abb. 3.5: Lasso, »Christe eleison« aus der *Missa Laudate Dominum*

Der erste, dritte, vierte, sechste und siebte Pfeil in Abbildung 3.5 zeigt jeweils Durchgänge: Auf leichter Zählzeit wird die Dissonanz schrittweise erreicht und in gleicher Richtung verlassen. Der zweite Pfeil zeigt eine Wechselnote: Die Dissonanz wird auf leichter Zählzeit schrittweise erreicht und in entgegengesetzter Richtung verlassen. Der fünfte Pfeil zeigt einen Vorhalt. Er steht auf schwerer Zeit, wird auf der vorangehenden Zeit ›vorbereitet‹ und auf der nachfolgenden schrittweise abwärts aufgelöst. Die Ziffern unter der Unterstimme geben die Zusammenklänge als Intervallziffern (1 = Prime, 2 = Sekunde etc.) wieder. Die in Takt 20 und 21 einsetzenden Stimmen Sopran und Alt sind nicht abgebildet.

Bei Wechselnoten kann man obere und untere Wechselnoten unterscheiden. Wechselnoten und Durchgänge kommen auch auf betonten Zählzeiten vor: eine recht häufige, kleinere Regelabweichung. Vorhalte erscheinen in der Zweistimmigkeit vorwiegend als Septim- und Sekundvorhalte. Septim- und Sekundvorhalte sind Oktavumkehrungen voneinander. Sie eignen sich für die Zweistimmigkeit, weil eine allmähliche Veränderung des Konsonanzgrades gewährleistet ist (Abb. 3.6, folgende Seite): Die dissonante (D) Septime löst sich in die imperfekt konsonante (i. K.) Sexte, die dissonante Sekunde in

die imperfekt konsonante Terz auf, bevor die in der Renaissance als Schlussklang gewünschte perfekte Konsonanz (p. K.) erscheint.

Abb. 3.6: Stationen des Vorhalts

Septim- und Sekundvorhalt bilden die Basis aller anderen Vorhalte. Als Inbegriff regelhafter Schlussbildung in der Renaissance findet man sie in den meisten authentischen Kadenz der harmonisch-tonalen Musik in irgendeiner Form wieder. Die beiden Stimmen, die an einem Vorhalt beteiligt sind, haben zwei verschiedene Rollen. Eine Stimme verursacht die Dissonanz, die andere muss darauf mit der Auflösung der Dissonanz reagieren. Die verursachende, »aktive« Stimme heißt Agens, die »passive«, die reagieren muss, heißt Patiens.

Der Vorhalt hat drei Stationen: Vorbereitung, Dissonanz und Auflösung. Alle Stationen finden im Patiens statt. Der Patiens muss den Vorhalt vorbereiten, indem er auf der vorhergehenden leichten Zeit bereits denselben Ton hat. Auf der leichten Zeit nach der Dissonanz muss der Patiens schrittweise abwärts fortschreiten. Beim Septimvorhalt ist der Patiens immer die Oberstimme, beim Sekundvorhalt immer die Unterstimme.

Außer Sekund- und Septimvorhalten gibt es noch Quart- und Nonenvorhalte. Sie ergeben sich, wenn eine Basstimme zu einem Sekund- oder Septimvorhalt hinzukommt (Abb. 3.7). Sie sind damit in der Mehrzahl der Fälle ein Sekundärphänomen, das sich aus der bassbezogenen Denkweise er-

Abb. 3.7: Quart- und Nonenvorhalt als Sekundärphänomene von Septim- und Sekundvorhalten

gibt. Nur selten kommen Quart- und Nonenvorhalte auch in der Zweistimmigkeit vor. Man kann sie dann meistens als Außenstimmensatz mit fehlender Agens-Stimme interpretieren.

Übung

Setzen Sie die Analyse der Vorhalte von Bachs Präludium h-Moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers (Abb. 3.8) in der zweiten Zeile fort. Sie erkennen die Vorhalte am synkopischen Rhythmus der Patiens-Stimme. Kennzeichnen Sie in der rechten Hand Septim- und Sekundvorhalte. Schreiben Sie unter den Basston eine Ziffer für das Intervall, das sich zwischen Bass und dem dissonanten Ton des Patiens ergibt. So sehen Sie, was aus den Sekund- und Septimvorhalten in der Dreistimmigkeit wird. In der ersten Zeile sind das Quart- und Nonenvorhalte. Außerdem gibt es auch einen Septimvorhalt zum Bass. In der zweiten Zeile werden Sie auch Quintsextakkorde finden: das dritte mögliche Resultat, wenn zu Sekund- oder Septimvorhalten ein Bass hinzutritt.

Abb. 3.8: Bach, Präludium h-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I

Zu den drei Verfahren der Dissonanzbehandlung kommen dissonante Tonatz-Situationen hinzu, die zwar nicht unter diese drei fallen, aber (je nach Stil) üblich und sozusagen qua Gewohnheitsrecht erlaubt sind, sogenannte Lizenzen. Eine häufige Lizenz ist die Antizipation: Der Schlussston wird vorgezogen. Bei einer authentischen Kadenz trifft so der Grundton auf dem Leitton und es entsteht eine kleine Sekunde. Wenn in Kadenz die üblichen Dissonanzen zur Kadenzgestaltung auf Lizenzen treffen, kann das Ergebnis insgesamt sehr dissonant sein (Abb. 3.9, folgende Seite).

Abb. 3.9: Antizipation

Kompositionsgeschichte: ›Prima‹ und ›seconda prattica‹

Freiheiten im Einsatz von Dissonanzen häufen sich um 1600 im Dienste des Textausdrucks. Dafür steht an prominenter Stelle Claudio Monteverdi. Es entspann sich eine schriftlich geführte Debatte zwischen Claudio Monteverdi, unterstützt von seinem Bruder Giulio Cesare, und dem Komponisten und Musiktheoretiker Giovanni Artusi.⁴ Sie ist eine wichtige Quelle, um die Musikauffassung der Zeit und ihren Wandel besser zu verstehen. Aus Monteverdis Erwiderung auf Artusis Kritik stammt die Unterscheidung von ›prima‹ und ›seconda prattica‹. Sie besagt, dass es von Gattung und Stilhöhe abhängig ist, wie man mit Dissonanzen umgehen sollte. Die ›prima prattica‹ gilt insbesondere für sakrale Werke. Hier herrscht eine strenge Auslegung von Tonsatzregeln – etwas Ähnliches sollte man später den ›strengen Satz‹ nennen. In weltlichen Werken wie Madrigalen und Opern kann man sich im Rahmen der ›seconda prattica‹ Freiheiten erlauben.

Der Tritonus – nicht behandelbar

Einige werden den Tritonus unter den Dissonanzen vermisst haben. Dazu muss man wissen, dass der Tritonus eigentlich eine übermäßige Quarte ist (tri = drei, tonus = Ganztonschritt). Sein Komplementärintervall, die verminderte Quinte, umfasst genauso viele Halbtonschritte (nämlich 6) und wird ebenfalls oft Tritonus genannt, auch wenn das terminologisch nicht korrekt ist. Aus akustischer Sicht ist der Tritonus eindeutig eine Dissonanz, ein Zusammenklang mit geringer Übereinstimmung im Obertonspektrum. In der Kontrapunktlehre wird allerdings nicht zwischen großen, kleinen, verminderten und übermäßigen Intervallen unterschieden. Für den Tritonus gelten also dieselben Regeln wie für Quartan bzw. Quinten. Vielleicht kennen Sie den alten Merksatz für Quintparallelen: »Vermindert – rein: darf nicht sein; rein – vermindert: ungehindert«. An dem weitgehend unbrauchbaren Spruch kann man immerhin sehen, dass auch verminderte Quinten Quinten sind und das Parallelführungsverbot mit Einschränkungen gültig ist. Für die Musik der

Renaissance gilt der Tritonus, wie alle verminderten und übermäßigen Intervalle, als ›mi contra fa‹ bzw. ›relatio non harmonica‹ (nicht-harmonische Beziehung).⁵ Die Bezeichnung ›mi contra fa‹ wird aus der Hexachord-Struktur verständlich. Ein Hexachord enthält keinerlei verminderten und übermäßigen Intervalle. Verminderte und übermäßige Intervalle entstehen aus dem Aufeinandertreffen des ›mi‹ eines Hexachords mit dem ›fa‹ eines anderen Hexachords. Bekannt ist auch die Formulierung vom ›diabolus in musica‹, dem Teufel in der Musik. Solche Beziehungen werden in dieser Zeit vermieden, sowohl im Zusammenklang als auch in der Abfolge. Während die Sekund-, Quart-, Septim- und Nonendissonanzen durch Dissonanzbehandlung handhabbar sind, sind übermäßige und verminderte Intervalle nicht behandelbar. Die Last der Mi-contra-fa-Vermeidung lag dabei bei den Ausführenden und nicht beim Komponisten, da Versetzungszeichen normalerweise nicht Teil der Komposition waren. In manchen Kompositionen ist es gar nicht möglich, mi-contra-fa konsequent zu vermeiden. Daran kann man sehen, dass ein schriftlicher Tonsatz ungeachtet der potentiellen Vorzeichen zu unterscheiden ist von der konkreten Aufführung.

Mit dem 16. Jahrhundert wächst die Toleranz gegenüber verminderten und übermäßigen Intervallen. So kann eine verminderte Quinte Auflösung eines Vorhalts sein, und übermäßige Quartan als sekundäre Quartan (siehe dazu den nächsten Abschnitt) im Terz-Sext-Klang (›Sextakkord‹) sind sowohl als Einzelklang als auch als Auflösung von Septimvorhalten üblich.

Übermäßige und verminderte Intervalle in der Melodiebildung finden als musikalisch-rhetorische Figuren der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts ihre theoretische Rechtfertigung im Dienste des Ausdrucks. Ein chromatischer Halbtonschritt, also eine übermäßige Prime, heißt ›passus duriusculus‹ (›etwas harter Schritt‹), ein Sprung über ein vermindertes oder übermäßiges Intervall heißt ›saltus duriusculus‹ (›etwas harter Sprung‹). Beide drücken häufig Leid aus. Als Figur werden diese Intervalle nur wirksam, wenn sie in der Melodiestimme oder im Bass liegen und daher auffällig sind. Als Teil von Zusammenklängen oder als Schritt in Begleitstimmen stellen Tritoni zu dieser Zeit kein Problem mehr dar.

Die Quarte – das Chamäleon unter den Intervallen

An der Quarte kann man sehen, wie stark die Kategorien Konsonanz und Dissonanz kompositionsgeschichtlich geprägt sind. Aus der Sicht von Akustik und Proportionslehre rangiert die Quarte weit oben beim Konsonanzgrad.