Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 100

Artikel: Von Menschen und Dissonanzen : ein etwas willkürlicher Streifzug durch die Geschichte der Musiktheorie = Des hommes et des dissonances : piste arbitraire à travers l'histoire de la théorie musicale

Autor: Jans, Markus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927748

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

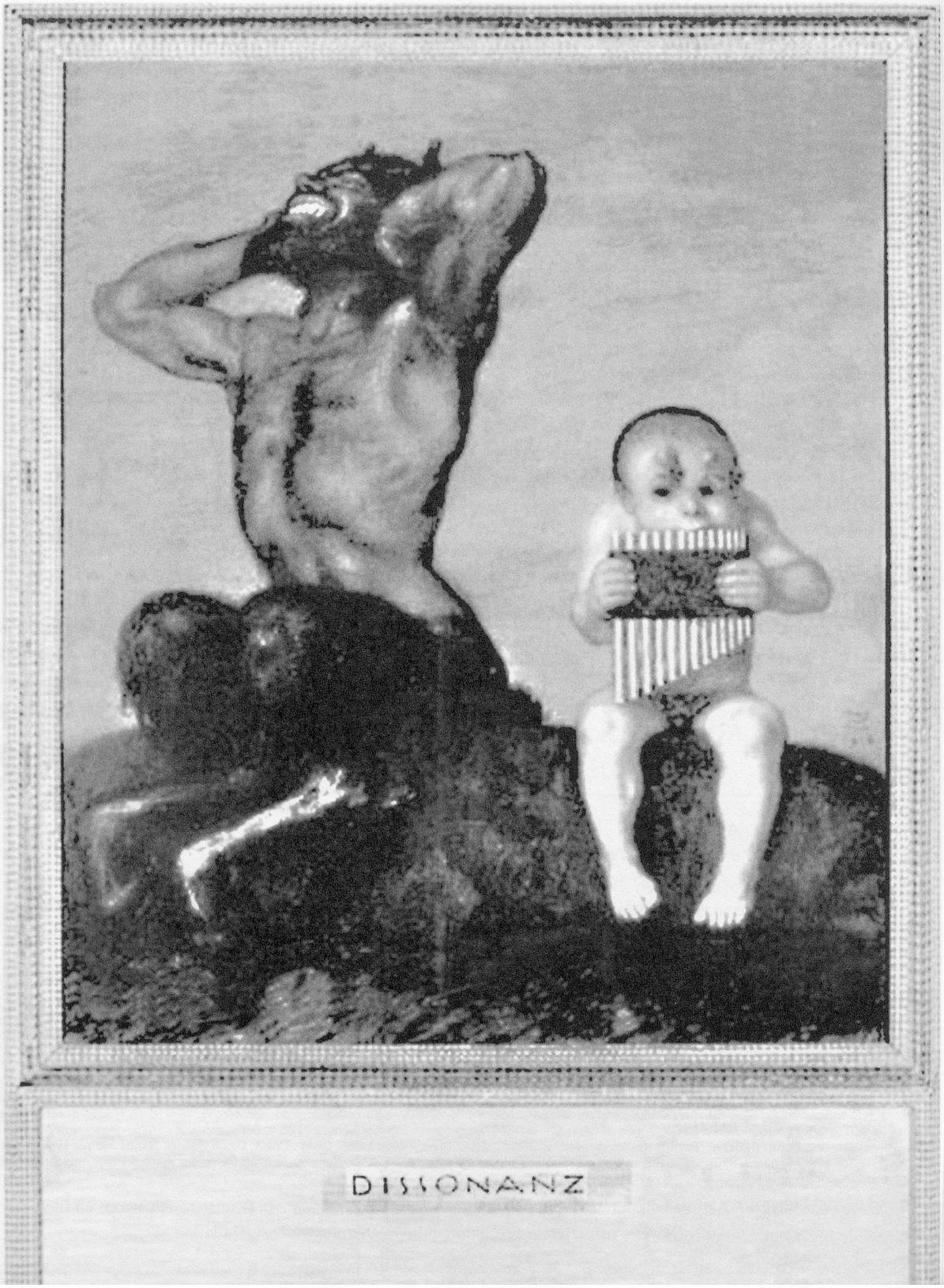
Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VON MENSCHEN UND DISSONANZEN

VON MARKUS JANS

Ein etwas willkürlicher Streifzug durch die Geschichte der Musiktheorie



Franz von Stuck: «Dissonanz» (1910).

Des hommes et des dissonances — *Piste arbitraire à travers l'histoire de la théorie musicale*

Au cours de l'histoire de la musique, la définition théorique et la valeur esthétique de la dissonance ont été soumises à différents changements. De Boèce à Boulez, les frontières entre dissonance et consonance ont été déplacées, de nouvelles structures ont remplacé les vieilles constructions hiérarchiques, voire même jusqu'au point de les dissoudre complètement. Les choix qui vont suivre n'abordent pas tous les moments historiques importants. Ils sont, au même titre que les différents degrés de l'exhaustivité, marqués par les préférences personnelles de l'auteur et par le vœu d'éclairer certains aspects de l'histoire (notamment *Seconda Prattica*, Rameau, Riemann). Ces derniers semblent en effet particulièrement intéressants comme arrière-fond pour la discussion actuelle.

Die theoretische Definition und der ästhetische Wert der Dissonanz waren im Verlauf der Musikgeschichte mehreren bedeutsamen Veränderungen unterworfen. Zwischen Boethius und Boulez wurden die Grenzlinien zwischen Konsonanz und Dissonanz verschoben, alte hierarchische Ordnungen wurden durch neue ersetzt oder gänzlich aufgelöst. Die folgende Auswahl erfasst keineswegs alle wichtigen historischen Momente, sie ist, genauso wie die Zuspitzungen und die unterschiedlichen Grade der Ausführlichkeit, geprägt von meinen persönlichen Vorlieben und vom Wunsch, einzelne Aspekte der Geschichte besonders zu beleuchten, weil sie mir als Hintergrund für die aktuelle Diskussion besonders interessant erscheinen.

SÜSSES, SAURES

Die Satzlehre des Mittelalters und der Renaissance ist durch eine weltanschaulich begründete und deshalb beinahe unüberwindliche Schwierigkeit gekennzeichnet. Ewiggültige – oder zumindest durch die Autorität antiker Vordenker als gesichert erachtete – theoretische Grundlagen geraten zunehmend in Widerspruch zur unmittelbar praxisbezogenen Theorie, die sich mit dem steten Wandel stilistischer Entwicklungen konfrontiert sieht.

Für den Umgang mit dieser Schwierigkeit lassen sich in den Traktaten grob drei Möglichkeiten ausmachen: Man argumentiert erstens traditionell und bringt sich in Widerspruch zur Praxis, man schlägt sich zweitens auf die Seite der aktuellen Praxis und setzt sich ab von der Tradition, oder man versucht drittens ein «sowohl als auch» und lässt die unterschiedlichen Wahrheiten, als unterschiedlichen Kategorien zugehörig, nebeneinander bestehen. Die genannten Argumentationsweisen treten in den Traktaten selten säuberlich getrennt, sondern meist in- und nebeneinander auf. Dem heutigen Leser fallen sie als zunächst unerklärliche Widersprüche auf und erschweren dadurch die Lektüre. Die beiden Sexten etwa, einst als unterschiedlich stark dissonierend empfunden, geraten im 14. Jahrhundert auf die Seite der Konsonanzen, die grosse Sexte ein wenig schneller als die kleine. Weit grössere Probleme schafft die Quarte. Sie, die etwa bei Johannes Garlandia noch zwischen den perfekten und imperfekten Konsonanzen eingeordnet worden war, wird von den Prattici des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts immer seltener im Satzgerüst verwendet: Sie wird zunehmend zur Dissonanz. Das oben beschriebene Dilemma der Theoretiker kommt an ihr voll zum Tragen.

Erst mit dem Stilwandel im späten 16. Jahrhundert wird der Weg zu einer ganz aus der Praxis begründeten Satzlehre gangbar. Zu Monteverdis *Seconda Prattica* gehört implizit auch eine «Seconda Teoria». Darin spielt die Neudefinition der Dissonanz eine zentrale Rolle. Was immer an der damaligen neuen Musik Anlass zur Kritik gab, wurde an der Behandlung der Dissonanz konkretisiert und abgehandelt. Von Vincenzo Galilei, dem Vater Galileos, stammen die wichtigsten und grundlegenden Äusserungen dazu:

> «Im Gebrauch der Dissonanzen habe ich nicht gesucht, was, wie Zarlino sagt, die praktischen Musiker wünschen [*Istitutioni*, II/12], nämlich dass sie sich mit der Harmonie vermischen in wundervoller Wirkung, sondern eher, dass die Sinne durch sie befriedigt werden, nicht weil sie harmonieren, wie ich sagte, sondern wegen der reizvollen Mischung des Süssen und des Sauren, welche auf unsere Ohren wirkt nicht unähnlich der Art, wie der Geschmackssinn Befriedigung erfährt durch den Zucker sowohl wie durch den Essig».[1]

Aufgrund seiner mathematisch-physikalischen Studien kommt Vincenzo Galilei zu erstaunlichen Ergebnissen. Er findet, dass die verschiedenen Intervalle nicht zwingend mit je einer bestimmten Ratio (Verhältniszahl) gleichgesetzt werden können, da sich, abhängig von Material und Form der Klangträger, beim Messen der Schwingungsverhältnisse unterschiedliche Resultate ergeben. Diese Erkenntnis führt ihn zu einer neuen Qualifikation der Intervalle. Entgegen der Ansicht Zarlinos und dessen Vorläufer, wonach die Regeln des Kontrapunktes mit einem objektiven Naturgesetz in Einklang zu stehen hätten, ja daraus begründet seien, verficht Galilei die naturgegebene Gleichwertigkeit einer grossen Vielzahl von Intervallen und erklärt den Geschmack, die Erfahrung und die ästhetische Absicht zu den massgebenden Instanzen für deren Verwendung. Damit kehrt er sich nicht nur ab von der tradierten, kanonisierten Wahrheit und von der bisher weitgehend unantastbaren Autorität der alten Vordenker, damit öffnet er den Weg zu einer neuen, empirischen Musiktheorie. Ein Denkschritt, der in seiner Brisanz mit dem «e pur si move» seines Sohnes vergleichbar ist, was den Wechsel vom Ptolemäischen zum Kopernikanischen Weltbild irreversibel machte. Interessanterweise liefert der Traktat die Argumentation für ein ästhetisches Programm nach, das Galilei zusammen mit den anderen Mitgliedern der *Camerata Fiorentina* bereits früher entworfen, und das er mit grosser Ausführlichkeit in seinem *Dialogo della musica antica et della moderna* beschrieben hatte.[2] Dort bereits plädierte er, allerdings in allgemeiner Form, für eine Abkehr vom technischen Regelwerk. Auf die Fragen des (in der Schülerrolle auftretenden Camerata-Mitglieds) Signor Strozzi lässt er den (mit der Lehrerrolle

1. Vincenzo Galilei, *Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all 'uso delle consonanze* und *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, je drei Entwürfe, 1588 bis 1591, Bibl. Naz. Cent. Firenze *(Manoscritti anteriori a Galileo)*. Die Handschriften wurden erstmals von Claude Palisca beschrieben: *Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Prattica*, in: *Journal of the American Musicological Society* (JAMS) IX, 1956, S. 81-96.

2. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, Faksimile Edition Rom 1934, Übersetzung der Seiten 80 bis 90 ins Englische von Oliver Strunck in: *Source Readings in Music History*, New York: W.W. Norton & Company 1950, S. 320ff.

beehrten Mäzen und Camerata-Initiator) Conte Giovanni di Bardi unter anderem folgende Antworten geben:

> «Wenn Musikmachen – und jetzt meine ich die wahre Musik, die, wie Polybios sagt, allen Menschen nützlich ist, und nicht die Musik, die, gemäss Ephorus, erfunden wurde, um die Menschen abzulenken und zu täuschen – wenn also Musikmachen, sage ich, bei den Menschen eingeführt wurde mit dem Grund und dem Ziel, worin sich alle Gelehrten einig sind, nämlich erstens die Gefühle mit grösserer Wirkung auszudrücken, zum Lobpreis der Götter, Genii und Heroen, und zweitens diese Gefühle mit entsprechender Kraft dem Geiste der Sterblichen mitzuteilen, zu deren Nutzen und Vorteil, dann wird es klar, dass sowohl die Regeln, die von den modernen Kontrapunktisten als unverletzliche Gesetze betrachtet werden, als auch jene, die sie aus freier Wahl und um ihre Gelehrsamkeit zu zeigen benutzen, [dass diese Regeln] der ‹perfectio› der wahren und besten Harmonien und Melodien direkt entgegengesetzt sind».[3]

> «Es gibt niemanden, der diese Regeln nicht als ausgezeichnet und notwendig betrachtet für das schiere Vergnügen, welches das Ohr empfindet durch die Vielfalt der Harmonien, aber für die Darstellung von (poetischen) Konzepten sind sie verderblich, indem sie für nichts anderes geeignet sind, als den Zusammenklang vielfältig und voll zu machen, und dies ist selten, ja tatsächlich nie geeignet, um irgend ein Konzept des Dichters oder Redners auszudrücken».[4]

> «Betrachte jede Regel der modernen Kontrapunktisten einzeln, oder, wenn Du willst, betrachte sie alle zusammen. Sie zielen auf nichts anderes als auf die Befriedigung des Gehörs, wenn dies wirklich Befriedigung genannt werden kann. Sie [die Komponisten] haben kein Buch zu ihrem Gebrauch und zu ihrer Hilfe, das davon spricht, wie man Konzepte des Geistes ausdrückt und diese mit der grösstmöglichen Wirkung dem Geiste der Zuhörer einprägt»[5]

Das Wahre, das heisst die Wahrhaftigkeit des Dargestellten und der damit verbundenen Intentionen, das Gute, hier als Nutzen und Vorteil der Zuhörer angesprochen, und das Schöne, abhängig von den zwei Erstgenannten und hier per se nicht einmal erwähnt, treten in frischen Gewändern auf. Sie werden als Schutzpatrone der neuen Ästhetik eingesetzt und besetzt. Geschützt werden sollen damit die neue Kunst, desgleichen deren Produzenten und Konsumenten. Eine argumentative Sicherheitsmassnahme, die dem zu erwartenden und tatsächlich einsetzenden Aufruhr vorauseilend entgegentreten sollte, notabene, indem sie sich dem Althergebrachten gegenüber des Althergebrachten neu bediente. Man schlug den Gegner mit seinen eigenen Waffen.

LUFTSCHLÖSSER, CHIMÄREN

Der wusste sich bekanntlich zu wehren. Der alte Zarlino, einst Lehrer Galileis, war entsetzt und schrieb 1588 mit den (leider verschollenen) *Supplementi musicali* dagegen an. Galilei antwortete 1589 mit seiner Schrift *Discorso intorno all'opere di Messer Zarlino*, worauf Artusi sich 1590 mit seinem *Trattato apologetico in diffesa dell'opere del Zarlino* einmischte. Bei dem Streit ging es stets um das Wahre und nicht um das Schöne in der neuen Kunst. Zehn Jahre später noch stellte Artusi den Wahrheitsgehalt von Monteverdis Musik in Frage, indem er von «Castelli in Aria» und «Chimere fondate sopra l'Arena» sprach (Luftschlösser und auf Sand gebaute Chimären).[6] Illustriert wurden diese Behauptungen an besonders dissonanzreichen Passagen aus den Madrigalen *Cruda Amarilli* und *Anima mia perdona*. Unvergesslich bleibt der Schlusssatz in Monteverdis Replik in der Introduktion zum 5. Madrigalbuch (1605): «… e credete, che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità.» (Und glaubt, dass der moderne Komponist auf den Fundamenten der Wahrheit arbeitet.)

Die neue Musik war von der Gesellschaft längst akzeptiert, die modernen Komponisten fanden ihr Auskommen an den grossen Fürstenhöfen und Kirchen, als Monteverdis Bruder Giulio Cesare in seiner *Dicchiaratione* erst die definitive Vermittlung zwischen den feindlichen Lagern gelang, und zwar, indem er die unversöhnlichen Positionen der Kontrahenten unterschiedlichen historischen Geltungsbereichen zuwies, die Wahrheit somit als im Verlauf der Geschichte wandelbar betrachtete.[7] Damit konnte er sowohl den Alten wie den Neuen ihre je eigene Wahrheit attestieren. Alle haben recht. Das ist für die Geschichte der Erkenntnistheorie ein bemerkenswerter Moment; für die Geschichte der Musiktheorie ist es ein zentraler Wendepunkt, auch und gerade in Bezug auf die Einschätzung der Dissonanz. Im Zuge der für die Ästhetik des Barock typischen Aufwertung des Hässlichen wird die Dissonanz befreit. Sie kann für sich selber bestehen, man braucht sie nicht immer aufzulösen, es können sogar mehrere aufeinander folgen ohne Intervention einer Konsonanz. Die Schubkraft solcher Erneuerung ist enorm, aber sie bleibt nicht erhalten: Ähnlich wie dies an anderen fundamentalen Umwälzungen zu beobachten ist, geht auch hier in der Nachgeschichte der grosse Atem der ersten Stunde verloren und wird die Energie statt auf das Erneuern auf das Neureglementieren und -sichern umgelenkt.

«PRINCIPES NATURELS»

Die ästhetische Begründung der Neubewertung wird gute hundert Jahre später durch eine (nach damaligem Verständnis) naturwissenschaftliche ersetzt. Jean Philippe Rameau sieht die Dissonanz als Teil eines «principe naturel», er versteht sie als integralen Bestandteil der Akkorde.[8] In seinem System entsteht jeder Klang aus einem Fundament-Ton (source, centre harmonique). Das natürliche Prinzip der Oberton- und, damit die Rechnung aufgeht, auch der wenig gesicherten Untertonreihe liefert mit den ersten sechs Partialtönen den Dur- und den Molldreiklang, mit dem siebten Partialton den Septakkord. Alle anderen Dissonanzen entstehen durch Akkord-Umkehrungen. Die Dissonanz ist somit omnipräsent, sie ist immer da.[9] Wenn sie nicht in der Bezifferung steht, soll der Generalbassspieler sie trotzdem spielen, wenn er sie nicht spielt, soll der Zuhörer sie trotzdem hören. Die Dissonanz wird zum eigentlichen Movens für die Klangfortschreitung, etwa so, wie das im Kontrapunkt bis dahin die imperfekte Konsonanz war. Für die zwei unterschiedlichen Beziehungsmöglichkeiten zu einem Zielklang gibt es je eine charakteristische Dissonanz. Für die dominantische Beziehung ist das die Septe, für die subdominantische die sixte ajoutée. Einzig der Ausgangspunkt und das Ziel der Bewegung sollen keine Dissonanz tragen. Jeder Klang auf jeder Stufe der Tonart kann sowohl dominantisch als auch subdominantisch wirken, ausschlaggebend ist lediglich die Fundamentfortschreitung zum nächstfolgenden Klang. Das

3. Vincenzo Galilei, *Dialogo*, ebd., S. 81, deutsche Übersetzung von MJ.

4. Ebd., S. 85, deutsche Übersetzung von MJ.

5. Ebd., deutsche Übersetzung von MJ.

6. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600.

7. Giulio Cesare Monteverdi, *Dicchiaratione delle lettera stampata nel quinto Libro de'suoi Madrigali*, erschienen in der Ausgabe der *Scherzi Musicali* von C. Monteverdi, Venedig 1607, Kritische Edition durch Domenico dei Paoli, Rom 1973, Übersetzung ins Englische durch Oliver Strunck in: *Source Readings in Music History*, S. 302ff.

8. Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, vollständig ins Englische übersetzt durch Philip Gossett, *Treatise on Harmony*, New York: Dover 1971. Eine leichtverständliche Kurzfassung besorgte Jean le Rond d'Alembert, *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris 1752. Friederich Wilhelm Marpurg hat sie wortwörtlich ins Deutsche übertragen in d'Alemberts *… Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst nach den Lehrsaetzen des Herrn Rameau*, Leipzig 1757.

9. Ihr ästhetischer Wert wird damit nicht in Abrede gestellt.

heisst, das System ist erfreulich offen und bleibt damit nahe an der ästhetischen Wahrnehmung. Die Zuweisung der Funktionen zu den Klängen ist, mit Ausnahme des Dominantseptakkordes auf der fünften Stufe, nicht von vornherein festgelegt, sondern immer abhängig vom unmittelbaren Kontext.

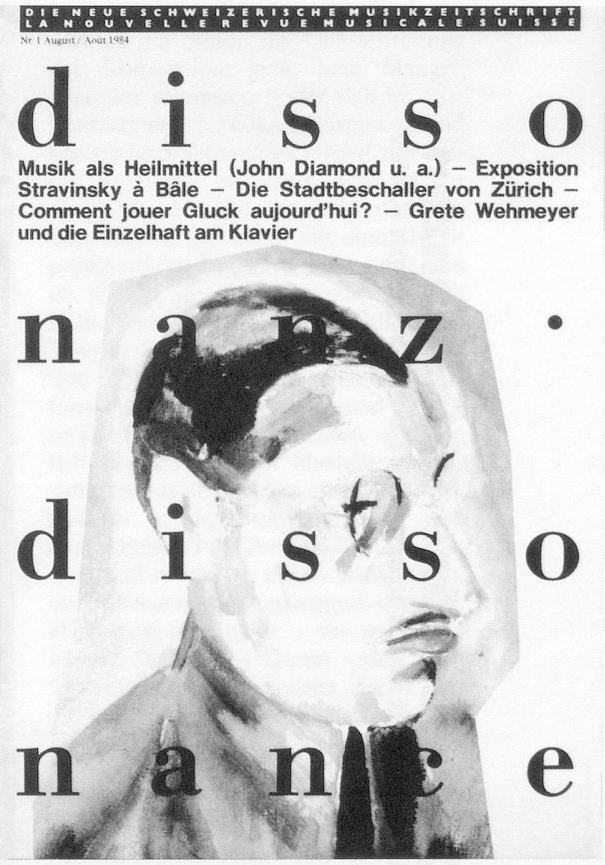
DER DREIFÄRBER

Weit weniger offen geht es bei den Neo-Ramisten im 19. Jahrhundert zu, so etwa bei Hugo Riemann. Der armselige «Dreifärber», der da aus Rameaus «Vielfärber» entwickelt wurde, hat der ästhetischen Wahrnehmung und dem analytischen Blick flaschenbodendicke Gläser vorgesetzt. Es ist erstaunlich festzustellen, wie sehr diese Brille bis heute modisch geblieben ist und wie gerne sie nach wie vor getragen wird. Dabei liegen dem System eigentliche Bizarrerien zugrunde. Ich wähle mit Bedacht die folgende davon aus: Um die «Nebenstufen» funktional den «Hauptstufen» unterordnen und damit das System der «Klangvertretung» begründen zu können, wird die «Scheinkonsonanz» erfunden. Der d-Moll-Klang in C-Dur zum Beispiel wird einerseits als Mollparallelklang des F-Dur-Klanges, anderseits aber nicht als wirkliche, echte Konsonanz betrachtet. Er enthält zwei Anteile Subdominante (die Töne f und a) und einen Anteil Dominante (den Ton d). Wir stossen hier auf eine neue Art von Dissonanz, die nicht über die Intervall- bzw. Akkordstruktur, sondern funktional definiert ist. Der Klang wirkt konsonant, ist aber funktional dissonant – und wird deshalb als «Scheinkonsonanz» bezeichnet. Über seine funktionale Zuordnung entscheiden die Mehrheitsverhältnisse.[10] Um nicht falsch verstanden zu werden, möchte ich anfügen, dass die so wichtige Möglichkeit der funktionalen Dissonanz oder Mehrdeutigkeit damit keineswegs grundsätzlich bestritten werden soll. Sie scheint mir lediglich im genannten Zusammenhang absurd. Riemanns Theorie leidet, wie kaum eine andere je zuvor, am Systemzwang. Zu dessen Opfern gehören die Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit der Wahrnehmungsobjekte.

«TERZA PRATTICA»?

Riemanns Theorie kam zu einem Zeitpunkt in die Welt, da die Musiker längst – und auf ganz verschiedenen Wegen – zur nächsten, tiefgreifenden ästhetischen Umwälzung aufgebrochen waren. Aufgrund einiger (mutatis selbstverständlich mutandis) bemerkenswerter Vergleichbarkeiten zur Situation im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert könnte man von einer sich anbahnenden «terza prattica» reden. Sie führt in ihrem Gefolge bekanntlich den nächsten und bisher wohl radikalsten Emanzipationsschub für die Dissonanz mit sich. Mit dessen Folgen sind wir alle nach wie vor beschäftigt, wenngleich mittlerweile mit sehr unterschiedlichen Akzentuierungen.

Wenn Galilei sagt, dass der Essig für sich selber gut schmecke und dass der Geschmacksunterschied zum Zucker nicht verheimlicht oder vertuscht, sondern im Gegenteil genutzt und genossen werden solle, so betont er mit seiner kulinarischen Metapher die Gegensätzlichkeit und deren ästhetischen Gewinn. Wenn hingegen Pierre Boulez bedauert, dass die Dissonanz nach wie vor mit dem Hässlichen und die Konsonanz mit dem Schönen gleichgesetzt wird, so weist er mit dieser Aussage auf ein Hauptproblem der neueren Zeit hin. Die meisten Menschen erlernen und internalisieren den ästhetischen Wert der Dissonanz nach wie vor im Zusammenhang mit der modalen und der tonalen Musik. Für sehr viele von ihnen ist es deshalb sehr schwierig, die Dissonanz in einem anderen ästhetischen Kontext unvoreingenommen und neu wahrzunehmen. Aus der Gehirnforschung wissen wir, wie viel Aufwand eine solche Umprogrammierung erfordert. Aber wir erhalten auch die Bestätigung, dass sie möglich ist.

10. Eine ausführliche kritische Auseinandersetzung mit u. a. Phänomenen von Riemanns Funktionstheorie bietet Carl Dahlhaus' Aufsatz *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: Martin Vogel (Hrsg.), *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse 1966, S. 93-102.

Im August 1984 erscheint die erste Ausgabe der «Dissonanz» als Nachfolgeorgan der «Schweizerischen Musikzeitung». Der Schweizerische Tonkünstlerverein gibt die neue Zeitschrift in eigener Verantwortung heraus. In seinem Editorial äussert der erste Chefredaktor Christoph Keller den Wunsch, dass sich die Zeitschrift «weniger durch Spezialisierung als durch Kompetenz und den kritischen Geist, mit dem verschiedenste Themenbereiche angegangen werden», profilieren solle und hofft, «dass nicht nur in der Musik, sondern auch in dieser Zeitschrift unaufgelöste Dissonanzen möglich sind». Der nachfolgende Beitrag von Keller in diesem Heft erscheint im historischen «Dissonanz»-Layout der ersten 56 Ausgaben.