

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Band:** - (1991)

**Heft:** 30

**Rubrik:** Discussion = Diskussion

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

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

## **Töne und ihre Verbindungen**

Betr.: Roland Moser, *Orientierungsver-  
suche im Tonraum, Dissonanz Nr. 29,*  
S. 16ff.

Den Aufsatz von Roland Moser halte ich für wertvoll, da er die Problematik der Begriffe «Tonalität» und «Atonalität» und die damit verbundenen Wertungen so grundsätzlich angeht. Vielleicht lässt sich eine Diskussion darüber anregen.

Mein Vorschlag einer Ergänzung: Die Vorstellung von Einzeltönen im gleichsam luftleeren Raum, die den Tonvorrat eines Musikstücks bilden (wie viele pro Oktave das auch immer sein mögen), ist natürlich nur eine Abstraktion. Pointiert gesagt: *Den Einzeltönen gibt es nicht.* Die kleinste musikalische Einheit besteht immer aus einer Folge von mehreren direkt aufeinanderfolgenden Klangeignissen; traditionell betrachtet, ist das die melodische Wendung, im Spezialfall das Motiv. «Tonalität» wird in erster Linie als Eigenschaft solcher kleiner Tonfolgen, weniger als umspannendes System, wahrgenommen. Sehr einverstanden mit Roland Moser, dass Ordnungsprinzipien, die über die Zahl vier oder fünf hinausgehen, direkt nicht mehr gehört werden können. Das gilt wie gesagt für die Zwölftonmusik genauso wie für Dur und Moll. Niemand denkt beim Anhören eines dur-moll-tonalen Stücks an die sieben Stufen der Tonleiter. Auch ein tonal genau definiertes Musikstück setzt sich gewöhnlich aus einer Vielzahl paralleler Binnen-Tonalitäten aus jeweils drei oder vier Tönen zusammen. Dabei kann der Bass etwa gleichermassen Dur oder Moll sein, weil die Terz nicht vorkommt; manche Mittelstimmen klingen für sich modal oder pentatonisch; Blechbläser ohne Züge und Ventile produzieren in jedem Zusammenhang nur Töne ein und derselben Naturtonreihe. Es gibt vielleicht Stellen, wo eine Stimme chromatisch, eine zweite in Ganztonschritten, eine dritte diatonisch fortschreitet. Auch die einzelnen Stimmen lassen sich in melodische Wendungen verschiedener Tonalität zerlegen: Einzelne Tonstufen oder Intervalle werden streckenweise vermieden oder besonders betont, Liegetöne werden harmonisch umgedeutet, Leitöne, Quartsprünge suggerieren harmonische Fortschreitungen, die von anderen Stimmen zu Trugschlüssen entkräftet werden etc.

Eine Vielfalt sich scheinbar widersprechender und doch ergänzender Binnen-

Tonalitäten macht, wenn der Komponist sie phantasievoll und geschickt koordinieren konnte, den Reiz des Zusammenklagens aus. Ob das übergeordnete, einigende Prinzip nun die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik ist und ob man Konsonanzen oder Dissonanzen bevorzugt, macht dabei keinen wesentlichen Unterschied. Gerade die Zwölftontechnik lebt ursprünglich genauso von traditionellen Binnen-Ton(ik)alitäten, die sich durch ebendiese Methode aber nicht ergänzen, sondern gegenseitig aufheben (oder auch nicht aufheben, wie bei Alban Berg). Auf motivischer Ebene existiert die Tonalität durchaus. Das «Atonale» hat seine Wirkung in der Spannung mit dem «Tonalen». Insofern sind die zwölf gleichberechtigten Töne für Schönberg gewiss nicht nur eine pragmatische Notlösung, sondern ein bewusster Tribut an Bachs polyphone und doch funktionsharmonische Aneignung des temperierten Quintenzirkels – als neue, vergleichbar universale Sinngabe des althergebrachten Systems. Wer sich nicht mehr in diesem Traditionszusammenhang sehen will, muss sich tatsächlich fragen: Wieso gerade zwölf? Aber mit der «Tonalität» geht ebenso die «Atonalität» verloren. Auch eine «Klangfarbenmelodie» im Sinne Schönbergs ist eine Wanderung von Klängen zwischen Spannung und Ruhe und damit der harmonisch fundierten Melodie gar nicht so unähnlich. Richard Strauss hat Wagners Reizchromatik der unaufgelösten Dominanten und Debussys Emanzipation der Klangfarbe so innig miteinander verschmolzen, als wären es zwei Seiten derselben Sache (was sie wohl auch sind).

Wenn es eine Art «Atonalität» in der neueren Musik gibt, die man heute als nicht lebens- und entwicklungsfähig bezeichnen müsste, ist das meiner Meinung nach jene, die sich in der Illusion wiegt, *es gebe tatsächlich Einzeltöne*, Einzeltöne mit einzeln vorgeschriebenen Eigenschaften – unabhängig von der Entwicklungsgeschichte des Instruments und der musikalischen Vergangenheit des Spielers –, die sich vielleicht in einen grösseren logischen Zusammenhang einordnen lassen, die aber mit dem direkt vorhergehenden und dem direkt nachfolgenden Klangereignis keinen Sinn ergeben.

Mathias Spohr

\* \* \*

1. Es scheint mir doch ein entscheidender Unterschied zu sein, «ob das übergeordnete, einigende Prinzip die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik ist»: im ersten Fall beziehen sich die Töne und Tonverbindungen auf ein *allgemeines* Prinzip von Funktionen und Hierarchien, im zweiten sind die Beziehungen *individuell* werkspezifisch, «nur aufeinander bezogen». Der zwölf-tönige Tonraum hat zwar insgesamt einen eigenen Charakter, seine Elemente weisen aber keine Eigenschaften auf, die der Orientierung dienen.

2. Man müsste vielleicht versuchen – es ist mir in meinem Beitrag wohl auch nicht immer gelungen –, zwischen Ton-system und Satztechnik besser zu unterscheiden, selbst auf die Gefahr hin, dass sich bei vielen neueren Beispielen ein wirkliches Tonsystem als Illusion erweisen wird.

3. Dass mit einer a-logischen Folge von Einzeltönen oder -klängen oder -geräuschen lebensfähige Musik entstehen kann, hat Cage so schön gezeigt, dass darauf bezogen wohl eher eine Theorie, die alles aus den Verbindungen erklären möchte, wenig Sinn macht.

4. Musik ist niemals durch eine Theorie falsifizierbar (der grundlegende Denkfehler Ansermets), vielleicht nicht einmal wertbar: Dahlhaus' «Analyse und Werturteil» beruht auf recht einseitigen, germanozentrischen theoretischen Ansätzen, die schon für italienische Musik fast nichts taugen, ganz zu schweigen von einer Anwendbarkeit auf die Musik aussereuropäischer Kulturen. Urteile müssen dennoch nicht allein «subjektiv» bleiben, bloss die Methoden der Analyse sollten vielfältiger sein. Musiktheorie ist selbst eine Kunst, die viel Phantasie verlangt.

Roland Moser

## **Comptes rendus** **Berichte**

### **'italianità ritrovata**

Omaggio a Edwin Loehrer

Per quanto attesa, la scomparsa di Edwin Loehrer avvenuta ad Orselina il 10 agosto, ha lasciato un senso di vuoto in Ticino per l'importanza detenuta dal suo lavoro sull'arco di quasi 50 anni. Nato a Andwil (SG) il 27 febbraio 1906, Loehrer giunse a Lugano nel 1936 fresco degli studi musicali condotti al Conservatorio di Zurigo e alla Tonkünstlerakademie di Monaco di Baviera, oltre che di musicologia all'Università di Zurigo. L'attività che, dal 1936, ha condotta con il coro della RSI, nato e sviluppato sotto la sua direzione, è qualcosa che, grazie alle sue scelte, è sempre appartenuta alla Svizzera italiana e che oggi ancor più le appartiene. Creando dal nulla un complesso vocale e il suo repertorio, al giovane maestro sangallese sarebbe stato facile trapiantare su quel terreno vergine modelli culturali estranei. Reduce da severi studi di musicologia a Zurigo e a Monaco, ciò che Loehrer vi trapiantò fu il rigore delle sue scelte (l'organizzazione ciclica dei programmi secondo il concetto di *monu-*