

gangenheit zurück, in welcher die Theorie der Isometrie — man spricht zu Unrecht von *Isorhythmik* — Termini kennt, die sich *per definitionem* verwenden lassen, nämlich *Talea*, *Color* und *Ordo*. Diese Termini wurden zwar von den Theoretikern zwischen Johannes Garlandia und Tinctoris verschieden interpretiert, doch hat sich die heutige Musikwissenschaft der Definition und den Beispielen des Anonymus V angeschlossen. Unter *Talea* wäre dann zu verstehen eine taktmäßig noch unbestimmte Folge von nur nach relativen Zeitwerten bestimmten Noten unbestimmter Tonhöhe, d. h. eine relativ—zeitliche Entität; *Color* eine ausschließlich melische Entität, nämlich eine Ton- oder Intervallfolge ohne zeitliche Ordnung; *Ordo*: die Einheit von *Talea* und *Color*, eine relativ—zeitliche—melische, jedoch nicht rhythmische Entität. Der Takt kann aus den *Taleae* entweder gleiche oder auch verschiedene Rhythmen, aus den *Ordines* gleiche oder verschiedene Motive entstehen lassen.

Für das tiefere Eindringen in die Geheimnisse des musikalischen Organismus wird es sich sehr ergiebig erweisen, nicht nur auf Moleküle, sondern auch auf Atome, also auf *Ordines*, *Taleae* und *Colores*, zu analysieren. Es wird Fragen der rhythmischen Interpretation aufwerfen, Ansätze zu Taktwechsel im scheinbar einheitlichen Takt entdecken lassen. Es wird zeigen, daß der notierte Taktwechsel der neueren Musik keine rhythmische Bereicherung, sondern eine Verarmung — nämlich Beseitigung reizvoller Zweideutigkeiten — darstellt, und ein neues Licht auf die Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts werfen. Es wird vielleicht auch einen Hinweis geben, was in der Musik gewachsen, nachgeformt ist, was Natur ist und was Kultur<sup>1</sup>.

CARL DAHLHAUS / KIEL

### *Intervalldissonanz und Akkorddissonanz*

Von einer Dissonanz zu sprechen und nicht ein Intervall, sondern einen Ton zu meinen, ist eine so feste Gewohnheit, daß es kaum auffällt, wie seltsam sie ist. Die übertragene Wortbedeutung erscheint als Selbstverständlichkeit, weil sie, allerdings aus verschiedenen Gründen, sowohl in der Akkordharmonik als auch im Kontrapunkt möglich ist. In der Akkordharmonik ist eine Dissonanz ein Ton, der aus dem Dreiklangsschema herausfällt. Dagegen beruht im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit, einen Ton statt eines Intervalls als Dissonanz zu bestimmen, auf zwei Voraussetzungen, die im 17. Jahrhundert aufgehoben wurden: einerseits auf dem Verbot der Dissonanz „Note gegen Note“, die keine Unterscheidung zwischen dissonierendem Ton und Bezugston zulassen würde, andererseits auf einer strengen Korrelation zwischen Dissonanztechnik und Betonung: In der Intervallfolge *c—g/c—f* gilt, wenn die Quarte betont ist, der untere Ton, und wenn sie unbetont ist, der obere Ton als Dissonanz, die durch einen Sekundschritt aufgelöst werden muß.

Zwischen den festen Systemen, dem älteren Kontrapunkt und der Akkordharmonik, bildet die Satztechnik des 17. Jahrhunderts einen Übergang, in dem sich das Noch und das Schon, das Nicht-Mehr und das Noch-Nicht fast unentwirrtbar verschränken. Der Versuch aber, ihn zu beschreiben, wenn auch nur in einer rohen Skizze, setzt eine genaue Bestimmung der Begriffe *Akkorddissonanz*, *harmoniefremder Ton* und *Intervalldissonanz* voraus.

Kirnbergers Unterscheidung zwischen der Septime als „wesentlicher“ Dissonanz und der Quarte oder None als „zufälligen“ Dissonanzen ist fragwürdig; denn auch eine Septime kann ein *harmoniefremder Ton*, auch eine None eine *Akkorddissonanz* sein. Nicht die Struktur der

<sup>1</sup> In der Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag (Kassel 1963), 34—49, hat Verf. die Verwendbarkeit dieses Gedankens eingehender demonstriert (*Isometrische Begriffe und die Musik des 19. Jahrhunderts*).

Akkorde, sondern erst ihr Zusammenhang entscheidet über die Bedeutung der Dissonanzen. Soll eine Dissonanz als *Akkorddissonanz* erscheinen, so muß ihre Auflösung mit einem Harmoniewechsel zusammentreffen, der auf einem Quint- oder einem Sekundschritt des Fundamentbasses beruht.

Im Unterschied zu einer *Akkorddissonanz* oder einem *harmoniefremden Ton* ist eine *Intervalldissonanz* nicht auf einen Akkord, sondern auf einen Gegenton oder eine Gegenstimme bezogen; ein Ton wird gegen einen Ton gesetzt, nicht gegen einen Akkord. Der Begriff der *Intervalldissonanz* schließt also die These ein, daß im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Unterscheidung zwischen *Akkorddissonanzen* und *harmoniefremden Tönen* ins Leere trifft; ob eine Septimensynkope in die Terz oder in die Sexte aufgelöst wird, ändert nichts an ihrer Bedeutung. Andererseits soll der Ausdruck *Intervalldissonanz* andeuten, daß die Übertragung des Dissonanzbegriffs vom Intervall auf den Ton nicht allen Phänomenen gerecht wird. Artusi bezeichnet die Bezugsstimme einer Synkopedistanz als „*agente*“ und die dissonierende Stimme als „*patiente*“. Die Termini besagen, daß die Dissonanz als Aktion zwischen zwei Stimmen verstanden wurde, als ein Ereignis, das von der einen Stimme herbeigeführt und durch das die andere einem Fortschrittzwang unterworfen wird.

Der Übergang von der *Intervalldissonanz* zur *Akkorddissonanz* und zum *harmoniefremden Ton*, also die Dissonanztechnik des 17. Jahrhunderts, ist so verwickelt, daß nur Einzelphänomene beschrieben werden können.

1. Abweichungen von den Dissonanzregeln des strengen Kontrapunkts, die zum Teil schon um 1600 von Theoretikern wie Pietro Pontio, Vincenzo Galilei und Pietro Cerone registriert worden waren, wurden seit Christoph Bernhard als „*Lizenzen*“ erklärt, die in der musikalischen Vorstellung auf die Norm, gegen die sie verstoßen, zurückbezogen werden sollen. Die Begriffe, die zur Rechtfertigung irregulärer Dissonanzen entwickelt wurden: *Ellipsis* (Auslassung einer Vorbereitungs- oder Auflösungskonsonanz), *Heterolepsis* (Ersatz einer Vorbereitungs- oder Auflösungskonsonanz durch einen Ton aus einer anderen Stimme), *Transitus inversus* (betonter Durchgang) und *Anticipatio transitus* (Vorausnahme eines Durchgangs), bilden ein System. Die einzige Lizenz, die vergessen wurde, ist die „gebundene“ Dissonanz auf unbetonter Zeit; man kann sie, in Analogie zum *Transitus inversus*, *Syncopatio inversa* nennen. Ist also das System der Lizenzen einerseits lückenlos, so schließt es andererseits, wenn man ihm allgemeine Geltung zuschreibt, eine historisch legitime Verwendung der Begriffe *Akkorddissonanz* und *harmoniefremder Ton* aus. Man braucht aber nicht zu leugnen, daß die Lizenzentheorie manche Phänomene trifft, die sich den Kategorien der Fundamentharmonik entziehen, und kann dennoch zweifeln, ob die These, daß sämtliche irregulären Dissonanzen als Ausnahmen auf die Normen des Kontrapunkts zurückbezogen wurden, der musikalischen Wirklichkeit des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts gerecht wird. Um die Septime eines verminderten Septakkords, der „Note gegen Note“ exponiert wird, als Vorausnahme eines Durchgangs interpretieren zu können, müßte man entweder die Sexte oder die Oktave zur „verschwiegenen“ Vorbereitungskonsonanz erklären, die in Gedanken zu ergänzen ist; die Sexte aber bildet mit der Quinte eine Dissonanz, und die Oktave ist von der Septime durch eine übermäßige Sekunde getrennt. Das Zugeständnis, daß die verminderte Septime als *Akkorddissonanz* gelten muß, ist also kaum zu vermeiden. Ähnlich verwirrend wäre der Versuch, eine betonte Dissonanz, die über einem liegenden Baßton durch einen Sprung erreicht und durch einen Sekundschritt aufgelöst wird, als Lizenz zu erklären. Denn man müßte einerseits von einer *Heterolepsis*, andererseits von einem *Transitus inversus* sprechen; und wahrscheinlicher als die Häufung von zwei Lizenzen auf eine einzige Note ist die einfache Auffassung als *harmoniefremder Ton*.

2. Durch den *Transitus inversus* und die *Syncopatio inversa* wird die Korrelation zwischen Dissonanztechnik und Betonung aufgelöst; außer betonten werden auch unbetonte Disso-

nenzen „gebunden“, außer unbetonten auch betonte durch einen Sekundschrift erreicht. Doch wird durch den Begriff der Inversion die Abweichung noch auf die Norm zurückbezogen. Erst Georg Muffat formulierte 1699 die Regel, daß eine Dissonanz entweder „gebunden“ oder durch einen Sekundschrift erreicht werden soll, ohne Berücksichtigung der Betonung; und Muffats Verzicht auf den Begriff der Lizenz darf nicht als Zufall und Mangel, sondern muß als Ausdruck einer veränderten Dissonanzauffassung verstanden werden: In einer Stufenfolge wie VI|II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>|I ist die unbetonte Dominantseptime zwar eine „gebundene“ Dissonanz; ein Versuch aber, sie als *Syncopatio inversa* zu erklären, also die Akzente in Gedanken zu vertauschen, wäre widersinnig, da eine reguläre Synkopen-Dissonanz, die Septime II<sup>7</sup>, vorausgeht. Das Absehen von der Betonung aber bedeutet die Aufhebung des Begriffs der *Intervalldissonanz*.

3. Die Dominantseptakkorde in Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli*, die Artusis Abscheu erregten, gelten seit Fétis als Ursprung der Fundamentharmonik. Man kann zwar die unvorbereitete Septime in Takt 41 statt als *Akkorddissonanz* auch als *Anticipatio transitus* verstehen und die irregulären Dissonanzen in Takt 13 als Resultat einer Verschränkung von drei regulären Klauseln in den Stimmen 1–3–4, 2–3–5 und 3–4–5 erklären. Das Bewußtsein aber, daß die Reduktionsmethode, obwohl sie unwiderlegbar ist, ein entscheidendes Moment verfehlt, ist nicht zu unterdrücken. Andererseits sind die *Akkorddissonanz* und der *harmoniefremde Ton*, auch wenn man sie als Phänomene gelten läßt, im frühen 17. Jahrhundert noch nicht zu Grundbegriffen eines Systems verfestigt, das sämtliche Dissonanzen umfaßt. Im abgeschlossenen System der Fundamentharmonik ist die *Akkorddissonanz* mit der Hierarchie der Fundamentschritte durch Wechselwirkung verbunden: Der Vorrang der „starken“ Fundamentschritte, der Quinte abwärts und der Sekunde aufwärts, gegenüber den „schwachen“, der Quinte aufwärts und der Sekunde abwärts, ist dadurch mitbestimmt, daß nur die „starken“, nicht aber die „schwachen“ Fundamentschritte Dissonanzauflösungen durch einen Sekundschrift abwärts zulassen. Monteverdis Harmonik aber ist noch keine Fundamentharmonik. Die vereinzelt *Akkorddissonanzen* und *harmoniefremde Töne* weisen voraus auf das künftige System, ohne es schon zu begründen. Obwohl die Tradition des Kontrapunkts kasuell durchbrochen wird, bewahrt sie prinzipiell noch ihre Geltung.

4. Noch 1721, ein Jahrhundert nach Monteverdi, leugnet Mattheson in einer Anmerkung zum zweiten Teil von Nietdts *Musicalischer Handleitung* (S. 65), daß der Dominantseptakkord als „gemeiner Schlag“, als Dissonanz „Note gegen Note“, gebraucht werden dürfe; einzig die Septakkorde IV<sup>7</sup> und VII<sup>7</sup> läßt er gelten. Und mag Matthesons Einspruch um 1720 veraltet sein, so ist es andererseits nicht zu verkennen, daß IV<sup>7</sup> oder VII<sup>7</sup> und nicht V<sup>7</sup> der charakteristische Septakkord des 17. Jahrhunderts ist. Die geschichtliche Priorität der Septakkorde IV<sup>7</sup> und VII<sup>7</sup> aber widerspricht dem Theorem der Fundamentharmonik, daß V<sup>7</sup> das Modell und die übrigen Septakkorde Analogiebildungen seien. Und wenn die Akkordfolge V<sup>7</sup>–I als das Anschauungsmodell gelten muß, an dem die Begriffe *Akkorddissonanz* und *Fundamentschritt* dem musikalischen Bewußtsein aufgegangen sind, so ist es ungewiß, ob bei Monteverdi oder Cesti die Wirkung der Akkordfolgen IV<sup>7</sup>–V und VII<sup>7</sup>–I ohne Gefahr eines Anachronismus in die Momente *Fundamentschritt* und *Akkorddissonanz* auseinandergelegt werden darf. Es könnte sein, daß der Ausdruck „Akkordfolge IV<sup>7</sup>–V“ das entscheidende Merkmal verfehlt: die Dissonanzauflösung durch Gegenbewegung in Sekundschriften, also die Intervallfolge Septime–Quinte. Versteht man aber die Septim–Quint–Verbindung als Intervallprogression und nicht als *Fundamentschritt* und *Akkorddissonanz*, so erinnert sie an die ältere Klangtechnik, labile imperfekte Konsonanzen durch Gegenbewegung in Sekundschriften in stabile perfekte Konsonanzen aufzulösen. In den Anfängen der Akkordharmonik ist Archaisches mit Modernem untrennbar verschränkt.