

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1988)
Heft:	17
Artikel:	Beispiele zu einer Semantik des übermässigen Dreiklangs = Exemples d'une sémantique de l'accord augmenté
Autor:	Wildberger, Jacques
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927288

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: 12.02.2026

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

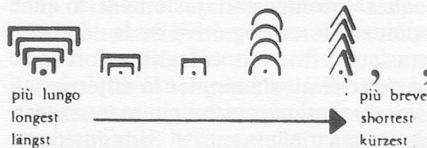
Beispiele zu einer Semantik des übermässigen Dreiklangs

Exemples d'une sémantique
de l'accord augmenté

que l'artiste cultivé a acquis dans une situation de protectionnisme manifeste (d'*«impuissance esthétique [...] subventionnée»*⁷⁰ par l'Etat); cela ne signifierait pas tant accepter d'affronter les mécanismes pervers de la culture de masse, qu'avoir à compter de nouveau avec cette série d'expériences, entre *«néo-classicisme»* et *«Neue Sachlichkeit»*, que l'hégémonie de Darmstadt a liquidées trop hâtivement, mais qui, en s'accordant précisément au social et en suivant leur vocation pour la distance objective, avaient déjà dépassé d'emblée l'héritage du *«décadentisme»* et certains revers mystiques ou dyonisiaques qui en ornaient outrageusement le socle individualiste. Il y a là de quoi se demander si, en s'en débarassant, on n'a pas cru trop vite rendre service à l'Histoire. Y repenser et en avoir conscience pourrait aider un mode d'expression encore exposé aux menaces du subjectivisme prédominant et des appareils institutionnels qui, hier comme aujourd'hui, en constituent la caisse de résonance directe.

Carlo Piccardi

(Traduction Viviana Aliberti; la version italienne originale est encore inédite.)

- 1 M. Mila, *Dove vai, Gigi?*, in Nono, E. Restagno et al., Turin, 1987, p. 281.
- 2 Sur la dichotomie entre intégration sociale et sens de l'inactualité, commune à beaucoup de représentants de l'art de la fin du siècle, cf. C. Piccardi, *Realtà e virtualità del decadentismo*, in *Studi Musicali*, XIV (1985), p. 264 ss.
- 3 I. Stoianova, *Musica e tecnologia. Note sull'attuale ricerca musicale*, in *Musical Realtà*, no 11, août 1983, pp. 124–125.
- 4 L. Pestalozza, *Stockhausen e l'autoritarismo musicale*, in *Quaderni della Rassegna Musicale*, no 5, Turin, 1972, p. 33.
- 5 Ibid.
- 6 L. Pestalozza, *Una scatola di silenzi pura di là del tempo*, in *Rinascita*, 6 octobre 1984.
- 7 L. Pestalozza, *Un suono che comunica dentro e fuori*, in *Rinascita*, 2 octobre 1985.
- 8 R. Piano, *Prometeo: uno spazio per la musica*, in L. Nono, *Verso Prometeo*, édité par M. Cacciari, Milan, 1984, p. 59; traduction française in *Contrechamps*, numéro spécial dédié à Luigi Nono, Paris, 1987, p. 168.
- 9 A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili (1984) est le titre d'une des dernières compositions orchestrales de Luigi Nono.
- 10 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in E. Restagno et al., op. cit., pp. 49–50.
- 11 «Je pense à la chapelle des Scrovegni, aux Tintoret de l'Ecole de San Rocco, aux Friedrich à Charlottenburg à Berlin, aux icônes du musée Roubliov à Moscou, aux Van Gogh d'Amsterdam, au Tiepolo de Würzburg et à la Basilique de San Marco. Je continue à y aller pour écouter les différents sons internes et externes qui vibreront dans cet espace: le bruit des pas, des cloches, des vaporos, des voix diverses à midi ou le soir, durant les cérémonies religieuses ou durant le passage des hordes de touristes» (*Un'autobiografia...*, op. cit. p. 40).
- 12 M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, II, Paris, 1978, p. 48.
- 13 *Un'autobiografia...*, op. cit., pp. 38–39.
- 14 C. Debussy, *Lettres 1884–1918*, édité par F. Lesure, Paris, 1980, p. 128.
- 15 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 39.
- 16 M. Kelkel, op. cit., II, p. 52.
- 17 F. Bowers, *Scriabin: A Biography of the Russian Composer*, Tokyo and Palo Alto, 1970, II, pp. 49–50.
- 18 C. Mauclair, *La religion de la Musique*, Paris, 1919, p. 53.
- 19 Ibid.
- 20 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 57.
- 21 Ibid., p. 63.
- 22 Indications de L. Nono en tête de la partition de *Fragmente-Stille, an Diotima* (Milan, Ricordi, 1985):

- 23 H.-K. Metzger, *Wendepunkt Quartett?*, in *Musik-Konzepte*, cahier no 20, juil. 1981, p. 102.
- 24 F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, deuxième édition, Leipzig, 1916, p. 36.
- 25 R. Wagner, *Zukunftsmausik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, édité par W. Golther, VI, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, 1914, p. 131.
- 26 Ibid., p. 130.
- 27 C. Mauclair, op. cit., p. 94.
- 28 T. Hirsbrunner, *Der französische Wagnerismus und die Musique du silence*, in *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. II, Berne-Stuttgart, 1974, p. 99.
- 29 W. Kandinsky, *Regard sur le passé et autres textes*, 1912–1922, trad. française, Paris, 1974, p. 96 ss., en particulier p. 98.
- 30 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 57.
- 31 Qu'on n'oublie pas l'intérêt de Nono pour Turner: «Avec ma fille Bastiana je vais souvent le réentendre à la Tate Gallery de Londres. Par-dessus tout les steupers des derniers Turner. Tu as raison, ce sont vraiment des gouffres de lumière, mais pas des gouffres dans lesquels tu te sens pris; au contraire, tu te sens devenir gouffre toi-même» (Ibid., p. 39).
- 32 Ibid., p. 43.
- 33 Ibid., p. 46.
- 34 «Ce sont les matériaux, les signaux eux-mêmes qui proposent, qui exigent différents temps de durée d'écoute et diverses possibilités de combinaison et de spatialité. Il est possible qu'une partie de ma mémoire m'aide dans ce désordre apparent de possibles, non pour y mettre de l'ordre mais pour me faire entendre une autre manière, d'autres manières ou pratiques» (Ibid., p. 44).
- 35 A. Scriabine, *Prometheische Phantasien*, trad. allemande, Stuttgart, 1924, p. 95.
- 36 L. Nono, *Verso Prometeo*, cit., p. 28.
- 37 B. Brock, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, catalogue de l'exposition éditée par H. Szemann, Aarau-Francfort, 1983, p. 22.
- 38 «Moi-même, je m'efforce d'écouter les couleurs, tout comme j'écoute les pierres ou les ciels de Venise: comme des rapports entre ondulations, vibrations... dégagés de tout lien symbolique» (*Un'autobiografia...*, cit., p. 27).
- 39 C. Piccardi, op. cit., p. 280.
- 40 L. Nono, *Verso Prometeo*, op. cit., p. 11.
- 41 B. Brock, op. cit., p. 26.
- 42 Ibid., p. 22.
- 43 W.J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale, 1974, p. 219.
- 44 Ibid., p. 223.
- 45 Ibid., p. 243.
- 46 G. Mahler, *Briefe 1879–1911*, édité par A. Mahler, Berlin, Vienne, 1924, p. 277.
- 47 H.F. Redlich, *Gustav Mahler e la sua opera*, in *L'Approdo Musicale*, 16–17 (1973), p. 20.
- 48 W.J. McGrath, op. cit., p. 244.
- 49 I. Danilewitsch, *A.N. Scriabin*, trad. allemande, Leipzig, 1954, p. 68.
- 50 F. Bowers, op. cit., II, p. 96.
- 51 H.F. Redlich, *Gustav Mahler. Eine Erkenntnis*, Nuremberg, 1919, p. 29.
- 52 M. Bortolotto, *La missione teatrale di Luigi Nono*, in *Paragone-Letteratura*, XIII no 56 (déc. 1962), p. 41.
- 53 Extrait d'une lettre de Hölderlin à Susette Gontard: ligne de visée de l'auscultation intérieure indiquée par le compositeur aux interprètes de son propre quatuor (indication de L. Nono en tête de *Fragmente-Stille, an Diotima*, op. cit.)
- 54 H.-K. Metzger, op. cit., p. 94.
- 55 I. Stoianova, *Texte-musique-sens*, in *Contrechamps*, op. cit., pp. 68–85.
- 56 Ibid., p. 83.
- 57 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 33.
- 58 C. Piccardi, op. cit., p. 347.
- 59 A. Vidolin, *Interazioni con il mezzo elettronico*, in E. Restagno, op. cit. p. 284.
- 60 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 31.
- 61 A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, in *Œuvres complètes*, édité par A. Adam, Paris, 1972, p. 249.
- 62 L. Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Il Verri*, no 9 (1963), p. 61; trad. française in *Contrechamps* no 4, Lausanne, 1985, p. 57.
- 63 E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turin, 1973, p. 126.
- 64 T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. française, Paris, 1962, p. 67.
- 65 H. Dufourt, *La musique de 1945 à nos jours et sa généalogie sociale*, in *La Musique et le Pouvoir*, édité par H. Dufourt et J.-M. Fauquet, Paris, 1987, p. 184.
- 66 Ibid., p. 189.
- 67 P. Boulez, *Schönberg est mort*, in P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966, pp. 265–272 (publié à l'origine in *The Score*, févr. 1952).
- 68 L. Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in *La Rassegna Musicale*, XXX (1960), pp. 1–8.
- 69 K. Stockhausen, *Musique fonctionnelle* in K'S et alii, *Avec Stravinsky*. Monaco 1958, p. 96.
- 70 H. Dufourt, op. cit., p. 179.

Beispiele zu einer Semantik des übermässigen Dreiklangs

Der sog. übermässige Dreiklang mit seiner zugleich symmetrischen und chromatischen Struktur ist von den vier (Terz-) Dreiklängen der am wenigsten gebrauchte. Er wurde deshalb häufig eingesetzt, um eine Stelle besonders hervorzuheben. Der Komponist Jacques Wildberger untersucht im folgenden Aufsatz an ausgewählten Beispielen, mit welchen Bedeutungen sich der Akkord in der Musik der letzten Jahrhunderte verbindet und in welchen Funktionen er verwendet wurde. Die Beispiele reichen von Schütz bis Schönberg, zeigen den Akkord also sowohl innerhalb wie ausserhalb funktionsharmonischer Zusammenhänge. Indessen lassen sich Gemeinsamkeiten seiner semantischen Besetzung nicht von der Hand weisen.

Exemples d'une sémantique de l'accord augmenté

Exemples d'une semantique de l'accord augmenté

Malgré sa structure à la fois symétrique et chromatique, l'accord dit augmenté est le moins utilisé des quatre accords construits par tierces. C'est pourquoi il apparaît surtout pour souligner un passage. Dans l'étude qui suit, le compositeur Jacques Wildberger analyse, sur la base d'exemples choisis, quelles fonctions cet accord a remplies dans la musique des siècles passés. Les exemples vont de Schütz à Schönberg et envisagent donc l'accord augmenté aussi bien du point de vue de l'harmonie fonctionnelle que dans d'autres contextes. Cependant des similitudes de son emploi sémantique restent remarquables.

Von Jacques Wildberger

Der Klang ist tot, was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang.
(Ernst Kurth, Romantische Harmonik, Bern und Leipzig 1920, S. 4)
... im realen Klang haben wir das Werk nicht; auch der reale Klang meint nur das Werk ebenso wie die Noten. Die Akustik kommt somit an das musikalischen Phänomene nicht heran.
Musikalisch Hören ist eben kein passives Sichbedrängenlassen, sondern ein geistiger Akt, für welchen das akustische Geschehen nur die auslösende Anregung bedeutet.
(Gustav Güldenstein, Phänomenologie der Musik, SMZ, 1931.)
... der übermässige Dreiklang, einer der meistdiskutierten Akkorde der Musiktheorie ...
(Ernst Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, Bern 1913, S. 126.)

Die meinem Text vorangestellten Zitate sollen die Methode andeuten, die ich im Folgenden anzuwenden versuche. Dass der übermässige Dreiklang zu den meistdiskutierten Akkorden gehört, ist in seiner Struktur begründet: Vom Grundton aus betrachtet, besteht er aus grosser Terz und übermässiger Quint. Eine andere Definition lautet: Übereinanderschichtung von zwei grossen Terzen, was eine strukturelle Symmetrie ergibt. Deshalb die Möglichkeit enharmonischer Umdeutungen, wobei jeweils die Stellung, nicht aber die

Struktur des Akkordes verändert wird. Der Akkord ist nur durch Alteration herstellbar, hat also chromatische Struktur und ist deshalb dissonant; er hat vier Auflösungsmöglichkeiten, wovon zwei dominantischen und zwei subdominantischen Charakter tragen. Diese Systematik, die aber nur für die funktionelle Tonalität gilt, ist vorbildlich wiedergegeben in: G. Güldenstein / R. Kelterborn, Etüden zur Harmonielehre, Bärenreiter-Ausgabe 3806, S. 35. Aus Platzgründen verzichte ich hier auf eine Wiedergabe.

Nun haben aber nicht nur die einzelnen Musikepochen, sondern auch die einzelnen Komponisten ihre je eigene musikalische Syntax. (Syntax soll als System von Regeln eines Zeichensystems verstanden werden, als System, das festlegt, wie aus den gegebenen Grundelementen die zulässigen Verknüpfungen zu formen sind.) Die jeweilige Syntax ermöglicht ihrerseits die entsprechenden semantischen Zuweisungen, d.h. die daraus erwachsenden Darstellungen von *Bedeutung*.

Noch zwei relativierende Bemerkungen seien vorausgeschickt: 1. Bedeutungen können begründet werden, man kann

auf sie hirweisen; beweisen im strikten Sinne kann man sie aber kaum. Sie wecken Assoziationen, die ihrer Natur nach nicht immer allgemein-verbindlich sind, sondern oft einfach persönliche Reaktionen darstellen. 2. Der Umfang dieses Artikels zwingt mich zu einer subjektiven, also auch lückenhaften und vielleicht anfechtbaren Auswahl. Die Kriterien sind Eindrücklichkeit und repräsentatives Gewicht. Auf irgendwelche Spekulationen musiktheoretischer Art verzichte ich; ich versuche, mich an die Phänomene selber zu halten.

Quarta deficiens

Was in der Harmonielehre übermässiger Dreiklang heisst, spielt bereits bei Heinrich Schütz (1585 – 1672) eine ganz zentrale Rolle, und zwar als soge-



Beispiel 2

nannte Dissonanzfigur. Dazu zwei Beispiele:

Beispiel 1: Aus den kleinen geistlichen Konzerten, Abt. I, SWV 316. Der vollständige Text lautet:

*Wann unsre Augen schlafen ein,
so lass das Herz doch munter sein,
halt über uns dein rechte Hand,
dass wir nicht fallen in Sünd und Schand*

Das Fallen ist im Sinne einer Hypotysis, einer Descriptio, abgebildet. Diese Bewegung wird in den Takten 64 bis 65 durch den chromatischen Gang c'-cis'-d' aufgefangen, und zwar zum Wort «Sünd». Das Bewusstwerden des Sündenstandes — eine schmerzliche Erkenntnis, deshalb auch die Chromatik — hält also das Fallen auf. In Takt 65 erklingt die Tonkonstellation A-cis'-f', die in unserer heutigen Terminologie die Sextakkordstellung des übermässigen Dreiklangs wäre. Damals aber hat man nicht von Akkorden, sondern von Intervallen gesprochen. Das entscheidende Intervall ist die verminderte Quart cis'-f', in der damaligen Sprache die Quarta deficiens. Hans Heinrich Eggebrecht weist in seiner Schrift «Heinrich Schütz, Musicus poeticus» (Göttingen 1959) darauf hin, dass «defekte» Intervalle einen Mangelzustand darstellen können. Hier: Der Mensch lebt im Mangelzustand der Sünde; er ist der Gnade bedürftig. Gottes «rechter Hand».

Die Quarta deficiens erscheint bei Schütz aber nicht nur als Zusammenklang, sondern auch als Intervallsschritt (*Beispiel 2* aus den kleinen geistlichen Konzerten, Abt. I, SWV 296). Sämtliche Zusammenklänge sind konsonant, aber zu den Worten «Fürchte dich nicht» singt der Bassus II die Quarta deficiens B-Fis. Furcht – Todesfurcht – ist die Auswirkung eines Mangels an Sündenlosigkeit. Dagegen steht die Ver-



Beispiel 1

heissung Gottes (Takt 4 bis 5): «ich bin mit dir». Sie ist dargestellt als vollständige Kadenz, die die Furcht, den Zustand von Aporie, vom Menschen wegnimmt und ihm Sicherheit gibt. Mit Kriterien funktioneller Tonalität allein kann die Syntax dieser Musik nicht verstanden werden.

Ich mache jetzt einen grossen Sprung, zu Beethoven. Auch hier zwei Beispiele, die aber eine völlig veränderte syntaktische Situation spiegeln. *Beispiel 3* stammt aus dem Finale «Der schwer ge-



Beispiel 3

fasste Entschluss» des Streichquartetts op. 135 in F-Dur. Das Dreitonmotiv G-E-As – die nicht verbal wiedergegebene Frage «Muss es sein?» – enthält wiederum die verminderde Quarte. In der rezitativischen Passage «Grave, ma non troppo tratto» wird dieses Intervall zum übermässigen Dreiklang im Sinne der funktionellen Tonalität aufgefächert. Er hat dominante Funktion und löst sich als II_6^5 – oder noch besser – als D⁶ nach f-moll auf. Der funktionell gleiche Vorgang wiederholt sich eine Quart höher im 3. Takt im Sinne einer Intensivierung. Die Emphase dieser Stelle röhrt u.a. auch daher, dass chromatische Gestalten schon in der barocken Figurenlehre als Abbilder von Leiden(-schaft), also der Pathopoia verstanden wurden. Folgt man den durchaus glaubhaften Ausführungen von Wilhelm Altmann im Vorwort zur Eulenburg-Taschenpartitur – Altmann stützt sich dabei auf W.A. Thayer, Schindler und C. Holz –, verzichtet man also auf den Mythos von der Schicksalsfrage, sondern hält sich an die komische Geldangelegenheit, so entbehrt der pathetische Ausbruch nicht des ironischen Elementes. Das passt auch viel besser zur heiteren und schwerelosen Grundstimmung des ganzen Satzes.

Dissoziation der Zeit

Obwohl die Syntax dieselbe ist wie in *Beispiel 3*, tut sich in *Beispiel 4* eine völlig andere Welt auf. Es handelt sich um die Überleitung von der Es-Dur-Fuge zum Finale Minuetto in C-Dur der Diabelli-Variationen op. 120. Beethoven versenkt sich völlig in den Klang des Akkordes und dessen harmonische Vieldeutigkeit. Zuerst erklingt



Beispiel 4

der funktionell eindeutige Schritt: verminderter Septakkord von VII zur Tonika Es-Dur mit dem Schritt ces'''-b'' im Sopran; dann folgt bei gleichem Soprangang, schon wesentlich undynamischer, der übermässige Dreiklang in Sextakkordstellung als bVI_6 mit mollsubdominantischer Bedeutung, wobei mit der Auflösung nach I₆ – zum dreistimmigen Es-Dur-Akkord im hohen Register tritt in grosser Entfernung der Terzton G im Bass – das Fundament entscheidend an Eindeutigkeit

verliert, ja wo sogar die Verschmelzung von Bass und Oberstimmen in Frage gestellt ist. Die Fortsetzung bringt eine noch grössere Überraschung: Durch enharmonische Umdeutung, die man erst im Nachhinein realisieren kann, wird der Akkord zu II_6^5 von e-moll (I₆), jetzt aber mit dominantischer Funktion (D_6). Inbezug auf das unmittelbar anschliessende Finale in C-Dur wird dann der e-moll-Sextakkord – wiederum eine Überraschung – zu D⁶ von C-Dur. Mit diesem damals gewiss kaum nachvollziehbaren Einfall hat Beethoven bereits viele syntaktische und damit auch semantische Möglichkeiten von Romantik und Spätromantik vorausgenommen: Dissoziation der Zeit, d.h.: Der grundsätzlich dynamische Zeitcharakter der funktionellen Harmonik ist suspendiert; die Zeit scheint stillzustehen, auch die rhythmisch-metrische Bewegung ist einer völligen Statik der Klänge gewichen. Beethoven strapaziert hier den übermässigen Dreiklang bis an die Grenze funktioneller Verständlichkeit.

Fünf Jahre später, im Jahre 1828, hat auch Schubert etwas Vergleichbares unternommen, und zwar im 1. Satz seiner B-Dur-Sonate D 960 (*Beispiel 5*). Befreit vom Zwang funktionellen Zeitablaufs hält er inne, durch Spiel mit den enharmonischen Umdeutungsmöglichkeiten des übermässigen Dreiklangs. Hier werden den beiden Leittönen cis' resp. des' gerade die Dynamik und die so viel beschworene Klangschärfung entzogen. Das Pendeln zwischen d-moll und F-Dur ist durch eine relativ weiche Leitungswirkung charakterisiert. Bezogen auf d-moll ist der Akkord (mit cis) dominantisch, bezogen auf F-Dur (mit des) subdominantisch. Die regelmässige Achtelbewegung ist kein zielgerichtetes Vorrücksschreiten, sie wirkt wie eine insistierende Pulsation, aber an Ort verharrend. Diese Bewegung täuscht Ruhe vor, macht sie gerade dadurch unheimlich und lässt unauslotbare Abgründe erahnen. Eine für Schubert typische



Beispiel 5

Aussage; man denke nur an die kurz zuvor entstandene «Winterreise».

Vermeidung sicherer Orientierungspunkte

Was sich bei Beethoven und Schubert andeutet, bricht etwa dreissig Jahre später bei Liszt mit aller Kraft durch. Die übermässigen Dreiklänge lassen infolge gehäufter Sequenzierungen keine zentrale Tonart mehr erkennen. Was früher befristeter Ausbruch aus intakter Syntax war, kann hier zum Dauerzustand werden. Das berühmte Beispiel für diesen Sachverhalt ist der Anfang der Faust-Symphonie (Beispiel 6). Eine neue semantische Variante: Der unruhi-

gen, die auf A und fis enden, zu g-moll also dominantisch wirken könnten, finden keine Auflösung mehr, ja, sie verlangen auch gar nicht danach. Der vierstimmige Schlussakkord, ein übermässiger Dreiklang mit dem in derselben Ganztonreihe liegenden Bassoton a, ist weder kon- noch dissonant, das Prinzip Tonart ist ausser Kraft gesetzt, der Schlussakkord wirkt nur noch durch seinen Klangcharakter. Für Liszt geht es dabei meist um Abbilder seelischer Stimmungen, in denen Traum, Resignation und undurchdringliches Geheimnis vorherrschen.

Noch einmal, kaum zwanzig Jahre später, in einer durchgehend atonalen Umgebung, wird der übermässige Dreiklang Sinnbild für Verlorenheit. Ich meine den Schluss von Schönbergs Monodram «Erwartung» op. 17 aus dem Jahre 1909. Etwa ab Takt 372 treten ganztönige Komplexe immer deutlicher hervor, dabei vor allem der übermässige Dreiklang. Aus einer klanglich völlig verwirrend neuen Tonsprache hebt er sich als traditionell vertrauter Akkord wie ein Signal heraus, das Orientierung verheisst, sie aber gerade infolge seiner



Beispiel 6

ge, von Zweifeln und Wissensdurst bedrängte Faust, der nach einer sicheren Orientierung sucht, findet bei jeder Hoffnung auf (Er-)lösung dieselben Zweifel wieder. Ein übermässiger Dreiklang folgt dem andern, anstelle der erwarteten Auflösung tritt derselbe dissonante Unruhezustand wieder ein. Im späteren Verlauf (ab Takt 23) benutzt Liszt auch den verminderlichen Septakkord in analoger Weise, um jegliche Festigung von Tonalität, d.h. von sicherem Orientierungspunkt, zu vermeiden, hier allerdings im Sinn von unaufhaltsamem Vorwärtsstürmen. Mit Hilfe dieser beiden in sich symmetrischen Klänge und der damit möglichen Sequenzierungen, kombiniert mit enharmonischen Umdeutungen, treibt Liszt ein Verwirrspiel mit ständig wechselnden Fluchtpunkten. Den Vorwurf einer gewissen Stereotypie kann man ihm dabei freilich nicht ganz ersparen.

Viel weiter geht Liszt – noch einmal fast dreissig Jahre später – in einigen seiner letzten Klavierstücke, etwa in «Richard Wagner – Venezia», «Lugubre Gondola» I und II und «Nuages gris». Den Schluss des letztgenannten Stücks gebe ich in Beispiel 7 wieder. Wie in einer phantastischen Zukunftsvision, noch unfertig, erst tastend nach einer in sich schlüssigen Syntax, hebt der Komponist, mit g-moll beginnend, im Verlauf des Werkes jedes Tonartengefühl auf. Die übermässigen Dreiklänge in Viertelbewegung haben keinen tonalen Bezugspunkt mehr, die Gegen-

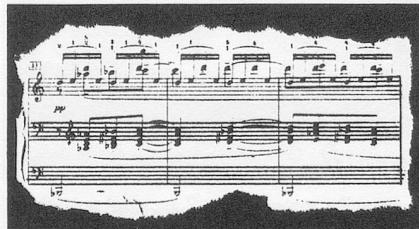


Beispiel 7

Spannungslosigkeit verweigert. Obwohl diese Dreiklänge, aus beiden Ganztonreihen gebildet, gegeneinander dissonieren und sich selber auch in Halbtonschritten verschieben, sind sie hier Sinnbild der Verwirrung. Die Frau, die ihren Geliebten tot aufgefunden hat, verliert die Orientierung, sie «verliert den Verstand». Ich gebe aus Platzgründen dafür kein Notenbeispiel. Der interessierte Hörer muss sich in diesen faszinierenden Prozess geduldig hineinhören, mit und ohne Noten.

Statisches Klangspiel

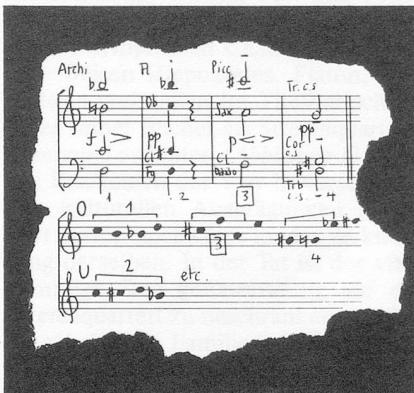
Viel problemloser wirken absolute Statik und Spannungslosigkeit des über-



Beispiel 8

mässigen Dreiklangs in Debussys Prélude «... Voiles», das etwa ein Jahr nach «Erwartung» entstanden ist. In den beiden Aussenteilen erklingen nur die sechs Töne der einen Ganztonreihe des temperierten Tonsystems. Die Ganztonskala ist absolut homogen, ohne Zentrum, da sie nur aus gleichen Schritten besteht. Ein Zentrum wird nur diskret angedeutet durch Festhalten am Orgelpunkt B. Von Funktionalität ist nichts mehr zu spüren (Beispiel 8). Übergeblieben ist ein völlig statisches Klangspiel.

Überraschenderweise finden wir den übermässigen Dreiklang auch beim späten Webern, z.B. in Nr. 4 der 2. Kan-



Beispiel 9

tate op. 31 (1941–1943). Das Stück ist ein kunstvoller vierstimmiger Umkehrungskanon, dessen hörbares Resultat aber ein kurzes Lied für Solo-Sopran mit sparsamer akkordischer Begleitung ist. Es handelt sich im Prinzip um immer wiederkehrende vier Akkorde, wobei der zweite die Umkehrung des ersten ist (Beispiel 9). Sie sind durch charakteristische Orchesterfarben voneinander abgehoben. Die Reihenformen, aus denen sie gewonnen sind, habe ich im Notenbeispiel angegeben; es handelt sich um eine Originalreihe und um den Anfang einer Umkehrung. Der dritte Akkord ist ein übermässiger Dreiklang. Er hat hier nur architektonisch-konstruktive Funktion als Reihensegment und ist – gemessen an der Tradition dieses Dreiklangs – semantisch völlig neutral.

Chiffre des Entsetzens

Hingegen ist der übermässige Dreiklang mit einmaliger semantischer Eindrücklichkeit in Mussorgskij Oper «Boris Godunov» besetzt. Ivan den IV., den Schrecklichen, überlebte nur ein einziger Sohn: Dmitrij. Um selber Zar werden zu können, liess Boris diesen eignlichen Thronfolger in der Stadt Ugljic ermorden. Mussorgskij verwendet in dieser Oper ein paar Leitmotive. Eines davon taucht immer wieder auf, wenn Boris an Dmitrij denkt, von ihm spricht oder von ihm hört. Der Usurpator hat nämlich Angst, der legitime Thronfolger könnte noch leben (tatsächlich gab es ja einige politische Abenteurer, die behaupteten, sie seien der dem Massaker entgangene Dmitrij). Boris versteigt sich sogar zur Wahnvor-

Die Wahl der Zahl

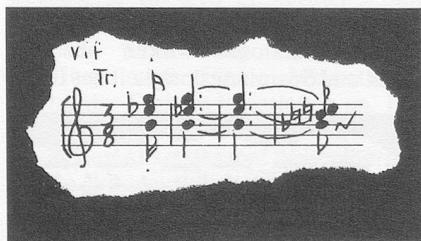
Le choix du nombre



Beispiel 10

stellung, das tote Kind könnte aus dem Grab auferstehen und blutbefleckt vor ihn hintreten, um ihn des Mordes anzuklagen. Nachdem der heimtückische Bojar Schujskij dem Zaren noch einmal genüsslich den Tod des Zarewitsch auf der Treppe des Doms zu Uglič geschildert hatte, erleidet Boris einen Herzschlag, in dessen Verlauf er das tote Kind vor sich sieht. In diesem Moment setzt das genannte Leitmotiv mit ungeahnter Wucht ein (*Beispiel 10*). Von einem liegenden Ton aus entfernen sich zwei Stimmen in halbtöniger Gegenbewegung bis zur grossen Terz, um dort innezuhalten. Der daraus resultierende übermässige Dreiklang entfaltet hier den grellen, aggressiven Dissonanzcharakter, der ihm eigen sein kann. Er wird nicht aufgelöst, sondern – man erlaube mir das Bild – verharrt unbeweglich an Ort, den tödlichen Medusenblick auf sein Opfer gerichtet. «Angstmotiv» ist wohl nicht die angemessene Bezeichnung; «Angst» ist etymologisch mit «eng» verwandt. Assoziiert wird eher der zum Entsetzensschrei aufgerissene Mund. Daneben ist noch eine andere Assoziation denkbar. Der durch Scherenbewegung sich überdehnende Klang könnte, mit einem Begriff aus der Filmsprache, als Zoom-Effekt verstanden werden, als ein grauenerregendes Näherkommen, dessen das Opfer sich nicht erwehren kann. Dieses Beispiel veranschaulicht sehr eindrücklich die Tatsache, dass der Klang seine Bedeutung nicht aus den akustischen Gegebenheiten gewinnt – diese sind höchstens Vehikel –, sondern aus dem syntaktischen Zusammenhang.

Auch in Paul Dukas' «Apprenti sorcier» (1897) ist die verzweifelte und angstvolle, aber so vergebbliche Beschwörungsformel des Lehrlings vom übermässigen Dreiklang geprägt (*Beispiel 11*). Freilich:



Beispiel 11

Der «richtige» Zauberspruch des Meisters ist mit derselben Akkordwendung dargestellt, nur in grösseren Notenwer-

ten. Kritische Frage: Wie kann hier die Musik «richtig» von «falsch» unterscheiden?

Das letzte Beispiel meiner Auswahl – semantisch auf der Linie des «Boris» – ist auch chronologisch das letzte: «A Survivor from Warsaw» (1947) von Arnold Schönberg. Hier ist der übermässige Dreiklang – losgelöst von tonalfunktionellem Zusammenhang – ebenfalls Abbild von Angst, Schrecken und Grauen. Er hat hier keine Auflösungstendenz, ist somit absolut statisch und wirkt dank seiner unverwechselbaren Klangqualität. Er ist Bestandteil der Reihe (Töne 3 bis 5); im Ganzen gibt es sechs Reihenformen (*Beispiel 12*), drei Originale und drei Umkehrungen, mit dem enharmonisch identischen übermässigen Dreiklang c-e-as. Schönberg macht davon z.B. in den Takten 10 und 11 systematisch Gebrauch. Die Töne 1, 2 und 6 ergeben dabei jedesmal eine andere Kombination. Der über-



Beispiel 12

mässige Dreiklang (Töne 3 bis 5) erklingt in den verschiedensten Registern und Klangfarben, oft auch verfremdet durch Inversion der Instrumente, aber immer hörbar als identischer Akkord. Dieser tritt uns also in wechselnden Masken entgegen, als Masken des Todes, überall auftauchend und wieder verschwindend, aber stets gegenwärtig, und erbarmungslos jedes rettende Entkommen verhindern. Das tödlich Maskenhafte ist Auswirkung des Funktionslos-Statischen in dieser Syntax. Natürlich hat Schönberg bedacht, dass die Klangqualität dieses Akkords durch die Tradition assoziativ besetzt ist. Damit schliesse ich meine Beispielsammlung im Bewusstsein, dass Einwände mangels ausreichender Beweislage überall möglich sind und dass mancher Leser Beispiele vermissen wird, die ihm – warum auch immer – in diesem Zusammenhang wichtig erscheinen.

Jacques Wildberger