

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 100

Artikel: Zehn schöne Dissonanzen : ausgewählt und kommentiert von
Christoph Keller = Dix belles dissonances : choisies et commentées par
Christoph Keller
Autor: Keller, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927749>

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: 10.12.2025

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

Dix belles dissonances choisies et commentées par Christoph Keller
Le caractère extrême et audacieux des dissonances ne dit encore rien sur leur qualité. C'est le contexte qui détermine si elles sont réussies ou non. Parfois, l'altération d'un seul son suffit à conférer un attrait particulier à un accord. Christoph Keller examine dix exemples significatifs.

Im vollen Bewusstsein, gegen sein eigenes Postulat des «strukturellen Hörens» zu verstossen, hat Theodor W. Adorno 1965 einen Rundfunkvortrag gestaltet, in dem er seine Lieblingsstellen von Bach bis Schönberg kommentierte.¹ Adorno wäre aber nicht der gewiefte Dialektiker, wenn er nicht eine Rechtfertigung für sein Vorgehen fände. An vielem musikalisch Einzelnen hatte «eine Farbe, die nicht im Ganzen sich verflüchtigt», meint er, und solche Details seien «wie Siegel, die das Authentische eines Textes verbürgen».² Der Musikliebhaber, der von den grossen Meisterwerken bloss diese oder jene Melodie kennt, wird das nicht anders sehen, aber kaum solch treffliche Worte dafür finden. Ob sich bei «schönen Dissonanzen» von Farben und Siegeln sprechen lässt, ist dagegen eher fraglich. Sie sind meistens flüchtige Erscheinungen und lassen sich noch weniger isolieren als schöne «Stellen»; was eine schöne Dissonanz ist, lässt sich kaum aus ihr selbst, aus ihrer Zusammensetzung, ableiten. Die Hochgradigkeit entscheidet über ihre Qualität so wenig wie das bei gebrannten Wassern der Fall ist. Die krassesten Dissonanzen, die Mozart je geschrieben hat, sind gewiss die, mit denen *Ein musikalischer Spass* KV 522 endet; zugleich sind sie von exemplarischer Hässlichkeit ebenso wie die verunglückten Hornpa-

rallelen im Menuett. Auch die Gewaltigkeit von Dissonanzen in einem bestimmten historischen Kontext sagt noch nichts über ihre Qualität aus; es waren durchaus mediokre Komponisten, die ihre musikalischen Schlachten gemälde im 18. Jahrhundert mit Blutlachen in Form von veritablen Clustern anreicherten. Gegenüber solchen «vollkommenen» Dissonanzen sind jene, in denen auseinanderstrebende Tendenzen wirken, doch interessanter, und manchmal genügt ein einziger alterierter Ton, um einem Akkord den Reiz des Besonderen zu geben. Viel eher als bei schönen Stellen dürfte aber bei Dissonanzen der Kontext darüber entscheiden, ob sie gelungen sind oder nicht. Manchmal ist es sogar der Ort allein, der die Besonderheit einer Dissonanz ausmacht.

So würde der auf einem Orgelpunkt stehende Terzquartakkord in Bachs Kantate BWV 54 gar nicht auffallen, wenn er z. B. als vorletzter Akkord in die Tonikaauflösung münden würde. Hier steht er aber, o Sünde, am Beginn einer ganzen Kantate mit dem sinnigen Titel *Widerstehe doch der Sünde* (Beispiel 1). Wie gut, dass damals ausgemalt werden durfte, wovor man sich in Acht zu nehmen hatte, und dass die Sünde, der zu widerstehen ist, wenigstens musikalisch offenbar werden durfte. So konnte Bach auch und gerade im religiösen

Beispiel 1: Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 54

1. Aria

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Alto solo

Continuo

7
5
4
2

Genre die Kunst der harmonischen Erfindung in Kühnheiten sondergleichen zur Geltung bringen.

Auch Schuberts Musik ist überreich an «schönen» Dissonanzen; sie lebt geradezu von der Spannung zwischen einfachster Kadenzharmonik und komplexen alterierten Akkorden, sowie von der Ambivalenz zwischen Dur und Moll. Im Streichquintett wird diese Ambivalenz bis zuletzt nicht aufgelöst, auch wenn es in der Stretta des *Finale* zunächst den Anschein macht, als wollte Schubert sich der Trübungen doch entledigen und wenigstens zu einem flotten, unbeschwerten Schluss gelangen. Aber elf Takte vor Schluss wendet Schubert die Kadenz nach Moll, löst sie dann doch in die C-Dur-Tonika auf, um von dort einen Anlauf auf eine dissonante Version der Dominante zu nehmen, die an dieser Stelle – als vorletzter Akkord – allerdings einmalig ist (Beispiel 2). Die Spannweite des Akkords vom tiefen Des der beiden Celli zum h^2 der Violine könnte nicht grösser sein, wobei durch die Instrumentation der dissonante Basston Des gegenüber dem regulären Leitton h in den Vordergrund gerückt ist. Auf den Schritt des-c kommt es eben in erster Linie an; er wird denn auch im Schlusstakt unisono wiederholt. Dieses des-c ist sozusagen das Fazit, die Zusammenfassung des ganzen Werks in kürzester möglicher Form. Als Alteration von d zu des nimmt es die Ambivalenz e/es bzw. h/b auf, die das Hauptthema des 1. Satzes bestimmt. Als Schritt vom verminderten zweiten zum Grundton bezieht es sich auf das Verhältnis der kontrastierenden Abschnitte des 2. Satzes in E-Dur bzw. f-Moll, die dort in einer f-Moll-Ausweichung der E-Dur-Schlusskadenz rekapituliert werden. Buchstäblich dann ist der Bezug zu den Tonarten von Hauptteil und Trio des 3. Satzes, C-Dur und Des-Dur.

Ein Werk so unversöhnlich zu beenden, wäre Mozart nie in den Sinn gekommen. Der dissonante Schluss von

Beispiel 2:
Franz
Schubert,
Streich-
quintett
(Finale)



KV 522 war als abschreckendes Beispiel musikalischer Barbarei gedacht. Zwar fehlt es in seinem Œuvre nicht an spektakulären Dissonanzen, denken wir an die berühmten in der Einleitung des Streichquartetts KV 465, die diesem den Beinamen *Dissonanzenquartett* eingetragen haben, und die viel weniger bekannten, aber nicht minder kühnen in der Coda des Schlusssatzes der vierhändigen Klaviersonate KV 497. Ihnen ist gemeinsam, dass sie das Resultat polyphoner Stimmführungen sind und dadurch sozusagen von höherer Warte gerechtfertigt. Die Dissonanz, um die es hier geht (Beispiel 3, Klavierkonzert KV 453, T. 58), ist weniger spektakulär und nicht polyphon begründet. Man kann sie sogar leicht überhören, da sie sich gewissermassen *en passant* ereignet. Enharmonisch umgeschrieben entspricht der Akkord einem Dominantnonakkord in Moll und ist insofern nicht ungewöhnlich. Aber gis ist nun mal nicht gleich as und bildet nicht eine None zum Grundton g , sondern eine doch ziemlich einzigartige übermässige Oktave. Der irritierende Charme der

Stelle rührt wohl daher, dass die Hochalteration von g zu gis mit dem Grundton als Orgelpunkt kollidiert und dass der so entstandene verminderte Septakkord nicht nach der Regel in eine zweite Stufe aufgelöst, sondern chromatisch in einen Dominantseptakkord weitergeführt wird, welcher die Spannung in milderer Form aufrecht erhält. Jedenfalls ergibt die Gegenprobe mit g statt gis und f statt fis (oder dem Sextakkord der 2. Stufe als Fortsetzung), dass die Stelle recht gewöhnlich wirkt. Die beiden kleinen, aber feinen «Verstösse» genügen, um die Schlussgruppe – meistens der Ort, an dem die Formel regiert – der Trivialität zu entheben.

An schönen Dissonanzen ist in Wagners *Tristan und Isolde*, wo es um die Lust an der Sünde, die Überschreitung der Konvention, geht, kein Mangel. Eine der schönsten findet sich im Liebesduett des 2. Aktes (Beispiel 4) und ebenso im 5. Wesendonck-Lied, das dessen Keimzelle ist. Schön ist nicht nur der Akkord selber, ein vermindelter Septakkord, der unten mit dem Orgelpunkt auf der Tonika und oben mit dem als Vorhalt gesetzten Dominantton sich reibt. Dass die zwei harmoniefremden Töne in den Aussenstimmen, in Melodie und Bass, sind, gibt ihnen soviel Gewicht, dass Konsonanz und Dissonanz sich die Waage halten und ein Schwebezustand sich einstellt. Dieser Takt ist hervorgehoben auch dadurch, dass er in der Sukzession, die von der ungetrübten As-Dur-Tonika ausgeht und wieder zu dieser zurückführt, den höchsten Dissonanzgrad erreicht. Hier wird also nicht – wie an vielen andern Stellen des *Tristan* – durch ein Übermass an Dissonanzen deren spezifisches Gewicht vermindert, sondern im Gegenteil durch Zurücknahme ein Hervortreten ermöglicht.

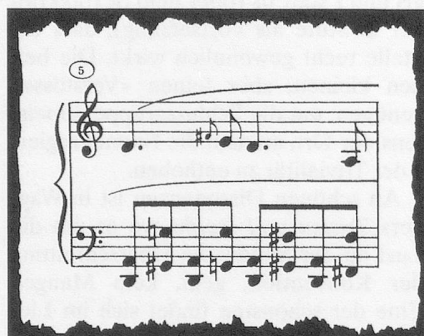
Während Wagners Ruf als Erneuerer der Harmonik unbestritten ist, so haben das Odium des Salons und der Chopin-

Beispiel 3: Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert KV 453



Abende vergangener Zeiten vergessen lassen, dass auch Chopin in der Harmonik ein durchaus innovativer Komponist war. Einige der *Préludes* sind in dieser Hinsicht geradezu experimentelle Musik. Im *Prélude* Nr. 2 entstehen aus einer intrikaten polyphonen Anlage einige höchst bemerkenswerte Dissonanzen. In der linken Hand kreuzen sich zwei Achtelbewegungen: eine melodische Linie, die sich aus Wechselnotenbewegung plus Terz- oder Sekundschritt zusammensetzt und zugleich den Tenor des vierstimmigen Satzes enthält; sie wird «ingerahmt» von den harmonischen Linien von Alt und Bass.³ Dazu kommt dann in der rechten Hand die eigentliche Melodie, oder besser: Hauptstimme, denn es ist eher ein Torso von Melodie, den Chopin über das Gewebe der Unterstimmen setzt. Aus diesem Gefüge ergibt sich mehrfach (erstmal auf dem 2. Achtel von T. 5) die Konstellation grosse Septime plus Quinte (Beispiel 5); im Oktavraum zusammengezogen ist das nichts anderes als die Tritonus-Quart-Kombination (in T. 5 gis-d-g), die zu einer Chiffre der Moderne des 20. Jahrhunderts wurde.

Das Verschieben von Stimmen, gewissermassen eine Weiterentwicklung der als Nachklappern bekannten bzw. verpönten Klavierspielpraxis, bringt bei



Beispiel 5: Frédéric Chopin, *Prélude* n° 2

Schumann öfters die harmonischen Gewissheiten ins Wanken. So im Nachspiel der *Dichterliebe*, wo die Hauptstimme gegenüber dem Bass um ein Achtel nach hinten verschoben ist, wodurch die konsonanten Töne im Diskant zu Dissonanzen mutieren (ges² reibt sich mit f, as² mit heses), während das dissonante f² durch das verspätete Eintreten abgemildert wird (Beispiel 6). Die so entstehenden «nachträglichen» Dissonanzen und die rhythmischen Verschiebungen setzen hinter die daktylische Sturheit und harmonische Klarheit des letzten Liedes («Die bösen, alten Lieder ...») ein grosses Fragezeichen und sind damit ein weiterer Beleg für die Doppelbödigkeit und Ironie in diesem Liedzyklus.⁴

Nachdem die expressive Kraft von Dissonanzen sich im 19. Jahrhundert durch Abnutzung weitgehend verbraucht hat, geht dissonante Schönheit viel eher von Irritationen im harmoni-

Beispiel 4: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt

schen Gefüge aus, von jenen Momenten, die sich nicht sogleich erschliessen. Am Anfang des letzten Satzes von Mahlers 9. Symphonie fällt eine merkwürdige Dissonanz auf dem 4. Viertel von T. 3 auf – dies umso mehr, als es sich um eine zwar durch die Untermediante erweiterte, im übrigen aber konventionelle Kadenz in Des-Dur zu handeln scheint (Beispiel 7). Erst das genaue

Hinschauen fördert zutage, dass dem homophonen Anschein zum Trotz die einzelnen Stimmen in ganz verschiedene Richtungen tendieren: Vl. und Va. bleiben in reinem Des-Dur, Vc. 1 hat Des-Moll, Vc. 2 und Kb. vollziehen die Ausweichung nach A. Aus dieser harmonischen Polyphonie resultiert auf dem 4. Viertel jener irritierend dissonante Akkord, der zwischen Medianten

Beispiel 6: Robert Schumann, *Dichterliebe*

Beispiel 7: Gustav Mahler, *Symphonie* Nr. 9, letzter Satz

und Subdominante vermittelt, aber zwischen den ungetrübten Dreiklängen von A- (eigentlich Heses-) und Ges-Dur wie ein Fleck wirkt – gewissermaßen das «Siegel» Mahlers in dieser Brucknerischen Satzeröffnung.

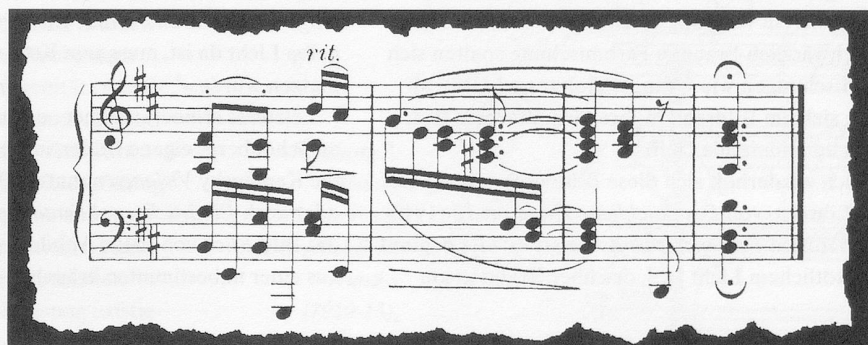
Bei Debussy ist die Dissonanz schon nahe daran, sich zu emanzipieren und das tonale System zum Kippen zu bringen. So wenn er in *Feuilles mortes* über einen vermindert-kleinen Septakkord eine Folge von Dreiklängen schichtet, die teilweise mit dem Septakkord krass dissonieren, und dazwischen eine Melodie in einer Tonart (andeutungsweise e-Moll) setzt, auf die keiner der Akkorde Bezug nimmt (Beispiel 8). So entstehen sechs- bis siebentönige dissonante Akkorde, die die Tonalität in der Schwebe halten und erst am Schluss dieses Abschnittes sich nach Fis-Dur wenden.

Selbst eine blosse Terzschichtung kann die Tonart im Ungewissen lassen, wie der Anfang von Brahms' *Intermezzo* op. 119 Nr. 1 zeigt. In diesem Musterbeispiel für die «Kunst, ohne Einfälle zu komponieren»⁵ gibt es kein Thema, nur Terzen als Ausgangsmaterial. Die Schichtung erreicht zunächst den Ambitus einer None, um diesen dann noch melodisch um eine Terz nach oben zu erweitern. H-Moll als Tonart stellt sich erst mit der Kadenzierung in T. 4 und 5 heraus. Am Ende des Stücks schichtet Brahms Terzen über jedes bis dahin gekannte Mass hinaus. Ein verminderter Septakkord wird um so viele Terzen erweitert, bis Tonika und Dominante in einem «Siebenklang» übereinander stehen (Beispiel 9).

Zu diesem Terzenfall stehen die aufstrebenden Quartan von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, ein gutes Jahrzehnt später entstanden, wie ein Gegenprogramm. Mit den Quartanbildungen sei die «Leugnung der Tonalität» nicht mehr zu verkennen und werde eine «andere Musik» herbeigeführt, bemerkte der Musikschriftsteller Paul Stefan.⁶ Die Pointe besteht darin, dass Schönberg die Quartanbildung, welche eigentlich jenseits des tonalen Systems steht, durch chromatische Gegenbewegung (es-e-f und g-ges-f) in eine Dissonanz überführt, die er dann regelgerecht in einen F-Dur-Dreiklang



Beispiel 8: Claude Debussy, «Feuilles mortes»

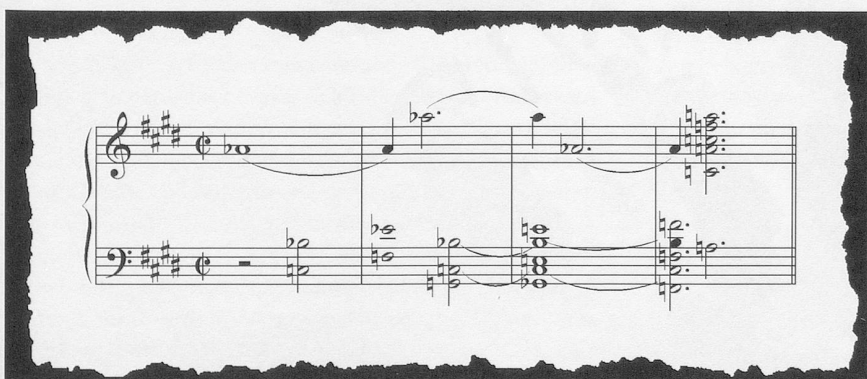


Beispiel 9: Johannes Brahms, «Intermezzo» op. 119 Nr. 1

auflösen kann (Beispiel 10). Die mit der Quartanbildung angepeilte «andere Musik» wird also erst einmal zurück ins System von Dissonanz und Konsonanz geführt. Die um ihre Auflösung unbesorgte Dissonanz kreierte Schönberg erst zwei Jahre später in der *Entrückung*, dem 4. Satz des Streichquartetts

op. 10. Adorno, der mit dessen Anfang seine «Schönen Stellen» beschloss, galt der Satz als «ein Manifest der gesamten neuen Musik», das in ihrer bisherigen Geschichte «kaum eingehalten, sicherlich nicht überboten» worden sei.⁷

Beispiel 10: Arnold Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9, T. 1–4 (Klavierauszug)



1. Theodor W. Adorno, *Schöne Stellen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18. *Musikalische Schriften V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 695–718.

2. Ebd., S. 699f.

3. In den ersten beiden Takten sind die Linien mit unterschiedlichen Balken korrekt dargestellt; ab Takt 3 ist das Schriftbild vereinfacht, ohne dass sich an der musikalischen Struktur etwas ändert.

4. Siehe dazu Wolf Rosenberg, *Paradox, Doppelbödigkeit und Ironie in der «Dichterliebe»*, in: *Dissonanz* Nr. 15 (Februar 1988) S. 8–12.

5. Dies der Titel eines Aufsatzes von Klaus K. Hübler in: *Musik-Konzepte* 65 (Juli 1989), S. 24–40.

6. Paul Stefan, *Das Grab in Wien. Eine Chronik 1903–1911*, Berlin 1913, S. 81; zitiert nach: Martin Eybl (Hrsg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, Wien: Böhlau 2004, S. 171.

7. Theodor W. Adorno, *Schöne Stellen*, S. 718.