

## Consonantia – dissonantia / Konsonanz – Dissonanz

consonantia, lat. Lehnübersetzung von griech. συμφωνία, von consonare, zusammengesetzt aus der (auf com zurückzuführenden) Präposition con, mit, und sonare, klingen; im eigentlichen Sinne allgemein Zusammen-, Wohl-, Einklang mit speziellen Verwendungen im philosophischen, rhetorischen und besonders im musikalischen Bereich (als klangliches Zusammenpassen) sowie im übertragenen Sinne Übereinstimmung, Entsprechung oder Einmütigkeit;

dissonantia (von διαφωνία), von dissonare, mit der Präposition dis, auseinander.

Aufgrund eines solch vielschichtigen Gebrauchs des Begriffspaares consonantia – dissonantia fügt Johannes Aegidius de Zamora im Fall der speziellen musikalischen Verwendung das Adjektiv musicalis hinzu und grenzt somit diese Begriffe gegen jene ebenfalls erwähnten in Grammatik, Logik und Rhetorik ab (zit. → *Melodia* I. (2)(a)). Daß bei consonantia im Unterschied zu anderen übertragenen Bedeutungen die musikalische Bedeutung als eigentliche zu gelten hat – weil der Name von sonus herrühre –, hebt Albertus Magnus hervor; Mattheson dagegen sondert eigens consonantia im musikalischen Sinne von consonans als Bezeichnung für einen Mitlaut:

Albertus Magnus, *Topica* (zw. 1264 u. 1270) IV, 1, 5: Consonantia vero de temperantia non proprie dicitur, sed translative: omnis enim consonantia proprie in sonis est: propter quod etiam consonantia a sonis nomen accepit... (ed. Borgnet, Opera omnia II, Paris 1890, 367 b);

J. Mattheson, *Critica musica* I (Hbg 1722): *Consonans l.* [sc. lege] *litera*, ist ein *adjectivum pro substantivo*, und ein *terminus grammaticus, non musicus*... Aber *Consonantia* ist ein *substantivum*, und ein *terminus proprie musicus*: bedeutet einen (wohlstimmenden) Zusammenklang zweier *sonorum*... (25);

G. J. Voglers Klärungsversuch zit. unten, VI. (1)(b).

Im Folgenden werden weder spezielle musikalische Bedeutungen wie die von Consonante als Bezeichnung eines veralteten Musikinstruments (A. Furetière, *Le Dictionnaire universel* I, Den Haag u. Rotterdam 1690, f. Mmm 3' b; vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Lpz. 1732, Art. *Consonante*, 180 b) diskutiert noch die seit 1950 auf einen rhythmisch-metrischen Zusammenhang übertragene Begriffspaarung Konsonanz – Dissonanz (vgl. M. Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven u. London 1976, 77 ff., oder H. Krebs, *Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance*, *Journal of Music Theory* XXXI, 1987).

Beide lat. Substantive consonantia und dissonantia werden – zusammen mit den entsprechenden anderen Wortarten – in alle europäischen Sprachen entlehnt:

franz. consonance – dissonance, entsprechend der Konsonantenverdoppelung im Verb sonner auch consonance – dissonance, älter consonancie – dissonancie (wenigstens bis Ende des 14. Jh.; vgl. das Oresme-Zitat unten, I. (1));

ital. consonanza – dissonanza;

engl. consonance – dissonance, älter consonancy bzw. consonancie u. dissonancy (letztere Schreibweisen wesentlich länger als die im Franz.; vgl. das Holder-Zitat unten, V.);

dtsch. Konsonanz – Dissonanz, älter und noch bis ins 20. Jh. Consonanz (seit Ende der 1780er Jahre Schreibung mit K), ältere Wortendung auf -tz, Pluralbildung bis ins 18. Jh. auf -ien.

Neben consonantia – dissonantia sind die bedeutendsten Äquivalente concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia, letzteres Substantivpaar (genauso wie die Verben concordare – discordare) gebildet aus dem Adjektiv con- bzw. discors mit dem Grundwort cor, Herz; die anderen Substantive con- bzw. discordantia sind dagegen jüngeren Ursprungs.

Auch diese Ausdrücke werden in andere Sprachen übernommen, namentlich ins Engl., dort zumeist als concord – discord, aber ebenso als con- bzw. discordance und älter con- bzw. discordance, sowie ins Dtsch. als Kon- bzw. Diskordanz (mit den-selben abweichenden Schreibweisen wie bei Konsonanz), seltener Konkord – Diskord.

Lit.: A. ERNOUT, Cor et c(h)orda, Rev. de Philologie 3<sup>e</sup> série, XXVI, 1952.

I. Früheste Zeugnisse für lateinisch consonantia und dissonantia (oder äquivalente Ausdrücke) seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert dokumentieren, daß mit beiden Begriffen zunächst nur ALLGEMEIN DAS PHÄNOMEN EINES ZUSAMMEN- ODER AUSEINANDERKLINGENS beschrieben wird.

(1) In ZUSAMMENHANG MIT SYMPHONIA wird consonantia entweder synonym oder in jeweils spezieller bedeutungsmäßiger Abstufung verwendet.

(2) Dissonantia dient zur ERKLÄRUNG VON DIAPHONIA.

II. Boethius (um 500) bezeichnet mit consonantia eine DURCH EINFACHE ZAHLENPROPORTIONEN SICH AUSZEICHNENDE VERBINDUNG ZWEIER TÖNE MIT UNTERSCHIEDLICHEN TONHÖHEN; demgegenüber kommt dem Pendant dissonantia nur sekundäre Bedeutung zu.

(1) Deutlichstes Zeichen seiner Autorität ist die SEINE ORIGINÄREN DEFINITIONEN KAUM ANTASTENDE REZEPTION über Jahrhunderte hinweg; das gilt (a) für den

Aspekt einer „ÜBEREINSTIMMUNG“ DER TÖNE und (b) für den einer „(VER-)MISCHUNG“ sowie (c) für das SYSTEM VERSCHIEDENER VOCES.

(2) Daneben läßt sich eine VIELFALT ANDERER BESTIMMUNGSWÖRTER WIE CONVENIENTIA ODER CONCENTUS nachweisen.

III. Seit dem Beginn des 11. Jh. meint consonantia ebenfalls ein SUKZESSIVES INTERVALL.

IV. Im Rahmen der seit dem 13./14. Jh. sich entwickelnden Discantus- und Contrapunctus-Lehre treten consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia als ÄQUIVALENTE BEGRIFFSPAARE FÜR BESTIMMTE KLASSIFIZIERUNGEN ALLER ZWEIKLÄNGE innerhalb einer Oktave in Erscheinung.

(1) Dabei dient die Bezeichnung consonantia oder eines ihrer Äquivalente in nicht-fachsprachlicher Weise gleichfalls zur BESTIMMUNG DER SATZLEHRE SELBST.

(2) Auf der Basis der von Johannes de Garlandia explizierten Dichotomie etabliert sich schon bald ein nunmehr DREIGLIEDRIGES, VOLLKOMMENE UND UNVOLLKOMMENE KONSONANZEN SOWIE DISSONANZEN UMSCHLIESSENDES BEGRIFFSSYSTEM.

(3) Abweichend davon bezieht sich dissonantia auch auf jene Tonverbindungen, die als IMPERFEKTE KONSONANZEN gelten (bei gleichzeitiger Einschränkung des Antonyms consonantia auf perfekte Konsonanzen).

V. Im 13. Jh. etablieren sich die Ausdrücke concordia und namentlich concordantia zusammen mit discordantia als ADÄQUATERE BEZEICHNUNGEN DER JEWEILIGEN „KONSONANZEN“ UND „DISSONANZEN“ (im Vergleich zu consonantia – dissonantia).

(1) Entsprechende Begriffspaarungen benennen seit dem 13. Jh. das EIN- ODER VERSTIMMEN VON MUSIKINSTRUMENTEN.

(2) Etwa seit der Mitte des 15. Jh. bezeichnet concordatio in der Zusammensetzung signum concordationis eine FERMATE.

(3) Das substantivierte lateinische Partizip Präsens concordans und später namentlich französisch concordant lassen sich als STIMMENBEZEICHNUNG in zwei historisch verschiedenen Kontexten nachweisen.

VI. Charakteristisch für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt sowie für sämtliche entsprechenden Antonyme ist eine AMBIVALENTE

BEDEUTUNGSGESCHICHTE, GEPRÄGT DURCH EINE GEWISSE KONSTANZ GLEICHERMASSEN WIE DURCH ERGÄNZUNGEN ODER NEUE AUFFASSUNGEN.

(1) Einerseits sind noch heute für die jeweiligen Antonyme zur Bezeichnung bestimmter Klassen von Intervallen ZENTRALE IMPLIKATIONEN, wie sie von Boethius tradiert wurden, maßgebend: (a) die KONSTITUTIVE BEDEUTUNG DER ZAHLENPROPORTIONEN und (b) damit verknüpfte ÄSTHETISCHE KONNOTATIONEN, (c) die SIMULTANEITÄT DER TÖNE sowie (d) deren VERSCHIEDENHEIT.

(2) Andererseits gibt es seit dem 18. Jh. Bestrebungen einer NEUORIENTIERUNG HINSICHTLICH DER BEDEUTUNGEN von Konsonanz und Dissonanz: (a) dies betrifft etwa den DREIKLANG ALS INBEGRIFF VON KONSONANZ, (b) so wie beim selben Begriff im 19. Jh. der Aspekt einer EINHEIT akzentuiert wird. (c) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt sich namentlich durch H. Riemann ein „FUNKTIONSHARMONISCHER KONSONANZ- UND DISSONANZBEGRIFF“. (d) C. Stumpf propagiert zwischen Konsonanz – Dissonanz und den Antonymen Konkord(anz) und Diskord(anz) eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG, JE NACHDEM OB ZUSAMMENKLÄNGE MIT ZWEI ODER SOLCHE MIT DREI UND MEHR TÖNEN GEMEINT SIND.

(3) Im 20. Jh. wächst die KRITIK AN DER ÜBLICHEN VERWENDUNGSWEISE TEILWEISE UNTER HINWEIS AUF EINE NUR GRADUELLE DIVERGENZ zwischen Konsonanz und Dissonanz.

I. Früheste Zeugnisse für lateinisch consonantia und dissonantia (oder äquivalente Ausdrücke) seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert dokumentieren, daß beide Begriffe nicht von Beginn an ausdrücklich als Übersetzungstermini von griechisch συμφωνία bzw. διαφωνία fungieren; vielmehr wird mit ihnen zunächst nur ALLGEMEIN DAS PHÄNOMEN EINES ZUSAMMEN- ODER AUSEINANDERKLINGENS beschrieben.

Markantes Beispiel dafür stellt der wohl überhaupt erste Beleg für consonantia in musiktheoretischem Kontext bei Vitruvius dar (ungeachtet aller Unsicherheiten, was Textgestaltung und -überlieferung betrifft). Denn er wählt als lateinisches Äquivalent für griechisch συμφωνία, womit die sechs antiken „Konsonanzen“ Quarte, Quinte, Oktave, Undezime, Duodezime und Doppeloktave gemeint sind, die Bezeichnung concentus, die schon bei Cicero (*De re publica*, zw. 54 u. 51 vor Chr.; zit. → *Intervallum* I.) begegnet und die später Censorinus zur Erklärung von symphonia übernimmt (*De die natali liber*, 238, X, 6: „est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus“; ed. Sallmann, Lpz. 1983, 16, 12 f.). Den Ausdruck consonantia selbst gebraucht Vitruvius erst

bei der Nennung der übrigen im Rahmen einer Oktave möglichen Zweiklänge (Sekunde, Terz, Sexte und Septime), die (im Gegensatz zu den zuvor genannten symphoniae) keine „Zusammenklänge“ in diesem Sinne bildeten:

*De architectura libri decem* (vor 27 vor Chr.) V, 4: Conventus, quos natura hominis modulari potest, graece quae συμφωνια dicuntur, sunt sex... Non enim inter duo intervalla, cum chordarum sonitus aut vocis cantus factus fuerit, nec inter tria aut sex aut septem possunt consonantiae fieri, sed, uti supra scriptum est, diatessaron et diapente et ex ordine ad disdiapason convenientiae ex natura vocis congruentis habent finitiones (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 218 u. 220); vgl. in I, 1 die Formulierung „ad symphonias musicas, sive conventus“ (28).

Daß consonantia bei Vitruvius noch nicht jene spätere fachspezifische Bedeutung zukommt, erhellt auch jene spätere Beschreibung der für die Ausbreitung des Schalles ungeeigneten Stellen in einem Theater, in der neben anderen Bezeichnungen die beiden Partizipien Präsens dissonans und consonans begegnen als Übersetzungen der griechischen Formen κατηχοῦντα und συνηχοῦντα im Sinne von verworren tönend bzw. mithallend:

V, 6: Sunt enim nonnulli loci naturaliter inpedientes vocis motus, uti dissonantes, qui graece dicuntur κατηχοῦντες, circumsonantes..., item resonantes..., consonantesque, quos appellant συνηχοῦντας. Dissonantes sunt, in quibus vox prima, cum est elata in altitudinem, offensa superioribus solidis corporibus repulsaque residens in imo opprimit insequentis vocis elationem; ...item consonantes sunt, in quibus ab imis auxiliata cum incremento scandens egrediatur ad aures diserta verborum claritate (226).

Noch Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, zw. 410 u. 439, IX, 949; ed. Willis, Lpz. 1983, 366, 3) scheinen die betreffenden Äquivalente innerhalb der aus dem Griechischen übernommenen Intervallklassifikation ungeläufig zu sein, da er für symphon und diaphon die Bezeichnungen convenientia und discrepantia wählt (zit. → *Diastema* I. (3)).

Ebenso wie consonantia (vgl. etwa Pseudo-Censorinus, *Fragmentum*, 3. Jh. [?]; ed. Sallmann, Lpz. 1983, 74) kann das Pendant dissonantia allein auftreten, und zwar in uneindeutigem und allenfalls buchstäblichem Sinne, so als Adjektiv in folgender Beschreibung der Goten mit ihren „auseinanderklingenden“ Stimmen –

Jordanes, *Romana et Getica* (551): Videres Gothorum globos dissonis vocibus confragosos [confragosis?] adhuc inter bella furentia funeri reddidisse culturam (ed. Mommsen, MGH, Auctores Antiquissimi V,1, Bln 1882, 113) –,

oder als „im neutralen Sinne eines bloßen Tonhöhen-Unterschiedes“ gemeintes Verb dissonare in den *Glossae Cod. Vaticani 3321* aus dem 7. Jh. (zit. → *Diaphonia* II. (2)).

So wie bereits in der 84. und 88. von Senecas *Epistolae morales* (zw. 62 u. 64; ed. Reynolds, Bd. I, Oxford 1965, 287, 13–14, bzw. 314, 22–24) stehen die

jeweiligen Gegensatzpaare, falls sie überhaupt zusammen genannt werden, bis ins 12. Jh. hinein oftmals – selbst bei Boethius (vgl. unten, II.) – in keiner adäquaten Relation zueinander. Isidorus etwa kennt lediglich den Ausdruck *concordantia* im allgemeinsprachlichen Sinne von Übereinstimmung (als Erklärung für die *musica harmonica* gleichermaßen wie für die Eigenschaft der eine *symphonia* ausmachenden Töne) sowie das Verb *dissonare* in der Bedeutung von auseinanderklingen (entsprechend dem griechischen *diaphonia*, als dessen Erläuterung das Wort ebenfalls begegnet). Dabei lehnt er sich seinerseits an einen Passus bei Augustinus an (*De trinitate* IV, 2, frühes 5. Jh.: „Per hanc quippe uoces acutiores grauiioresque concordant ita ut quisquis ab ea dissonuerit non scientiam, cuius expertes sunt plurimi, sed ipsum sensum auditus nostri uehementer offendat“; *Corpus Christianorum Series Lat. L*, Turnhout 1968, 164); zudem gerät seine Bemerkung, ein solcher Klang „verletze“ den Gehörsinn, zum Topos späterer ‚Dissonanz‘-Bestimmungen:

Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 20: Harmonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores grauiioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.); tradiert von Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina* (840–850; CSM 21, 68 f.: V,3–5), Pseudo-Odo, *De musica* (um 1000; GS I, 283 a f.), Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 17, 4–11), sowie in abgewandelter Form von Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (vor 1250; zit. → *Melodia* I. (2)), J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410, I, 67; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220), und noch von Florentius de Faxolis, *Liber musices* (zw. 1492 u. 1496, II, 3; Hs. Mailand, Bibl. Trivulziana e Arch. Storico Civico, Cod. 2146, f. 50' ff.), und P. Aaron, *Compendiolo...* (Mailand o. J. [nach 1545], f. C ij).

Symptomatisch für die fehlende Gegenüberstellung von *consonantia* und *dissonantia* sind auch Texte im Umkreis der *Musica enchiridiadis*, in denen als Fachausdruck für simultane „Konsonanzen“ weiterhin das aus dem Griechischen entlehnte *symphonia* figuriert und bestimmte ‚dissonierende‘ Sachverhalte durch die als Synonyme zu *dissonantia* geltenden Ausdrücke *absonia* und *inconsonus* bezeichnet werden, wohingegen *consonantia* und *dissonantia* selbst nur marginale Bedeutung zukommt.

Auf eher gemeinsprachlicher Ebene differenziert Remigius Autissiodorensis mittels der entsprechenden Adjektive zwischen den drei *symphoniae* Oktave, Quinte und Quarte, je nachdem ob der Zwischenraum (wie bei der Oktave) einzig und allein durch das Intervall des Ganztons ausgefüllt werden kann, oder ob (wie bei Quinte und Quarte) es dazu auch anderer Intervalle, Halb-, Drittel- oder Vierteltöne bedarf (wobei diesem Wortgebrauch überdies die Anschauung

zugrundeliegen mag, daß bei der Oktave beide Töne stärker zusammen- und bei Quinte und Quarte eher auseinanderklingen):

*Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh.) II: Sciendum autem quia sunt symphoniae in musicis consonae et dissonae. Consonae sunt cum uno eodemque spatio toni separantur ut est in symphonia diapason. Dissonae vero sunt cum a se separantur aut hemitonio aut tritemoria, hoc est tertia parte toni, aut tetratemoria, hoc est diesi, quarta scilicet parte toni, quae spatia sunt in diatessaron et diapente (ed. Lutz, Leiden 1962, 152, 24–29); vgl. Ciconia, *Nova musica*, loc. cit. I, 71 (222 ff.).

Ebenfalls in vokabularer Weise wendet Regino Prumiensis das Gegensatzpaar auf das Zusammenpassen bzw. Nicht-Zusammenpassen der toni in einem Stück an:

*Epistola de armonica institutione* (um 900): Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscitur. Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est degeneres et non legitimas, appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur. Quarum dissonantiam et ambiguitatem in breviario operis subsequentis suis in locis patefecimus (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 40: II,1–3).

(1) In ZUSAMMENHANG MIT SYMPHONIA, seinem ebenfalls aus dem Griechischen entlehnten Äquivalent, wird der lateinische Übersetzungsterminus consonantia entweder synonym oder in jeweils spezieller bedeutungsmäßiger Abstufung verwendet.

Eine reine Synonymität beider Begriffe zur Bezeichnung der antiken Konsonanzen, wie sie offenbar erstmals Hieronymus expliziert, kehrt des öfteren wieder:

Hieronymus, *Epistola XXI* (spätes 4. Jh.): Male autem quidam de Latinis symphoniam putant esse genus organi, cum concurs in Dei laudibus concertus hoc vocabulo significetur: συμφωνία quippe *consonantia* exprimitur in Latino (MignePL XXII, 389);

Boethius, *De institutione arithmetica* (um 500) II, 48: Ipsarum quoque musicarum consonantiarum, quas symphonias nominant, proportionones in hac paene sola medietate frequenter invenies (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 155, 14–16); zit. in der *Alia musica* (zw. 875 u. 925; ed. Chailley, Paris 1965, 100: § 2);

Johannes Scottus, *Annotationes in Marcianum* (vor 860): Omnis quippe musica symphonia, id est consonantia, veluti intra tres terminos constituitur... (ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 18: 6–7);

Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) II: Consonantia, symphonia, et harmonia idem sunt in his. Suntque acuti gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens, cuius contrarium sunt diaphonia et dissonantia (CSM 14, 63: II,3,11–12); vgl. Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18, V, 5; ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 206: V,3), und J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410, I, 67; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220).

N. Oresme, *Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum* (zw. 1351 u. 1355) II, 17: Harum autem proportionum quedam et pauce [sc. 2:1, 3:2, 4:3] sunt simphonice que dicuntur consonantie... (ed. Clagett, *N. Oresme and the Medieval Geometry...*, Madison, Milwaukee, u. London 1968, 312);

ders., *Le livre de politique d'Aristote* (um 1374) II, 11: Consonancie ou symphonie est concorde de plusieurs sons ensemble... (ed. Menut, Philadelphia 1970, 92 a).

Bisweilen wird die Relation beider Ausdrücke zueinander dergestalt modifiziert, daß entweder *symphonia* eine Konsonanz per se als ausgezeichnete Tonbeziehung meint und *consonantia* deren unterschiedliche Klangqualität (ob beim Zusammenklang [„in unum“] oder bei einer Aufeinanderfolge der Töne [„consequenter“]):

*Tractatus de organo cod. Parisiensis* (10./11. Jh.): Deinceps, qualiter novissima *symphonia*, quam diatesseron dicunt, sese habeat, prosequamur. *Symphonia* diapason sicut maior caeteris, ita prae caeteris optinet, ut et in unum, et consequenter dicendi consonantiam faciat, diapente non in unum, sed consequenter, diatesseron non consequenter, sed in unum (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, München 1981, 206: 10–14); zur Gegenüberstellung von „in unum“ und „consequenter“ hier und im sogenannten Bamberger Dialog über das Organum (ibid. 214, 2f.) vgl. C. Dahlhaus, *Zur Theorie des frühen Organum* (KmjB XLII, 1958, 50 ff.).

Oder es werden einige der *consonantia* genannten Tonverbindungen durch die Bezeichnung *symphonia* hervorgehoben:

*Quaestiones in musica* (um 1100): Nunc presens offert causa de dignitate harum consonantiarum libere vel pauca. Hae igitur tres species, diatessaron videlicet diapente ac diapason tantum in armonia inter reliquas consonantias optinent principatum, ut quodam quasi speciali iure appellentur *symphoniae*... (ed. Steglich, BIMG II, 10, Lpz. 1911, 40 a);  
 Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 29: Aliae sunt consonantiae in quibus tres tactae salvantur commensurationes, ut illae quinque quas solas Pythagorici consonantias vocaverunt, id est diapason, diapente cum diapason, bis diapason, diapente, diatessaron. His excellentissime nomen competit *symphoniae* (CSM 3, IV, 83: XXIX,42).

(2) In Verbindung mit der ERKLÄRUNG VON DIAPHONIA, ebenfalls entlehnt aus dem Griechischen (→ *Diaphonia* II.), versteht Johannes Affligemensis/Cotto *dissonantia* – aufgrund einer Umdeutung von  $\delta\iota\alpha$ , auseinander über  $\delta\acute{\upsilon}\omicron$  bzw.  $\delta\acute{\iota}\varsigma$  in lateinisch *duo*, zwei – als Zweistimmigkeit:

*De musica cum tonario* (um 1100) XXIII: Est ergo *diaphonia* congrua vocum *dissonantia*, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient... Interpretatur autem *diaphonia* dualis vox sive *dissonantia* (CSM 1, 157: XXIII, 2–4); die Identifizierung beider Begriffe auch in *De Tractatus tonorum* (spätes 12. Jh.; zit. → *Discantus* I.) und noch bei Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18; zit. unten, IV. (3)).

Diese ‚falsche‘ etymologische Herleitung kehrt in dem lateinisch-französischen Vokabular *Abavus* (erste Hälfte 14. Jh.) wieder, wo *dissonus* mit „de deux sons. uel descort“ erklärt ist (ed. Roques, *Recueil général des lexiques français du moyen âge* I, 1, Paris 1936, 147: 2190). Eine ähnliche Etymologie für den Begriff *Dissonanz*, nämlich als Zweitönigkeit im Sinne zweier verschiedener, sich nicht vermischender Töne, begegnet sogar noch im 18. Jh.:

J.-Le Rond d'Alembert, *Elemens de musique, theorique et pratique* (Paris 1752) V: Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner deux fois*; en effet, la raison qui rend la dissonance desagréable, c'est que les sons qui la forment ne se confondent nullement à l'oreille, & sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à-la-fois (11); ähnlich J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768, Art. *Dissonance*, 155).

Darüber hinaus eignet sich das Substantiv *dissonantia* im genannten Zusammenhang zum einen – und eher allgemein verstanden – seit Isidorus Hispalensis „zum sprachlichen Erfassen aller musikalischen Unstimmigkeiten“ (→ *Diaphonia* II. (1)), was er durch *discrepans* als Synonym zu *dissonus* akzentuiert (zit. oben, I.).

Zum anderen – und im spezielleren Sinne – dient *dissonantia* als „Mehrstimmigkeits-Name“ (→ *Diaphonia* III. (1)), um entweder den diesbezüglichen kompositorischen Sachverhalt mittels eines Oxymorons als beliebter Denkfigur zu umschreiben oder ein „primär stimmiges Verständnis von Mehrstimmigkeit“ hervorzukehren. So wird in der *Musica enchiridis* die Bezeichnung *diaphonia* für jene bestimmte Satzart insofern verdeutlicht, als sie nicht aus einförmigem Gesang bestehe, sondern aus einträchtig dissonierendem Zusammenklang, und Guido erläutert denselben Namen in Form der Oxymoronbildung, wonach untereinander verschiedene Stimmen sowohl einträchtig dissonieren als auch dissonierend konkordieren:

*Musica enchiridis* (vor 900): *Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono* (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiridis*, München 1981, 37: XIII,8 f.);

Guido Aretinus, *Micrologus* (1025/26) XVIII: *Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant* (CSM 4, 196 f.: XVIII,2–3); mehr oder weniger wörtlich übernommen im Mailänder Organum-Traktat (zweite Hälfte 11. Jh.; ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum...*, Mainz 1970, 46, 16–18), vom Anonymus ex traditione Guidonis (Pseudo-Guglielmo Roffredi), *Summa musicae artis* (12. Jh.; ed. Seay, MD XXIV, 1970, 77), und von Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, VII, 8: III,5), der *diaphonia* gar mit *discantus* gleichsetzt (zit. → *Discantus* I.);

Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316) VI: *Diaphonia est concors discordia inferiorum vocum cum superioribus, sic dicta quia non per totum proceditur per concordias, sed quia concordia sequens tollit offensionem discordiae prioris, et haec organum communiter appellatur* (CSM 14, 127: VI,7).

II. Ausgehend von einer anscheinend umgreifenderen Bedeutung von *consonantia* für ein Zusammenklingen gleich welcher Art, das mit der Idee von Übereinstimmung assoziiert wird, etabliert Boethius in *De institutione musica* (um 500) als lateinisches Äquivalent zu griechisch *συμφωνία* den Ausdruck *consonantia*; bei ihm, der als Vermittler zwischen griechischer Antike und lateinischem Mittelalter namentlich Nikomachos (2. Jh.) und wohl insbesondere

dessen verschollene *Εἰσαγωγή μουσική* (in den ersten drei Büchern) sowie neben anderen Musiktheoretikern Ptolemaios (im 5. Buch) tradiert, ist consonantia der spezifisch musikalische Begriff für jene aus dem Griechischen übernommenen und bereits von Vitruvius (vgl. oben, I.) angeführten antiken symphoniae (unter Auslassung der Undezime), also für eine DURCH EINFACHE ZAHLENPROPORTIONEN SICH AUSZEICHNENDE VERBINDUNG ZWEIER TÖNE MIT UNTERSCHIEDLICHEN TONHÖHEN, die Boethius im Sinne eines Verschmelzens beider Töne definiert. Demgegenüber kommt dem Pendant dissonantia nur sekundäre Bedeutung zu, indem dieser Ausdruck zwar begrifflich definiert wird, im Grunde genommen jedoch nur eine leere Kategorie benennt, übergeht doch Boethius jegliche Beispiele für ‚dissonierende‘ Intervalle, so wie er überhaupt Ganz- und Halbton nur peripher und nirgendwo Intervalle zwischen Quinte und Oktave erwähnt (siehe auch weiter unten den Bezeichnungsinhalt von voces dissonae).

In umfassenderer Weise – und wohl deshalb ohne Gegenbegriff – bezieht sich consonantia auf eine musikalische Erscheinung, die, abhängig wiederum von sonus als zugrundeliegendem akustischem Phänomen (→ *Sonus* II. (1)(a)), das gesamte ‚musikalische Geschehen‘ beherrscht (→ *Modulatio* I. (1)), womit das betreffende Kapitel beginnt, das mit der Definition von consonantia als „in eins gebrachte Übereinstimmung untereinander verschiedener Töne“ endet:

I, 3: Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus... Quocirca soni quoque partim sunt aequales, partim vero sunt inaequalitate distantes. Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 189, 15–19 u. 190, 32–191, 4).

In eben diesem Sinne muß consonantia auch an jener Stelle aufgefaßt werden, wo in Zusammenhang mit den üblichen ‚konsonierenden‘ Intervallen und ihren Proportionen auch der Ganzton erwähnt ist:

I, 16 *De consonantiis proportionum et tono et semitono*: Nam si vox voce duplo sit acuta vel gravis, diapason consonantia fiet, si vox voce sesquialtera proportione sit vel sesquitercia vel sesquioctava acutior graviorque, diapente vel diatessaron vel tonum consonantiam reddet... (201, 4–202, 2); mit einer Klassifizierung des Ganztones als ‚Konsonanz‘ widerspricht sich Boethius selbst, der in I, 10 die Quarte als kleinste Konsonanz apostrophierte: „diatessaron, quae est consonantia minima“ (197, 24).

Auf dieser umgreifenden Verwendung von consonantia basierend, verknüpft Boethius den Begriff in seiner spezielleren Bedeutung mit zwei (der insgesamt fünf) und zudem nur aus den Zahlen von 1 bis 4 gebildeten Proportionsarten, nämlich den proportiones multiples 2:1, 3:1 und 4:1 sowie den proportiones

superparticulares 3:2 und 4:3; die – wie er in V, 9 referiert – von Ptolemaios zu den symphoniae gezählte Undezime klammert Boethius wegen ihrer abweichenden Proportionsart, nämlich der proportio multiplex superpartiens 8:3, aus:

I, 7: Illud tamen esse cognitum debet, quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in quadrupla aut in sesquialtera aut in sesquitercia proportione consistant; et vocabitur quidem, quae in numeris sesquitercia, diatessaron in sonis, quae in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus, quae vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantiis, tripla vero diapente ac diapason, quadrupla autem bis diapason (194, 19–26).

Nach Bestimmungen von sonus und intervallum (zit. → *Intervallum* I. (1)) definiert Boethius consonantia selbst als „Mischung eines hohen und tiefen Tones, die angenehm und einförmig ins Gehör dringt“; mixtura als lateinisches Lehnwort zu griechisch μεῖξις oder μίξις (im Sinne einer bloßen Vermischung, Durcheinandermengung) fungiert übrigens als Übersetzungsterminus für den Ausdruck κοῤῥασις, der eine derart innige Verbindung („Verschmelzung“) verschiedener Dinge meint, daß sie ihre eigene Natur verlieren und zusammen einen neuen Stoff bilden, und der als Definiens von συμφωνία zwar nicht bei Nikomachos selbst (zumindest nicht in seinem überlieferten *Harmonicum enchiridion*) begegnet, wohl aber bei Pseudo-Eukleides (*Sectio canonis*, um 300 vor Chr.) und Kleoneides (*Introductio harmonica*, Anfang 2. Jh.; beide zit. → *Diaphonia* I. (2)) sowie bei Bakcheios (*Introductio artis musicae*, um 400; JanS, 293, 8):

I, 8: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens (195, 6–8); zum Aspekt des Mischens vgl. den Wortlaut in I, 28 (zit. weiter unten), die Definition von consonantia in II, 20 als die in einem bestimmten (Zahlen-)Verhältnis stehende Vermischung zweier Töne („duarum vocum rata permixtio“, 253, 9) sowie das Charakteristische an dissonantia, daß sich hier die voces nicht – gemeint wohl in der beschriebenen Weise – vermischen.

Den Gegenbegriff dissonantia erklärt Boethius als „Zusammenstoß zweier untereinander vermischter Töne, der rauh und unangenehm ins Gehör gelangt“:

Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur (195, 8–13); zur bedeutungsmäßigen Verschiebung von „bloßem Auseinander-Tönen“ (bei Kleoneides) zu dem von Boethius allerdings nur hier explizit so aufgefaßten „Mißklang“ vgl. → *Diaphonia* I. (2).

Aus diesen und anderen (im Folgenden angeführten) Bestimmungen lassen sich für consonantia und dissonantia wesentliche Implikationen ableiten, die auch für deren weitere Begriffsgeschichte bestimmend sind (vgl. unten, VI. (1)):

Erstens handelt es sich – zumal im Fall von ‚Konsonanz‘ – bei den zwei Tönen, dem sogenannten hohen und tiefen, notwendigerweise um der Tonhöhe nach verschiedene (womit der Unisonus ausgeschlossen ist):

I, 31: Sed id Nicomachus non arbitratur veraciter dictum, neque enim similiū esse consonantiam sed dissimiliū potius in unam eandemque concordiam venientium. Gravem vero gravi si misceatur, nullam facere consonantiam, quoniam hanc canendi concordiam similitudo non efficit, sed dissimilitudo, quae, cum distet in singulis vocibus copulatur in mixtis (221, 22–222, 2); im *Harmonicum enchiridion* gibt Nikomachos folgende Definition: „ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῶ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες“ (JanS, 262, 1–3).

Zweitens besteht für beide Begriffe, auch hinsichtlich ihrer Unterscheidung, eine Abhängigkeit von ratio und iudicium aurium, also von einer zahlenmäßigen Berechnung (der betreffenden Proportionen) gleichermaßen wie darauf gründenden gehörmäßigen Beurteilung:

I, 28: Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit. Quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsi reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt; tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum vero simul pulsus sibi quisque ire cupit nec permiscet ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia (220, 2–10).

Drittens akzentuiert Boethius eine ästhetische Bewertung der entsprechenden Zweiklänge, die sich im Lateinischen zuvor ausschließlich bei Censorinus findet (vgl. oben, I.); dabei kontrastiert Boethius nur an der oben angeführten Stelle eigens beide Begriffe consonantia und dissonantia (anhand divergierender Attribute), versteht dissonantia ansonsten als bloßen Gegensatz zu consonantia, wie unter anderem folgende Formulierung offenbart:

V, 7: Consonae [voces] autem vocantur, quae copulatae mixtos suavesque efficiunt sonos, dissonae vero, quae minime (357, 13 f.).

Viertens beinhalten die zwei Begriffe – ausdrücklich wiederum erst in I, 28 (siehe oben und die beiden nachstehenden Zitate aus IV, 1 u. V, 11) – eine Simultaneität der erklingenden Töne, wie sie in der griechischen Musiktheorie etwa von Nikomachos (zit. weiter oben) thematisiert wurde.

Darüber hinaus integriert Boethius die beiden, zur Ergänzung des Plurals voces dienenden Adjektive consonae und dissonae zunächst ansatzweise, später – beim Referat entsprechender Passagen aus Ptolemaios I, 4 f. und 7 (→ *Homophonos* I. (3) und → *Isotonos* I. (2) u. II. (1)) – dann extensiv in ein insgesamt sechsgliedriges Kategoriensystem mit der primären Dichotomie von unisonae und non unisonae (für zwei Töne mit derselben bzw. divergierenden Tonhöhen) und der sekundären begrifflichen Untergliederung der voces non unisonae mittels der

Bezeichnungen *aequisonae* (für Oktave und Doppeloktave), *consonae* (für Quinte und Quarte), *emmeles* (für nicht ‚konsonierende‘, aber für das Melos geeignete Intervalle), *dissonae* (für sich nicht vermischende und dem Gehör unangenehme Intervalle) und *ekmeles* (für spezielle andere, aus verschiedenen Tetrachordgliederungen resultierende Intervalle):

IV, 1: *Secundum multiples vero proportiones vel superparticulares consonae vel dissonae voces exaudiuntur. Consonae quidem sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum. Dissonae vero, quae simul pulsae non reddunt suavem neque permixtum sonum* (302, 1–5);

V, 11: *Voces, inquit [sc. Ptolemaios], inter se vel unisonae sunt vel non unisonae. Non unisonarum autem vocum aliae quidem sunt aequisonae, aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, aliae ekmelis. Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero, quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bis diapason. Consonae autem sunt, quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron. Emmelis autem sunt, quaecunque consonae quidem non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hae, quae consonantias iungunt. Dissonae vero sunt, quae non permiscunt sonos atque insuaviter ferunt sensum; ekmelis vero, quae non recipiuntur in consonantiarum coniunctione, de quibus paulo posterius in divisione tetrachordorum dicemus* (361, 3–18); abweichend vom Usus aller nachfolgenden Autoren (vgl. unten, II. (1)(c)), scheint bei Boethius' Pluralbildung *emmelis* bzw. *ekmelis* noch das griechische Original *ἐμμελεῖς* durch (vgl. V, 6; 357, 10).

Bezüglich etwaiger ‚dissonierender‘ Intervalle enthält sich Boethius auch hier konkreter Beispiele; vielmehr subsumiert er im folgenden Kapitel, wo er die Kategorie der *voces dissonae* übergeht, den Ganzton (als mögliches Beispiel) ausdrücklich den *voces emmeles* (V, 12: „*Emmelis autem sunt reliqui, qui inter has [sc. consonas] poni possunt, ut inter diatessaron ac diapente differentia tonus*“, 362, 17 f.).

Im Anschluß an Boethius wird der Begriff *consonantia* in dessen Sinne – dokumentiert durch eine Vielzahl an Belegstellen – auf die aus der griechischen Antike tradierten *symphoniae* angewendet, gleichviel ob es sich um drei (innerhalb einer Oktave), fünf oder sechs (entweder ohne oder mit Einbeziehung der Undezime) handelt. Lambertus rückt durch die auf Oktave, Quinte und Quarte gemünzte Formel „*trina consonantia*“ diesen Ausdruck gar in die Nähe eines göttlichen Trinitätsgedankens (den nach ihm Johannes de Grocheio aufgreift; → *Trias* II. (2) Exkurs):

*Alia musica* (zw. 875 u. 925): *Omnis enim musicae consonantia aut ad unum 2 habet in duplici, aut 3 in triplici, aut 4 in quadruplici, aut 5 in sesquialtera, aut 7 in sesquitercia. Denique, ut supra dictum est, ex 5 tonis et semitoniis octavum perficitur diapason, qui est primus tonus, ut 6 ad 12, ad quem omnis musicae consonantia refertur* (ed. Chailley, Paris 1965, 96: § 155);

Willehelmus Hirsaugiensis, *Musica* (vor 1069) XXII: *Sex sunt consonantiae; tres simplices et tres compositae. Simples sunt diatessaron, diapente, diapason; compositae diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bisdiapason* (CSM 23, 55: XXII,1–2); im vorangehenden Abschnitt benennt *consonantia* bestimmte sukzessive Intervalle (vgl. unten, III.);

Theinredus Doverensis, *De legitimis ordinibus pentachordorum* (zweite Hälfte [?] 12. Jh.) II, 9: Sex igitur tam simpliciter consonantiae sunt; sunt diapason, diapason cum diapente, bis diapason, diapente, diatessaron, diapason cum diatessaron. Quae et generalissimae convenientiae sunt (ed. Snyder, Diss. Indiana Univ. 1982, 49);

Lambertus, *Tractatus de musica* (um 1275): Discantus vero est aliquorum diversorum generum cantus duarum vocum sive trium in quo trina tantummodo consonantia, scilicet diatessaron, diapente et diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dualem mensuram naturaliter proportionata manet (CS I, 269 a);

In vocibus et sonis, et rebus omnibus trina tantum consistit consonantia, scilicet diatessaron, diapente et diapason. Hanc igitur trinitatem omnia naturaliter formata consequuntur, quoniam rebus omnibus ab origine prima naturaliter inherentem in summo et primo artifice finisse imperitos necessario credere oportet (270 b).

Behandelt noch Ciconia ausführlich sechs, in einfache und zusammengesetzte untergliederte consonantiae (*Nova musica*, zw. 1403 u. 1410, I, 58; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 206, 8–13; vgl. auch den in III. zit. Passus), so läßt sich consonantia im weiteren Verlauf des 15. Jh. nur mehr selten in besagtem Sinne nachweisen:

L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (um 1450; publ. Florenz 1485): Consonantiarum ista sunt nomina. Diapente... Diatessaron... Tum et diapason... Et diapason diapente... Et disdiapason... His addidere tonum... (f. y ii');

J. Lefevre d'Étaples (Faber Stapulensis), *Elementa musicalia* (Paris 1496) III: Consonantie simplices sunt: diatessaron, diapente et diapason.

Composite vero: diapason diapente, bis diapason (f. g 2').

Denn üblicherweise bezeichnet der Ausdruck zu jener Zeit innerhalb der Kontrapunktlehre die (un)vollkommenen Konsonanzen (vgl. unten, IV. (2)).

Andere Autoren – wie bereits Hucbald (zit. → *Intervallum* I. (3)(a)) – differenzieren explizit zwischen diesem auf die genannten symphoniae gemünzten Begriff consonantia und anderen Bezeichnungen für abweichende (sukzessive oder simultane) Tonverbindungen:

Bern von Reichenau, *Prologus in Tonarium* (zw. 1021 u. 1036): Et tunc consonantiae fiunt, quando altrinsecus virilis ac puerilis vox pariter sonuerit, vel potius eo cantandi genere, quod consuete dicitur organizare. In reliquis vero non sunt consonantiae, sed intervalla et quaedam vocum discrimina. Sunt et aliae consonantiae, sicut dyapason videlicet in dupla proportione. Tripla quoque, quae fit ex dyapason et dyapente.

Dyapason vero et dyatessaron, quamquam Pythagorici negant consonantiam esse, idcirco quoniam nec in multiplici nec in superpartulari consistit quantitate (quod proprium est consonantiarum artis musicae), sed in multiplici superpartiente... (ed. Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica mediaevalis Europae occidentalis V, Tutzing 1999, 36 f.: III,2–6; vgl. GS II, 64 b f.);

Johannes Affligemensis/Cotto, *De musica cum tonario* (um 1100) VIII: Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus melodia contextitur: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ex his sex consonantiae dicuntur, vel quia in cantu saepius consonant id est simul sonant, vel certe quod consonant id est quibusdam proportionibus natae invicem se continent, quae dicuntur sesquioctava, sesquitercia, sesquialtera, dupla (CSM 1, 67 f.: VIII,1–3);

Anonymus La Fage (spätes 12. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“: Tres vero sunt consonantiae ex coniunctionibus [sc. Ganz- u. Halbton, große u. kleine Terz] compositae quibus in discantu et organo organizatores utuntur... (ed. Seay, *Ann. Mus.* V, 1957, 17: V,2).

(1) Deutlichstes Zeichen für Boethius' Autorität hinsichtlich der Begriffsgeschichte von consonantia und dissonantia ist die SEINE ORIGINÄREN DEFINITIONEN KAUM ANTASTENDE REZEPTION über Jahrhunderte hinweg (vgl. dazu auch die Zitate in den Abschnitten IV. und VI.).

(a) So kehrt seine grundlegende Bestimmung von consonantia als „ÜBEREINSTIMMUNG“ DER TÖNE in Form eines wörtlichen Zitats wieder, gelegentlich mit Namensnennung und genauerer Quellenangabe:

Regino Prumiensis, *Epistola de armonica institutione* (um 900): Diffinitur autem ita consonantia: Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Econtra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti I*, München 1989, 52 f.: VIII,3–5); vgl. R. Kilwardby, *De ortu scientiarum* (um 1250, XVIII; ed. Judy, Oxford 1976, 51, 11–12), und Adam von Fulda, *De musica* (1490, IV, *Prologus*; GS III, 368 a);

Jacobus Leodiensis, *Compendium de musica* (frühes 14. Jh.) II: Sonus autem hic sumptus est vocis casus emmeles, id est apto melo seu cantilenae; libro primo c[ap]. 8, et aliter c[ap]. 17. Consonantia ibi etiam: Consonantia duarum vocum rata permixtio diffinitur. Simile libro primo c[ap]. 8: Consonantia, inquit [Boethius], est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Etiam c[ap]. 3 eodem libro: Consonantia, inquit, est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (*Divitiae Musicae Artis A*, IXa, Buren 1988, 90 f.: II,9–12);

*Quatuor principalia musicae* (1370er Jahre) I, 12: Ait [Boethius] etiam libro primo, capitulo primo et sexto, quod consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia (*CS IV*, 204 b); vgl. *Quartum principale* II, 16 (*CS IV*, 279 b);

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) IV, 2: Ex pretactis claret consonantiam, quam alio nomine concordantiam dicimus: esse dissimilium inter se vocum in vnum redactam concordiam... (f. K iiiij');

vgl. J. Burmeister, *Musica ἀντορχεδιαστικοῦ* (Rostock 1601), und Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701; beide zit. im nachfolgenden Abschnitt ).

Bisweilen wird die Definition aber auch anderen Autoren zugeschrieben, beispielsweise Nikomachos, auf den sich Boethius seinerseits berief, oder Isidorus Hispalensis:

Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280) X: Consonantia secundum Platonem est acuti soni grauisque proportionalis mixtura. Secundum uero Boetium, consonantia est quotienscumque duae uoces, grauis uidelicet et acuta, similiter mixtae, quasi unius soni suauem reddunt concordiam. Secundum Nicomachum, consonantia est dissimilium inter se uocum in unum redacta concordia (*CSM 20*, 82: X,1–3);

Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): Insuper est notandum, quod omnis vox musicalis aut est intensa aut remissa, quia dicit Isidorus: consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, et Gregorius: consonantia est acuti gravisque soni mixtura universaliter uniformiterque auribus accidens (ed. Wolf, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, *SIMG XV*, 1913/14, 508); dieselben Zuschreibungen bei G.

Guerson, *Utilissime musicales regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vii), und Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706, 108).

Die boethianische Bestimmung wird ebenfalls in nicht-lateinischen Texten, etwa J. Dowlands englischer Übersetzung (London 1609, 78 f.) von A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517), oder den folgenden Quellen tradiert:

P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) II, 13: La consonanza (come a Boetio piace nella musica sua al cap. 3. in fine) si diffinisce, essere concordia di uoci tra se dissimili insieme ridotta... (f. H iii);

G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 11: ...conciosia che la Consonanza è concordanza de più suoni tra loro differenti & inequali, reduta in vno; & la Dissonanza (come altroue vederemo) mistura di suono graue & acuto, che offende l'vdito (79).

(b) Wesentlich uneinheitlicher, was die Genauigkeit in der Überlieferung des originären Wortlautes und die Begrifflichkeit generell betrifft, dafür aber (mit ungefähr doppelt so vielen Belegstellen bis 1700) ungleich intensiver als die soeben dargestellte Tradierung, verläuft die Rezeption der anderen, auf den Aspekt einer „(VER-)MISCHUNG“ bezogenen Definitionen; dabei meint dissonantia eher ein „Zusammenstossen“ von Tönen, die gleichwohl auch in diesem Fall vermischt werden.

Oftmals zusammen mit jener anderen consonantia-Definition als „Übereinstimmung“, wie diverse Belege im vorangehenden Abschnitt und im Folgenden dokumentieren, sind beide Bestimmungen ständig präsent, wobei Burzio und Lefevre d'Étaples ihrerseits später wiederum als Urheber dieser Definitionen gelten:

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) II, 6: Boethius, primo Musicae, de consonantia duas ponit definitiones. Prima talis est: *Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*. Alia talis: *Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens* (CSM 3, II, 21: VI,1);

II, 7: Quia apposita iuxta se posita magis elucescunt, Boethius definitioni consonantiae statim adiungit definitionem dissonantiae quae opponitur consonantiae ab ipso definitae. *Dissonantia, inquit, est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio* (23: VII,1);

J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 62: Boetius: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Item ipse: Consonantia est duarum vocum dissimilium inter se in una redacta concordia. Item: Consonantia est duarum vocum rata permixtio. Item: Consonantia est duarum vocum simul sonantium (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 216, 14–17);

I, 63: Ysidorus: Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio (218, 4–5);

N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) I, 9: Consonantia est acuti soni: gravisque mixtura: suaviter vniformiterque auribus accidens(.) Unde Boetius: hoc modo luculentissime declarat... Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda percussio. quam idem Boetius eo capitulo sic declarat (f. b iiij f.); unter Burzios Namen zit. von St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533, f. 7);

J. Lefevre d'Étaples (Faber Stapulensis), *Elementa musicalia* (Paris 1496): Consonantia est soni grauis, acutique mixtura: suauiter, vniformiterque auribus incidens...

Dissonantia est duorum sonorum non se natura suauiter miscentium: ad aurem perueniens aspera, iniocundaque percussio (f. f 6); die consonantia-Def. zit. unter Lefevres Namen von N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] <sup>2</sup>1512, VI, 2, f. k v), und J. Nucius, *Musices poetice... præceptiones absolutissime* (Neisse 1613, f. B 4');

Burmeister, *Musica ἀντορχεδιαστικοῦ*, loc. cit. II: CONSONANTIA *ex cum & sonans comp[onitur]. à consonando deducitur, quasi duorum simul sonantium sonitus) est (ut Boëtius definit lib. 1. cap. 3. & 8.)* dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Vel est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens vel *ut nos definimus* est Qualitas ex collisione duorum sonorum orta, aures suaviter afficiens.

DISSONANTIA (*ex dis & sonans comp. à dissonando deducitur, quasi diversum quid sonans diversis duobus sonis simul sonantibus) est (ut Boëtius definit lib. 1, cap. 8)* duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio. vel *ut nos definimus* est qualitas ex duorum sonorum collisione orta aures non suaviter afficiens (f. N 4');

Janowka, *Clavis...*, loc. cit.: Consonantia est dissimilium inter se duarum aut plurium vocum vel sonorum in unum redacta proportio vel concordia. seu: est soni acuti, gravisque mixtura svaviter uniformitérque auribus accidens (24 f.);

Dissonantia est sonorum acuti gravisque difficulter se miscentium ad aurem veniens aspera & injucunda percussio (34).

Wie aus dem Ciconia-Zitat oder den im vorangehenden Abschnitt angeführten Belegen von Johannes Aegidius de Zamora und Petrus dictus Palma ociosa ersichtlich, finden sich auch hier (von Boethius) abweichende Autoren-Zuschreibungen (an Isidorus, Platon oder Gregor). Ebenso werden diese Definitionen in andere Sprachen übertragen, zu sehen etwa im französischen Kommentar (zw. 1398 u. 1414) des Evrart de Conty zu *Les Échecs amoureux*:

Et pour ce dit Boece que consonancie est une meslee de plusieurs sons ensamble agus et graves qui souefment et ouniement se presente aux oreilles, et dissonancie, au contraire, est une noise de deux sons ou de plusieurs qui se monstre aux oreilles aspre et abhominable (ed. Hyatte/Pouchard-Hyatte, *L'Harmonie des sphères...*, New York 1985, 46);

im Deutschen vgl. W. C. Printz, *Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis* (Dresden 1689; zit. unten, II. (2)).

Bei der Überlieferung der dissonantia-Bestimmung wird zum einen percussio durch den dem Sinn nach verwandten Ausdruck collisio ausgetauscht:

Lambertus, *Tractatus de musica* (um 1275): Istarum autem specierum quedam sunt concordantes, quedam discordantes, quedam magis, quedam minus. Concordantia vero dicitur esse, quando due voces in eodem tempore compatiuntur, ita quod una cum alia secundum auditum suavem reddat melodiam; tunc est consonantia. Discordantia vero per oppositum dicitur; unde cum discordantia concordantie opponatur et unum oppositum propter alterum complete scire non possit; unde discordantia est duorum sonorum sibimet permixtorum dura collisio; scilicet quandocunque voces in eodem junguntur, ita quod secundum auditum una cum alia non compatitur, tunc est dissonantia (CS I, 260 a);

B. Ramis de Pareja, *Musica practica* (Bologna 1482; zit. unten, VI. (1)(d));

Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, loc. cit.: Dissonantia: vt inquit Boëtius: Est duorum sonorum sibimet impermixtorum dura atque aspera collisio (f. K iiiij').

Zum anderen wird dissonantia ebenso wie consonantia ausdrücklich als Vermischung erklärt:

Johannes Aegidius, *Ars musica*, loc. cit. XI: Unde Aristoteles dicit, quod dissonantia est duorum sonorum, sed impermixtorum, ad aurem perueniens aspera et iniocunda permixtio (CSM 20, 84: XI,8); bei dem hier wohl gemeinten Lambertus läßt sich die Formulierung nicht nachweisen;

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18) V, 2: Dissonantia secundum Ysidorum est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniocunda permixtio (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 200); dieselbe Zuschreibung bei Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492, II, 3, f. c iv');

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, loc. cit. IV, 31: Concordia generaliter sumpta... est sonorum distinctorum simul tempore productorum placens apud sensum permixtio...

Est enim discordia sonorum distinctorum simul tempore productorum apud sensum dura displicensque permixtio (CSM 3, IV, 92: XXXI,2–3);

Nicolaus de Capua, *Compendium musicale* (1415; vgl. unten, III.);

J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73), und *Liber de arte contrapuncti* (1477; beides zit. unten, IV. (2) bzw. V.); unter seinem Namen tradiert von Wollick, *Enchiridion musices* (loc. cit., f. k v), oder Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, loc. cit. (f. K iiij'), unter Boethius' Namen von O. Tigrini, *Il compendio della musica* (Venedig 1588, 3), sowie mit den Namen verschiedener Autoren von A. Berardi, *Miscellanea musicale* (Bologna 1689, 83);

Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, loc. cit. II, 12: Dalli Mouimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando da nuouo dico, che ella è mistura di suono graue, et acuto, che peruiene alle nostre orecchie soauemente, et vniformemente... Ma perche di due oppositi ritrouandosi l'vno in essere, è necessario, che si ritroui anco l'altro, & si habbia di loro vna istessa scienza; però essendo la Dissonanza contraria alla Consonanza, non sarà difficile saper quello, che ella sia: Imperoche è mistura di suono graue, & di acuto, la quale aspramente peruiene alle nostre orecchie (79 f.); vgl. die entsprechenden Definitionen in II, 11 (zit. im vorangehenden Abschnitt);

Th. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* (London 1597) II: *It* [sc. „Concord“] *is a mixt sound compact of diuers voyces, entring with delight in the eare...* (70);

*It* [sc. „discord“] *is a mixt sound compact of diuers sounds naturallie, offending the eare, & therefore commonlie excluded from musicke* (71).

(c) Mit jeweils konstantem Bezug von consonantia zu Quinte und Quarte wird Boethius' Eingruppierung der Adjektive *consonus* und *dissonus* in ein SYSTEM VERSCHIEDENER VOCES tradiert. Diese, von ihm als Übermittler antiken Gedankenguts noch mit gutem Recht überlieferte ptolemäische voces-Einteilung hält sich neben der ‚eigentlichen‘ und für die im 13./14. Jh. sich herausbildende Discantus- und Contrapunctus-Lehre maßgebenden Dichotomie von consonantia – dissonantia (vgl. unten, IV. u. IV. (2)) bis ins 18. Jh. hinein.

Die ursprüngliche Begriffsnomenklatur geben etliche Theoretiker wie Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 66, 5–21), Gafori, *Theorica musice* (loc. cit. II, 2, f. c iii'), oder – wiederum ihm folgend – Tevo, *Il musico testore* (loc. cit. 112 f.), getreu wieder; von einigen seien nur die Definitionen von *consonus* und *dissonus* zitiert:

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, loc. cit. I, 26: Et simul prolatorum, alii, secundum Ptolomaeum, sunt unisoni...; alii sunt non unisoni quorum unus gravior est reliquo. Et horum aliqui sunt aequisoni, qui, licet invicem sint inaequales, sic tamen uniuntur in medio, sic concordant secundum auditum, ut quasi aequales videantur, ut diapason et bis diapason; alii sunt consoni, qui permixtum et consonum reddunt sonum, ut diapente et diatessaron... alii dissoni, qui, nimis invicem prolati, duri sunt et discordant, ut tritonus... (CSM 3, I, 81: XXVI,9–11);

Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, loc. cit. III, 4: Ma consone [voci] nomina quelle, che quantunque facino un suono composto, o misto, che dir lo vogliamo, è nondimeno soaue: si come è quello dalla [sic] Diapente, & etiandio quello della Diatessaron... Chiama dipoi Dissone quelle, che non mescolano insieme alcun suono, che sia grato: ma feriscono amaramente, & senza alcuna soauità il nostro sentimento (151);

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) II, 3: [Les Voix] Consones sont celles qui font vn Son composé & meslé, & qui est neantmoins doux & agreable, comme est celuy de la Quinte..., & celuy de la Quarte...

Les Dissones sont celles qui ne meslent ou ne joignent ensemble, aucun Son qui soit agreable; mais qui frappent & offencent le sens rudement & sans aucune suauité ny douceur (77).

Fehlt bei Frutolf die primäre Dichotomie von unison und nicht-unison, so scheint Johannes Aegidius jeweils noch eine grundsätzlichere Bedeutung für consonantia und dissonantia (im Sinne von überhaupt zusammen- bzw. auseinanderklingend) vorzuschalten:

Frutolf, *Breviarium de musica* (vor 1103) IX: Vocum aliae sunt consonae, aliae dissonae, aliae aequisonae, aliae unisonae, aliae emmeles, aliae ekmeles. ‚Consonae sunt quae compositum quidem permixtumque, suavem tamen efficiunt sonum ut diapente et diatessaron. Dissonae sunt quae non permiscunt sonos atque insuaviter feriunt audientium sensum...‘ (ed. Vivell, Wien 1919, 63); vgl. Adam von Fulda, *De musica* (1490, II, 7; GS III, 349 a f.);

Johannes Aegidius, *Ars musica*, loc. cit. XI: De proportionibus consonantiarum, et quae uidelicet uoces constituent consonantias ulterius disserendum est. Siquidem aliae uoces sunt unisonae, aliae uero non unisonae sed dissonae. Unisonae uero sunt, quae in graui uel in acuto similiter pulsae, unum et eundem reddunt sonum. Non unisonae uero seu dissonae, quae non reddunt. Non unisonarum uero seu dissonarum, aliae sunt ecmeles... Aliae uero uoces dicuntur dissonae, quia non permiscunt sonos, et insuauiter feriunt sensum... Aliae uoces dicuntur consonae, quae compositum et suauem permiscunt sonum, ut diatessaron, diapente (CSM 20, 84 u. 86: XI,1–10).

(2) Neben diesen mitunter buchstäblichen Übernahmen boethianischer Definitionen läßt sich für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz aber auch eine VIELFALT ANDERER BESTIMMUNGSWÖRTER WIE CONVENIENTIA ODER CONCENTUS nachweisen, ungeachtet dessen, ob Boethius' Wortlaut nicht doch mehr oder weniger genau übernommen wird; besagte Ausdrücke, die wie die beiden genannten schon früher als Synonym zu consonantia oder als Definiens von symphonia begegnen (vgl. oben, I.), sind vorzugsweise eng miteinander verwandt, etwa lateinisch concidentia und coniunctio, englisch agreement sowie deutsch Vereinbarung:

Bern von Reichenau, *De mensurando monochordo* (vor 1048; wohl nicht zu den echten Schriften Berns zu zählende „Kompilation... vor oder um 1100“ [laut A. Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica mediaevalis Europae occidentalis

V, Tutzing 1999, 127]), cap. VI: Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus (Divitiae Musicae Artis A, VIa, Buren 1978, 71); dieselbe Definition in einem möglicherweise von Conrad von Hirsau stammenden Traktat mit dem Incipit „Quindecim chordae habentur“ (um 1100; ed. Wolf, *Ein anonymer Musiktraktat des 11. bis 12. Jahrhunderts*, VfMw IX, 1893, 212) und (verkürzt) bei Frutolf, *Breviarium de musica* (vor 1103; ed. Vivell, Wien 1919, 38), wobei chronologische Aufeinanderfolge und Abhängigkeit dieser etwa zeitgleichen Texte auch heute noch nicht völlig geklärt ist;

Engelbertus Admontensis, *De musica* (um 1300) II, 3: Cum igitur sicut prius dictum fuit consonancia in musica proprie dicatur ubi ex vocibus dissimilibus concidencia fit in aliquam similitudinem dissimilium tanquam in medium... (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 195: III,2; vgl. GS II, 300 a);

Jacobus Leodiensis (?), *Tractatus de consonantiis musicalibus* (frühes 14. Jh.): Est enim concordia duorum sonorum diversorum vel plurium in eodem tempore prolatorum se compatientium harmonia uniformiter suaviterque veniens ad auditum (Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 23 f.: 3);

Kontrapunkt-Traktat (15. Jh. [?]) mit dem Incipit „Volens igitur“: Unde consonantia est diversorum sonorum acutorum apta coadunatio, faciens sonum dulcem, suavem atque jucundum auditui humano. Et dissonantia est diversorum sonorum pronuntiatio dans vel reddens sonum asperum et injucundum auditui humano, quo ad suavem et admirabilem sonum vox gliscit (ed. La Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paris 1864, 382);

St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533) I, 6: Vel Consonantia, secundum Boetium, iuxtaque sententiam Atriae ducis, est concinnitas quaedam, atque concordia, dissimilium inter se uocum redacta (f. 7); dasselbe bei Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706, 108);

G. Zarlino, *Dimostrazione armoniche* (Venedig 1571; zit. unten, VI. (1)(a)); dieselben italienischen Bestimmungswörter *mistura* und *composizione* (für Konsonanz) sowie *distanza* (für Dissonanz) bei G. M. Artusi (*L'arte del contraponto*, Venedig 1586, 7), *composizione* allein (für Konsonanz und Dissonanz) bei Zarlino (*Istitutioni armoniche*, Venedig <sup>3</sup>1573, 94; der ursprüngliche Wortlaut in der 1. Auflage von 1558 zit. oben, II. (1)(b)), lateinisch *compositio* und *conjunctio* bei S. Calvisius (*Μελοποιια sive melodiae condendae ratio*, Erfurt 1592, f. C 3 bzw. C 8'), deutsch Zusammenfügung bzw. Vermischung (nur für Konsonanz) bei J. A. Herbst (*Musica poetica*, Nürnberg 1643, 6), oder französisch *assemblage* (wiederum für Konsonanz und Dissonanz) bei M. de Saint-Lambert (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, Paris 1707, 8 a);

W. Bathe, *A brief introduction to the true art of music* (London 1584): And as for the nature of it, It must be wnderstoode that a concord is an agreement of tuo or mo pairs (ed. Hill, Colorado Springs 1979, 11);

Anonymus, *Pathway to Musicke* (1596): It [sc. „Disonant“] is a combination of diuers sounds, naturallie offending the eare (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 120 b);

O. S. Harnisch, *Artis musicae delineatio* (Ffm. 1608) II: Est igitur consonantia nihil aliud, quam sonorum, qui simul eduntur, conuenientia, quæ aurium iudicio percipitur & æstimatur (54);

W. C. Printz, *Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis* (Dresden 1689): §. 20. Kircherus in seiner *Phonurgia* pag. 79. [recte: 179] und andere *Musici* mit Ihm halten davor: daß eine *Concordanz* sey eine Vermengung (*mistura*) eines höhern und tiefern Klanges, so da lieblich und *uniformiter* in das Gehör fället.

§. 21. Diese Beschreibung wollte ich wohl *passiren* lassen, wenn nicht in derselben erfordert würde, daß allezeit diese Vermengung aus einem höhern und tiefern Klange bestehen müste, und nicht auch aus gleichen. Denn dadurch wird *Unisonus auctus è numero Consonantiarum* ohn alle Nothwendigkeit *excluderet*... Ist also diese *Definitio strictior suo definito*, weil sie nicht alle *Species Concordantiae* in sich begreiff.

§. 22. Ich setze eine bessere Beschreibung der *Concordanz* oder *Consonanz*, und sage: Eine *Concordanz* oder *Consonanz* sey eine Vereinbarung zweyer *Sonorum*, oder Klänge, so da bestehen in einer leicht erkäntlichen und geschicklichen *Proportion*, zu deren einem *Termini Production* die Natur selbst *inclinirt*, und die mit einer Liebligheit in das Gehör fallen, und das Gemüthe dadurch

ergötzen (I, 11); mit „Unisonus auctus“ ist der „aus zweyen unterschiedenen, doch *ratione Quantitatis* gantz gleichen *sonis*“ (8) bestehende Unisonus gemeint.

Daneben ist etwa auch das Bestimmungswort *qualitas* zu belegen:

A. Papius, *De consonantiis, seu pro diatessaron* (Antwerpen 1581) I, 5: Est autem Consonantia *qualitas* vocum obquam diuersæ vnà suauiter audiuntur (23); dasselbe Definiens bei J. Burmeister, *Musica ἀντορχειαστικῶν* (Rostock 1601; zit. oben, II. (1)(b)) und *Musica poetica* (Rostock 1606, 15), sowie bei J. Lippius, *Disputatio musica tertia* (Wittenberg 1610, f. A 2).

III. Ist *consonantia* vom Wortgehalt her zunächst auf simultane Zusammenklänge fixiert (vgl. auch unten, VI. (1)(c)), so meint dieser Begriff seit dem Beginn des 11. Jh. auch ein SUKZESSIVES INTERVALL; gleichwohl wird selbst in diesem Kontext eigens auf die Implikation eines gleichzeitigen („[in]simul“) Erklingens der Töne hingewiesen.

Für diese Bedeutungsverschiebung, deren Gründe bislang noch nicht restlos geklärt sind, dürfte laut Sachs 1989, 241, die jeweilige „Sechs-Zahl förderlich gewesen“ sein, nachdem Hucbald Ende des 9. Jh. den fünf von Boethius tradierten *symphoniae* wieder die Undezime hinzugefügt hatte (vgl. dazu Willehelmus Hirsaugiensis, zit. oben, II.). Die neue Bedeutung von *consonantia* als Bezeichnung sukzessiver Intervalle manifestiert sich in den beiden pseudo-odonischen Traktaten, von denen der frühere auf die begriffliche Identifizierung mit musikalischer Silbe verweist, während die etwas spätere Bearbeitung sechs auf- oder absteigende Tonverbindungen auflistet, die „verschiedene *consonantiae* machen“:

*De musica* (um 1000): Ad cantandi scientiam nosse, quibus modis ad se invicem voces iungantur, summa utilitas est. Nam sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ut *amo, templum*: ita quoque & in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duæ aut tres vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt: quod iuxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus (GS I, 275 b);

*Dialogus* (um 1000): *M[agister]*. In coniunctionibus vocum, quæ consonantias faciunt diversas, ut sicut diversæ sunt ac differentes, ita dissimiliter & differenter unamquamque earum opportune pronuntiare prævaleas.

*D[iscipulus]*. Quot sunt differentia, precor edessere, & communibus exemplis ostende.

*M.* Sex sunt tam in depositione quam in elevatione. Prima vocum coniunctio est, cum illæ duæ voces iunguntur, inter quas unum est semitonium... Secunda vero est, cum inter duas voces est tonus... (GS I, 255 b; es folgt eine Auflistung von kleiner und großer Terz sowie Quarte und Quinte).

Davon beeinflusst grenzt Guido Aretinus die Bezeichnungen *symphonia* und *consonantia* gegeneinander ab, erstere für simultane Zusammenklänge –

*Micrologus* (1025/26) VI: Has tres species *symphoniae* [sc. Oktave, Quinte, Quarte], id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas... (CSM 4, 116: VI,12); darauf dürfte die Formulierung von Johannes Aegidius de Zamora gemünzt sein (*Ars musica*, zw. 1260 u. 1280, X:

„Secundum Guidonem, consonantias symphonicas, id est suaues uocum copulationes appellamus“; CSM 4, 82: X,4) –,

weitere für sukzessive Intervalle, die Guido – wie auch andernorts nachzuweisen – alternativ mit dem Ausdruck *modus* belegt (→ *Modus* II. (2)):

IV: Habes itaque sex uocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis uox uoci coniungitur, uel intendendo uel remittendo (105: IV,12–13); in der Hs. Monte Cassino, Cod. 318, ist das Wort *consonantia* mit „id est insimul sonantias“ interlinear glossiert (ibid.).

*Dissonantia* dagegen meint bei ihm, in Anlehnung an die Synonyme *absonia* und *inconsonus* in der *Musica enchiridis* oder den *Scolica enchiridis* (vgl. oben, I.), einen durch fehlerhafte Intonation hervorgerufenen Mißton:

X: *Dissonantia* quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis uocibus parum quid demunt gravantes, uel adiciunt intendentes, quod pravae uoces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes uel remittentes, nequam cuiuslibet modi aut in alium modum peruertimus, aut in loco qui uocem non recipit, inchoamus (134: X,5–8).

Zeitgleich mit Guido akzentuiert Adalboldus Ultraiectensis in beispielloser Weise die seinerzeit mögliche Ambivalenz von *consonantia*, indem er die antiken *symphoniae* (Oktave, Quinte, Quarte) als „hauptsächliche *consonantiae*“ gegenüber den vier sukzessiven Intervallen (Ganzton, große Terz, Halbton und kleine Terz) als „sekundären *consonantiae*“ herausstellt:

*Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanaque ac mundana* (vor 1026 [?]): Tres sunt principales *consonantiae* et quattuor secundariae. Principales sunt: primo diapason, secundo diapente, tertio diatessaron (*Divitiae Musicae Artis A, II*, Buren 1981, 17);

Dicuntur autem principales *consonantiae*, eo quod soni uniuscuiusque earum simul facti concorditer sonant, sed et soni omnium principalium simul facti delectant. Si enim prima et quinta et octava simul sonent, tribus chordis simul percussis, fient omnes tres *consonantiae* simul et consonae. Secundariae uero *consonantiae* uocibus suis non simul, sed successive factis bene sonant.

Sunt autem quattuor secundariae *consonantiae*: tonus, ditonus, semitonium, semiditonus (18); in ähnlicher Weise werden in einem Thomas Aquinas zugeschriebenen Traktat (13. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam inter septem liberales artes“ Oktave, Quinte und Quarte zwar als „principales *consonanciae*“ gegenüber den sukzessiven „*species*“ hervorgehoben, diese allerdings einzeln genauso „*consonancia*“ genannt (ed. Martino, *S. Tommaso d'Aquino. Ars musicae*, Neapel 1933, 34 ff.).

Ähnlich wie besagter *Micrologus*-Hs. wird in dem von Guido abhängigen *Liber argumentorum* eigens das gleichzeitige Erklingen der Töne betont; durch Hinzunahme der Oktave erhöht sich die Zahl der *consonantiae* auf sieben, die in späteren Texten in Analogie zur Anzahl der Wochentage oder der musikalischen *uoces* gesetzt sind:

*Liber argumentorum* (zweite Hälfte 11. Jh.): Quid est consonantia? Consonantia hoc est simul sonantia, quia nisi simul duae voces sonuerint consonantia esse non potest...

Quot sunt consonantiae? Septem.

Quae sunt illae? Ut superius dixi: Tonus, semitonius, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason, per quas omnis cantilena discurrit (ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Musicologica Medii Aevi I, Amsterdam 1957, 20: 13–15);

Discantus-Traktat (zweite Hälfte 12. Jh.) mit dem Incipit „Omnis homo qui vult bene organizare“: Septem sunt consonantie. et septem sunt dies. in ebdomada. nam sicut per septem dies. uoluitur annus. ita per septem litteras. uoluitur cantus musiculus (ed. Sachs, *Zur Tradition der Klangschriftlehre*, AfMw XXVIII, 1971, 241);

Amerus, *Practica artis musicae* (1271): Sciendum est quod musica constat ex septem vocibus consonantibus que etiam coniunctiones a quibusdam solent appellari; sunt autem septem voces iste: tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, dyatessaron, dyapente, dyapason per quas omnis cantilena discurrit, et dicuntur consonantes quasi simul sonantes (CSM 25, 78: 18,3);

vgl. Engelbertus Admontensis, *De musica* (um 1300; zit. unten, VI. (1)(d)).

In Abhängigkeit von Bern von Reichenau, der im *Prologus in Tonarium* (zw. 1021 u. 1036) unter Auslassung der Oktave, aber mit Einbeziehung von Unisonus sowie kleiner und großer Sexte insgesamt neun „modi“ in gregorianischen Gesängen zählte (zit. → *Modus* II. (2)), spricht Willehelmus Hirsaugiensis diese mit consonantia an; auch er versteht den Begriff ambivalent, da er (wie oben in Abschnitt II. zitiert) die sechs antiken symphoniae genauso bezeichnet:

*Musica* (vor 1069) XXI: Quia ergo dominus Berno novem consonantias exemplis elucidavit, nos ab eo praetermissas exequemur (CSM 23, 54 f.: XXI,3);

XXIV: Exempla intervallorum vel consonantiarum in versibus illustrissimi viri Hermanni patebunt, *Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum*; id est qualem neumam sonat semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, diapente cum semitono, diapente cum tono (57: XXIV,5); vgl. Aribo, *De musica* (um 1070; CSM 2, 38).

Gegen jenen Guidonischen Wortgebrauch werden Vorbehalte geäußert; in der von John Wylde kopierten *Musica Gwydonis* werden Sekunden und Terzen in Anbetracht der dem Wort consonantia eingeschriebenen Bedeutung nicht als solche apostrophiert, weil sie „eher dissonierten als konsonierten“, und Ciconia konstatiert – unter Berufung auf den eben erwähnten *Prologus* von Bern (vgl. auch oben, II.) – gar ein „Unverständnis bei den Guido-Anhängern“:

*Musica Gwydonis* (spätes 13. oder frühes 14. Jh), *Tonale*, cap. I: Sed de coniunctionibus sonorum variis, septem tantum musici ducunt excipiendas, videlicet: semitonium, tonum, semiditonus, ditonus, dyatessaron, dyapente, dyapason. Ista coniunctiones quidam consonantias generaliter appellant, non advertentes nominis ethimologiam, scilicet, unde dicantur consonantiae. Cum enim consonantiae dicantur a consonando, nihil autem consonans dici debeat nisi consonet, cum primae quatuor coniunctiones magis dissonent quam consonent. Dissonantiae potius dici debent quam consonantiae (CSM 28, 89 f.: I,7–10; mit anschließender Nennung von Gui d’Eu als „Guydo iunior cognomento Augensis“);

J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 59: Bernardus: Consonantie musicae sunt diatessaron, diapente, diapason, diapason diatessaron, diapason diapente, bis diapason. Toni vero et semitonia ditoni atque semiditoni non sunt consonantie sed intervalla quedam et spatia vocum et membra consonantiarum. Si diatessaron, diapente, diapason, et diapason diatessaron, diapason

diapente, et bis diapason sunt consonantie, et toni, semitoniam, ditoni, et semiditoni sunt membra et spatia vel particule earum, conticescat igitur ignorantia Guidonistarum, et ne mendaciter fingant esse tenendum illud, quod auctores in propatulo pari concordia docent non esse credendum (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 210, 4–12).

Abweichend von der üblichen Fixierung von concordantia auf simultane Zusammenklänge (vgl. unten, IV. u. V.), bezeichnet Johannes de Grocheio damit aus Zusammenklängen („consonantiae“) abzuleitende sukzessive Intervalle; für diesen singulären Gebrauch dürfte die uneingeschränkte Priorität ausschlaggebend gewesen sein, die er dem Aspekt der Simultaneität der Töne beim Begriff consonantia beimißt:

*De musica* (um 1300): Principia autem musicae solent *consonantiae* et *concordantiae* appellari. Dico autem *concordantiam*, quando unus sonus cum alio harmonice continuatur, sicut una pars temporis vel motus cum alia continua est. *Consonantiam* autem dico, quando duo soni vel plures simul uniti et in uno tempore unam perfectam harmoniam reddunt (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 114, 12–17);

vgl. Guido de St. Denis, *Tractatus de tonis* (kurz nach 1300) I, 1: Licet autem aliqui inter consonantiam et concordantiam nullam aut modicam assignare videantur differentiam, secundum tamen alios loquentes subtiliter, ut videtur, talis est differentia inter ista. Consonantia namque est, quando duo soni vel plures simul uniti et in uno tempore a diversis prolati vel simul ab uno et eodem pulsati unam perfectam efficiunt melodiam...

Concordantia vero... est regularis progressus ab uno sono ad alium per arsim et thesim, idest per elevationem et depressionem seu depositionem, sive per ascensum et descensum. Vel, ut aliqui dicunt, concordantia est intervallum sive distantia duorum sonorum vel plurium ab uno et eodem diversis temporibus prolatorum... (ed. van de Klundert, Bubenreuth 1998, II, 7: 1,88–101; die Identität der zuletzt genannten „aliqui“ ist unklar).

Beispielgebend ist dagegen die Anwendung von consonantia auf alle 13 Intervalle (innerhalb einer Oktave), aus denen ein cantus ecclesiasticus zusammengesetzt sein kann, womit der bereits durch Willehelmus Hirsaugiensis modifizierte Merckvers des Hermann von Reichenau (→ *Modus* II. (2) und → *Intervallum* I. (1)(d)), abermals den seitherigen Veränderungen angepaßt, fortgeschrieben wird:

Jacobus Leodiensis (?), *Tractatus de consonantiis musicalibus* (frühes 14. Jh.): Tredecim consonantiae sunt quibus omnis ecclesiasticus cantus contextitur, scilicet: Unisonus, Semitonium, Tonus, Semiditonus, Ditonus, Diatessaron, Tritonus, Diapente, Semitonium cum diapente, Tonus cum diapente, Semiditonus cum diapente, Ditonus cum diapente, ultima Diapason, in se claudens omnes alias (Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 21); zum spätestens seit 1275 im Pariser Raum anzutreffenden Topos von 13 sukzessiven Tonverbindungen vgl. Chr. Meyer, *Le Tractatus de consonantiis musicalibus (CS I Anon. I / Jacobus Leodiensis, alias de montibus): Une reportatio?* (RBM XLIX, 1995);

Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380) III: Combinationes seu consonantiae sonorum, quibus, sicut quasi ex litteris, syllabis et dictionibus componitur oratio, omnis sub sex syllabis cantualibus supractis contextitur cantus, tredecim fiunt modis, quos per ordinem prosequimur. Unisonus est consonantia unius soni in eodem spatio vel linea... [folgt Aufzählung bis zur Oktave] Has combinationes seu consonantias et consequenter omnem cantum, si pueri levissime velint discere, curent saltem cantum hunc brevissimum cordetenus tenere... (ed. Hüschen, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte II, Köln u. Krefeld 1952, 39 u. 42);

*Quaestiones et solutiones* (ausgehendes 15. Jh.): Coniunctio est dispositio sive ordinatio sonorum sive vocum ad invicem in syllabis et dictionibus vulgariter. Item nota che nel canto havemo xiii consonantie vel specie de canto dele quale octo ne sonno semplice et cinque composite, lequale sono queste: unisonus, tonus, semitonium, ditonus et semiditonus, diatesseron, tritonus et diapente. Queste sonno semplice. Le altre sonno composite... (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 13); vgl. Bonaventura de Brixia, *Brevis collectio artis musicae* (1489, cap. XIV *De tredecim consonantiis sive speciebus cantus*; ed. Seay, Colorado Springs 1980, 13 ff.) und *Regula musice plane [Breviloquium musicale]* (Brescia 1497, f. a vi), sowie G. Guerson, *Utilissime musicales regule* (Paris o. J. [um 1495], f. b vii).

Indem Marchettus de Padua das Substantiv consonantia vom Gerundium des lateinischen consequi herleitet, dürfte für ihn bei consonantia in diesem Kontext der Aspekt eines „folgerichtigen“ Erklingens maßgebend sein; demzufolge werde von consonantia gesprochen, wenn ‚in der Bewegung das Organum ablaufe‘. Florentius dagegen interpretiert dasselbe Verb ganz im Sinne eines zeitlichen Aufeinanderfolgens und kontrastiert diese Etymologie mit jener von consonando (vgl. unten, VI. (1)(c)), je nachdem ob von consonantia in ein- oder mehrstimmiger Musik die Rede ist:

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (1317/18) V, 1: Dicitur enim consonantia a consequendo, quia consonantia [„consequentia“ laut etlichen Hss.; vgl. GS III, 80 a] dicitur esse in motu dum organizatur (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 196: I,5);

Ciconia, *Nova musica*, loc. cit. I, 62: Consonantia dicitur a consequendo, quia consequitur dum organizat voces suas (218, 1–2);

N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) I, 9: Dicitur autem consonantia a consequendo vt Hysidoro placet. quia consequendo organizat voces suas (f. b iiij’);

Florentius de Faxolis, *Liber musices* (zw. 1492 u. 1496) II, 4 (recte: II, 5): Verum enim uero consonantiam in plana musica tonum semitonium dyathessaron omnesque & singulas a. consequendo non autem a. consonando musici dicunt. Sed hic in contrapuncto & figuratio a. consonando eadem a con et sono a. compositam uocitamus (Hs. Mailand, Bibl. Trivulziana e Arch. Storico Civico, Cod. 2146, f. 54).

Gelegentlich wird der gesamte cantus als consonantia begriffen:

*Introductio musicae planae secundum magister Johannem de Garlandia* (zweite Hälfte 13. Jh.): Cantus est dulcis consonantia vocum quae per proportionem armonicas dulciter secundum rectum numerum mensuratum ad sonos relatum componitur et ordinatur (ed. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, Baden-Baden u. Bouxwiller 1998, 64: 22; vgl. CS I, 157 b f.); vgl. Nicolaus de Capua, *Compendium musicale* (1415; ed. La Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paris 1864, 310), der consonantia und dissonantia anschließend aber im boethianischen Sinne als „concordia“ (ibid.) bzw. „collisio et... permixtio“ (311) definiert, und – ihm folgend – B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 9: III,16).

\*

*Exkurs:* Die Synonymität von consonantia (bzw. concordantia) und melodia in Texten des 12.–14. Jh. darf keinesfalls als Indiz dafür angesehen werden, daß consonantia in beschriebener Weise ein sukzessives Intervall meint. Vielmehr ist melodia hier jeweils im Sinne eines „wohl lautenden

(Zusammen-)Klangs“ zu interpretieren (→ *Melodia* I. (2)(b); vgl. dort die Belege der unten nicht eigens zit. Autoren):

Anonymus La Fage (zweite Hälfte 12. Jh.; ed. Seay, *Ann. Mus.* V, 1957, 17);

*Tractatulus de musica* (zweite Hälfte [?] 13. Jh.): Hoc autem diatonicum genus sicut et duo reliqua genera in quinque melodiis sive consonantiis tota consistit [folgt Aufzählung der Quarte, Quinte, Oktave, Duodezime u. Doppeloktave]...

Sic igitur quinque dictas melodias, in quibus tota musica consummatur, in praetaxatis proportionibus consistere comprobatur (ed. Hascher-Burger, in Vorbereitung);

Lambertus, *Tractatus de musica* (um 1275): Et ideo falsa musica quandoque necessaria est; etiam et ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur (CS I, 258 a); fast wörtlich in einem in Francos Tradition stehenden Traktat mit dem Incipit „Quandocumque punctus quadratus“ (Ende 13. Jh.; ed. Seay, Colorado Springs 1978, 28) und in der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* (um 1320; CSM 8, 22: XIV,14);

Anonymus 4 (1280er Jahre; ed. Reckow, *BzAfMw* IV, Wiesbaden 1967, 72, 11);

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25, IV, 32; CSM 3, IV, 93: XXXII,1 [teilweise zit. unten, VI. (1)(b)]).

\*

IV. Erst nachdem, ungefähr mit Beginn der *Ars antiqua*, dissonantia zum systematischen Gegenbegriff von consonantia geworden ist, treten im Rahmen der seit dem 13./14. Jh. sich entwickelnden Discantus- und Contrapunctus-Lehre consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia bzw. concordia – discordia als ÄQUIVALENTE BEGRIFFSPAARE FÜR BESTIMMTE KLASSIFIZIERUNGEN ALLER ZWEIKLÄNGE innerhalb einer Oktave in Erscheinung (vgl. die Darstellungen bei Sachs 1974 sowie ders., *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Geschichte der Musiktheorie V, Darmstadt 1984).

Eine Gegenüberstellung von consonantia und dissonantia begegnet schon im 12. Jh., im einen Fall ohne Zuweisung zu bestimmten Intervallen; Gui d’Eu indessen differenziert zwischen den (auf der Orgel) gleichzeitig angeschlagenen Sekunden und Terzen als Dissonanzen sowie Quarte, Quinte und Oktave als Konsonanzen:

*Tractatus quidam de philosophia et partibus eius* (12. Jh.): Musica autem in mundanam, humanam, instrumentalem separatur, iuxta quam diuisionem sic describitur: Musica est scientia perpendendi proportionem ad cognitionem concordie et discordie rerum. Secundum uero tertiam partem, id est instrumentalem, sic describitur: Musica est scientia perpendendi proportionem ad cognitionem consonantie et dissonantie (ed. Dahan, *Une introduction à la philosophie au XII<sup>e</sup> siècle...*, Arch. d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age LVII, 1982, 182 f.);

Gui d’Eu, *Regulae de arte musica* (um 1140): Harum septem coniunctionum ubi diapason includamus, quatuor priores dicuntur dissonantie, tonus uidelicet, semitonum, ditonus, semiditonus. Prima enim vox et ultima uniuscuiusque dissonant, nec aliquam inter se dulcedinem expriment quod euidenter auditu perpendes, si duas claves in organis que faciunt aliquam illarum uocum simul transieris ut simul sonent et dissonent.

Alie tres dicuntur consonantie, scilicet diatessaron, diapente, diapason, quia uniuscuiusque ultime voces reddunt simphoniam... (ed. Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant...*, Brecht 1995, 116; vgl. CS II, 153 a).

In dezidierter Form fixiert Johannes de Garlandia eine Dichotomie, indem er dem Oberbegriff consonantia für alle 13 Zusammenklänge die Antonyme concordantia – discordantia subsumiert. Der Ausdruck consonantia selbst beinhaltet ausschließlich eine Simultaneität der Töne, weswegen die Anspielung auch auf sukzessive Tonfolgen (in der Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 16663) zu emendieren ist. Wichtigste Implikation des Gegensatzpaares concordantia – discordantia, dessen weitere Dreiteilung eher systematischen Erwägungen zu gehorchen scheint und theoretisch anmutet, ist vorerst nur die für das Gehör wahrnehmbare Verträglichkeit der beiden Töne und ihr Verschmelzungsgrad. Nach einer primären Gegenüberstellung jener zwei Begriffe unterscheidet Johannes bei concordantia als Bezeichnung zweier Töne, von denen „der eine mit dem anderen sich gemäß dem Gehör vertragen kann“, drei Arten: vollkommene, wenn die Töne wegen der Konkordanz nicht unterscheidbar sind (wie Unisonus und Oktave), unvollkommene, wenn die Töne trotz der Konkordanz unterscheidbar sind (wie große und kleine Terz), und mittlere, die teils mit vollkommener und teils mit unvollkommener concordantia übereinstimmen (wie Quinte und Quarte). Die zunächst lapidar als Gegenteil von concordantia verstandene Bezeichnung discordantia für zwei Töne, von denen „der eine mit dem anderen sich gemäß dem Gehör nicht vertragen kann“ (wie Johannes später präzisiert), gilt in gleicher Weise für drei Arten: vollkommene, wenn beide Töne sich nicht irgendwie gemäß der Verträglichkeit verbinden, so daß sich der eine mit dem anderen gemäß dem Gehör nicht verträgt (wie Halbton, Tritonus und große Septime), unvollkommene, wenn zwei Töne sich zwar gemäß dem Gehör irgendwie vertragen können, trotzdem gemäß der Konkordanz diskordieren (wie große Sexte und kleine Septime), und mittlere, die wiederum teils mit vollkommenen und teils mit unvollkommenen übereinstimmen (wie Ganzton und kleine Sexte):

*De mensurabili musica* (um 1240): Sequitur de consonantiis in eodem tempore [zur Ergänzung „sive in diversis temporibus in eadem voce“ vgl. CS I, 104 b]. Consonantiarum quaedam dicuntur concordantiae, quaedam discordantiae. Concordantia dicitur esse, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una potest compati cum alia secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo. Concordantiarum triplex est modus, quia quaedam sunt perfectae, quaedam imperfectae, quaedam vero mediae.

Perfecta dicitur, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una secundum auditum non percipitur ab alia propter concordantiam. Et dicitur aequisonantia, ut in unisono et diapason...

Imperfecta dicuntur, quando duae voces junguntur ita, quod una ex toto percipitur ab alia secundum auditum et concordantiam. Et sunt duae species, scilicet ditonus et semiditonus...

Media dicuntur esse illa, quando duae voces junguntur in eodem tempore, quod nec dicitur perfecta vel imperfecta, sed partim convenit cum perfecta et partim cum imperfecta, et duae sunt species, scilicet diapente et diatesseron...

Sic apparet, quod sex sunt species concordantiae, scilicet unisonus, diapason, diapente, diatesseron, ditonus, semiditonus. Et dicuntur genera generalissima omnium concordantiarum (ed. Reimer, *BzAfMw* X, Wiesbaden 1972, 67–69: IX,1–13);

Discordantia dicitur esse, quando duae voces junguntur in eodem tempore ita, quod secundum auditum una vox non possit compati cum alia. Discordantiarum quaedam dicuntur perfectae, quaedam imperfectae, quaedam vero mediae. Perfectae dicuntur, quando duae voces non junguntur aliquo modo secundum compassionem vocum, ita quod secundum auditum una non possit compati cum alia. Et istae sunt tres species, scilicet semiditonus, tritonus, ditonus cum diapente...

Imperfectae dicuntur, quando duae voces junguntur ita, quod secundum auditum aliquo modo possunt compati, tamen non concordant secundum concordantiam, et sunt duae species, scilicet tonus cum diapente et semiditonus cum diapente...

Mediae dicuntur, quando duae voces junguntur, ita quod partim conveniunt cum perfectis, partim cum imperfectis secundum auditum, et sunt duae species, scilicet tonus et semitonium cum diapente...

Iste species dissonantiae sunt septem, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente, tonus et semitonium cum diapente... (71 f.: IX,25–34).

Im Folgenden setzt Johannes den Verträglichkeits- und Verschmelzungsgrad zwischen den betreffenden Tönen parallel zur jeweils zugrundeliegenden Proportion, wobei Nähe zur aequalitas 1:1 bzw. Entfernung von ihr (aufgrund der Zahlengrößen) zum Unterscheidungskriterium zwischen concordantia und discordantia überhaupt sowie zwischen den einzelnen Arten gerät:

Sequitur de consonantiis [die Ergänzung „et dissonantiis“ in den Hss. entbehrt hier jeglichen Sinnes; vgl. CS I, 106 a], scilicet quae magis concordant et quae minus, et quae magis discordant et quae minus. Concordantiarum prima dicitur unisonus, quia procedit ab aequalitate, et ideo meliorem modum habet concordantiae. Secunda dicitur diapason, quia sumitur in dupla proportione. Tertia diapente, quia sumitur in sesquialtera proportione. Quarta diatesseron... Unde regula: quae magis procedunt ab aequalitate, et magis concordant in sono. Et quae minus appropinquant aequalitati, et minus concordant, ergo et magis discordant secundum auditum.

Discordantiarum prima dicitur tritonus, quia magis dicitur perfecta discordantia... Secunda dicitur semitonium... (72 f.: X,1–11); bei der Rangfolge für die discordantiae (bei zunehmender Annäherung an die aequalitas) sind die „unvollkommene“ große Sexte und der „mittlere“ Ganzton vertauscht.

Die Rezeption dieser Begriffsaufgliederung stellt sich als sehr vielgestaltig dar, was Terminologie gleichermaßen wie Klassifizierung der Intervalle betrifft. An der Dichotomie von consonantia in concordantia – discordantia orientieren sich etliche Autoren, auch wenn es der Anonymus St. Emmeram im Fall von discordantia bei einer allgemeinen Definition beläßt oder Franco die dritte, „mittlere“ Kategorie eliminiert:

Anonymus St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279) IV: Consonantiarum igitur quaedam dicuntur concordantiae, quaedam discordantiae. Concordantia dicitur esse, quando duae voces sub eodem tempore proferuntur ita quod una secundum auditum potest compati cum altera. Discordantia fieri dicitur e converso, id est, quando duae voces in eodem tempore proferuntur ita

quod una non potest compati cum altera (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 258, 15–20);

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) XI: Sed quia discantus quilibet per consonantias regulatur, videndum est de consonantiis et dissonantiis factis in eodem tempore et in diversis vocibus.

Concordantia dicitur esse quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur quod discordant secundum auditum.

Concordantiarum tres sunt species, scilicet perfecta, imperfecta et media...

Discordantiarum duae sunt species, perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur quando duae voces sic conjunguntur quod se compati non possunt secundum auditum. Et sunt quatuor, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum dyapente, et semitonium cum dyapente...

Imperfectae discordantiae dicuntur quando duae voces se quodammodo compati possunt secundum auditum, sed discordant. Et sunt tres, scilicet tonus, tonus cum dyapente, et semiditonus cum dyapente... (CSM 18, 65–68: XI,2–17); ähnlich bei Jacobus Leodiensis (?), *Tractatus de consonantiis musicalibus* (frühes 14. Jh.; *Divitiae Musicae Artis A*, IXa, Buren 1988, 23–39), und Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380, IV; ed. Hüschen, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte II, Köln u. Krefeld 1952, 42 f.).

Jacobus Leodiensis versteht unter consonantia jede auf einer Zahlenproportion basierende, simultane und sukzessive Tonverbindung (vgl. unten, VI. (1)(c)):

*Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) II, 4: Quamvis distincti soni simul vel successive possint et causari et proferri, consonantia tamen formaliter videtur respicere sonos simul, non successive, productos. Hoc enim dicit nomen suum. Qui enim successive proferuntur, non simul sonant. Item sonis successive, et non simul prolatis, non competit simul misceri nec illis numerus competit formalis vel actualis. Miscibilia enim manent actu immixto, licet non sub propriis formis, et numerus suas partes requirit in actu in quo ab oratione distinguitur.

Extendi tamen videtur nomen consonantiae ad voces successive prolatis, aliter, vocibus quibuscumque ab eodem prolatis, nomen non deberetur consonantiae quia idem simul diversas non profert voces. Si igitur idem homo modo diceret *re* et consequenter *sol* vel *la*, tales voces, scilicet *re* et *sol*, vel *re* et *la*, sic prolatae, consonantiam non facerent, similiter nec quaecumque aliae successive prolatae et, per consequens, solus homo per se <consonantiam> cantare non posset. Omnis enim cantus, sicut ex vocibus constituitur distinctis, sic ex consonantia vel consonantiis. Ideo nomen consonantiae ad sonos extenditur successive prolatis quia, qui successive proferuntur ab eodem, a distinctis simul possunt proferri, et tunc simul possunt misceri et audiri. Haec dico sine praeiudicio quia, licet ex auctoribus possit haberi quod ad consonantiam distincti requirantur soni, quod tamen salvetur consonantia, tam in simul prolatis quam in successive, non repperi discussum ab eis nisi quod Ptolomaeus de vocibus unisonis dicit, quod unisonae quidem sunt quae *unum atque eundem* simul ac *sigillatim pulsae reddunt sonum*.

Consonantia, sumpta pro vocibus successive prolatis, locum habet in cantibus planis. Si vero sumatur pro vocibus vel sonis simul prolatis, sic locum habet in discantibus et cantibus mensuratis (CSM 3, II, 16 f.: IV,1–7).

Demgegenüber bezeichnet er an späterer Stelle mit concordia – discordia (seltener concordantia – discordantia) die unter ästhetischen Aspekten bewerteten und jeweils als Vermischung verstandenen Zusammenklänge (zit. oben, II. (1)(b)) und gelangt mittels weiterer Attribute zur selben begrifflichen Sechsteilung wie Johannes de Garlandia.

Stärker von Johannes de Garlandia abweichend, artikuliert das *Quartum principale* (1370er Jahre) einen Bedeutungsunterschied zwischen consonantia und

concordantia bzw. dissonantia und discordantia, indem hier die 13 Tonverbindungen („species“) als consonantiae oder dissonantiae begriffen sind, je nachdem, ob sie (überhaupt) als Zusammenklänge aufgefaßt werden können oder nicht. (Der von dieser Zweiteilung ausgenommene Unisonus sei zwar kein Zusammenklang zweier voneinander verschiedener Töne, aber eine Konkordanz, weil zwei Stimmen niemals vollkommener zusammenstimmten als im Einklang; zit. → *Isotonos* III. (1)(c).) Die mit consonantia bezeichneten Tonverbindungen zerfallen hinsichtlich ihrer gehörmäßigen Wahrnehmung in „konkordierende“ und „diskordierende“ Zusammenklänge. Die von ersteren (kurz Konkordanzen genannt) abgesonderten „diskordierenden Zusammenklänge“ werden als „unvollkommene Diskordanzen“ wiederum begrifflich von den „vollkommenen Diskordanzen“ geschieden, wozu die eingangs als dissonantiae angesprochenen Tonverbindungen zählen:

II, 12: Consonantiarum octo sunt species; dissonantiarum vero sunt quatuor; quæ simul conjunctæ cum unisono tresdecim faciunt; quæ quidem dicuntur musicæ species... (CS IV, 278 a);

II, 13 *De consonantiis concordantibus et discordantibus et de dissonantiis*: Præterea ex prædictis consonantiis, aliæ sunt consonantiæ concordantes, aliæ vero consonantiæ discordantes. Consonantiæ quippe concordantes sunt semiditonus, ditonus, diapenthe, tonus cum diapenthe ac diapason, quibus additur unisonus. Concordantiæ sex faciunt concordantiæ [laut CS III, 355 a: „Iste consonantie sex faciunt concordantias“], de quibus aliæ sunt concordantiæ perfectæ, aliæ vero concordantiæ imperfectæ...

Consonantiæ vero discordantes sunt tres videlicet tonus, diatessaron et semitonium cum diapenthe. Istæ dicuntur imperfectæ discordantiæ, ad differentiam dissonantiarum quæ perfect{a}e discordant; quæ quidem dissonantiæ, quatuor sunt species, scilicet semitonium, tritonus, semiditonus cum diapenthe et ditonus cum diapenthe.

Unde perfecta discordantia dicitur, quando duæ voces sic conjunguntur, quod se compati non possunt secundum auditum. Imperfectæ discordantiæ dicuntur, quando duæ voces conjunguntur sic quod quodammodo se compati possunt secundum auditum, sed discordant (278 b f.).

(1) Innerhalb der Contrapunctus- und Discantus-Lehre dient die Bezeichnung consonantia oder eines ihrer Äquivalente gleichfalls zur BESTIMMUNG DER SATZLEHRE SELBST (vgl. → *Contrapunctus* III. (2)(b) sowie → *Discantus* III. (1)(b)–(c) u. (2) mit Belegstellen der im Folgenden nicht ausführlich zit. Autoren). Als Definiens des Begriffs contrapunctus begegnet nur ganz peripher ein entsprechender Ausdruck:

Kontrapunkt-Traktat (zweite Hälfte 15. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam homine senescente senescunt“ (ed. Gümpel/Sachs, AfMw XXXI, 1974, 94: „sonantia“);

Kontrapunkt-Traktat (spätes [?] 15. Jh.) mit dem Incipit „Inprimis dicitur“: Circa primum est notandum quod secundum magistrum Johannem choro, contrapunctus simplex est concordantia in qua punctus ponitur contra punctum, id est nota contra notam (CSM 39, 44: I,1);

G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venedig 1558, III, 1, 147: „Concordanza“).

Vergleichsweise häufig findet sich eine entsprechende Bestimmung von Discantus, die spätestens seit Franco von Köln, dem sie bisweilen zugeschrieben wird, zum Topos geworden ist und bis ins 16. Jh. reicht; dafür mag letztlich auch das Reizvolle an einer Oxymoronbildung – ein (wörtlich) Auseinander-Gesang erklärt als Zusammen-Klingen – mitbestimmend gewesen sein. Abgesehen von singulären Belegen für andere Ausdrücke wie *consonus cantus* begegnen zumeist (auch alternativ) *concordantia* und *consonantia*:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): *Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia* [„consonantia“ laut der Hs. Brügge, Stadsbibl., Cod. 528] *secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam* (ed. Reimer, *BzAfMw* X, Wiesbaden 1972, 35: I,4); später präzisiert er: „sonantia... per concordantiam“;

*Discantus positio vulgaris* (späteres 13. Jh.): *Est autem discantus diversus consonus cantus* (ed. Cserba, *Hieronymus de Moravia O. P., Tractatus de musica*, Regensburg 1935, 189, 26–30);

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280, II; CSM 18, 26: II,1); vgl. Marchettus de Padua, *Pomerium* (1318/19, III, 1, 1: „secundum magistrum Franconem“, CSM 6, 184), oder Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1323 u. 1324/25, VII, 4: „Magister... Franco“, CSM 3, VII, 10: III,6);

Kontrapunkt-Traktat (15. Jh.) mit dem Incipit „Quoniam latens scientia“: *Et est sciendum quod biscantus est diversorum cantuum in unum redacta concordia...* (ed. Nalli, *Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae*, Arch. Storico per la Sicilia Orientale Seconda Serie XXIX, 1933, 288);

(Schottischer) Anonymus, *Art of Mvsic* (um 1580).

(2) Auf der Basis der von Johannes de Garlandia explizierten Dichotomie etabliert sich schon bald ein nunmehr DREIGLIEDRIGES, VOLLKOMMENE UND UNVOLLKOMMENE KONSONANZEN SOWIE DISSONANZEN UMSCHLIESSENDES BEGRIFFSSYSTEM. Bei dieser Verwendung, die sich mit marginalen Modifikationen bis in die jüngste Kontrapunkt- und Harmonielehre verfolgen läßt, ist dreierlei bemerkenswert: erstens werden jetzt die jeweiligen Synonyme (*consonantia* und *concordantia* usw.) zumeist unterschiedslos nebeneinander her gebraucht. Zweitens bezeichnet der Ausdruck *consonantia* (bzw. *concordantia*) *imperfecta* eine Kategorie, die im Rahmen der prinzipiellen Dichotomie *consonantia* – *dissonantia* im Grunde keine (theoretische) Berechtigung besitzt. Drittens resultieren Divergenzen nur aus der teilweise sich ändernden Auswahl der im Kontrapunkt zugelassenen Intervalle und ihrer Einordnung in dieses Kategoriensystem (zu beobachten namentlich an der Quarte, der sozusagen eine Zwitterstellung zugewiesen wird zwischen vollkommener Konsonanz, worunter gewöhnlich die antiken *symphoniae* Oktave und Quinte sowie der Unisonus fallen, und Dissonanz, zu der Halb- und Ganzton sowie Septimen zählen, während als unvollkommene Konsonanzen Terzen und Sexten angesehen werden):

Kontrapunkt-Traktat (14. Jh. [?]) mit dem Incipit „Quot sunt species discantus“: De quibus tredecim speciebus sunt invente tredecim concordantie, scilicet tres perfecte, scilicet unisonus, quinta et octava cum suis equipollentiis. Quatuor imperfecte sunt, due tertie et due sexte cum suis equipollentiis; sed dissonantes sunt due secunde, due quarte et due septime cum suis equipollentiis... (CS III, 75 a); vgl. zwei Mitte 14. Jh. zu datierende Texte, den Kontrapunkt-Traktat mit dem Incipit „Volentibus introduci“ (CS III, 27 a) und den altfranzösischen *Traité de deschant* (CSM 36, 70);

Prosdocimo de' Beldemanti, *Contrapunctus* (1412): Item de istis combinationibus scire debes quod quedam sunt combinationes consonantes sive concordantes sive bonas consonantias auribus humanis resonantes, sicut sunt unisonus, tertia, quinta, sexta, et sibi equivalentes..., et quedam sunt dissonantes sive discordantes sive dissonantias auribus humanis resonantes, sicut sunt secunda, quarta, septima, et sibi equivalentes... Scias tamen quod quarta et sibi equivalentes minus dissonant quam alie combinationes dissonantes, ymo quodammodo medium tenent inter consonantias veras et dissonantias, in tantum quod secundum quod quidam dicere voluerunt ab antiquis inter consonantias numerabantur (ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 38, 1–9 u. 40, 1–5);

Item sciendum quod combinationum consonantium quedam sunt perfecte et quedam imperfecte. Perfecite sunt sicut unisonus, quinta, et istis equivalentes..., et dicuntur perfecte quia perfectissimam consonantiam reddunt auribus humanis; imperfecte vero sunt sicut tertia, sexta, et istis equivalentes..., et dicuntur imperfecte quia, licet consonantiam bonam reddant auribus humanis, non tamen perfectam sed imperfectam (42, 1–10);

J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73): Concordantia est sonorum diuersorum mixtura dulciter auribus conueniens(.) Et hæc aut perfecta aut imperfecta est.

Concordantia perfecta est: quæ continue pluries ascendendo uel descendendo fieri non potest. ut unisonus, diapenthe. sub & supra quantum uis diapason.

Concordantia imperfecta est quæ continue pluries ascendendo uel descendendo fieri potest. ut dytonus semidytonus diapenthe cum tono & diapenthe cum semitonio sub & supra quantum uis diapason (f. a iiii f.);

Discordantia est diuersorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens (f. a vi'; ohne detaillierte Auflistung der betreffenden Intervalle); vgl. *Liber de arte contrapuncti* (1477; zit. unten, V.);

G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 4: Questa è la diuisione, che fà Tolomeo di tali Specie, recitata da Boetio [vgl. oben, II. (1)(c)]: ma io per seguir l'uso commune, & per schiuare la difficultà, che potrebbe nascere, le diuiderò solamente in due parti, cioè in Consonanti, & in Dissonanti. Le Consonanti saranno la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta, la Ottaua...; Et le Dissonanti saranno la Seconda, la Settima... (151);

III, 6: Sono diuise le consonanze da i Pratici in tal modo, che alcune si chiamano Perfette, et alcune Imperfette: Le Perfette sono l'Vnisono, la Quarta, la Quinta, la Ottaua, & le replicate: ancora che Aristotele attribuisca tal perfettione alla Ottaua solamente; & per certo è vero: conciosia che la Quarta, & la Quinta sono mezane tra la perfettione, & la imperfettione; come dimonstraremo. Le Imperfette sono la Terza, la Sesta... (153); gegen die im folgenden Kapitel erörterte und offenbar eine zeitgenössische Praxis widerspiegelnde Kategorie mezzane wendet sich Fr. Salinas, *De musica* (Salamanca 1577, 233);

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), Art. *Consonnance*: On distingue les *Consonnances* en parfaites ou justes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Consonnances* parfaites, sont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites sont les Tierces & les Sixtes (114; im Art. *Dissonnance* ist zunächst nur von „un petit nombre“ die Rede, 155); vgl. J.-J. de Momignys subtilere Unterteilung der consonnances in parfaites (Oktave) und imparfaites (Terzen, Sexten), in Demi-Consonnance (Quinte) und Demi-Dissonnance (Quarte) sowie der dissonnances (Septimen und Nonen) in vier „classes“ (*Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803, 39 ff.);

H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862): Die Intervalle zerfallen naturgemäss in zwei Klassen, in Konsonanzen und Dissonanzen. Konsonanzen sind alle diejenigen Intervalle, welche im reinen *Dur*-Dreiklang und seinen Versetzungen und Umkehrungen (folglich auch im *Moll*-Dreiklang) enthalten sind. Es sind dies die ursprünglichen, gleichsam von der Natur selbst gegebenen in der Zahlenreihe 1:2:3:4:5:6 und ihren Verdoppelungen enthaltenen Intervalle... Alle

anderen Intervalle der Tonleiter sind erst mittelbar aus einer Kombination der drei *Dur*-Dreiklänge auf *C*, *F* und *G* entstanden und bilden die Dissonanzen in der Musik... (130);

I. Die Konsonanzen zerfallen in zwei einander untergeordnete Gattungen a) vollkommene und b) unvollkommene. Die vollkommenen Konsonanzen sind der Einklang, die Oktave und die Quinte: die unvollkommenen die grosse Terz, die kleine Terz; die grosse Sexte und die kleine Sexte.

II. Die Dissonanzen sind ohne Einteilung folgende: der halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Septime und die grosse Septime.

III. Zu jener dritten Klasse, welche gleichsam zwischen den Konsonanzen und Dissonanzen steht, rechnen wir die reine Quarte und den *tritonus* mit der verminderten Quinte (131);

Th. Benjamin u. a., *Techniques and Materials of Tonal Music* (Boston <sup>2</sup>1979): In tonal music intervals are classified as either *consonant* (stable) or *dissonant* (unstable) (9); mit weiterer Unterteilung in „perfect consonances“ (Unisonus, Quinte, Oktave und Quarte [„depending upon context“]) und „imperfect consonances“ (Terzen und Sexten).

(3) Abweichend von dem im vorangehenden Abschnitt dargestellten Wortgebrauch innerhalb eines dreigliedrigen Begriffssystems bezieht sich *dissonantia* im selben Rahmen wiederholt auf diejenigen Tonverbindungen, die als IMPERFEKTE KONSONANZEN gelten (bei gleichzeitiger Einschränkung des Antonyms *consonantia* auf perfekte Konsonanzen). Dieser Verwendungsweise, durch die zwischen den betreffenden Intervallen nicht nur graduell (vollkommen – unvollkommen), sondern prinzipiell (*consonantia* – *dissonantia*) unterschieden wird, scheinen sich bevorzugt italienische Musiktheoretiker bis gegen Ende des 15. Jh. zu bedienen; Ugolino Urbevetanus zufolge ist diese Klassifizierung weniger geeignet, gleichwohl seinerzeit geläufiger (als die andere, zuvor besprochene Dreiteilung):

*Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) II, 3: Possunt tamen eae voces alia divisione cognosci et licet non ita proprie eis competat diffinitio, tamen commune nomen ita hodierno tempore sortitae sunt, ut quae perfectae consonantiae sunt vocatae consonantiae nomen teneant, quae vero imperfectae consonantiae nominantur, ex quo plenam consonantiae perfectionem non habent, sed ab ea perfectione distant, dissonantiae nomen acquirant. Sed quae ex inimica discordia dissonantiae dictae sunt ex earum significatione discordantiae appellantur. Sunt igitur consonantiae secundum hanc considerationem, unisonus ratione originis, quinta, octava, duodecima, quintadecima, nonadecima; dissonantiae sunt tertia, sexta, decima, tertiadecima, vigesima; discordantiae sunt secunda, quarta pro tritono, septima, undecima, quartadecima, vigesima prima... (CSM 7, II, 7: III,37–40 [mit teilweise anderer Interpunktion]).

Im selben Kontext differenziert Marchettus de Padua durch Hinzufügen von Attributen den Begriff *dissonantia* je nachdem, ob die jeweils gemeinten ‚dissonierenden‘ Intervalle für das Gehör verträglich sind oder nicht:

*Lucidarium* (1317/18) V, 2: Dissonantia autem et dyaphonia idem sunt, nam, ut dicit Ysidorus, dyaphonie sunt voces discrepantes sive dissonae in quibus non est iocundus sed asperus sonus. Harum autem dyaphoniarum seu dissonantiarum alie compatiuntur secundum auditum et rationem et alie non. Que vero compatiuntur sunt tres principaliter, scilicet tertia, sexta, decima. Hee autem dissonantiae et hiis similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinque consonantiis,

cum moventur sursum et deorsum... Alie vero dissonantie, sive dyaphonie, ideo non compatiuntur ab auditu, quia etsi moveantur sursum et deorsum, non tamen ante consonantiam per minorem distantiam sunt distantes (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 200 u. 202: II,5–11); vgl. Johannes Gallicus, *Libellus musicalis* (zw. 1458 u. 1464; ed. Seay, Colorado Springs 1981, I, 49 sowie II, 72 u. 85), und N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487, I, 9, f. b iij').

Mitunter werden die einander entsprechenden Ausdrücke explizit als Synonyme gehandelt:

Kontrapunkt-Traktat (14. Jh.) mit dem Incipit „Septem sunt species consonantiarum“: Sed mediocriter dicitur quum una consonantia et altera dissonantia cantatur. Consonantia et consonantia perfecta idem sunt. Et dissonantia et consonantia imperfecta pro eodem habentur (CS III, 29 a);

Kontrapunkt-Traktat (15. Jh. [?]) mit dem Incipit „Volens igitur“: Et nota quod simplices contrapuncti sunt sex quarum tres sunt consonantiæ, sive perfectæ, et tres dis(s)onantiæ sive imperfectæ (ed. La Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paris 1864, 382); vgl. den Kontrapunkt-Traktat (zweite Hälfte 15. Jh.) mit dem Incipit „Concioscia cossa“ (ed. Seay, *Quatuor tractatuli italici de contrapuncto*, Colorado Springs 1977, 8).

Oftmals bleiben die ‚eigentlichen‘ Dissonanzen als im Kontrapunkt weniger wichtige Intervalle unerwähnt (→ *Contrapunctus* II. (1)(a)); sind sie bei einer entsprechenden Dreigliederung überhaupt aufgelistet, dann werden sie entweder nicht eigens rubriziert oder – wie schon aus obigem Zitat von Ugolino zu ersehen – dem alternativen Begriff discordantia subsumiert:

Nicolaus de Capua, *Compendium musicale* (1415): Notandum est quod septem sunt species contrapuncti, scilicet: unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima; quarum quatuor sunt consonantiæ et tres dissonantiæ. Consonantiæ sunt istæ, scilicet: unisonus, quinta, octava et duodecima; dissonantiæ sunt istæ, scilicet: tertia, sexta et decima (ed. La Fage, *Essais...*, loc. cit. 335); ähnlich Philippoctus de Caserta, *Regule contrapuncti* (vor 1435; ed. Scattolin, in: *L'ars nova italiana del trecento* V, 1985, 237);

Kontrapunkt-Traktat (15. Jh.) mit dem Incipit „In primo dico“: Consonantie sunt unisonus et quinta.

Dissonantie sunt tertia et sexta.

Discordantie sunt II, III et VII (ed. Scattolin, *La regola del „Grado“ nella teoria medievale del contrappunto*, *Rivista Ital. di Musicologia* XIV, 1979, 52 b); vgl. Kontrapunkt-Traktat mit dem Incipit „Ad avere“ (erste Hälfte 15. Jh.; ed. Seay, *Quatuor tractatuli...*, loc. cit. 17), *Ars et practica cantus figurativi* (zweite Hälfte 15. Jh.; CSM 41, 42 f.), und J. Hothby, *De arte contrapuncti* (vor 1487; CSM 26, 43 f.).

V. Wie aus der oben (im Abschnitt IV.) dargestellten Begriffsgeschichte zu ersehen, etablieren sich im 13. Jh. die Ausdrücke concordia und namentlich concordantia mit dem Pendant discordantia als ADÄQUATERE BEZEICHNUNGEN DER JEWEILIGEN „KONSONANZEN“ UND „DISSONANZEN“, schwingt doch beim Gegensatzpaar consonantia – dissonantia immer die Bedeutung des ‚bloßen‘ Zusammen- bzw. Auseinanderklingens mit.

Davor begegnet concordia (meist ohne Antonym) im allgemeinsprachlichen Sinne von Übereinstimmung, Zusammenpassen oder -stimmen, auf signifikante Weise in Boethius' allgemeinerer consonantia-Definition (zit. oben, II.) oder in den auf Isidorus Hispalensis (zit. oben, I.) zurückzuführenden Bestimmungen von harmonia und später auch von musica:

*Tractatus quidam de philosophia et partibus eius* (12. Jh.): Est autem armonia discordium uocum concordia... (ed. Dahan, *Une introduction à la philosophie au XII<sup>e</sup> siècle...*, Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age LVII, 1982, 186); zur Gegenüberstellung einer allgemeinen Definition von musica und einer speziellen von musica instrumentalis mit den fachsprachlich verstandenen Ausdrücken consonantia und dissonantia vgl. oben, IV.

Insbesondere seit dem 12. Jh. gilt concordia bzw. concordantia – an dessen Stelle nur ausnahmsweise das Äquivalent consonantia tritt, etwa bei Lambertus, *Tractatus de musica* (CS I, 252 a), in den *Quatuor principalia* (1370er Jahre, I, 6; CS IV, 202 b) oder bei J. Frosch, *Rerum musicarum opusculum* (Straßburg 1535, VI, f. A 6) – als ein philosophisch bedingter Begriff in Erklärungen von harmonia oder musica:

Hugo de St. Victor, *Didascalicon* (um 1127) II, 15: Musica est divisio sonorum et vocum varietas. Aliter, musica sive harmonia est plurium dissimilium in unum redactorum concordia (ed. Offergeld, Freiburg i. Br. 1997, 180, 18–20); vgl. Richard de St. Victor, *Liber exceptionum* (zw. 1153 u. 1162; ed. Chatillon, Paris 1958, 107), Vinzenz von Beauvais, *Speculum doctrinale* (um 1260; Musiktraktat ed. Göllner, Kölner Beiträge zur Musikforschung XV, Regensburg 1959, 86), und Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 9);

Domenicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae* (Mitte 12. Jh.): Genus eius est, quod ipsa est sciencia armonicae modulacionis, que ex concordancia plurimorum sonorum uel ex compositione uocum conficitur (ed. Baur, Münster 1903, 97, 11–13);

N. Oresme, *Le livre de politique d'Aristote* (um 1374), *La table des expositions des fors mos de Politiques*: Armonie est concorde de plusieurs vois differentes... (ed. Menut, Philadelphia 1970, 370 b);

Ugolino Urbevetanus, *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) I, 1: In ea vocum gravitas et acumen discernitur et proportionalis soni et vocis mutatio, et haec harmonica ab harmonia dicitur, quae est dulcis cantuum consonantia in diversis vocibus, pulsibus sive sonis ex debita proportione proveniens (CSM 7, I, 17: I,12);

Polydorus Vergilius, *De rerum inventoribus libri octo* ([1499] Ausgabe Leiden 1558) I, 14: ἁρμονίαν Græci uocant, quam nos dißimilium concordiam appellamus (45);

W. Figulus, *De musica practica* (Nürnberg 1565): Harmonia dulcis sonorum in unum redacta concordia (f. A 7').

Schon im Vatikanischen Organum-Traktat aus der ersten Hälfte des 13. Jh. ist bei der Klangschriftlehre das Verb consonare durch das aussagekräftigere concordare ersetzt, beispielhaft zu sehen an der 3. Regel mit der stereotypen Formulierung:

Si cantus ascenderit 4 uoces et organum incipiat in dupla, descendat organum 5 uoces et cum cantu concordabit (ed. Zamminer, Tutzing 1959, 52).

Zuvor sind der Oktave als einzigem vollkommenen Zusammenklang die Intervalle Quarte und Quinte kontrastiert, die zwar „konkordieren“, weil die jeweiligen Töne einen (süßen) Zusammenklang bilden („faciunt melodiam aliquam“; vgl. oben, III. Exkurs), aber „diskordieren“ angesichts ihrer unvollkommenen Proportion (zit. → *Melodia* I. (2)(b)).

Theoretiker wie Lambertus, Prosdocimo de' Beldemandi oder A. Ornitoparchus identifizieren offensichtlich beide Begriffspaare consonantia – dissonantia und concordantia – discordantia miteinander (vgl. die Zitate oben, II. (1)(a)–(b), bzw. IV. (2)); oder aber sie bevorzugen letztere Paarung zur Bezeichnung konkreter Kon- und Dissonanzen, so wie auch Jacobus Leodiensis die entsprechende Gerundiumform benutzt, um die Bedeutung von consonantia als ‚Konsonanz‘ zu akzentuieren: „[consonantia] a consonando id est concordando“ (*Speculum musicae*, zw. 1321 u. 1324/25, IV, 33; CSM 3, IV, 95: XXXIII,4 [vgl. unten, VI. (1)(c)]). Diese Präferenz, die Tinctoris eigens anspricht und die später gerade im deutschen Sprachraum und überhaupt auch in der nicht-lateinischen Musiktheorie begegnet, läßt sich damit begründen, daß die Schwierigkeiten bei der Einbeziehung des Unisonus unter den Begriff consonantia dadurch umgangen sind (vgl. unten, VI. (1)(d)):

J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477) I, 2: Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens, dictamque concordantiam arbitror metaphorice a con et corde, sicut enim ex coniunctione duorum cordium sibi mutuo consentientium amicitia dulcis efficitur, ita ex mixtura duarum vocum inter se convenientium concordantia suavis constituitur.

Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc symphonia, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo praeuti omnino decrevi (CSM 22, II, 14: II,2–3);

II, 1: Unde primo notandum est quod discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures offendens. Diciturque discordantia metaphorice a dis et corde. Quemadmodum enim ex separatione duorum cordium ab uniformitate mutui consensus amaritudo inimicitiae oritur, ita ex duabus vocibus sibi invicem non consentientibus asperitas discordantiae producitur.

Et quamvis apud diversos auctores nostrae artis discordantiam nunc diaphoniam, nunc dissonantiam, nunc discrepantiam nominari compererim, numquam tamen eam appellari malam concordantiam accepi (90: I,5–8);

J. Galliculus, *Isagoge de compositione cantus* (Lpz. 1520) III: Concordantia, quam alio nomine consonantiam vel concinenciam dicimus, Est acutorum grauiumque sonorum mixtura, dulciter auribus conueniens... (f. A vj);

IV: Discordantia..., quam alio nomine dissonantiam appellamus. Est diuersorum sonorum mixtura, naturaliter aures offendens (f. A vj'); dieselben Gleichsetzungen noch bei H. Faber, *Musica poetica* (1548, II; ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 24 u. 27), J. Nucius, *Musices poeticae... praeceptiones absolutissimae* (Neisse 1613; teilweise zit. unten, VI. (1)(d)), J. Thüring, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624, II: „[Consonantia] A consonare, quod idem est ac concordare“, 42), oder W. C. Printz, *Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis* (Dresden 1689; zit. oben, II. (2));

H. Judenkünig, *Ain schone kunstliche underweisung* (Wien 1523) II: das wirst dw pald gewar an den falschen Concordantzen (f. I ij);

vgl. im Englischen W. Bathe, *A brief introduction to the true art of music* (London 1584; ed. Hill, Colorado Springs 1979), und Th. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* (London 1597; beide zit. oben, II. (2) bzw. (1)(b)).

Allmählich setzt sich jedoch das Begriffspaar consonantia – dissonantia gegen jene anderen Antonyme durch, die beispielsweise H. Chr. Koch als antiquiert bewertet:

*Musikalisches Lexikon* (Ffm. 1802): Concordanz. Mit diesem Worte bezeichneten die ältern Tonlehrer die Zusammenstimmung verschiedener Töne, sie mochten zusammen nur ein Intervall, oder einen ganzen Akkord ausmachen (358);

Discordanz, bedeutete vor Zeiten eben so viel, wie anjetzt das Wort Dissonanz (1780).

Gleichwohl bleiben die Begriffe Kon- und Diskordanz weiterhin präsent, insbesondere in der angelsächsischen Musiktheorie, wo concord – discord seit dem ausgehenden 17. Jh. die jeweiligen Kon- oder Dissonanzen, consonancy – dissonancy hingegen nur den allgemeinen Zustand bzw. die Wirkung bezeichnen oder das bloße Zusammenklingen von Tönen (vgl. unten, VI. (1)(c)):

W. Holder, *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony* (London 1694) III: I may conclude that Consonancy is the Passage of several Tuneable sounds through the *Medium*, frequently mixing and uniting in their undulated Motions, caused by the well proportioned commensurate Vibrations of the sonorous Bodies, and consequently arriving smooth, and sweet, and pleasant to the Ear. On the contrary, Dissonancy is from disproportionate Motions of Sounds, not mixing, but jarring and clashing as they pass, and arriving to the Ear Harsh, and Grating, and Offensive (49);

IV: Concords are Harmonic sounds, which being joynd please and delight the Ear; and Discords the Contrary. So that it is indeed the Judgment of the Ear that determines which are Concords and which are Discords (50);

A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) II: *Concord* is the Denomination of all these Relations that are always and of themselves agreeable, whether applied in *Succession* or *Consonance* (by which Word I always mean a mere sounding together);... *Discord* is the Denomination of all the Relations or Differences of *Tune* that have a contrary Effect (36); die Alternative „in Succession or Consonance“ auch in den Art. *Concord* und *Discord* von E. Chambers' *Cyclopædia* (London 1728; vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 423 bzw. 428 [vgl. Art. *Consonance*; zit. unten, VI. (1)(b)]), J. Grassineaus *A Musical Dictionary* (London 1740, 36 bzw. 61) und J. Hoyles *A Complete Dictionary of Music* (London [1770] 1791, 24 bzw. 37);

R. Smith, *Harmonics, Or the Philosophy of Musical Sounds* (Cambridge 1749) III: Though nature has appointed no certain limit between concords and discords, yet as musicians distinguish consonances by those names for their own uses, I may do the like for mine; calling unisons, III<sup>ds</sup>, v<sup>ths</sup> and VI<sup>ths</sup>, and their complements to the VIII<sup>th</sup> and compounds with VIII<sup>ths</sup>, Concords, and all other consonances, Discords (28 f.);

vgl. noch *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Mass. 1944, Art. *Concord*; zit. unten, VI. (1)(b)).

Im deutschsprachigen Raum zeichnet sich im 19. Jh. eine andere Entwicklung ab, indem einerseits der Ausdruck Discord(anz) generell eine „Nichtzusammen-

stimmung“ und präziser einen „grammatically“ nicht begründeten Mißklang bedeutet:

J. D. Andersch, *Musikalisches Wörterbuch* (Bln 1829), Art. *Diskord: Nichtzusammenstimmung*. Der Gegensatz von Akkord (130);

J. E. Häuser, *Musikalisches Lexikon* (Meissen <sup>2</sup>1833): *Discordanz* nennt man ein übelklingendes und unbrauchbares Intervall; einen Uebelklang (I, 116);

G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* II (Stuttgart 1835): *Discord*, oder *Discordanz*, ist ein Mißklang, ein übelklingendes Intervall. Wohl zu unterscheiden von *Dissonanz*, welche grammatically und harmonisch richtig seyn kann, was der *Discordanz* immer abgeht, die einen unharmonischen und auch nicht harmonisch begründeten Mißklang bildet (421); vgl. M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Lpz. 1853, 6, 79 oder 153), E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* I (Dresden 1856, Art. *Discord*, *Discordanz*, 693), H. Mendel/A. Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon* III (Bln 1873, Art. *Discord*, 180), während E. Krüger diesen Ausdruck für „überflüssig“ hält (*System der Tonkunst*, Lpz. 1866, 129);

H. Riemann, *Musik-Lexikon*, hg. von A. Einstein (Bln <sup>11</sup>1929), Art. *Diskordanz*: ...musikalische Ungereimtheit, unmögliche (unverständliche) Tonverbindung (407 a).

Andererseits propagiert C. Stumpf wieder eine begriffliche Differenzierung zwischen Konsonanz – Dissonanz und Konkord – Diskord, während A. von Oettingen mit *Diskordanz* eine akustische Dissonanz bezeichnet (zit. unten, VI. (2)(d) bzw. (c)).

(1) Aus dem Wortfeld um *concordare* – *discordare* stammende Begriffspaarungen benennen seit dem 13. Jh. das EIN- ODER VERSTIMMEN VON MUSIKINSTRUMENTEN (→ *Accord* I. (2)), zunächst von Orgeln und deren Orgelpfeifen, so etwa in einer *Mensura fistularum*, wo *concordia* das ‚Einhalten‘ und *discordia* das bewußte ‚Verletzen‘ der pythagoreischen Intervalle meint:

*Mensura fistularum* (13. Jh. [?]) mit dem Incipit „Si quis concordiam“: Iterum incipiat et studeat elicere discordiam a C fa ut per diatessaron in F fa ut regulato. Et de F fa ut iterum per diatessaron innectet concordiam in b fa rotundo. Et notandum, quod si ita contingat, ut concordia (b fa) deficiente fiat sive falsa musica, brevior fiat calamus, quam in F fa ut regulato; ipsa discors concordia per diatessaron exigit (ed. Sachs, *Mensura fistularum* I, Stuttgart 1970, 140: 7–9); ähnlich in der *Mensura fistularum* (um 1373) mit dem „Incipit mensura“ und einem Abschnitt *De concordantia operis organici* (ibid., 139);

Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tractatus* (zw. 1460 u. 1470): Nullum enim eorum [sc. instrumentorum] est, quin, si iam optime concordatum de loco frigido ad calidum vel econtra portetur, mox concordare cessabit (ed. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse Jahrgang 1956, Nr. 4, Wiesbaden 1956, 72: AI,2); mit einem Zusatz auch in *Opusculum de monochordo* (zw. 1462 u. 1474; ibid., 102: F,2);

E. Bottrigari, *Il desiderio... Dialogo di Alemanno Benelli* (Venedig 1594): Da quello, che dite, comprendo, che il giudicio del senso uostro è perfetto non che buono nel discernere le cose della Musica: Et se hauete udito piu tosto discordanza, che buono concordanza, & piu tosto confusione che vnione, questo può molto ben stare. La ragion è, che molte volte gli strumenti non sono bene accordati insieme, & questo non puo causare altro che mala concordanza, & mala vnione, come uoi mi hauete detto (3);

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, I, 462 u. 479), und Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701, 1; beide zit. → *Accord* I. (2)).

Seit dem 18. Jh. wird vornehmlich allein das Verstimmen eines Instruments solchermaßen begrifflich gefaßt:

J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon* (Lpz. 1732), Art. *Discordant*: ...nicht einstimmig, verstimmt (211 b); sein Handexemplar enthält folgende Ergänzung: „Discordantia, eine nicht-übereinstimmung, so dem Ohre widerwärtig klingt, weil sie sich in schwehrem Verhältniß ereignet und befindet. Damit ist nicht zu confundiren: verstimmt, welches dem reinen, od. rein-gestimmten, entgegen gesetzt wird“ (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Parteien*, AMI XXIX, 1957, 26);

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), Art. *Discordant*: On appelle ainsi tout instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un Chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots (154); ähnlich bei Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris <sup>2</sup>1834, 327), sowie in den einschlägigen Art. von Castil-Blazes *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 1821, 192), L. und M. Escudiers *Dictionnaire de musique théorique et historique* (Paris <sup>5</sup>1872, 172) und M. Brenets *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (Paris 1926, 119 a);

J. D. Andersch, *Musikalisches Wörterbuch* (Bln 1829), Art. *Diskordiren*: Man gebraucht dieses Wort, um es zu bemerken, wenn in einem Instrumenten-Vereine nicht alle zusammen stimmen; oder auch wenn die Saiten der Geige keine verhältnismässige Stimmung haben (130).

(2) Etwa seit der Mitte des 15. Jh. bezeichnet in musiktheoretischen Texten namentlich deutscher Provenienz das ebenfalls auf lateinisch *concordare* zurückzuführende Substantiv *concordatio* in der Zusammensetzung *signum concordationis* eine FERMATE als Zeichen für ein Zusammenkommen der Stimmen, also im buchstäblichen Sinne für das Herstellen von Übereinstimmung:

*Tractatus cantus figurati* (Mitte 15. Jh.) X: ...aliquod signum dicitur signum concordationis quod alio nomine dicitur cardinalis quia formatur ad modum pilei cardinalis, ut hic:  $\cap$  (CSM 35, 64: X,15).

Begegnet einerseits das Wort *concordatio* zur Benennung (un)vollkommener Konsonanzen singular in jenem Kontrapunkt-Traktat mit dem Incipit „Quot sunt concordationes“ (14. Jh.), der einen Teil der fälschlicherweise Johannes de Muris zugeschriebenen *Ars discantus* (CS III, 70 a ff.) darstellt, so übernehmen andererseits Autoren seit dem ausgehenden 15. Jh. die vom Intervallbegriff her bekannte Wortform *concordantia* auch in den hier behandelten Kontext:

*Ein tütsche Musica* (1491): ...das man nemmet *signum concordanciarum unitatis*, das ist der vereynigung der stymmen (ed. Geering, Bern 1964, 2); vgl. A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517, II, 5: „[signum] Concordantie cardinalis“, f. F ij'), N. Listenius, *Musica* (Wittenberg 1537: „signum concordantie“, f. E ij'), H. Finck, *Practica musica* (Wittenberg 1556: „signum concordantie cardinalis“, f. L iiij'), sowie Fr. Beurhaus, *Erotematum musicæ libri duo* (Nürnberg 1580: „[signum] Concordantie“, f. E 2') und *Musicae rudimenta* (Dortmund 1581; ed. Thoene, Köln 1960, 17);

C. Blockland de Montfort, *Instruction methodique* (Lyon 1587) XVI: Le troisieme est le signe de Concordance, qui denote qu'il faut tenir la note, où il est mis, en son ton iusques à ce que les autres parties concordent, & conuiennent ensemble à la dite note (51); vgl. A. Gantez, *L'entretien des musiciens* (Auxerre 1643; ed. Thoinau, Paris 1878, 117);  
Th. Ravenscroft, *A briefe discourse...* (London 1614): *Concordances, or Cardinalls...* (22).

Besagter Ausdruck wird noch im ausgehenden 17. Jh. als eines von mehreren Synonymen genannt und verschwindet danach zugunsten anderer Benennungen:

J. R. Ahle, *Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690), Anmerkungen: Dis Zeichen  $\cap$  wird genant 1. Pausa Generalis, 2. Signum Quietis, 3. Concordantiæ, 4. Clausulæ, und 5. Conclusionis (33); J. G. Walthers *Musicalisches Lexikon* (Lpz. 1732) verzeichnet das entsprechende Zeichen unter den Stichwörtern Convenientia und Signum quietis (184 a bzw. 568 b f.), H. Chr. Kochs *Musikalisches Lexikon* (Ffm. 1802) unter dem ‚modernen‘ Begriff Fermate (562 ff.).

(3) Das substantivierte lateinische Partizip Präsens concordans und später namentlich französisch concordant lassen sich als STIMMENBEZEICHNUNG in zwei historisch verschiedenen Kontexten nachweisen, zunächst in Handschriften aus dem 15. Jh. (etwa Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Cod. 1374–79, Chansonier Dijon, Ms. 517, oder Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213), für eine oder mehrere hinzukomponierte Stimmen ad libitum, die mit den übrigen Stimmen buchstäblich in Übereinstimmung stehen müssen. Frühe musiktheoretische Belege dokumentieren einen engen Konnex von Concordans mit der synonymen Stimmbezeichnung Vagans:

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517, f. L iij; zit. → *Melodia* II. (1)(b));  
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* (Nürnberg 1580) II, 5: [Partes... sunt...] præcipuè quatuor principes, Basis, Tenor, Altus & Discantus... Accedunt aliæ, quæ vel incertis sedibus vagantur, unde Vagans, Concordans &c... (f. G 8).

Die französische Musikpraxis des 17./18. Jh. bezeichnet (ausgehend von der vokalen Kirchenmusik) mit concordant die vierte Stimme in dem für die damalige Zeit typischen fünfstimmigen Chorsatz, beispielhaft zu sehen an P. Roberts *Motets pour la chapelle du roy* (Paris 1684) mit den Stimmbezeichnungen Haut bzw. Bas Concordant. Diese gemeinhin Bariton genannte mittlere Männerstimme ist mit dem Baß bzw. Tenor dem Umfang nach häufig identisch (→ *Baritono* IV. (3)–(4) mit Belegen der anschließend nicht eigens zit. Autoren); deshalb sei die französische „Bezeichnung *concordant*... so außerordentlich treffend, weil damit angedeutet wird, daß die Umfänge übereinstimmen können“ (K. Gudewill, Art. *Bariton*, MGG I, 1271). Im musiktheoretischen Kontext wird concordant mit der Bezeichnung Basse-Taille für einen tiefen Tenor gleichgesetzt (vgl. etwa E.

Loulié, *Elements ou principes de musique*, Paris 1696, 64: „Basse-Taille ou Concordant“) oder mit dem italienischen Pendant baritono:

S. de Brossard, *Dictionnaire de musique* (Paris [1703] <sup>2</sup>1705), Art. *Baritono* (7) u. *Tenore* (156); vgl. J. Mattheson, der „*Concordant*“ und „*Basse-Taille*“ als französische Pendants mit italienisch „*Baritono*“ und deutsch „Hoher Bass“ identifiziert (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hbg 1713, 70); J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon* (Lpz. 1732), Art. *Concordant*: ...einer der den *Bas-* und *Tenor* zur Noth haben kan (179 a); vgl. Art. *Basse-Taille* (78 b) u. *Chiave* (157 b); J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), Art. *Concordant* (112 f.); Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 1821), Art. *Concordant*: Le *concordant* est l'espèce de voix qui, formée des sons graves du ténor et des sons aigus de la basse, semble les réunir l'un et l'autre: c'est ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*. On l'appelle aussi bariton et basse-taille (135 f.); der Wortlaut orientiert sich weitgehend an N. E. Framerys Zusatz zu J. J. Rousseaus wiederabgedrucktem Artikel in der *Encyclopédie méthodique* I (Paris 1791, 302 a); M. Vissian, *Dizionario della musica* (Mailand 1846), Art. *Concordante*: Nome che si dà a quella voce che, stando tra quella di tenore e di basso, avrebbe potuto cantare questa o quella. Questo vocabolo è oramai fuori d'uso, ed è stato surrogato da baritono (81).

VI. Charakteristisch für die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt sowie für sämtliche ihnen entsprechenden Antonyme ist eine AMBIVALENTE BEDEUTUNGSGESCHICHTE, GEPRÄGT DURCH EINE GEWISSE KONSTANZ GLEICHERMASSEN WIE DURCH ERGÄNZUNGEN ODER NEUE AUFFASSUNGEN.

\*

*Exkurs*: Anstelle oder auch zusammen mit den von lateinisch *consonantia* und *concordantia* bzw. *concordia* entlehnten Ausdrücken – ob in allgemeiner Bedeutung von Zusammenklang, in spezieller von ‚Konsonanz‘ oder in ambivalenter Bedeutung – werden in einigen romanischen Sprachen und im Angelsächsischen seit dem 13. Jh. wiederholt auf das lateinische Verb *accordare* zurückzuführende Wörter gebraucht (→ *Accord* II. (1); vgl. dort weitere Belegstellen).

So erklärt Uc Faidt (*Donatz proensals*, um 1240) „acortz“ mit „concordia“ und „descors“ mit „discordia, vel cantilena habens sonos diversos“ (ed. Marshall, London, New York u. Toronto 1969, 230: 2858–61), und im lateinisch-französischen Vokabular *Abavus* (erste Hälfte 14. Jh.) sind die Adjektive „consonus“ und „acordable“, die Substantive „consonancia“ und „acordance“ sowie die Adverbien „consonanter“ und „acordablement“ gleichgesetzt (ed. Roques, *Recueil général des lexiques français du moyen âge* I, 1, Paris 1936, 132: 1595–97).

Von späteren englischen, französischen und italienischen Texten seien zitiert:

Richard Rolle of Hampole, *The psalter or Psalms of David* (um 1340) CL, 4: for than halymen sall hafe thaire seruys / acordand. noght discordand. / acorde, as of sere voicys. noght / discordand, is swete sange (ed. Bramley, Oxford 1884, 493);

E. Deschamps, *L'art de dictier* (1392): *L'artificiele* [musique] est celle dont dessus est faicte mencion; et est appellée artificiele de son art, car par ses .vi. notes... l'en puet aprandre a chanter..., deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde, ou au moins tant faire, que, supposé ore qu'il n'eust pas la voix habile pour chanter ou bien acorder, sçaroit il et pourroit congnoistre les accors ou discors avecques tout l'art d'icelle science... (Œuvres complètes VII, hg. von G. Raynaud, Paris 1891, 269 f.);

Antonio de Leno, *Regule de contraponto* (um 1400): Et ay a sapere che sono nove figure de contraponte... Dele quale nove sono ci quatro imperfecte e cinque perfecte. Le imperfecte sono queste: tertia, sexta, decima et tredecima. Tute le altre cinque sono perfecte, zoe unison, quinta,

octava, duodecima e quintadecima. Et ai a sapere che non si po principiare ne finire canto nessuno per lo acordo imperfecto, ma solamente per le perfecte... E tuto lacordo imperfecto se po indopiare, triplare como se vole (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 4);

H. Junius, *Nomenclator* (Antwerpen 1577), Art. *Harmonia*: ...consonantia *Boetio*, *acuti soni*, *grauisque mixtura suauiiter vniformitérque auribus accidens: vt dissonantia, duorum sonorum aspera aurésque radens percussio...* AL. [sc. deutsch] Zusammenstimmung, wollautung... G. [sc. französisch] Accord des sons differents. IT. [sc. italienisch] Accordo & consonantia musicale (247 a);

A. Gantez, *L'entretien des musiciens* (Auxerre 1643) XXII: Mais pour parler plus raisonnablement, disons que les accords Parfaits sont la Quinte & l'Octave: Les Imparfais, la Tierce & la Sexte: Les Dissonans, la Quarte & la Septiesme... On peut dire qu'il y a quatre sortes d'accords en la Musique, sçavoir: les Parfaits, les Imparfais, les Dissonans & les Incertains... (ed. Thoinau, Paris 1878, 118 f.);

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 17: En second lieu [sc. der ptolemäischen voces-Unterteilung], il y a des Interualles consonans ou accordans, comme l'Octaue, la Quinte, & autres; & d'autres qui ne le sont pas, comme le Ton, le Semiton, le Triton, & autres (30).

\*

(1) Auch ohne daß Boethius' Definitionen von consonantia und dissonantia als mehr oder weniger wörtliche Zitate wiederkehren würden (vgl. oben, II. u. (1)–(2)), zeigt sich sein weitreichender Einfluß auf die Bedeutungsgeschichte beider Begriffe darin, daß noch heute für die jeweiligen Antonyme zur Bezeichnung bestimmter Klassen von Intervallen ZENTRALE IMPLIKATIONEN, wie sie von ihm tradiert wurden, maßgebend sind: die Zahlenproportionen, auf denen die Tonverbindungen basieren, und der daran geknüpfte ästhetische Eindruck, sowie die Simultaneität der Töne und ihre Verschiedenheit.

(a) Wiederholt wird die KONSTITUTIVE BEDEUTUNG DER ZAHLENPROPORTIONEN für die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz generell akzentuiert, womit sie paradigmatisch für musikalische Begriffe im hohen und späten Mittelalter stehen, die sich maßgeblich durch mathematische Prinzipien erklären lassen. Im Speziellen spielt das durch Boethius vermittelte pythagoreische Erbe mit hinein: je einfacher demzufolge ein Zahlenverhältnis ist (und näher an der Unität, also 1:1), desto vollkommener erscheint es, was bedeutet, daß beispielsweise die Oktave (2:1) vollkommener ist als die Quinte (3:2) und überhaupt ‚Konsonanzen‘ vollkommener sind als ‚Dissonanzen‘, weil diesen kompliziertere Proportionen eignen.

Charakteristisch ist ferner eine solche begriffliche Differenzierung wie etwa die von Johannes de Garlandia initiierte (vgl. oben, IV.), wonach sich die Ausdrücke consonantia (und dissonantia) primär mit Zahlenverhältnissen assoziieren lassen (wohingegen mit concordantia – discordantia eher ästhetische Qualitäten begriffen werden). Besagter Konnex von Konsonanz und Dissonanz mit Proportionen führt

bis zur Identifizierung dieser Begriffe und begegnet namentlich im philosophischen Kontext:

Remigius Autissiodorensis, *Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh.) IX: Omnis ars musica proportionibus constat, id est consonantiis (ed. Lutz, Leiden 1965, 329, 13);

Regino Prumiensis, *Epistola de armonica institutione* (um 900): Sunt autem numeri, qui consonantias creant, vel per quos ipsae consonantiae discernuntur, tantummodo sex, id est, epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus et epogdous... (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti I*, München 1989, 53: IX,1);

Consistunt itaque omnes musicae consonantiae aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera, aut in sesquitercia numerorum proportione (55: IX,25);

Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem* (12. Jh.): Amplius, inter hos numeros inveniuntur proportiones que musicas reddunt consonantias (ed. Jeauneau, Paris 1965, 72: § XII); vgl. *Tractatus quidam de philosophia et partibus eius* (12. Jh.; zit. oben, IV.);

*Accessus philosophorum .VII. artium liberalium* (um 1230/40): Preterea cognoscere numeri essentiam, et species..., quoniam armonia nichil est nisi ratio numerorum in acuto et graui, quia omnes musice consonantie fundantur super proportiones arismeticas (ed. Lafleur, *Quatre Introductions à la Philosophie au XIII<sup>e</sup> Siècle*, Montreal u. Paris 1988, 202);

Albertus Magnus, *Analytica posteriora* (zw. 1250 u. 1270) II, 1, 3: Similiter et in alio exemplo musico cum quæritur quid est harmonia? et respondetur quod est consonantia: consonantiæ autem diffinitio est, quod est ratio sive proportio numeri inter acutum et grave secundum numerum notarum. Et si quæritur propter quid consonat harmonia in acuto et gravi? respondetur idem, quod scilicet consonat, quia acutum et grave in harmonia habet rationem, hoc est, proportionem numeri in numero notarum sive neumatum (Opera omnia II, hg. von A. Borgnet, Paris 1890, 162 b);

Henricus de Zelandia, *Tractatus de cantu perfecto et imperfecto* (14. Jh.): Primo videndum est quod septem sunt proportiones seu concordantie, scilicet unisonus, tercia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima (ed. Czagány, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II*, München 1997, 114: 2; vgl. CS III, 113 a).

G. Zarlino geht von der besonderen Bedeutung der Zahl 6, des „Senario“, für die Musik aus, weil sie die erste der vollkommenen Zahlen sei, die sich dadurch auszeichnen, daß die Summe ihrer Teiler wiederum die Zahl ergibt (bei  $6 = 1 + 2 + 3$ ); in ihr seien alle „einfachen Konsonanzen“ enthalten, die Zarlino nach Nennung anderer Beispiele für die Zahl 6 aus der Musik und nicht-musikalischen Bereichen auflistet: Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, wozu noch der Unisonus als deren Ursprung zu zählen sei, der uneigentlich Konsonanz genannt werde (vgl. unten, VI. (1)(d)). Im Unterschied zu diesen (durch eine proportio superparticularis bestimmten) einfachen Konsonanzen sei für „zusammengesetzte Konsonanzen“ charakteristisch, daß deren Proportion von mindestens einem mittleren Glied noch weiter zerlegt werden könne; so setze sich die große Sexte (5:3) aus großer Terz (5:4) und Quarte (4:3) zusammen, während die kleine Sexte aufgrund ihrer Proportion (8:5) im Senario nicht wirklich, sondern nur potentiell vorkomme, weil sie aus Quarte (4:3 = 8:6) und kleiner Terz (6:5) zusammengefügt sei:

*Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) I, 13 *Delle varie specie de Numeri* [„& che nel Senario si trouano le forme di tutte le Consonanze semplici“ laut der 3. Auflage von 1573]: Questo sono

adunque le specie de i numeri al Musico necessarie: imperoche la cognitione loro serue nella Musica alla inuestigatione delle passioni del proprio soggetto, il quale è il Numero harmonico, ouer sonoro, contenuto nel primo numero perfetto, il quale è il Senario, si come vederemo: Nel quale numero sono contenute tutte le forme delle semplici consonanze, possibili da ritrouarsi, atte a produr le harmonie & le melodie... (23);

I, 14: Sono dipoi sei quelle, che i Pratici addimandano consonanze, cioè cinque semplici et elementali, che sono... la Diapason, la Diapente, la Diatessaron, il Ditono, il Semiditono, et vno principio di esse, il quale chiamano Unisono: ancora che questo si nomini Consonanza impropriamente... (24);

I, 15: Vedesi oltra di questo l'Essachordo maggiore, contenuto in tal ordine tra questi termini 5. & 3. ilquale dico esser consonanza composta della Diatessaron & del Ditono: percioche è contenuto tra termini, che sono mediati dal 4... (26);

I, 16: Al quale [l'Essachordo maggiore] aggiungerò il minore Essachordo, che nasce dalla congiunzione della Diatessaron al Semiditono, li cui minimi termini contenuti nel genere Superpartiente dalla proportione Supertripartientequinta, possono da vn termine mezano esser mediati: Imperoche ritrouandosi tal proportione tra 8 & 5. tai termini sono capaci di vn mezano termine harmonico, che è il 6; il quale la diuide in due proportioni minori; cioè in vna Sesquiterza, & in vna Sesquiquinta; come qui si vede 8. 6. 5. Di modo che tal consonanza per questa ragione possiamo chiamare composta; la quale fin hora da i Musici è stata abbracciata, & posta nel numero delle altre. Et benche essa tra le parti del Senario non si troui in atto, si troua nondimeno in potenza... (27).

Diese Trennung zwischen einfacher und zusammengesetzter Konsonanz substituiert Zarlino im dritten, dem Kontrapunkt-Teil durch die übliche Unterteilung in vollkommen und unvollkommen (zit. oben, IV. (2)) und später im *Ragionamento secondo* seiner *Dimostrazioni harmoniche* (Venedig 1571) durch eine mehr auf die ästhetische Ebene verlagerte Untergliederung in eigentliche und gewöhnliche Konsonanz, wobei er jetzt bei letztgenannter explizit die Zahl 8 („primo Numero cubo“) mit einbezieht:

I: Consonanza Propriamente detta è mistura, ò compositione di suono graue & di acuto: la quale soauemente & uniformemente uiene all'Vdito: la cui forma è contenuta da proportione Molteplice, ò Superparticolare: che si troua in atto tra le parti del primo Numero perfetto: cioè del Senario (71 [recte: 83]);

II: La Consonanza comunemente detta è compositione di suono graue & di acuto: la quale, se bene non è interamente soaua all'udito: è però sopportabile: & la sua forma è contenuta da altra proportione, che Molteplice, ò Superparticolare: la quale si troua in atto tra le parti del Senario & il primo Numero cubo (72 [recte: 84]);

III: La Dissonanza è distanza di suono graue & di acuto: che insieme per loro natura l'uno con l'altro mescolare, ouero unire non si possono: & percuote l'udito aspramente: & senza alcun piacere: & nasce da proportioni differenti di denominatione da quelle, che, si trouano in atto tra le parti del Senario, & l'Ottonario numero, collocare (85).

Daß Konsonanzen primär von den zugrundeliegenden Proportionen her zu bestimmen sind, bringt pointiert W. C. Printz zur Sprache, wenn er den Unisonus wie folgt definiert (und die übrigen Konsonanzen mit derselben oder einer dem Wortlaut nach ganz ähnlichen Bestimmung belegt):

*Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis* (Dresden 1689): *Unisonus* ist eine *perfecte* oder vollkommene *Concordantia*, deren Wesen besteht in *Proportione Aequalitatis...* (I, 7).

In anderer Weise versucht L. Euler eine naturwiss. Konsonanz-Theorie aufzustellen, derzufolge für den Begriff Konsonanz einfache(re) und leicht(er) wahrnehmbare Proportionen, für den Begriff Dissonanz dagegen komplizierte(re) und schwer(er) wahrnehmbare Zahlenverhältnisse maßgebend sind:

*Tentamen novae theoriae musicae* (St. Petersburg 1739), *Praefatio*: Pythagoras enim, qui primus musicae fundamenta posuit, iam agnouit rationem consonantiarum, quibus aures delectentur, in proportionibus perceptibilibus latere, etiamsi ipsi nondum constaret, quo pacto hae rationes ab auditu percipiuntur (3);

cap. IV: Facile igitur erit consonantiae cuiusuis perceptionem ad certum suauitatis gradum reducere, ex quo apparebit, vtrum facile an difficile et insuper quo gradu proposita consonantia mente comprehendatur. Praeterea vero etiam plures consonantiae inter se poterunt comparari, de iisque iudicare licebit, quae sit perceptu facilior quaeue difficilior, simulque definiri poterit, quanto alia facilius quam alia possit comprehendi (57 f.); vgl. den 4. Brief (vom 29.4.1760) der *Lettres à une Princesse d'Allemagne* (Opera omnia III, 11, Zürich 1960, 14) oder *Conjecture sur la raison de quelques dissonances generalement reçues dans la musique* (1766; ibid. III, 1, Lpz. u. Bln 1926, 508).

Eine derartige Trennung klingt etwa noch bei D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. <sup>2</sup>1800, 18), oder H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862, 15), nach.

(b) An die Begriffe Konsonanz und Dissonanz sind bestimmte ÄSTHETISCHE KONNOTATIONEN geknüpft; gleichwohl insistieren namentlich Jacobus Leodiensis und dann wieder Autoren des 18./19. Jh. daneben auch auf einer allgemeineren Verwendung von Konsonanz im Sinne von bloßem Zusammenklang (vgl. nachfolgenden Abschnitt).

Zu den über Jahrhunderte rezipierten Momenten des Angenehmen und Einförmigen bzw. Rauhen, Unangenehmen und Nicht-Lieblichen (vgl. oben, II. u. (1)–(2)) treten später andere (auszugsweise angeführte) Aspekte hinzu, für Konsonanz der des Süßen, Beruhigenden, Wohlklingenden, Gefallens, Selbständigen, Befriedigenden und Stablen, für Dissonanz der des Verletzenden, Harten (in Kombination mit *collisio*; vgl. oben, II. (1)(b)), Beleidigenden, Beunruhigenden, Unselbständigen, Unbefriedigenden und Rastlosen:

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 32: *Perfecta concordia est... dulcis et uniformis iucundaque melodia* (CSM 3, IV, 93: XXXII,1; ausführlich zit. → *Melodia* I. (2)(b)); zum *Definiens melodia* vgl. oben, III. Exkurs;

W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) XII: *Dyas consonans* oder *harmonica* ist, wenn zwey wohl zusammen klingende *soni* oder Klänge leicht unterschieden, und mit einer Annehmlichkeit und Liebligkeit ins Gehör fallen (f. F);

XIX: *Dissonantiae* (*Dyades dissonantes* oder *Discordantiae*) seyn, welche ihr Wesen haben in *proportionibus disconvenientibus* und deren *Soni* sich mit einander nicht vertragen können, sondern dem Gehör einen Verdruß verursachen (f. L ij'); ähnlich J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 98 f.);

J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), *Table*: CONSONANCE. C'est un Intervale dont l'union des Sons qui le forment, plaît infiniment à l'oreille (p. xj b);

DISSONANCE. C'est le nom des Intervalles qui choquent, en quelque façon, l'oreille... (p. xij a);

J. Pepusch (zugeschrieben), *A Short Explication of Such Foreign Words. As are made Use of in Musick Books* (London 1724): CONSONANTE, all agreeable Intervals in Musick are so called (23);

DISSONANTE, all disagreeable Intervals in Musick are so called (27);

Fr. W. Marburg, *Anleitung zur Musik überhaupt...* (Bln 1763) II, 12: Intervalle, die das Gemüth beunruhigen, heissen Dissonanzen...

Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne, die weniger beruhigen (110);

C. Fr. Weitzmann, *Harmoniesystem* (Lpz. o. J. [1860]): Consonanzen nennen wir diejenigen Zusammenklänge, welche, wenn sie ohne Verbindung mit anderen Harmonien erscheinen, dem Gehöre das Gefühl der Selbstständigkeit und der Ruhe gewähren, im Gegensatz zu den unselbstständigen Dissonanzen, welchen das Streben innewohnt, in eine Consonanz überzugehen oder sich in eine solche aufzulösen (3);

E. Fr. Richter, *Lehrbuch d. Harmonie* (Lpz. [1853] <sup>13</sup>1878): Wenn man in der Musik von consonirenden und dissonirenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Wörter auch wohl ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, deren Töne in reinem, befriedigendem Verhältnisse stehen, welches einer weiteren bestimmten Beziehung zu andern Intervallen als nothwendiger Folge nicht bedarf, unter den letzten aber solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselben keinen befriedigenden Sinn geben würden (5);

*Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Concord*: A combination of sounds which is satisfactory to the ear..., as distinguished from deliberately harsh and unpleasant combinations, called discord. The terms are used as aesthetic rather than technical categories (176 a);

Art. *Consonance, Dissonance*: The terms are used to describe the agreeable effect produced by certain intervals... as against the disagreeable effect produced by others...

Consonance and dissonance are the very foundation of harmonic music, in which the former represents the element of normalcy and repose, the latter the no less important element of irregularity and disturbance (180 a f.);

W. Piston, *Harmony* (New York 1944): A consonant interval is one which sounds stable and complete, whereas the characteristic of the dissonant interval is its restlessness and its need for resolution into a consonant interval (6);

S. Levarie/E. Levy, *A Dictionary of Musical Morphology* (Henryville, Ottawa u. Binningen 1980), Art. *Consonance – dissonance*: Whatever the reasons behind consonance and dissonance, they have been correctly identified with, respectively, rest and strain, relaxation and tension, blend and friction, simplicity and complexity, and even pleasure and discomfort. From all these and other descriptions, dissonance emerges as an element of growth, and consonance as one of limitation (135).

Bezeichnend für die deutschsprachige Musiktheorie seit dem 16. Jh. ist nicht nur eine Vielzahl von Attributen, sondern auch jener namentlich von Vogler propagierte Versuch, die deutschen Lehnwörter Kon- und Dissonanz durch autochthone Ausdrücke zu ersetzen, der allerdings weitgehend folgenlos blieb und etwa bei A. von Dommer auf Ablehnung stößt:

J. Serranus, *Dictionarium latinogermanicum* (Nürnberg 1539), Art. *Sono: Consonantia*, Ein zusammen stimmung, ein einhelligkeit der stimmen... *Dissonantia*, Vbel lautung, mißhellung (f. z iij'); in verkürzter Form bereits bei P. Dasypodius, *Dictionarium latinogermanicum* (Straßburg 1536, f. 222 b);

M. Beringer, *Musica...* (Nürnberg [1605] 1610): Sie [sc. „*Consonantia*“] ist eine liebliche Zusammenstimmung vnterschiedlicher Kläng, welche zugleich gesungen werden (f. K iv);

Sie [sc. „*Dissonantia*“] ist eine rauhe Zusammenschlagung der Kläng, welche eine, an sich selbs, unliebliche Zusammenstimmung verursacht (f. K iv);

A. Kircher, *Neue Hall- und Thon-Kunst*, übers. von Chr. Fischer unter dem Pseudonym „Agathus Carion“ (Nördlingen 1684) II, 1, 4: ...muß man betrachten; daß, gleich wie die Zusammenstimmung oder *consonanz* ist eine wohllautende *proportion*, Zusammen-füg und Vergleichung, verschiedener und ungleicher manigfaltiger Thon und Stimmen, oder eine liebliche Vermischung der hohen- mittel- und tieffen Stimmen, so da lieblich zu Gehör fället; also ist im Gegentheil die *dissonanz* oder wider-sinnische Thon, eine rauhe und dem Gehör unangenehm- und beschwehrlich fallende unordenliche Vermischung deß hoh- und tieffen Thons (128);

J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon* (Lpz. 1732): *Consonantia*... also nennet man alle dem Gehör angenehme *intervalla*, Mit, oder Einstimmungen... (180 b);

*Dissonance*... ein Ubel-Laut, Mißlaut (212 a);

G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779/80): Consonanzen und Dissonanzen lassen sich mit Wohl- und Uebelklänge noch deutlicher übersezen... (157); beide Ausdrücke schon in *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* (Mannheim 1776, 7 u. 18);

ders., *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß* (Prag 1802): Wohlklang bedeutet das, was man sonst Konsonanz nannte. Da dieses Kunstwort als Mitlauter in die Sprachlehre zu sehr herabgewürdigt worden, und der Begriff eines, dem Hauptklänge sehr nahen Schwingungstheils mehr dem Selbst- als dem Mitlauter ähnelt, so scheint mir der Ausdruck Wohlklang bestimmter, als Konsonanz (12);

A. von Dommer, *Musikalisches Lexicon* (Heidelberg 1865), Art. *Consonanz und Dissonanz*: Von den Begriffen aber, welche die musikalische Theorie mit den Wörtern Consonanz und Dissonanz verbindet, haben wir vor allen Dingen... den Gegensatz von Wohlklang und Missklang, als mit ihnen keineswegs identisch, auszuscheiden, wengleich viele ältere Theoretiker... und auch noch Schriftsteller der neuesten Zeit die Ausdrücke Wohlklang und Missklang geradezu für Consonanz und Dissonanz setzen. Den Begriff des Wohlklanges aber dürfen wir ebensowenig der Dissonanz entgegensetzen, wie den des Missklanges der Consonanz. Wohlklang sind beide, sowohl Consonanz als Dissonanz, unsere schärfsten Dissonanzen nicht ausgeschlossen, vorausgesetzt, dass sie überhaupt richtig verwendet sind... (190 f.).

(c) Kennzeichnend für die Bedeutungsgeschichte von Konsonanz und Dissonanz spätestens seit dem 14. Jh. ist die Betonung einer SIMULTANEITÄT DER TÖNE.

Differenziert schon Johannes Affligemensis/Cotto (um 1100) begrifflich zwischen *consonantia* in diesem Sinne und *modus* für sukzessive Tonverbindungen (zit. oben, II.), so wird in einem Thomas Aquinas zugeschriebenen Traktat (13. Jh.) mit dem Incipit „*Tractaturi de musica videndum est quid sit musica*“ in ähnlicher Weise zwischen *consonantia* und *intervallum* getrennt (zit. → *Intervallum* I. (3)(a)); Johannes de Grocheio belegt die sukzessiven Intervalle gar mit dem Synonym *concordantia*, um bei *consonantia* die dominierende Bedeutung eines gleichzeitigen Erklings herauszustellen (zit. oben, III.).

In diesem Zusammenhang unterscheidet Jacobus Leodiensis eine gewöhnliche, erweiterte Bedeutung (im Sinne von bloßem Zusammenklängen) von einer

besonderen, engeren (im Sinne von Konkordanz als einem Wohlklang, wie im Fall der von Boethius tradierten fünf pythagoreischen symphoniae):

*Speculum musicae*, loc. cit. II, 2: Consonantia enim est simul vel cum alio sonantia, quando scilicet unus sonus cum alio sonat (CSM 3, II, 9: II,11);

II, 4: Item consonantia, sumpta pro sonis simul prolatis, dupliciter accipitur quia vel communiter et absolute, vel specialiter et appropriate secundum duplicem nominis consonantiae expositionem, ut consonantia dicatur uno modo a „consono, nas“ sumendo consonare pro simul vel cum alio sonare, alio modo ut dicatur a „consonare“ pro „concordare“.

Consonantia, primo modo sumpta, dicitur de mixtione sonorum omnium distinctorum aequalium vel inaequalium, sive illorum mixtio dulciter et concorditer auditui se faciat, sive non, dum tamen ad certam reducibilis sit proportionem in numeris, sive illa sit simplex, sive mixta. Consonantia autem specialiter et appropriate dicta est illa quae dicitur de distinctis sonis concorditer et conformiter auditui se facientibus et quorum mixtio in proportione simplici, multiplici, vel superpartulari fundatur, et, hoc modo solum, videntur antiqui musici consonantiam accepisse qui non posuerunt nisi quinque consonantias, scilicet diapason, diapente cum diapason, bis diapason, diapente, et diatessaron (17: IV,8–10);

II, 110: Videtur autem..., quod consonantia sumi potest large et communiter, vel stricte et specialiter, secundum duplicem sui nominis expositionem ut dicatur a consonando, idest simul sonando, vel a consonando, idest concordando (252: CX,1).

Die von Jacobus angeführte etymologische Herleitung („a consonando“) dient in der von John Wylde kopierten *Musica Gwydonis* zum Ausschluß von vier der insgesamt sieben Intervalle vom Begriff consonantia (zit. oben, III.); sie begegnet später noch öfter, bei Florentius de Faxolis etwa in Kontrast zu jener anderen Etymologie („a consequendo“) im Kontext sukzessiver Tonverbindungen (zit. *ibid.*) sowie bei P. de Cannuzzi (Canuntius), *Incipiunt Regule florum musices* (Florenz 1510, f. d), und B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529, f. b i'; beide zit. → *Melodia* I. (2)), oder bei J. Burmeister, *Musica αυτοσχεδιαστικοῦ* (Rostock 1601; zit. oben, II. (1)(b)).

Vielleicht als Reaktion auf die im vorangehenden Abschnitt dargestellte Assoziation von Konsonanz mit gewissen ästhetischen Eindrücken lebt im 18. Jh. der Hinweis von Jacobus Leodiensis auf zwei divergierende Verwendungen dieses Begriffs wieder auf, wonach bei Konsonanz dem Wortgehalt nach zunächst von einer allgemeinen Bedeutung im Sinne von Zusammenklingen auszugehen sei:

A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721; zit. oben, V.);

E. Chambers, *Cyclopædia* (London 1728): *Consonance*, in Musick, is ordinarily used in the same Sense with *Concord*, viz. for the Union or Agreement of two Sounds produced at the same time... Accordingly, most Authors confound the two together: Tho some of the more Accurate distinguish 'em; making *Consonance* to be what the Word implies, a mere *sounding of two or more Notes together*, or *in the same time*... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 86 b f.); dieselbe Bedeutung von consonance in Gegenüberstellung zu succession in den Art. *Concord* und *Discord*;

L. Euler, *Tentamen*..., loc. cit. IV: Plures soni simplices simul sonantes constituunt sonum compositum, quem hic consonantiam appellabimus. Ab aliis quidem consonantiae vox strictiore

sensu accipitur, vt tantum denotet sonum compositum auditui gratum multumque suauitatis in se habentem: hancque consonantiam distinguunt a dissonantia, quae ipsis est sonus compositus parum vel nihil suauitatis complectens (56);

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), Art. *Consonnance*: C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois; mais on restraint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille... (114); eine ähnliche Trennung zwischen allgemeiner (aber ungebräuchlicher) und spezieller, eingeschränkter Bedeutung von Konsonanz in H. Chr. Kochs *Musikalischem Lexikon* (Ffm. 1802, Art. *Consonanz*, 363), bei J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition* (Paris 1803, 33 f.), sowie in Castil-Blazes *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 1821, Art. *Consonnance*, 137 f.), A. Gathys *Musikalischem Conversations-Lexikon* (Hbg 1835, Art. *Consonanz*, 81 b f.) und A. von Dommers *Musikalischem Lexikon* (loc. cit., Art. *Consonanz und Dissonanz*, 190).

(d) Genauso nachhaltig wird die VERSCHIEDENHEIT der beiden Töne als notwendige Voraussetzung für die Bedeutung von Dissonanz und insbesondere von Konsonanz tradiert, wobei Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 63 f.), und – in etwas modifizierter Form – noch H. Glarean, *Isagoge in musicen* (Basel 1516, f. C 3), zu diesem Zweck eigens den Passus aus Boethius, *De institutione musica* I, 31 (zit. oben, II.), wiedergeben, während etwa Engelbertus prononciert die in consonantia gelegene Ambivalenz von Ähnlichem und Unähnlichem zum Ausdruck bringt:

Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280) X: Consonantiam uero efficit dissimilitudo, non similitudo (CSM 20, 82: X,6);

Engelbertus Admontensis, *De musica* (um 1300) II, 27: ...sed consonancia proprie est vocum partim consimilium, partim dissimilium: consimilium quidem secundum proporcionem divisionis intervallorum, et dissimilium secundum elongacionem suarum distanciarum id est sue arsis et thesis ad invicem (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 237: XXVII,5; vgl. GS II, 318 a).

Andere Theoretiker ergänzen noch gleichbedeutende Bestimmungen wie auseinanderstehend oder verschieden, wenn sie sich nicht eng an Boethius' Ausführungen orientieren:

Hucbald, *De harmonica institutione* (zw. 893 u. 899): Nam in consonantia duae uoces simul a se omnino distantes, simul concorditer sonant (ed. Chartier, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 138, 6–7; vgl. GS I, 104 b);

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, loc. cit. II, 6: Dicitur igitur quod consonantia est vocum vel sonorum dissimilium, idest inaequalium, quorum scilicet unus sonus grauior est alio. Et sic ad consonantiam quam definit ibi Boethius non sufficit sonorum distinctio, sed cum hoc inaequalitas (CSM 3, II, 21: VI,6);

J. Nucius, *Musices poeticae... praeceptiones absolutissimae* (Neisse 1613) II: Quid ergo est Concordantia sive Consonantia?

...Est dissimilium inter se vocum seu sonorum in unum redacta concordia. Ex hac definitione apparet Consonantiam ex inaequalibus & difsimilibus sonis, hoc est, ex acuto & graui conflari... (f. B 4).

Die Akzentuierung ungleicher Töne zumal bei Konsonanz tangiert letztlich die Frage, ob der Unisonus (→ *Isotonos* III. u. (1)(a)–(b); dort die Belege der im Folgenden nicht eigens zit. Autoren) dem Begriff zu subsumieren ist, was Boethius (vgl. oben, II.) und in seiner Nachfolge etwa Johannes Boen (*Musica*, 1357, IV; ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 64 f.) ausschließen. Dieses Problem bleibt über lange Zeit – und damit parallel zur Tradition der ptolemäischen voces-Klassifizierung (vgl. oben, II. (1)(c)) – virulent.

Nachgerade zum Topos gerät der beispielsweise in der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* (um 1320) formulierte Aspekt, daß der Unisonus insofern eine Sonderstellung einnimmt, als er zwar nicht als consonantia per se, dafür aber als Ausgangspunkt („principium“) aller consonantiae gelten könne, die folglich nicht ohne ihn bestehen könnten (worin sich also fast dieselbe Argumentation wie bei der Subsumierung des Unisonus unter den Intervallbegriff widerspiegelt; → *Intervallum* I. (3)(b)). Und Johannes de Muris handelt in seinem Kontrapunkt-Traktat (um 1330) mit dem Incipit „Quilibet affectans“ vom Unisonus als „fons et origo omnium aliarum consonantiarum“. Dazu heißt es in späteren Texten ergänzend:

B. Ramis de Pareja, *Musica practica* (Bologna 1482) II, 1, 1: De unisono tamen nulli dubium, quia idem a se ipso non differt. Nec propterea inter consonantias computatur, quia consonantia non est similium sed dissimilium in unum redacta concordia aut dissimilium sonus permixtus et conformis suaviterque auribus accidens, dissonantia vero aspera, ut ait Boetius, et iniucunda collisio, quia uterque integer nititur pervenire nec alter alteri cedit, ut latius in theoreticis demonstrabimus.

Est tamen unisonus in musica sicut unitas in arithmetica principium numerorum, fons et origo consonantiarum (ed. Wolf, *BIMG* I, 2, Lpz. 1901, 63); vgl. N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487, II, 1, f. e ij');

P. Aaron, *De institutione harmonica* (Bologna 1516) III, 2: Et simplex est unisonus: qui quidem improprie consonantia dicitur: siquidem consonantia: ut ipsum nomen indicat proprie ex duabus, uel pluribus constat uocibus. Ideo tamen inter consonantias numeramus: quia basis quaedam, & quasi elementum: siue principium est consonantiarum: sicut in numeris unum (f. 37).

Die Diskussion um die Vereinbarkeit der beiden Begriffe Unisonus und Konsonanz reicht bis zu Werckmeister und läßt sich noch in einem späteren Lexikon-Artikel nachlesen:

A. Werckmeister, *Musicalische Temperatur...* (Ffm. u. Lpz. 1691) VIII: Es muß ein Unterschied *inter unisonum & æquisonum* gemacht werden, gleichwie *inter unitatem* und *proportionem æqualitatis*, so ist die Sache schon klar, und ist der *æquisonus* auff gewisse Art eine *Consonantia*; Der *unisonus* aber weder *Consonans* noch *Dissonans*, sondern *Principium Intervallorum*, und dieses ist auch der alten *Musicorum* Meinung (17); vgl. *Hypomnemata musica* (Quedlinburg 1697, 4 f.);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Einklang*: Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen; andre aber verwerfen dieses, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind (305 a).

Dieselbe Frage der Zugehörigkeit zum Konsonanzbegriff stellt sich in geringerem Maße, aber über einen ähnlich langen Zeitraum, ebenso bei der Oktave (obgleich sie von Boethius selbstverständlich dem Begriff *consonantia* subsumiert worden war). In Anlehnung an die erwähnte *voces*-Klassifizierung differenzieren verschiedene Theoretiker zwischen gleich- (bei Oktave) und zusammenklingend (bei Quinte und Quarte), auch weil die *proportio multiplex* weniger auf eine Konsonanz als vielmehr eine Aequisonanz hinweise; Engelbertus etwa orientiert sich dabei eng an Guido Areteinus (vgl. oben, III.), indem er der Oktave die Eigenschaft einer „von Verschiedenheit geprägten Konsonanz“ abspricht:

Pseudo-Beda, *Musica theoretica* (um 700): ...superparticularis etiam consonantias tantum, multiplex vero non tam consonantias quam aequisonantias efficit (ed. Pizzani, in: *Romanobarbarica* V, 1980, 335);

Anonymus cod. Pragensis (11. Jh.) mit dem Incipit „Quemadmodum vocis articulatae“: Quamquam etiam ibi non per diatesseron simphoniam succinat vel per diapente concinat organum (quod supra consonantiam diximus), quod proprium vocis est organum in naturali musica, quod et ibi pro libitu posset fieri, tamen per diapason et <dis>diapason ibi artificialiter canitur (quod et supra aequisonantiam nominavimus) (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiridis*, München 1981, 224: 20–25);

Engelbertus Admontensis, *De musica*, loc. cit. I, 14: Sunt etiam VII littere tantum quibus voces designantur, quia primarum et simplicium consonanciarum musicalium sunt VII differentie tantum, secundum illud Virgilii: *Septem discrimina vocum* etc., videlicet semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatessaron, dyapente, ac dyapason, que tamen non est consonancia differentialis secundum Gwidonem, quia non facit aliam speciem vocis, sed eandem in acutis que erat in gravibus... (187: XIII,14–15; vgl. GS II, 296 b).

Anklänge an diese Erörterung finden sich bis ins 18. Jh.:

S. Calvisius, *Exercitatio musica tertia* (Lpz. 1611) XII: Id autem est  $\Delta\iota\alpha\ \pi\alpha\sigma\omega\upsilon\upsilon$ , quod propterea non consonum propriè, sed æquisonum intervallum appellatur... (50);

W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt 1631) I, 3: Posito fundamento seu prima nota, omnis musica duas habet consonantias, tertiam & quintam: his adjicitur octava quæ potius distantia est quam consonantia, cum nihil habeat varietatis aut diuersitatis (2);

J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie*, loc. cit. I, 3: Il faut conclure de tout de que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*, & d'où prov<en>iennent trois Consonances secondes, qui sont la *Quarte* & les deux *Sixtes*..., laissant à part l'Octave qui doit être sous-entenduë dans chacun de ces accords, & pour qui le terme de Consonance n'est pas aussi propre que celui d'*Equisonance*, dont la plûpart des meilleurs Auteurs l'ont ornée (13 f.); vgl. *Nouveau système de musique théorique* (Paris 1726, 4).

(2) Neben den beschriebenen konservativen Tendenzen gibt es seit dem 18. Jh. andererseits Bestrebungen einer NEUORIENTIERUNG HINSICHTLICH DER BEDEUTUNGEN von Konsonanz und Dissonanz.

(a) Aus der Übertragung beider Bezeichnungen auch auf drei- oder gar mehrtönige Zusammenklänge seit J. Lippius (1610) mit einer Differenzierung des

Begriffs trias musica in consonans und dissonans (→ *Trias I.*) resultiert im frühen 18. Jh. die Identifizierung von Konsonanz mit den Tönen des sogenannten Dur- oder Molldreiklangs, so daß dieser DREIKLANG ALS INBEGRIFF VON KONSONANZ gilt, wohingegen alle nicht darauf zurückführbaren Akkorde dem Begriff Dissonanz zugeschlagen werden.

Nachdem bereits J. Mattheson in seinen frühesten Schriften einen solchen Konnex angedeutet hat (zit. → *Trias I.* (1)), bezeichnet J.-Ph. Rameau zunächst diejenigen Akkorde, die sich aus dem Dreiklang („l'accord parfait“) durch Hinzufügung einer weiteren Terz ergeben, als dissonante Akkorde und gibt erst später dem Dreiklang selbst den Ausdruck konsonanter Akkord:

*Traité de l'harmonie* (Paris 1722) I, 7: En effet, pour former l'accord parfait, il faut ajouter une Tierce à l'autre. & pour former tous les accords dissonans, il faut ajouter trois ou quatre Tierces les unes aux autres; la difference de ces accords dissonans ne provenant que de la differente situation de ces Tierces... (33);

*Nouveau système de musique théorique* (Paris 1726) XXII: Il n'auroit pas marqué quatre Accords differens d'un même Chiffre, il y auroit fait distinguer l'Accord consonant du Dissonant, &c. Au lieu qu'il ne marque souvent que d'un simple 6. & l'Accord consonant de la Sixte & celui de la Sixte quarte, & l'Accord dissonant de la Sixte, & celui de la Sixte-quinte, &c. (93).

Diese Bezeichnungsweise wird aus dem Französischen durch die Übersetzung einer Schrift d'Alemberts in die deutsche Musiktheorie vermittelt (was sich später insbesondere bei H. Riemann manifestiert; vgl. unten, VI. (2)(c)):

L. Gervais, *Methode pour l'accompagnement du claveçin* (Paris 1733): Les Accords sont de deux especes differentes, qui sont, les Consonans, & les Dissonans...

Les Accords Consonans sont au nombre de trois: sçavoir, le Parfait, l'Accord de Sixte, & celui de Quarte & Sixte...

Tous les autres Accords sont Dissonans (4);

J.-Le Rond d'Alembert, *Elemens de musique, theorique et pratique* (Paris 1752) V: Un accord composé de sons dont l'union plaît à l'oreille, s'appelle accord consonant; & les sons qui forment cet accord s'appellent consonances les uns par rapport aux autres (10; als Konsonanzen werden Oktave, Quinte, Terz genannt);

Un accord composé de sons dont l'union déplaît à l'oreille s'appelle accord dissonant, & les sons qui le forment sont appellés dissonances les uns par rapport aux autres (11; Dissonanzen „par rapport à lui“ sind Sekunde, Tritonus, Septime); vgl. *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst*, übers. von Fr. W. Marpurg (Lpz. 1757, 8);

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris 1768), Art. *Consonnance*: Les Consonnances naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & reciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des Consonnances (115);

Art. *Dissonance*: Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que toute autre Intervalle en une véritable dissonance... (155);

J. A. P. Schulz (publ. unter dem Namen J. Ph. Kirnbergers), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Bln u. Königsberg 1773): Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind...; diese sind:

α) der consonirende Dreyklang... und

β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord... (5);

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] <sup>2</sup>1824): Konsonanzen oder konsonirende Töne nennt man aber nur diejenigen, welche die Bestandtheile einer Dreiklangharmonie ausmachen; und demnach ist nur die Dreiklangharmonie eine konsonirende Tonverbindung, ein konsonirender Akkord; – dissonirend heisst hingegen jeder andere Ton, und dissonirend ist mithin jeder Zusammenklang, in welchem sich irgend ein anderer Ton befindet, als der Grundton, dessen Terz, und die Grundquinte (I, 246 f.);

Wir könnten daher die ganze Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen füglich entbehren. Um indessen von der bis hierher auf dieselbe verwendeten Aufmerksamkeit doch einigen Vortheil zu haben, wollen wir sie wenigstens zur Bereicherung unseres Kunstwörterbuches benutzen, indem uns das Kunstwort Konsonanzen immerhin einen gemeinschaftlichen Namen darbietet für Grundnote, eigentliche Terz, und Quinte, – das Wort Dissonanz aber einen Namen für jeden Ton, welcher nicht der Grundton, nicht dessen Terz, und nicht Quinte desselben, sondern irgend etwas Anderes ist (251);

H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862; zit. oben, IV. (2));

B. Ziehn, *Harmonie- und Modulationslehre* (Bln 1888): Mit den Begriffen „Wohlklang“ und „Missklang“ (oder gar „Uebelklang“) haben die Worte „Consonanz“ und „Dissonanz“ Nichts gemein. Diese Bezeichnungen sind lediglich als Gattungsnamen für Accorde und Intervalle zu betrachten.

Consonanzen sind der Dur- und der Molldreiklang, sowie die Intervalle, welche in einem solchen Dreiklange vorkommen; nämlich grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sexte, reine Quinte, Quarte und Octave...

Alle anderen Accorde, dergleichen alle noch übrigen Intervalle, sind Dissonanzen (4).

(b) Beim Begriff Konsonanz wird im 19. Jh. der Aspekt einer EINHEIT akzentuiert, der dem Pendant Dissonanz (noch) fehlt:

F. Hand, *Aesthetik der Tonkunst I* (Lpz. 1837): Consonanz und Dissonanz wirken beide harmonisch und sind daher beide brauchbar und mithin in ihrer Art wohlgefällig. Alle Harmonie aber ist oder strebt nach vollkommener Einheit, und im Accorde vereinen sich mehrere Töne zum Einklang eines Tons, der in seinen Theilen unterschieden werden kann, aber doch einen Gesammtton bildet. Das Consonirende ist bestimmtes Gewordenseyn der Einstimmung und abgeschlossene Einheit, aus welcher sich neue Einheiten entwickeln können. In ihm umfaßt der Verstand die Einheit mit Sicherheit. Das Dissonirende ist werdende Einstimmung, noch unvollendete Einheit, wo die disparaten Verhältnisse zu ordnen dem Verstande nicht leicht wird (133 f.);

M. Hauptmann, *Die Lehre von der Harmonik*, hg. von O. Paul (Lpz. 1868): Das neuere [sc. Harmoniesystem] beruht nicht auf der Dissonanz, denn Dissonanz ist eine Zweiheit, ein Zweifel, der keine Ruhe gewähren, keine Basis bilden kann; es beruht aber auf der aus der Dissonanz durch ihre Auflösung gewonnenen Consonanz, auf der Consonanz, die im Gegensatz der Zweiheit als Einheit erkannt wird (111);

J. Achtélik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Lpz. 1922): Zweiklänge, die von unserm Ohr als klangliche Einheit aufgefaßt werden, heißen Konsonanzen. Dissonanzen hingegen heißen Zweiklänge, die von unserm Ohr nicht als klangliche Einheit erkannt werden, die vielmehr einer Klärung, einer Auflösung bedürfen (6).

(c) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt sich – aufbauend auf den Gedanken Hauptmanns und A. von Oettingens – ein „FUNKTIONSHARMONISCHER KONSONANZ- UND DISSONANZBEGRIFF“ (MGG VII, 1958, 1510), den namentlich Riemann seit den 1870er Jahren exemplifiziert, wobei ihm zufolge grundsätzlich

zwischen der (hier angesprochenen) musikalischen Bedeutung und einer rein akustischen zu differenzieren sei:

*Katechismus der Harmonielehre* (Lpz. 1890): Man hat zunächst zu unterscheiden zwischen musikalischer und akustischer Dissonanz. Akustisch dissonante Zusammenklänge sind stets auch musikalisch dissonant, dagegen können auch akustisch konsonante Zusammenklänge musikalisch dissonant sein. Unter allen Umständen dissonant sind diejenigen Töne gegeneinander, welche nicht demselben Klange angehören können z. B. *c* und *cis* (7).

Ausgehend von der Obertonreihe und einer analogen Untertonreihe nennt Riemann als Unterscheidungskriterium für Konsonanz und Dissonanz die Zugehörigkeit der betreffenden Töne zu ein und derselben Quintgeneration, worunter er den jeweils 2., 3. und 5. Ton versteht:

*Tonverwandtschaft* (publ. unter dem Pseudonym Hugibert Ries; NZfM Bd. 69, 1873): Konsonanz ist der Zusammenklang von Tönen, die im ersten Grade verwandt sind, d. h. welche derselben Quintgeneration angehören (31 a);

Töne, die nicht im ersten Grade verwandt sind, dissonieren gegen einander, oder Dissonanz ist der Zusammenklang von Tönen, die verschiedenen Quintgenerationen angehören (31 b).

In seiner Dissertation *Ueber das musikalische Hören* (Lpz. 1874) präzisiert Riemann in diesem Sinne, „dass zwischen Konsonanz und Dissonanz ein principieller Unterschied existirt“ (5). Beide Begriffe siedelt er auf der psychologischen Ebene an, indem er dem Begriff der Tonvorstellung eine entscheidende Bedeutung zumißt und somit zur „wahren Definition“ von Konsonanz und Dissonanz gelangt:

*Skizze einer Neuen Methode der Harmonielehre* (Lpz. 1880): Es ist nämlich keineswegs genügend, einen Akkord als Konsonanz auszuweisen, wenn die ihn bildenden Töne als Prim, Terz und Quint eines und desselben Klages verstanden werden können; vielmehr ist ein Akkord erst dann konsonant, wenn alle seine Bestandtheile als Prim, Terz und Quint eines und desselben Klages verstanden werden müssen und wirklich verstanden werden. Mit anderen Worten: die musikalische Konsonanz ist weder ein physikalischer, noch ein physiologischer, sondern vielmehr ein psychologischer Begriff, nicht das Ergebniss so oder so zusammentreffender Schallwellen oder Tonempfindungen, sondern so oder so kombinierter Tonvorstellungen. Erst der vorgestellte, d. h. seinem logischen Zusammenhange nach verstandene Akkord ist Konsonanz oder Dissonanz (62 f.);

*Die Natur der Harmonik*, Sammlung musikalischer Vorträge IV, 40 (Lpz. 1882): Die Psychologie lehrt, daß nicht mehrere Vorstellungen koordinirt in der Auffassung zu bestehen vermögen, sondern eine dominirt und die andere erscheint als ihr widersprechend, sie störend. Dieser Satz bewahrheitet sich in der vollkommensten Weise beim musikalischen Vorstellen; er giebt den Schlüssel für die wahre Definition der Begriffe Konsonanz und Dissonanz... Konsonanz ist die einheitliche Auffassung der einen und denselben Klang vertretenden Töne im Sinne dieses Klages; Dissonanz dagegen der Widerspruch gegen den den Hauptinhalt der Vorstellung bildenden Klang, die Störung der Einheitlichkeit desselben durch einen oder mehrere Töne, welche andere Klänge vertreten. Die im dissonanten Akkord gleichzeitig vertretenen Klänge erscheinen also nicht koordinirt, sondern einer erscheint als der Hauptinhalt der Vorstellung und der andere als bloße Modifikation derselben (188 f.).

Die für den Begriff Dissonanz signifikanten Töne, also etwa die Septime im Dominantseptakkord oder die Sexte im Quintsextakkord auf der Subdominante, nennt Riemann später „charakteristische Dissonanzen“ (*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London u. New York 1893, 61). Dagegen wendet er auf jene für sich betrachtet konsonanten Dreiklänge, die nicht auf Tonika, Dominante oder Subdominante einer Tonart stehen, die Bezeichnung Scheinkonsonanz an, die wiederum andere Autoren durch den Ausdruck Auffassungsdissonanz ersetzt wissen wollen:

H. Riemann, *Musik-Lexikon* (Lpz. <sup>5</sup>1900): Scheinkonsonant, ein wichtiger Begriff der spekulativen Theorie der Musik; scheinkonsonant sind nämlich diejenigen Dissonanzen, welche isoliert betrachtet mit Konsonanzen zusammenfallen z. B. der aus Prim, Terz und Sexte (statt Quinte) bestehende Akkord oder der aus Prim, Quarte und Sexte statt Prim, Terz und Quinte bestehende; alle Parallelklänge und Leittonwechselklänge sind scheinkonsonant (998 b); vgl. *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik* (Bln u. Stuttgart 1900, 101);

R. Louis/L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] <sup>3</sup>1910): H. Riemann hat solche unter der äußeren Gestalt von consonierenden Accorden auftretende dissonierende Harmonien Scheinkonsonanzen genannt: denn ihre Consonanz sei nur scheinbar. Als einen für ihre Eigenart weit bezeichnenderen Ausdruck möchten wir das Wort: Auffassungsdissonanz vorschlagen. Denn darum handelt es sich hier doch, daß gewisse Accorde, die außerhalb des musikalischen Zusammenhangs jederzeit consonieren, gelegentlich so gebraucht werden können, daß sie für die harmonische Auffassung dissonieren (46).

Der von Riemann monierten Verwechslung einer musikalischen und akustischen Bedeutung von Konsonanz oder Dissonanz versuchen andere Autoren dadurch auszuweichen, daß sie deutlicher voneinander sich abhebende Begriffe wählen:

Oettingen, *Das duale Harmoniesystem* (Lpz. 1913): Ich ersetze das Wort Dissonanz im akustischen Gebiete durch Diskordanz, da es gut dem „nicht in ein Ganzes Erfassten“ Ausdruck gibt. In musikalischer Hinsicht sollte das Wort Dissonanz als ein schlecht gewähltes, weil gar nicht zutreffendes, für immer beseitigt werden. – Eine musikalische Dissonanz ist eine Doppel- oder Bi-Konsonanz, kürzer eine Bissonanz (42 f.);

R. Reti, *Tonality in modern music* ([1958] NA New York 1962) III: Here it is important not to forget that dissonances and discords are not identical. Dissonance is a musical, while discord is an acoustical, phenomenon. Dissonance simply points to a state of tension (90).

(d) C. Stumpf propagiert zwischen Konsonanz – Dissonanz und den Antonymen Konkord(anz) und Diskord(anz) eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG, JE NACHDEM OB ZUSAMMENKLÄNGE MIT ZWEI ODER SOLCHE MIT DREI UND MEHR TÖNEN GEMEINT SIND.

Nachdem er bereits 1890 – ausgehend vom Begriff der Tonverschmelzung – im Blick auf mehr als zweitönige Zusammenklänge andeutet, daß durch „Hinzufügung eines beliebigen dritten und weiteren Tones... der Verschmelzungsgrad zweier gegebener Töne in keiner Weise beeinflusst“ werde

(*Tonpsychologie* II, Lpz. 1890, 136), stellt er in *Konsonanz und Dissonanz* (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. H. 1, 1898) die Frage, „wie man Dissonanz von Mehrklängen überhaupt definiert“ (105), ohne sie bereits endgültig lösen zu können:

Unsere Definition von Konsonanz und Dissonanz bezog sich zunächst auf Zweiklänge. Für Dreiklänge, worin zwei Töne konsonieren können, während der dritte mit beiden oder mit einem von ihnen dissonieren kann, gilt es daher eine positive Bestimmung zu treffen... (ibid.).

Obwohl Stumpf anscheinend im selben Jahr schon zu diesem Zweck das Gegensatzpaar Konkord – Diskord einführt, wie er in *Konsonanz und Konkordanz* (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. H. 6, 1911, 117, Anm. 2) anmerkt, exponiert er erst an dieser Stelle seine neue Begriffsnomenklatur. Die Bedeutung von Konsonanz und Dissonanz sei auf Verbindungen nur zweier Töne limitiert, womit er sich im Einklang mit den meisten Theoretikern sieht:

Ferner finden Konsonanz und Dissonanz im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur zwischen je zwei Tönen statt. Die Alten haben auch in dieser Beziehung in ihrer prägnantesten Definition das Richtige getroffen (124; in der betreffenden Anm. zitiert er die symphonia-Definitionen von Kleoneides und Nikomachos).

Davon ausgehend – und in bewußter Allusion zum Ausdruck Akkord für jeden „verständlichen... Mehrklang“ (zit. → *Accord* II. (2)(c)) – bezeichnet Stumpf konsonante Akkorde als Konkorde und dissonante Akkorde als Diskorde sowie deren jeweilige Eigenschaft mit den Antonymen Konkordanz – Diskordanz:

Die Akkorde zerfallen... in zwei scharf geschiedene Klassen. Man hat sie als konsonante und dissonante Akkorde bezeichnet. Aber es sei mir gestattet, zwei andere Ausdrücke einzuführen und durch Definitionen zu erläutern, die sich unmittelbar an den Ausdruck und Begriff des Akkordes anschließen. Die Bildung dieser Ausdrücke hat, wie wir sehen werden, ihre guten Gründe.

Als konkordante Akkorde, kurz Konkorde, bezeichnen wir alle Dreiklänge im vorher erwähnten und gewöhnlichen Sinne des Wortes, also alle Haupt- und Nebendreiklänge in Dur und Moll nebst ihren Um- und Weitlagerungen. Eine *conditio sine qua non* jedes Konkordes ist..., dass er eine Quinte oder deren Umkehrung, eine Quarte enthält, ferner eine Terz oder deren Umkehrung, eine Sexte.

Als diskordante Akkorde oder Diskorde bezeichnen wir alle übrigen Akkorde, also solche, die aus Dreiklängen durch Hinzufügung bestimmter rationell gerechtfertigter Töne oder durch bestimmte Alterationen der Dreiklangstöne selbst entstehen (132 f.);

Und nun die Abstrakta. Konkordanz nennen wir die Eigenschaft eines Mehrklanges, die ihn zum Konkord stempelt, also seinen Aufbau nach dem Prinzip der Maximalzahl mit dem Grundton konsonierender Töne innerhalb der Oktave in der Richtung von unten nach oben und nach der Rangfolge der Konsonanzgrade...

Diskordanz ist die Eigenschaft eines Mehrklanges, die ihn zum Diskord stempelt, also eine Struktur, die aus Dreiklängen durch eine der oben genannten Operationen entsteht.

Man sieht hieraus, dass es sich bei Konkordanz und Diskordanz um viel kompliziertere Begriffe handelt wie bei Konsonanz und Dissonanz, dass aber diese dabei vorausgesetzt werden (134); vgl. die konzise Zusammenfassung von R. Münnich, *Konkordanz und Diskordanz* (ZIMG XIII, 1911, besonders 52), sowie Riemann, *Stumpfs „Konkordanz und Diskordanz“* (ibid.).

Stumpfs Begriffserklärungen, die nur wenige Autoren wie G. Revesz (*Einführung in die Musikpsychologie*, Bern [1946] <sup>2</sup>1972, 106 ff.) oder H. J. Moser (*Dissonanz und Diskordanz*, SMZ XCVIII, 1958) übernehmen, werden von A. Wellek für obsolet erklärt:

*Musikpsychologie und Musikästhetik* (Ffm. 1963): Die Anschauung Stumpfs (1911), daß Konsonanz und Dissonanz im strengen Sinne nur den Zweiklängen zukommen, der Zusammenklang der Mehrklänge etwas grundsätzlich anderes und daher auch anders zu benennen sei („Konkordanz“ und „Diskordanz“), ferner daß nur eine bestimmte Auslese von Mehrklängen als „Akkorde“ („Konkorde“ und „Diskorde“) bezeichnet werden sollten, ist heute überholt (59).

(3) Im 20. Jh. wächst die KRITIK AN DER ÜBLICHEN VERWENDUNGSWEISE TEILWEISE UNTER HINWEIS AUF EINE NUR GRADUELLE DIVERGENZ zwischen Konsonanz und Dissonanz, nachdem H. Bellermann noch einen prinzipiellen Unterschied akzentuiert hatte:

*Die Grösse der musikalischen Intervalle...* (Bln 1873): Hiernach ist die Scheidung zwischen Consonanzen und Dissonanzen durchaus keine willkürliche Annahme, sondern es ist dieselbe in der Natur der Sache tief begründet (20 f.);  
vgl. die einschlägigen Passagen bei H. Riemann (zit. oben, VI. (2)(c)).

Als einer der frühesten und markantesten Kritiker darf A. Schönberg gelten, der 1911 in seiner *Harmonielehre* (Wien <sup>3</sup>1922) – unter Zugrundelegung der Verhältnisse in der Obertonreihe – die „Erkenntnis des bloß graduellen Unterschiedes zwischen Konsonanz und Dissonanz“ (462) vermitteln will; obwohl beide Ausdrücke „unberechtigt“ seien, behält er sich die „Einführung einer anderen Terminologie“ gleichwohl für einen späteren Zeitpunkt vor (so wie auch sein Schlagwort von der „Emanzipation der Dissonanz“ erst von 1925 datiert; vgl. unten, Exkurs):

Wenn ich nun die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, obwohl sie unberechtigt sind, weiter verwende, so geschieht das deshalb, weil die Anzeichen dafür da sind, daß die Entwicklung der Harmonie das Unzulängliche dieser Einteilung in kurzer Zeit erweisen wird. Die Einführung einer anderen Terminologie in diesem Stadium hätte keinen Zweck und könnte kaum befriedigend gelingen. Da ich jedoch mit diesen Begriffen operieren muß, definiere ich Konsonanzen als die näher liegenden, einfacheren, Dissonanzen als die entfernter liegenden, komplizierteren Verhältnisse zum Grundton. Die Konsonanzen ergeben sich als die ersten Obertöne und sind desto vollkommener, je näher sie dem Grundton liegen (18; vgl. 386 f.).

Angesichts der kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen im frühen 20. Jh. vertreten verschiedene Autoren die Auffassung, zwischen Konsonanz und Dissonanz sei allenfalls gradweise zu differenzieren; daran knüpft sich immer wieder der Hinweis auf das Veraltete einer solchen Bezeichnungsweise (die trotz

allem in bestimmten kompositorischen Bereichen wie dem Kontrapunkt nach wie vor ihre Gültigkeit bewahrt hat; vgl. oben, IV. (2)):

F. Busoni, *Selbst-Rezension* (1912): Er [sc. Debussy] unterscheidet Konsonanz und Dissonanz; ich lehre diesen Unterschied zu leugnen (*Wesen und Einheit der Musik*, hg. von J. Herrmann, Bln u. Wunsiedel 1956, 76);

A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in der Musik*, in: *Einführung in die Kunst der Gegenwart* (Lpz. [1919] <sup>2</sup>1920): Ein ganz neues harmonisches Fühlen umfängt uns, eine neue Auffassung vom Wesen der Dissonanz oder, wenn wir wollen, der Konsonanz.

Denn es geht, um es gleich zu sagen, überhaupt nicht mehr an, wie bisher von Konsonanz und Dissonanz zu sprechen. Ich will ein zeitgemäßes Bild wagen: es ist eine Demokratisierung der Zusammenklänge eingetreten; eine Aufhebung der bisherigen Klassenunterschiede. Es gibt nur noch Zusammenklänge als solche (156);

R. Réti, *Konsonanz und Dissonanz* (Musikblätter d. Anbruch I, 1919/20): Eine Terminologie, die nie richtig war, heute aber fast schädlich wirkt (82);

Endfolgerung: konsonierend und dissonierend sind Ausdrücke, die in richtiger Anwendung nur zur Bezeichnung einer graduellen Abstufung gebraucht werden dürften... Und die Worte Konsonanz und Dissonanz selbst könnten folgerichtig nur als Gradmesser einer irgendeinem Klange innewohnenden besonderen Substanz angewendet werden... (83);

H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* (Wiesbaden 1927): Die vorliegende Darstellung verzichtet bewußt auf eine Reihe von Vokabeln, die durch das unerträgliche Geschwätz der Auch-Theoretiker unbrauchbar gemacht worden sind. Z. B. ist auch das Begriffspaar Konsonanz – Dissonanz absichtlich aus dem Aufbau der Theorie der Harmonik ausgeschieden (34, Anm. 1).

Für I. Wyschnégradsky verlieren die Begriffe Konsonanz und Dissonanz ihre Bedeutung letztlich ebenso durch die von ihm mit Ultrachromatik bezeichnete kompositorische Einbeziehung sogenannter Mikrointervalle (→ *Intervallum* II. (1)):

*L'énigme de la musique moderne* II (Rev. d'Esthétique II, 1949): A ce propos, il faut remarquer que le principe ultrachromatique par lui-même, ne détruit pas le sens tonal et ne constitue pas une conception qualitative des rapports sonores; on peut très bien pratiquer l'ultrachromatisme tout en conservant le sens tonal classique et l'ancienne division des intervalles en consonances et dissonances, ce qui ne serait qu'un raffinement de l'ancien chromatisme à base tonale... Conformément au principe spatial, les nouveaux intervalles ne sont pas des dissonances, mais de nouvelles qualités sonores qui viennent s'ajouter aux anciennes comme de nouvelles „couleurs“ intermédiaires (195 f.).

\*

*Exkurs*: Die Formulierung „Emanzipation der Dissonanz“, die vornehmlich mit dem Namen A. Schönbergs verbunden ist, verwendet laut Breig 1970, 232, erstmals R. Louis (*Der Widerspruch in der Musik*, Lpz. 1893) in freilich noch pejorativer Weise zur Beschreibung der jüngsten Entwicklung der Musik. Anfangs sei das „Harmonische nur als solches κατ' ἐξοχήν, als Konsonanz“ aufgetreten (55); und wenn später die „unverhüllte, wirkliche Dissonanz“ eingeführt worden sei, so nur unter der Maßgabe, daß dies „vorübergehend, unwesentlich, also entweder als Durchgang oder Vorhalt“ passiere:

Als aber Monteverde zuerst den Dominantseptaccord frei eintreten ließ, da begann jene nun nicht mehr zu hemmende Bewegung, welche die Harmonik der Neuzeit schuf, deren Wesen wir in dem Streben nach „Emancipation der Dissonanz“ erkennen zu müssen glauben, und welche wie nichts Anderes dazu beigetragen hat, die Alleinherrschaft des Schönen in der Musik zu stürzen (ibid.); Von der „Emancipation der Dissonanz“ haben wir schon gesprochen; hier gab es keine Grenzen, und heute sind wir so weit, daß praktisch alle Dissonanzen frei sind, und die Anzahl der möglichen Akkorde hat sich so erweitert, daß kaum eine Töne-Zusammenstellung denkbar ist, die nicht auch faktisch anwendbar wäre (80); besagte Formel auch in *Die deutsche Musik der Gegenwart* (München [1909] <sup>3</sup>1912, 208).

Schönberg selbst spricht in seiner *Harmonielehre* (Wien [1911] <sup>3</sup>1922) zwar bereits von „anderen schon emanzipierten Dissonanzen“ (391), bedient sich jedoch des Schlagwortes „Emancipation der Dissonanz“ erst in einem 1925 geschriebenen Aufsatz, wo er es in einer Parenthese direkt auf entsprechende (und im letzten Abschnitt teilweise zit.) Passagen in seiner *Harmonielehre* bezieht:

*Gesinnung oder Erkenntnis?*, in: *25 Jahre Neue Musik*, Jb. 1926 d. Universal-Ed., hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien 1926): Abgesehen von denen, die auch heute noch mit ein paar tonalen Dreiklängen das Auslangen finden... haben die meisten lebenden Komponisten aus dem Wirken der Werke Wagners, Strauß', Mahlers, Regers, Debussys, Puccinis etc. in harmonischer Hinsicht gewisse Konsequenzen gezogen, als deren Ergebnis die Emanzipation der Dissonanz zu erkennen ist (21 f.);

Die Emanzipation der Dissonanz, das ist ihre Gleichstellung mit den konsonanten Klängen... geschah unbewußt unter der Voraussetzung, daß ihre Auffaßbarkeit gewährleistet werden kann, wenn gewisse Umstände das begünstigen (25); vgl. *Composition with twelve tones* (1941; in: *Style and Idea*, New York 1950, 105) und *My Evolution* (MQ XXXVIII, 1952, 527).

Lit.: C. DAHLHAUS, Emanzipation der Dissonanz, in: *Aspekte der Neuen Musik*, Fs. H. H. Stuckenschmidt, Kassel 1968; W. BREIG, Das Schicksalskunde-Motiv im „Ring des Nibelungen“, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von C. Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. XXIII, Regensburg 1970; R. FALCK, Emancipation of the Dissonance, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VI, 1982.

\*

Lit.: H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Lpz. 1898, Bln <sup>2</sup>1921; A. SOTAVALTA, *Zur Konsonanztheorie*, Helsinki 1923; M. APPEL, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten...*, Bottrop 1935; N. CAZDEN, *Musical Consonance and Dissonance*, Diss. Harvard Univ. 1947; C. DAHLHAUS, *Über den Dissonanzbegriff des Mittelalters*, Kgr.-Ber. Köln 1958; DERS. u. A. WELLEK, Art. Konsonanz und Dissonanz, in: H. Riemann, *Musik-Lexikon*, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; FR. WINCKEL, A. WELLEK u. C. DAHLHAUS, Art. Konsonanz – Dissonanz, MGG VII, 1958; R. CROCKER, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, JAMS XV, 1962; L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“*, hg. von A. G. Hatcher, Baltimore 1963; FR. RECKOW, Art. Concordantia, in: H. Riemann, *Musik-Lexikon*, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; W. FROBENIUS, *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Freiburger Schriften zur Musikwiss. II, Stuttgart 1971, besonders 107–166; KL.-J. SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jh. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; DERS., *Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo*, in: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, hg. von W. Erzgräber, Sigmaringen 1989; DERS., *Musikalische Elementarlehre im Mittelalter*, in: *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, *Geschichte der Musiktheorie* III, Darmstadt 1990, besonders 125–141; DERS., *Boethius and the Judgement of the Ears*, in: *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, hg. von Ch. Burnett, M. Fend u. P. Gouk, Warburg Institute Surveys and Texts XXII, London 1991; S. GUT, *La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age*, AMI XLVIII, 1976; S. FULLER, *Theoretical Foundations of Early Organum Theory*, AMI LIII,

1981; A. K. HOLBROOK, The Concept of Musical Consonance in Greek Antiquity and its Application in the Earliest Medieval Descriptions of Polyphony, Diss. Univ. of Washington 1983; B. DIDIER, La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle: d'Alembert, Diderot, Rousseau, Rev. des Sciences Humaines LXXVI, 1987; R. P. MADDOX, Terminology in the Early Medieval Music Treatises (ca. 400–1100 A. D.)..., Diss. Univ. of California, Los Angeles 1987; D. E. COHEN, Boethius and the *Enchiridion* theory: The metaphysics of consonance and the concept of organum, Diss. Brandeis Univ. 1993; DERS., Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony, in: Theoria. Historical Aspects of Music Theory VII, 1993; FR. HENTSCHEL, Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der *musica sonora* um 1300, BzAfMw XLVII, Stuttgart 2000.

Michael Beiche, Freiburg i. Br.

2001

HmT – 32. Auslieferung, Winter 2001/02