

**schweizerische
musik
zeitung**

**revue
musicale
suisse**

Die verminderte Quarte als Melodieintervall

Eine musikalische Konstante von Dufay bis Schönberg

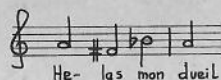
Norbert J. Schneider

«Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und zwei halben Tönen in vier Stufen, oder sie besteht aus einer kleinen Terz und aus einem großen halben Tone, zum Beispiel cis-f oder e-as. Ihr Verhältnis ist $\frac{3}{2}$; in cis-f aber und dis-g, gis-c und ais-d wird sie in dem Verhältnis von $\frac{7}{4}$; bei e-as, fis-b und h-es in $\frac{4}{3}$ und bei a-des in $\frac{13}{11}$ ausgeübt», so heißt es in Schillings *Universal-Lexikon der Tonkunst* (Artikel «Quarte», Bd. V, 1837). Wie hier angedeutet, zählt die verminderte Quarte zu den Intervallen mit komplexem Gestaltgefüge: Sie verbindet Töne, deren Tonverwandtschaft durch die Ferne von acht Quintzirkelgraden gekennzeichnet ist; sie ist durch die enharmonische Verwechslung als große Terz auffassungsgefährdet, in vielen Sonanzbeziehungen interpretierbar, als leitereigenes Intervall weder in Dur noch in natürlichem Moll enthalten. Ferner tritt sie mit einer spezifischen Seltenheit auf (z.B. kaum in Folklore, Jazz und Trivialmusik) und gilt auch in tonalem Kontext als schwer verständlich – nicht zufällig verwendet Franz Liszt in den zwölf Einleitungstakten seiner «Bagatelle ohne Tonart» nur reine Quartan, verminderte Quinten und verminderte Quartan.

Verstärkt wird der diffuse Höreindruck außerdem durch jenes gehörspsychologische Phänomen, daß mathematisch komplexe Intervalle in der Praxis mit bemerkenswerten Ungenauigkeiten intoniert werden und dadurch in einem akustisch objektiven Gegensatz zur Festigkeit der Oktave und Quinte (die Töne von gleicher bzw. von nur einem Quintzirkelgrad unterschiedener Tonigkeit verbinden) stehen. In toto: Die verminderte Quarte ist ein diffiziler musikalischer Baustein, dessen syntaktischer Komplexität und Labilität eine tonsprachliche Verwendung in analogen semantischen Zusammenhängen entspricht. Nahezu stereotyp wird dieses artifizielle Intervall zur Darstellung von nuanciert zu differenzierenden psychischen Spannungen, wie «süßer Tod», «unsäglichlicher Schmerz» und anderes, herangezogen.

Die Geschichte dieses semantischen Aspekts, der ursächlich mit der Entstehung der verminderten Quarte als syntaktischem Element verbunden ist, soll in den folgenden Ausführungen im Vordergrund stehen, wobei das Intervall ausschließlich als Sukzessivintervall, das heißt in seiner melischen Qualität, verfolgt wird. Eine auf dem Phänomen des polaren Hörens basierende gehörspsychologische Begründung des Wesens der verminderten Quarte, das als «Quintzirkelsturz» (z.B. vom «hellen» Ton fis zum «dunklen» Ton b) in Art einer elementaren Farbänderung erlebt wird, wurde an anderer Stelle in Ausführlichkeit gegeben¹.

Einen für das frühe 15. Jahrhundert auffälligen melodischen Gang zeigt der Superius in Dufays Chanson *«Helas mon dueil»* (GA VI, S.42):



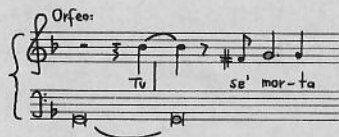
Die Verbindung mit der fallenden Terz bei der Exklamation «Helas» und der kleinen Sekunde bei «dueil» läßt die vordergründig semantische Motivation der verminderten Quarte nicht verkennen. Sekundär – wenngleich ein kompositorisch geschickter Griff – ist demgegenüber der syntaktische Sachverhalt, daß die ungewöhnliche Einführung des Subsemitoniums in einem Anfangstakt einen einheitsstiftenden Strukturbezug zum Schlußtakt bildet, wo erstmals die Finalis g durch Klauselbildung erreicht wird. Ähnliche melodische Topoi sind bei Dufay nicht selten, man vergleiche zum Beispiel *«Helas, ma dame, par amours»* (GA VI, S.64) beim Text *«plains et plours»* oder die dreistimmige Motette *«Flos florum, fons artorum»* (GA I, S.12). Satztechnische Voraussetzung dazu war die seit 1400 in eine Eigenbewegung geratene «Musica ficta», in der nämlich die «falschen» Töne – ursprünglich als Korrektiv dissonanter Melodieschritte und Zusammenklänge eingesetzt – nun auch zur musikalischen Illustration von Wortsinn zur Verfügung stehen. Dem historischen Stellenwert des Leittons als erster «fingierter» Note entsprechend findet sich die verminderte Quarte zunächst immer als ein über dem Subsemitonium errichtetes Intervall.

Im 16. Jahrhundert ist die verminderte Quarte (im Vorkommen noch auf weltliche Musik bechränkt) auch das melodische Resultat der Chromatik, die das kompositorische wie theoretische Interesse zu beschäftigen beginnt. Das chromatische Genus und damit die verminderte Quarte verkörpern programmatisch «das Neue» der Musik. Lange vor Monteverdis «*Seconda Prattica*» war zum Beispiel Orlando di Lasso ein Komponist, der bewußt den alten und neuen Stil als Ausdrucksmittel einsetzte: In der Motette *«Ne derelinquas amicum antiquum»* (GA XV, Takte 24–30) wird zweimal die harmonisch zugrunde liegende chromatische Linie g–gis vermieden, um mittels des auffälligeren verminderten Quartsprungs c–gis querständig den Wortinhalt «neu» gegenüber dem vorangegangenen «alt» zu versinnbildlichen². Seit jener Zeit greifen die Madrigalisten (z. T. schon früher die Frottolisten) solche Techniken mit einer modischen Vorliebe zur Verwirklichung ihrer semantischen Intentionen auf. Neben dem Hinweis auf die verminderte Quarte in Cypriano de Rores berühmtem *«Calami sonum»* sei aus der Fülle von Beispielen der Schlußtakt von Gesualdos *«S'io non miro non moro»* herausgegriffen: Das (einen Querstand auslösende) verminderte Intervall c–gis dient hier – wie vier Takte zuvor der Schritt d–ais im Baß – zur Affektwiedergabe des Schlüsselwortes «morte»:



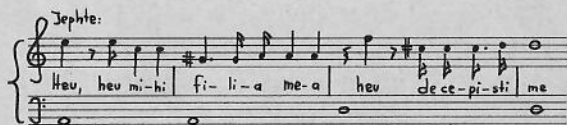
G. M. Artusis formale, jede Semantik negierende Polemik gegen Monteverdi, dem als Begründer einer bis in die Moderne weisenden Tonsprache hier besondere Bedeutung zukommt, umfaßte auch Kritik am Gebrauch der verminderten Quarte. «Sagt mir doch, was soll das Intervall bedeuten, das weder eine Quarte noch eine Terz ist? Wo in aller Welt haben unsere Alten den Tonschritt (...) angewendet», fragt der 1603 herausgegebene *Seconda parte dell'Artusi overo delle Imperfettioni della moderna musica*³. Zur Verteidigung seiner Tonverbindungen beruft sich Monteverdi auf die Funktion der Affektdarstellung und verweist auf verminderte Quarten in de Rores *«Poiche m'invita amore»* und de Werts *«Misera non credea»*, wobei er genau die legitimierenden Textstellen *«dolce mia vita»* bzw. *«esangue»* angibt.

Insbesondere im neuentwickelten monodischen Satz Monteverdis hat die verminderte Quarte unmittelbare Ausdruckskraft erlangt. Wie schon bei den Madrigalisten, so ist auch im *«Orfeo»* die verminderte Quarte vorwiegend im Kontext *«Trauer-Tod»* (auch in der Abwandlung *«Kummer-Flehen»*) benutzt⁴. Zwei Stellen sind hierbei als Novum herauszuheben:



Zum einen Orfeos berühmte Totenklage *«Tu se' morta»* (2. Akt), in welcher der Leitton *fi* als Septime über dem Orgelpunkt *G* frei angesprungen wird; zum anderen die Textstelle *«miser Orfeo»* in der Klage Prosperinas (4. Akt), bei der nicht mehr die Singstimme, sondern nunmehr der instrumentale Baß den Schritt *f-cis* ausführt. Die Instrumentalmusik beginnt hier *«Sprechen zu lernen»* – ein bedeutender Prozeß, der für jene Zeit auch am Beispiel eines Vergleichs der vokalen und instrumentalen *«Lachrymaes»* von John Dowland (die viele verminderte Quarten enthalten) anschaulich verfolgt werden kann.

Mit der Ausbreitung des monodischen Generalbasses als satztechnischer Grundlage eines neuen harmonisch-modulatorischen sowie ästhetisch-psychologischen Komponierens ging eine Popularisierung der Affektintervalle parallel: N. Vicentinos in der Mitte des 16. Jahrhunderts getroffene Feststellung, Diatonik taue nur für öffentliche Feste und vulgäre Ohren, Chromatik dagegen für die verfeinerte Ergötzung des Fürsten und für das geläuterte Gehör, muß nun in ihrer Ausschließlichkeit revidiert werden. Die verminderte Quarte dringt als ein von der Kompositionslehre sanktioniertes Element in Oper, Instrumentalkonzert und in die Kirchenmusik ein. In der oratorischen *«Rappresentazione»* des Emilio de Cavaliere findet sich gleich 1600 beim Schmerzensruf *«Lasso»* (im Dialog *«Anima chi pensi»*) die Quarte *b-fis*; in Carissimis *«Jephte»* (1645) finden sich ganze Sequenzen dieser Art.



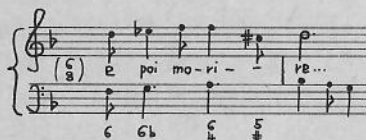
Hier ist auch Heinrich Schütz zu nennen, der die für den deutschen Raum kennzeichnende Verschmelzung monodischer Elemente in das kontrapunktische Denken wegweisend vorführte. Wie die Kompositionslehre seines Schülers Christoph Bernhard ausweist, wurde die «Quarta deficiens» zur rhetorischen Figur, zum «Saltus duriusculus». Ihr Vorkommen ist damit zwar nicht grundsätzlich legitimiert, jedoch im Rahmen eines festgelegten (durch die Stillehre regulierten) semantischen Kontextes klassifiziert worden. In der Johannes-Passion zum Beispiel tritt die verminderte Quarte nur in eindeutig außermusikalischer Motivation auf: bei «wir dürfen niemand töten», bei der Verleumdung «Ich bin der Juden König» und bei «Kreuzige ihn». Gleiches gilt für die «Kleinen Geistlichen Konzerte» (1636), in denen der «Saltus Quartae deficiens» zweimal in der Bedeutung «Furcht» thematischer Bestandteil eines Anfangstaktes ist.



Im «stylus theatralis», dem eigentlichen Tummelplatz der verminderten Quarte im 17. Jahrhundert, sind die Beispiele seit Entstehung der Gattung Oper so zahlreich, daß eine auch nur ansatzweise Aufzählung überflüssig ist. Beachtenswert bleibt jedoch die Einheitlichkeit der damit verbundenen Inhalte. Von Peris und Caccinis «Euridice»-Opern bis zu Scarlattis sind die Begriffe «Tod» und «Schmerz» in allen Schattierungen bevorzugte Auslöser dieses Melodieintervalls. Dies gilt auch für die deutsche Oper; man vergleiche als frühes Beispiel die Gewitterszene aus Stadens «Seelewig» von 1644:



Als Form einer Weiterentwicklung findet sich in der durchchromatisierten Polyphonie Scarlattis (infolge harmonischer Verdichtung) die verminderte Quarte in Strukturbezug zu anderen Affektintervallen. So addieren sich zum Beispiel in der Arie «Bella, se voi per te» durch den neapolitanischen Sextakkord die verminderte Terz es-cis und die verminderte Quarte f-cis zu einer intensiven Interpretation des «e poi morire».



Die geläufigen Stationen des Spätbarocks, wie Bach und Händel, aber auch die weniger geläufigeren, wie Caldara (verminderte Quarte als Thema des «Stabat Mater»), Keiser (das «schau, wie ich mich quäle» der Passion von 1714) oder Telemann (Beginn des Chors «Ach klage» in der Lukas-Passion von 1744), können im folgenden übersprungen werden. Abgesehen von bislang unbekannten tonalen Interpretationen («Harmonisierungen») des Intervalls gibt es keine wesentlichen Neuerungen; der semantische Kontext erfährt in dieser Zeit eine zum Allgemein-

gut werdende Verfestigung. Zusammenfassend ist der Blick lediglich noch auf die Zeit um 1800 zu richten:

Der quantitativ vorsichtige Umgang mit der verminderten Quarte in Mozarts *«Zauberflöte»* beweist, daß dieses Intervall noch immer als diffiziles Stilmittel geschätzt wird und keine Anzeichen des ästhetischen Verschlissenseins zeigt (wie es bei dem weitaus jüngeren Stilmittel des verminderten Septakkords z.B. der Fall ist). Mozart verwendet in den Vokalpartien der ganzen Oper das Intervall nur dreimal – bei dem *«O weh»* der drei zur Hölle fahrenden Damen, bei Sarastros Warnung *«du würdest um dein Glück gebracht»*, bei dem schmerzlichen *«ich fühl es»* in Taminos *«Bildnis»*-Arie. Letzteres ist als Paradigma der verfeinerten Satztechnik Mozarts anzuführen:



Auf der Basis eines gewöhnlichen Quintschrittes der Harmonie (von Es-Dur nach As-Dur) wird der verminderte Quartgang durch einen chromatischen Vorhalt von unten (h-c) gebildet, wobei im Augenblick des Eintretens der chromatischen Note h die harmonische Grundierung der Streicher aussetzt und lediglich das zum Melodieschritt komplementäre Simultanintervall der übermäßigen Quinte durch die Liegestimme des Horns erklingt, was die tonmalerisch-psychologische Wirkung außerordentlich verstärkt.

Auch Schubert benutzte unser Intervall in ähnlich souveräner Weise, zum Beispiel im Hauptmotiv seines Liedes *«Ich unglückselger Atlas»* (g-g-b-fis) oder in der düster wirkenden Chaconne von *«Der Doppelgänger»* (h-ais-d-cis; in dreifacher Oktavlage). Gegenüber diesen tonal konventionellen Stellen ist die verminderte Quarte in *«Daß sie hier gewesen!»* (1823) jeder Grund- und Leittonigkeit enthoben: das Intervall, das im semantischen Kontext *«Tränen»* zu Beginn und am Ende des Liedes steht, ist Resultat einer Vorhaltsbildung innerhalb des leitmotivischen verminderten Septakkordes.



In der Instrumentalmusik der Wiener Klassik, die eine unüberhörbare Vertiefung ihrer Sprachfähigkeit erlangt hat, wird die verminderte Quarte im Bewußtsein der durch die Jahrhunderte damit verbundenen semantischen Qualitäten (die aufgrund der akustischen und gehörpsychologischen Zusammenhänge stets erneut einsichtig werden) angewandt. Beispielsweise bestätigen dies die hermeneutischen Betrachtungen des Hauptthemas aus Beethovens Klaviersonate op. 111, die in bezug auf die darin konstitutive verminderte Quarte es-h sowohl auf die in Beethovens Werken damit verbundene Konnotation *«Leid-Schmerz»* (vgl. die Melodie

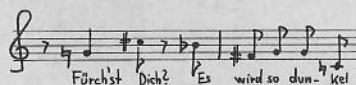
es-h zu Anfang des Oratoriums «Christus am Ölberg») wie auch auf die geschichtlich gewachsene Semantik der verminderten Quarte verweisen können. Durch die lange Verquickung von Wort und Ton hat die Instrumentalsphäre um 1800 eine Semantik erreicht, die im Ansatz Begrifflichkeit zu tangieren scheint – eine wichtige Voraussetzung für das im 19. Jahrhundert dominante Programmusikdenken.

II

Wie gezeigt, wurde die verminderte Quarte primär in semantischer Funktion eingesetzt. Syntaktische Funktionen, etwa das Gliedern einer Phrase durch das «tote» Intervall, sind demgegenüber selten; man vergleiche aber zum Beispiel die Anfangstakte des Kleinen Geistlichen Konzertes «Was hast du verwirkt» von Schütz oder folgende Passage aus Lullys «Ballet de l'Impatience» (1661):



Die primär semantische Funktion führt jedoch in der atonalen Musik (ganz abgesehen von den akustischen und gehörpsychologischen Implikationen unseres Intervalls) zu Widersprüchen zwischen Theorie und Praxis. Zum einen wird das theoretische Postulat erhoben, es gäbe nur noch die zwölf im Schwingungsverhältnis $1:12\sqrt{2}$ sich aneinanderreihenden Töne als kompositorisches Material (was die Ersetzung aller verminderten und übermäßigen Intervalle durch ihre enharmonischen Vertreter impliziert); zum anderen wird trotz fundierter Gegenversuche an der traditionellen Notation mit ihrer enharmonischen Vielfalt festgehalten. Dies macht eine Lösung von den historisch mitgewachsenen Konnotationen nahezu unmöglich. Die verminderte Quarte erscheint auch in atonalem Kontext oft in tonmalerischer Absicht oder wird fälschlicherweise so gehört. Bei dem «fürchte dich nicht» im 5. Satz von A. Weberns Kantate op. 31 (Chorsopran, T. 8) oder bei Maries «Fürcht'st Dich? Es wird so dunkel» in A. Bergs «Wozzeck» (I, T. 461) konnotiert die verminderte Quarte in ganz ähnlicher Weise «Furcht» wie der alte Saltus duriusculus bei Heinrich Schütz.



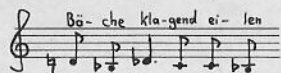
Sind demnach Töne im atonalen Raum doch nicht willkürlich enharmonisch verwechselbar? Gerade aus der Zeit der frühen Atonalität scheint dies mit Nachdruck bestätigt zu werden: A. Webern hat zum Beispiel im Anfangs- und Schlußakkord seines Liedes op. 4/1 die Töne gis-cis-f mit derselben Bestimmtheit nicht als as-des-f notiert, mit der umgekehrt A. Berg das abgehackte «Jawohl Herr Hauptmann» des Wozzeck, das zweimal auf dem Ton Des erklingen ist, beim drittenmal in enharmonischer Verwechslung auf Cis singen läßt, um die Wortkargheit (allen Aufmunterungsversuchen des Hauptmanns zum Trotz) ironisch zu karikieren.

In Wagners «Tristan», auf den sich die atonalen Theoretiker zur Legitimation der zwölftönigen Skala als alleinige Materialbasis oft berufen, wird gerade der verminderten Quarte (also einem Intervall, das die spätere Dodekaphonie nicht mehr

kennen möchte) großer Ausdruckswert zugemessen. Das Verhängnismotiv h-c-es-d (nach E. Kurth «schaut es aus der Partitur nahezu allenthalben hervor⁵⁾») enthält die verminderte Quarte indirekt als Ambitusintervall und wird zum Modell all derjenigen melischen Bildungen, die Tod und Sühne thematisieren; vergleiche zum Beispiel die Worte Tristans beim Bechertrank:



Die Atonalität der Wiener Schule führt Wagners expressive Intervallik konsequent fort. Die eigentümliche Tonfarbenspannung der verminderten Quarte ging auch im atonalen Kontext nicht verloren und prädestinierte das Intervall für Schönbergs ausgeprägtes Ausdrucksbedürfnis, dem zentralen Regulativ seines Schaffens. Die Verwendungsweise der verminderten Quarte – etwa in dem George-Lied «Hain in diesen Paradiesen» op. 15/2 – widerlegt jenes Zerrbild von Schönberg als töneczählendem Intellektuellen und legitimiert die spätere Dodekaphonie des Schönbergkreises mitsamt ihren Widersprüchen als etwas historisch Gewachsenes. Vieles erinnert im Detail an die Wortzeichnung der Madrigalisten; man vergleiche die klagende Sekunde in Schönbergs op. 15/1 (T. 16) bei «klagend» oder die Verbindung von zwei «phrygischen» Sekunden und verminderter Quart in Bergs «Wozzeck» (I, T. 539) beim Text «Ach, ach Marie».



Die Folgerichtigkeit, mit der die Wiener Schule die alten Affektintervalle handhabt (vgl. auch die Häufung verminderter Quartan in Weberns op. 4/5 bei «Monde leichenfarb» sowie «Glut verstarb») findet ihr Äquivalent in Äußerungen, in denen die Traditionsgebundenheit ihrer Musiksprache ausformuliert ist. Dazu gehört unter anderem Schönbergs Feststellung, daß ihn «ein durch die Tradition gewonnener Sinn (...) für Form und Logik» bei der «Formgebung im einzelnen und im ganzen» geleitet hat⁶, ferner Bergs Hinweis auf «die Heranziehung aller, durch die Musik von Jahrhunderten gegebenen kompositorischen Möglichkeiten, mit einem Wort: ihr unermeßlicher Reichtum⁷». Selbst da, wo die frühe Atonalität im Übergang zur strengen Zwölftönigkeit ausgeprägt konstruktivistische Tendenzen zeigt, scheint die verminderte Quarte ihre Qualität zu behalten – exemplarisch in Weberns Lied op. 3/1, in welchem der verminderte Quartsprung in vielfältiger Weise realisiert worden ist⁸: Nicht nur als harmonisches Intervall der Klavierbegleitung (das Intervall h-es erscheint dort siebenmal) oder als melisches Intervall im Motto «Dies ist ein Lied für dich allein» zu Beginn und Ende der Komposition, sondern auch als Strukturelement der Großform tritt die verminderte Quarte auf, indem nämlich die das Motto bestimmende Quarte d-ges als Akrostichon erhalten bleibt.

Keht die Dodekaphonie und die serielle Musik wieder zurück zu den Gestaltungsprinzipien der frühen atonalen oder gar der tonalen Periode? Daß sich Hauers (verminderte und übermäßige Intervalle ausschließende) Notationssystem

nicht durchzusetzen vermochte, daß Eimert im *Lehrbuch der Zwölftontechnik* von 1952 die Notationsweise Golyscheffs, die er 1924 in seiner *Atonalen Musiklehre* verwendet hatte, ablehnt und einräumen muß (S. 8): «So kehren viele tonale Verhältnisse in der Zwölftonmusik wieder» – dies alles (und insbesondere der neotonale Trend innerhalb der neuesten Musik) dokumentiert zumindest eine Verunsicherung; die Ungewißheit, ob der Reduktion des Tonvorrats auf zwölf Töne der Vorrang zu geben ist oder ob nicht doch – mit einem Satz Jens Rohwers polemisch formuliert – «im geistigen Reichtum der Sonanzbeziehungen die größte Vielfalt musikalischer Individualisierungs- und Ausdrucksmöglichkeiten liegt⁹». Von der Entscheidung dieser Frage hängt es ab, ob die verminderte Quarte bald gänzlich der Musikgeschichte angehören wird.

Anmerkungen

- ¹ N.J. Schneider: «Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik», in: *AfMw* 36 (1979), S. 122–145.
- ² Vgl. dazu B. Meier: «Alter und neuer Stil in den lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso», in: *AfMw* 15 (1958).
- ³ Zitiert nach E. Vogel: «Claudio Monteverdi», in: *VfMw* 3 (1887), S. 332.
- ⁴ «Das Lamento ist die Geburtsstunde der großen Affektintervalle» (H. F. Redlich, 1932); vgl. in diesem Sinne die thematische verminderte Quarte fis–b im «Lamento di Olimpia», mitgeteilt bei W. Osthoff: «Monteverdi-Funde», in: *AfMw* 14 (1957), S. 262, wobei die semantische Motivation durch den Text «voglio morir» gegeben ist.
- ⁵ *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin 1923, S. 503.
- ⁶ A. Schönberg: «Gesinnung und Erkenntnis», in: *Jb. der Universalredaktion* 1926, S. 27.
- ⁷ A. Berg: «Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?», in: *Anbruch* (Schönberg-Heft) 6 (1924), S. 329.
- ⁸ Vgl. die Analyse bei E. Budde: *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 (*Beihefte zum AfMw* 9), S. 44ff.
- ⁹ Artikel: «Intervall» in *MGG* 6 (1957), Sp. 1357.

Résumé

Norbert J. Schneider: La quarte diminuée en tant qu'intervalle mélodique. Une constante musicale de Dufay à Schönberg.

Partant de préliminaires acoustiques et de la psychologie de l'écoute, nous démontrons l'étroite liaison entre la genèse et l'histoire de l'intervalle affectif de la quarte diminuée avec l'intention avant tout liée à un contenu de la part des compositeurs. A partir du début du 15^e siècle (Dufay), à travers des stations importantes (Gesualdo, Monteverdi, Mozart, Schubert et autres) jusqu'au 20^e siècle (Schoenberg, Berg, Webern), cet intervalle se trouve dans un contexte dont la signification sémantique frappe par son unité, et qui peut être défini comme «état d'âme extrêmement

négatif (douleur, tristesse) de structure complexe». De ce fait, cet intervalle a le rang d'un «vocabulaire musical». Sur la base de cette sémantique historiquement développée, et abstraction faite d'éventuels arguments d'ordre acoustique et de la psychologie de l'écoute, on peut constater une problématique constructive de la dodécaphonie: En dépit de la réduction théorique du matériel de composition à douze sons (ce qui signifie p.ex. l'élimination de l'intervalle de la quarte diminuée), les compositeurs maintiennent, pour des raisons d'expression musicale, la notation conventionnelle (et avec elle les intervalles diminués et augmentés). L'avenir de la musique nouvelle réside-t-il respectivement dans la conservation ou la reconstruction des qualités historiques des intervalles?

N.J.S.